

Université de Montréal

L'institutionnalisation de la scène Hip-hop underground à  
Montréal, ses enjeux et rapports au mainstream

*Par*

Hélène Poulain

Département de sociologie, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître ès sciences (M. Sc)

en sociologie

Décembre 2020

© Hélène Poulain, 2020

Université de Montréal

Unité académique : Département de sociologie, Faculté des arts et des sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**L'institutionnalisation de la scène Hip-hop underground à Montréal, ses enjeux et rapports au mainstream**

*Présenté par*

**Hélène Poulain**

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Cécile Van de Velde**

Président-rapporteur

**Guillaume Sirois**

Directeur de recherche

**Irina Kirchberg**

Membre du jury

## Résumé

Cette recherche vise à explorer l'organisation complexe et la structure actuelle de la scène Hip-hop underground à Montréal, afin d'expliquer les dynamiques sociales et relations de pouvoir régulant les interactions entre mainstream et underground. Dans une démarche d'étude de cas, nous avons rencontré les artistes-rappeurs des deux collectifs montréalais Kalmunity et Urban Science. Nous avons ainsi observé que ces collectifs sont le lieu d'une forme d'institutionnalisation de la scène. En l'absence de lieux dédiés à la culture, ils permettent la centralisation de ses acteurs et produisent un système de normes et de pratiques sociales partagées dans cette communauté.

La scène Hip-hop à Montréal est organisée autour d'un enjeu de visibilité, articulant ses dynamiques sociales et logiques relationnelles. Si les collectifs limitent l'accès à la scène par un système de normes et de conditions d'accès, les médias mainstream quant à eux contrôlent l'accès à une audience de masse en imposant des règles propres à l'univers médiatique. Deux formes de visibilité s'opposent donc : une visibilité underground et sociale structurée par les collectifs, reposant sur la réputation à l'intérieur d'un groupe restreint d'interconnaissances, face à une visibilité mainstream et médiatique, fondée sur le principe de célébrité, propulsée par les médias.

Enfin, les scènes underground et mainstream montréalaises ne valorisent pas les mêmes sources d'autorité quant à leurs pratiques sociales et artistiques. Le pouvoir représente pour les artistes underground une forme de domination s'exerçant par l'intermédiaire des médias, qu'ils refusent car jugée extérieure à la scène. À l'inverse, les collectifs représentent pour les artistes une autorité légitime car exercée à l'intérieur de leur communauté, et par conséquent adaptée à la réalité de leurs pratiques artistiques.

**Mots-clés :** Hip-hop, rap, institutionnalisation, underground, mainstream, visibilité, scène, pouvoir, autorité, médias.

## Abstract

This study examines the current organization of the underground Hip-hop scene in Montreal and its power relations. To understand its dynamics, tensions and competition, we investigate the complex structure of the underground scene. Approaching this research as a case study, we met the artists-rappers from the two Montreal's collectives Kalmunity et Urban Science. We then noticed that the collectives become institutions of the underground scene. With no actual locations dedicated to Montreal's Hip-hop culture, the collectives themselves embody a symbolic space where social actors can gather and create a hub for the network of professionals within the underground scene through a system of rules and social and artistic practices. The underground scene is hinged on the main issue of visibility, organizing the social dynamics and relational logics.

We observe two types of visibility : an underground and social visibility structured around the collectives, based on reputation inside a restricted group of artists, facing a mainstream and mediatic visibility, built on fame and propelled by the media. Finally, the underground artists regard power as a form of domination by the media. They refuse the media injunctions seen as extrinsic to the scene. Conversely, the collectives represent a legitimate authority for underground artists, practiced inside their restricted community, therefore coherent to their artistic practices.

**Keywords** : Hip-hop, rap, institution, underground, mainstream, visibility, scene, power, authority, media.

# Table des matières

<b>Résumé</b>	<b>3</b>
<b>Abstract</b>	<b>4</b>
<b>Table des matières</b>	<b>5</b>
<b>Remerciements</b>	<b>9</b>
<b>Introduction</b>	<b>10</b>
<b>Cadre théorique de recherche</b>	<b>14</b>
1.1 Un projet de recherche inspiré par la perspective des Cultural Studies	14
1.2 Le concept de scène	17
1.2.1 La scène théorisée par Will Straw	17
1.2.2 Mainstream vs. Underground	19
1.2.3 Définir scène, mainstream et underground dans le cadre de la présente étude	21
1.3 Le concept de visibilité	22
1.3.1 Les médias alternatifs face aux médias de masse	23
1.3.2 La notion de sphère publique	23
1.3.3 Les notions d'invisibilité et de reconnaissance	24
1.3.4 Visibilité médiatisée et visibilité sociale	26
1.4 Posture épistémologique	27
<b>À la rencontre des collectifs : méthodologie et présentation</b>	<b>29</b>
2.1 Une démarche d'étude de cas	29
2.2 Choix du cas à l'étude dans notre recherche	30
2.3 Méthodes de collecte des données	30
2.3.1 Les entretiens semi-dirigés	31
2.3.2 L'observation	32
2.4 Étapes et méthodes d'analyse	33
2.5 Présentation des deux collectifs montréalais choisis pour notre étude de cas	34
Kalmunity	34
Urban Science	37
2.6 Portraits des artistes rencontrés	41

Matthew	41
Jordan	42
Paul	43
Jim	43
Jared	44
Shawn	45
William	45
Damien	46
Amber	46
Jackson	47
Christopher	48
Louise	48
<b>Construction de la scène Hip-hop dans le contexte musical québécois</b>	<b>50</b>
3.1 L'industrie musicale au Québec	50
3.1.1 Contexte historique : la construction de l'industrie du disque au Québec	50
3.1.2 Les évolutions de l'industrie musicale québécoise, secouées par plusieurs crises successives	53
3.2 Apparition et évolution du mouvement Hip-hop au Québec	55
3.2.1 Apparition du Hip-hop au Québec	55
3.2.2 Les évolutions de la scène Hip-hop au Québec	57
<b>Le rap au Québec, fenêtre sur une réalité sociale et culturelle multiple</b>	<b>64</b>
4.1 L'art d'être rappeur à Montréal : définir son individualité au sein de la communauté	64
4.1.1 Socialisation des artistes à la musique : diversité des origines culturelles et ethniques	64
4.1.2 L'authenticité au cœur du processus de création	70
4.1.3 La différence entre un rappeur et un MC	75
4.2 Absence de consensus sur le Rap Queb pour les artistes underground	77
4.3 Les enjeux sociaux de race, de classe et de genre, vécu par les artistes underground	82
4.3.1 Enjeux sociaux de race et de classe	83
4.3.2 L'enjeu social de genre	86
4.4 Montréal, ville créative et propice à l'expérimentation, unique en son genre	88
Conclusion	91

<b>Institutionnalisation de la scène Hip-hop underground à Montréal</b>	<b>93</b>
5.1 Rencontrer la scène Hip-hop underground à Montréal	94
5.1.1 Le réseau underground organisé autour des recommandations	95
5.1.2 Absence de lieux dédiés à la scène	97
5.1.3 Une forme d'institutionnalisation à travers les collectifs permettant une visibilité à la scène	100
5.2 Les relations entre pairs : entre légitimité, collaboration et compétition	106
5.2.1 Les conditions d'accès aux collectifs	107
5.2.2 Les dynamiques de collaboration et de compétition entre les acteurs sociaux de la scène Hip-hop underground	115
5.3 Le rayonnement de la scène Hip-hop underground à Montréal	121
5.3.1 La visibilité individuelle et collective structurée autour des collectifs	122
5.3.2 Un rapport conflictuel et paradoxal aux médias	127
Conclusion	132
<b>La dichotomie mainstream / underground de la scène Hip-hop montréalaise</b>	<b>134</b>
6.1 Représentations sociales des artistes underground quant aux médias mainstream	134
6.1.1 Des médias déconnectés de la réalité sociale montréalaise	135
6.1.2 Lissage de la culture Hip-hop pour une meilleure compréhension	137
6.1.3 Le pouvoir des médias mainstream en lien avec l'enjeu de visibilité	140
6.2 L'opposition entre une réussite underground vs. une réussite mainstream	146
6.3 Confrontation entre pouvoir et autorité dans les scènes Hip-hop à Montréal	150
6.3.1 Le pouvoir médiatique face à l'autorité des collectifs institutionnalisés	151
6.3.2 Les collectifs : un système de normes établis faisant autorité	152
Conclusion	155
<b>Conclusion</b>	<b>157</b>
<b>Références bibliographiques</b>	<b>160</b>
Articles et ouvrages	160
Télévision	165
Site internet	165
<b>Annexes</b>	<b>166</b>
Guide d'entretien	166
Échantillon	169





# Remerciements

Un immense merci à tous les artistes rencontrés dans le cadre de cette recherche. Thank you so much for your time, your kindness and testimonials. Meeting you and going through the interviews was the very best time of this research. I truly enjoyed hearing your stories and discovering your experiences. Some of you were looking forward to read the results of this research so I hope you'll find in it some answers to your own questioning.

Merci également aux acteurs de la scène underground rencontrés tout au long de mon parcours et de la rédaction (sans ordre particulier) : Benoît Beaudry alias Bbrain, Samuel Daigle-Garneau, Félix B.Desfossés, Christophe alias DJ WhiteSocks, Guillaume Gingras.

Merci à mes plus fidèles compagnons, Yohan, Mathieu, Mona et mes deux Émilie qui n'ont cessé de croire en moi quand que je n'y croyais plus, et ont continué à me témoigner amour et encouragements tout au long du processus. Un merci tout particulier à Yohan et à celle que je surnomme affectueusement D'artagnan qui, vivant seuls, m'ont choisi pour être leur personne désignée, autorisée à leur rendre visite durant le confinement. Ils m'ont offert un endroit privilégié où travailler, quand j'avais désespérément besoin de quitter mon appartement pour trouver l'inspiration ailleurs.

Merci à Christopher, mon colocataire, qui a su trouver, plus d'une fois, les mots pour me remotiver.

Enfin, et surtout, merci à mon excellent directeur de mémoire, Guillaume Sirois. Ses qualités humaines n'ont d'égal que ses compétences pédagogiques et professionnelles. Je n'aurais jamais réussi à terminer ce mémoire sans ses conseils et son soutien sans faille tout au long de cette aventure. Au-delà de son accompagnement dans la rédaction, il m'a donné l'opportunité de devenir assistante de recherche sur l'un de ces projets, et m'a permis de découvrir mon goût pour la recherche, dans un contexte différent de celui du mémoire. Je suis extrêmement reconnaissante pour tout ce qu'il m'a apporté durant ces deux années de maîtrise.

# Introduction

Imaginez un peu. New York, dans sa période faste des trente glorieuses, à la fin des années 60, jusqu'au début des années 70. Dans les boîtes de nuit, tout n'est que paillettes, boules à facettes, manteaux de fourrure et smoking. Les feux des projecteurs éclairent les tenues les plus extravagantes, le luxe et le faste. Les yeux sont braqués sur la ville de la fête, où le disco règne en maître. Le quartier de Manhattan concentre alors toute l'attention.

Mais tandis que le tout New York mondain danse et baigne dans cette atmosphère luxueuse, le Bronx, quartier nord de la ville, est en feu. Le développement de Manhattan et son incroyable attractivité déclenchent alors une hausse des prix considérable, contraignant les populations pauvres à migrer vers le nord. En plus d'importantes vagues d'immigration depuis le début du siècle, le Bronx a ainsi vu sa population se multiplier de façon conséquente et en un temps record. Mais l'arrondissement, au début des années 70, est quelque peu laissé à l'abandon par les pouvoirs publics. Il est le premier à souffrir de l'instabilité économique que connaît alors New York. La migration des classes moyennes vers les banlieues participe à créer un trou dans les caisses de la ville. Le recrutement et les salaires sont gelés, et d'importantes vagues de licenciement paralysent les habitants de la ville. Alors que cette crise déclenche une hausse de la criminalité, les services de police new-yorkais ne disposent pas des financements nécessaires pour embaucher et renforcer leurs équipes. Dans le Bronx, les immeubles sont délabrés ou en ruines, et les habitants peinent à trouver du travail. Les rues sont empreintes de dangerosité, puisque les agressions et l'agitation sont peu à peu devenues la routine du quartier. La guerre des gangs ronge ce ghetto qui obtient alors des chiffres records concernant son taux de criminalité. Les membres du Black Spades, plus important gang du Bronx de l'époque, régulent alors le quartier et font régner leur propre loi. « Les ghettos américains sont depuis toujours des espaces d'exclusion et de distinction, selon des critères sociaux et ethniques, entre une certaine catégorie de la population et un système dominant. » (Fofana, 2012 : 64).

Dieynébou Fofana rappelle notamment que les lois ségrégationnistes ne furent abrogées officiellement qu'en 1964. Nous sommes donc au début des années 70, au cœur du ghetto du Bronx, face à une fracture sociale causant incompréhension et stigmatisme envers un contexte urbain disqualifié et une minorité invisibilisée à échelle nationale. Alors que New York vibre au rythme des sons disco, les habitants du quartier nord se battent pour survivre avec l'impression

d'être oubliés et abandonnés par les autorités. La jeunesse du Bronx cherche alors quelque chose de différent, afin d'exister selon leurs propres codes.

Le 11 août 1973 inscrit alors le Bronx dans l'histoire et voit naître ce qui est considéré comme la toute première soirée Hip-hop. Au numéro 1520 de l'avenue Sedgwick, un DJ local, Kool Herc, accueille la jeunesse du quartier dans toute sa diversité : « We had the killers, we had the robbers, we had the dancers, we had the regular party people. » (Bascunan, Dunn, George, McFadyen, Peters, & Wheeler, 2016), se souvient Coke La Rock, considéré comme le tout premier rappeur de l'histoire. Mais le Hip-hop n'est pas seulement né de cette toute première soirée, sous la seule impulsion du DJ Kool Herc. La façon dont il mixait, mettant l'emphasis sur les basses et la batterie, faisant peu à peu disparaître le reste des instruments, a ainsi posé le décor artistique de ce mouvement culturel. Mais ce sera la technique apportée par Grandmaster Flash, qui consolidera les bases de la musique hip-hop. En perfectionnant les procédés techniques, il réinvente alors la pratique de DJing et inscrit les platines comme instrument principal du Hip-hop.

Enfin, Afrika Bambaataa apporta la troisième pierre maîtresse de ce qui constitue la culture Hip-hop, après celles apportées par DJ Kool Herc et Grandmaster Flash : une communauté derrière le mouvement. Ce DJ, membre du gang des Black Spades, perd son cousin lors d'un affrontement contre les forces de l'ordre en janvier 1975. Il quitte alors le gang et crée l'organisation Zulu Nation, proposant ainsi une alternative pacifiste contre la violence qui ronge et gangrène le quartier. « Be a warrior for the community and not a destructor » (Bascunan, Dunn, George, McFadyen, Peters, & Wheeler, 2016) représente le credo de l'organisation : refusant de participer plus longtemps aux affrontements, Afrika Bambaataa choisit alors de réunir la jeunesse du Bronx afin de lui offrir un espace de canalisation de la violence à travers l'expression artistique.

Quand Kool Herc devient l'instigateur du mouvement, Grandmaster Flash apporte alors la technique, et Afrika Bambaataa organise la communauté autour d'une philosophie commune : surmonter les restrictions (« overcoming limitations ») pour sortir de la misère en saisissant chaque opportunité, et niant les limites (« no boundaries »). Ces trois jeunes du ghettos noir-américain du Bronx sont ainsi communément appelé « The Holy Trinity » par la jeunesse du quartier et les membres du mouvement Hip-hop.

Le Hip-hop apporte ainsi une grande source d'innovation au sein de l'univers musical des années 70. La culture Hip-hop se développe alors autour de quatre grandes disciplines artistiques : le Rap, le DJing, le Breakdance et le Graffiti. De nombreux groupes musicaux

fleurissent à travers les quartiers de Harlem et du Bronx, même si peu d'entre eux restent aujourd'hui dans les mémoires. En effet, tout comme les premiers musiciens de jazz avant eux, les pionniers du mouvement Hip-hop n'avaient pas pour objectif premier d'enregistrer, mais avant tout de jouer pour le plaisir des soirées et de faire danser la communauté. Enregistrer un disque ne représentait alors même pas une option pour ces jeunes défavorisés du Bronx. Cela changera en 1979, lors de la diffusion massive du premier disque de rap, *Rapper's Delight*. Le Hip-hop sort ainsi de l'ombre pour être propulsé sur le devant de la scène. Le Bronx sort de sa tanière, et est invité au cœur de Manhattan. Dans les clubs, d'abord, par l'intermédiaire des DJs, puis dans les galeries d'art, ensuite, grâce à son art visuel sous la forme de Graffitis.

Prenant donc naissance au cœur des ghettos noirs-américains du Bronx dans les années 70, le mouvement Hip-hop a commencé à susciter l'intérêt des intellectuels dès les années 90. S'il reste relativement récent dans l'histoire des mouvements sociaux, le courant a d'ores et déjà fait couler de l'encre et intéressé une poignée de chercheurs en sciences humaines et sociales. Les études sur le sujet sont en effet foisonnantes aux États-Unis, et ont progressivement gagné le continent européen, et particulièrement la France, dès la fin des années 90, à mesure que la scène francophone prenait de l'ampleur. Cependant, si les « hip-hop studies » sont nombreuses aux États-Unis et continuent peu à peu de faire leur place en France, elles demeurent marginales au Québec. La littérature scientifique est en effet relativement succincte sur le sujet. Cela peut notamment s'expliquer par la maturité récente de la culture Hip-hop dans la province comparativement au Canada anglophone, ou à d'autres régions du monde. La grande majorité des écrits scientifiques prenant pour objet d'étude la culture Hip-hop québécoise a jusqu'à présent privilégié un angle d'approche socio-linguistique, s'intéressant aux pratiques linguistiques ainsi qu'aux thématiques abordées par les artistes et à l'analyse de discours (Chamberland, 2006 ; Sarkar & Winer, 2009 ; Low & Sarkar, 2012 ; Lemay, 2016). Les travaux de Roger Chamberland se concentrent sur les spécificités de la pratique du rap québécois, quand les écrits de Mela Sarkar s'intéressent majoritairement au langage utilisé par les artistes. Sylvain Lemay, quant à lui, propose une étude sur l'analyse des messages véhiculés dans leurs textes par les artistes-rappeurs francophones au Québec. Le reste de la littérature scientifique prenant pour objet la culture Hip-hop traite des disciplines de la danse ou du graffiti, mais négligent bien souvent la pratique du rap. Par ailleurs, l'exploration de la littérature scientifique au sujet de la culture Hip-hop québécoise nous a permis de constater le pouvoir d'intégration que cette dernière représente pour les artistes (Laabidi, 2010 ; LeBlanc, Boudreault-Fournier & Djerrahian, 2016). Au-delà de l'aspect contestataire et revendicateur qui a donné naissance à ce

courant musical, le rap est vécu comme un véritable référent identitaire par les artistes au Québec. Loin de ne représenter qu'une forme locale d'adaptation et d'appropriation de la culture Hip-hop globale, la scène québécoise est caractérisée par ses aspects multiculturel, multiethnique et multilingue, permettant aux différentes communautés minoritaires issues de l'immigration de se retrouver au sein d'un mouvement culturel rassembleur. Comme le présente une étude sur les jeunes et la marginalisation à Montréal, la culture Hip-hop offre aux jeunes marginalisés une stratégie destinée à faciliter leur intégration et inclusion au sein de la culture dominante. D'origines ethniques et culturelles diverses, ces jeunes artistes issues de différentes minorités (communautés latino-américaine, afroaméricaine ou encore haïtienne pour ne citer que les majoritaires) trouvent ainsi, à travers la pratique du rap, un espace leur permettant d'exprimer leur réalité sociale et de rendre leurs revendications davantage visibles au sein de la culture majoritaire (LeBlanc, Boudreault-Fournier & Djerrahian, 2016).

Cependant, les études québécoises se sont jusqu'à présent concentrées sur la culture Hip-hop exclusivement francophone, invisibilisant toute une partie de la pratique artistique dans la province. Cette invisibilisation d'une partie de la scène résulte d'un manque, dans la littérature scientifique, d'études sur l'organisation complexe de la culture ainsi que les interactions sociales qui animent et régulent la scène à Montréal, entraînant une faible compréhension de ses dynamiques internes.

À la faveur de cette récente maturité et visibilité du rap à Montréal, nous constatons une forte division entre les scènes mainstream et underground, matérialisée par les questions d'ethnicité, de langue et de genre : nous nous interrogeons alors sur les raisons de la double dominance, à la fois blanche et francophone, du rap québécois médiatisé. Cela nous a ainsi amené à nous questionner, de façon plus large, sur les relations de pouvoir qui structurent la scène Hip-hop à Montréal : Quelles relations entretiennent les scènes mainstream et underground ? Afin de comprendre les tensions, rivalités et alliances qui structurent la scène, cette première observation nous a alors mené à nous concentrer plus spécifiquement sur la scène underground : pour en comprendre l'organisation, il nous faut en effet explorer et plonger dans sa structure complexe. Quels mécanismes permettent d'assurer la cohésion de la scène underground ? Comment cette dernière se construit-elle par rapport au mainstream, et plus particulièrement aux médias ?

Ce projet de recherche a ainsi pour objectifs principaux de comprendre les représentations sociales des artistes de la scène underground à Montréal, afin de déceler la structure

organisationnelle de la scène ainsi que les dynamiques sociales régissant les interactions entre mainstream et underground.

# Cadre théorique de recherche

Dans ce mémoire, les représentations des artistes de la scène Hip-hop underground à Montréal seront analysées à partir de deux concepts théoriques principaux. Afin de comprendre les dynamiques internes qui en régissent la structure et l'organisation, nous aborderons le concept de scène, développée dans les études culturelles afin d'en saisir les cadres spatial et communicationnel. Ce concept nous amènera à aborder les termes de mainstream et underground, utilisés dans le langage courant des acteurs sociaux étudiés, opérant une distinction essentielle entre les artistes et les organisations. Enfin, le concept de sphère publique, impliquant ici les notions de visibilité et de reconnaissance, nous aidera à percevoir les mécanismes sociaux à l'origine des rapports de domination et des hiérarchies culturelles. Ces concepts, issus d'une collaboration étroite entre les sciences sociales et les sciences de la communication, nous invitent tout d'abord à présenter le courant intellectuel des *Cultural Studies*, dont la posture épistémologique a grandement influencé l'approche de cette présente étude.

## 1.1 Un projet de recherche inspiré par la perspective des *Cultural Studies*

Si, dans une perspective constructiviste, l'individu se construit et se reconstruit sans cesse à travers ses rapports et relations à l'autre, la culture, elle aussi, « n'existe pas indépendamment des rapports sociaux, qui sont toujours des rapports inégalitaires » nous rappelle Denys Cuhe (Cuhe, 2004 : 67). Les hiérarchies sociales imposent ainsi, dès le départ, une hiérarchie de fait entre les cultures. Puisque la culture émane des individus et groupes sociaux qui la produisent, elle se trouve ainsi imbriquée dans des positions de force et de faiblesse, relatives aux positions inégales occupées par ces groupes sociaux dans les champs social, économique et politique.

Nous aborderons ici la façon dont notre projet de recherche a été inspiré par la perspective développée par les *Cultural Studies* dans leur appréhension de la culture, ainsi que dans leur caractère interdisciplinaire.

Les *Cultural Studies*, issues d'une tentative de fusion entre les sciences humaines et sociales, les sciences de la communication et les études littéraires, se sont développées avec l'objectif

principal de comprendre et rendre visible la façon dont « nos vies quotidiennes sont ancrées dans le culturel, comment elles sont construites dans et par la culture. » (Chalard-Fillaudeau, 2015 : 14). Elles cherchent ainsi à percevoir les modalités d'expression spécifiques à chaque culture, et la façon dont elles régissent les individus ou groupes et leurs rapports sociaux.

Dans le chapitre introductif de l'ouvrage *Resistance through Rituals : Youth subcultures in Post-war Britain* devenu une référence dans le courant intellectuel, John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson et Brian Roberts, posent alors le cadre du courant de pensée et présentent la conception du terme « culture », tel qu'ils l'appréhendent au cœur de leurs études : « Par culture, nous entendons les principes de vie partagés qui caractérisent ou sont particuliers à des classes, groupes ou milieux sociaux. Les cultures sont produites dans le même temps que les groupes appréhendent leur existence sociale au cours de leur expérience quotidienne. La culture est, par conséquent, intimement liée au monde de l'action pratique. [...] Comme le monde quotidien est en lui-même problématique, la culture revêt nécessairement des formes complexes et hétérogènes qui sont tout sauf dénuées de contradictions. » (Hall & Jefferson, 1976 : 10). La culture est ainsi appréhendée dans son sens anthropologique, puisque les chercheurs perçoivent les cultures comme des « totalités expressives reposant sur des pratiques sociales, des croyances, des rites, des systèmes institutionnels, des codes, des schèmes symboliques, etc. » (Chalard-Fillaudeau, 2015 : 13). Les chercheurs placent alors les individus au cœur de cette conception : les actions pratiques et quotidiennes sont centrales à cette vision de la culture, et forment la base de l'approche reposant sur « des hommes et des femmes qui les pensent, produisent et transforment. » (Chalard-Fillaudeau, 2015 : 13). La culture, à leurs yeux, représente donc un système de normes et de conventions en mouvement constant, déterminant aussi bien les réalités objectives (à savoir le mode de vie) que subjectives (modes de réception et d'expression).

L'étude de la culture Hip-hop, originaire de la classe populaire, s'inscrit ainsi dans les champs de recherche privilégiés des *Cultural Studies*. Si notre étude s'inscrit dans le champ de la sociologie, nous ne pouvons néanmoins nier l'influence que les *Cultural Studies* opèrent dans notre démarche et perspective de recherche. Déceler les structures de pouvoir et dynamiques sociales faisant de la culture Hip-hop une culture originellement dominée dans le jeu de la légitimité culturelle est une pièce maîtresse de notre projet de recherche.

Au-delà de l'aspect engagé des *Cultural Studies*, l'un de ses fondements réside également dans son approche interdisciplinaire. Fortes de ce positionnement cherchant à identifier toute forme de pouvoir nichée au sein de la culture, les *Cultural Studies* « interviennent là où sont requis de



façon intrinsèque des niveaux d'analyse multidimensionnels », rappelle Éric Maigret, selon les termes de Ian Ang (Maigret, 2013 : 158). Pour le philosophe Jacques Rancière, cité par Béatrice Fleury et Jacques Walter, cette transgression des frontières disciplinaires devient indispensable dans l'étude des formes de pouvoir. Elle permettrait alors une « déconstruction des systèmes de pensée, de disciplines qui assignent des places et des rôles aux individus » (Fleury & Walter, 2014 : 165). L'interdisciplinarité du mouvement intellectuel constitue donc une condition nécessaire à la dénonciation des formes de dépendance imposées aux groupes populaires. Les *Cultural Studies* mobilisent alors toutes les disciplines nécessaires, afin de surmonter et dépasser les formes d'assujettissement.

Issus d'un parcours entamé en sciences de la communication, puis en marketing et publicité avant d'entreprendre une maîtrise en sociologie, nous nous reconnaissons également dans la démarche intellectuelle des *Cultural Studies*, cherchant à mobiliser les savoirs et disciplines nécessaires à l'enrichissement de la recherche. Les sciences de la communication ont une longue tradition d'étude de la musique populaire, à l'instar de Will Straw, et des effets que les médias opèrent sur les individus et la société. La communication à travers les médias y est perçue comme un processus dynamique d'influence et de persuasion, participant à la construction sociale d'une opinion publique. Le sens et la portée des images et messages diffusés dans les médias et auprès des individus constituent le cœur des études en sciences de la communication ainsi qu'un axe central des *Cultural Studies*. La présente étude mobilise ainsi ces différents apports dans la compréhension de la culture Hip-hop et des représentations sociales partagées par les acteurs sociaux qui la constitue.

Éric Maigret voit dans le courant des *Cultural Studies* la construction d'une « définition d'une figure non élitiste de l'intellectuel, sans rupture absolue avec un « peuple » qui serait pour sa part dépossédé de ses expériences de vie » (Maigret 2013 : 159). La perspective interprétative et ethnographique des *Cultural Studies* rompt ainsi avec l'image du scientifique dans sa tour d'ivoire, observant le peuple de haut, depuis son piédestal.

Notre approche et perspective de recherche s'inscrivent ainsi dans la démarche épistémologique des *Cultural Studies*, puisque des questions et préoccupations ethniques et de domination culturelle demeurent au cœur de l'étude. Cette précision quant au positionnement de la présente étude nous permet désormais d'aborder les principaux concepts qui encadreront la recherche et réflexion sociologique. La compréhension des représentations sociales partagées au sein de la culture Hip-hop s'inscrit ici dans le concept de Scène, notion clé développée afin

de « penser l'inscription de la communication dans la culture, en interrogeant ses conditions techniques, économiques et ses rapports au pouvoir » (Kaiser, 2014 : 133).

## 1.2 Le concept de scène

### 1.2.1 La scène théorisée par Will Straw

Le concept de scène émerge au début des années 90 du fait de collaborations interdisciplinaires entre les *Cultural Studies*, les recherches portant sur la musique populaire, les études en communication ainsi que les études urbaines, en renouvelant les théories relatives aux dynamiques artistiques et culturelles développées en sociologie et en s'attardant plus spécifiquement sur les réalités des courants musicaux locaux. Will Straw fut l'un des premiers à conceptualiser la notion, initiateur de nombreux écrits questionnant et adaptant sans cesse le concept depuis les années 1990. Face aux écrits suggérant une unité dans l'espace musical au sein d'un territoire délimité de façon précise, Straw suggère, au contraire, d'y voir une multiplicité des pratiques. Il propose alors, dans un texte qui deviendra une référence conceptuelle dans les réflexions autour des pratiques musicales, une définition de la scène musicale, qu'il décrit comme étant « that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization » (Straw, 1991 : 373).

Nous ne ferons pas état ici de l'ensemble des textes enrichissant cette réflexion autour du concept de scène, mais tenteront d'en donner une définition s'appliquant à notre cadre de recherche présent.

Le caractère spatial occupe une place essentielle dans le concept de scène, tout en exprimant la difficulté que représente le fait de délimiter précisément des pratiques culturelles dans un espace restreint : « Scene invites us to map the territory of the city in new ways while, at the same time, designating certain kinds of activity whose relationship to territory is not easily asserted. (How, for example, would one locate the Montreal anglophone poetry scene on a map ?) » (Straw, 2005 : 412). Une scène culturelle, évoquée dans le cadre d'une étude portant sur un courant musical, porte une forte connotation à l'urbanité, et représente, pour Straw, une façon d'évoquer la théâtralité d'une ville et sa capacité à générer des images des personnes y occupant l'espace public (Straw, 2005 : 412). Il perçoit aujourd'hui deux conceptualisations majeures dans les approches de scènes culturelles : les scènes ouvertes et les scènes restreintes. Dans la première dimension, les scènes dites ouvertes représentent « l'expression

d'une urbanité générale », d'un savoir-vivre, et d'une éducation qui sont le « spectacle de l'interaction sociale humaine transpirant dans les espaces publics. » (Straw, 2014 : 20). Ce concept désigne ainsi une « effervescence visible dans laquelle peuvent être observés les flux et la diversité réputés constituer la vie urbaine ». Dans cette conception, la scène est imbriquée dans le processus d'inculcation des valeurs de la ville et du protocole éthique qu'elles impliquent.

Dans la seconde dimension, la conception « restreinte » de scène l'envisage davantage comme un type d'organisation particulier entourant certaines formes culturelles spécifiques tels que les genres musicaux. Dans ce sens, une scène restreinte est définie par « les gens, pratiques et objets qui gravitent autour d'un objet ou un domaine culturel particulier » (Straw, 2014 : 20) et prend forme au sein d'une communauté étroite et d'un petit réseau d'institutions. Ces approches diffèrent dans leurs modes d'organisation : alors que la scène ouverte est formée dans un environnement plus formel au processus institutionnel très structuré, la scène fermée, quant à elle, jouit davantage d'un réseau informel de relations et de contacts axé sur le capital social.

Straw reconnaît cependant les limites de ces conceptualisations distinctes, davantage heuristiques que concrètes. En comparant deux façons d'intégrer la scène littéraire américaine, il évoque l'idée selon laquelle l'apprentissage social informel, bénéficiant de critères nébuleux, semble aussi ardu que celui exigé dans les institutions formalisées.

Si les formations formelles au sein de structures traditionnelles continuent de permettre la transmission de compétences dans les scènes artistiques, les lignes entre les activités professionnelles et sociales s'estompent et deviennent de plus en plus floues : « Increasingly, however, the knowledges required for a career in artistic fields are acquired in the movement into and through a scene, as individuals gather around themselves the sets of relationships and behaviors that are the preconditions of acceptance. » (Straw, 2005 : 413).

Ainsi, si nous n'envisageons pas, dans cette étude, de départager ces deux conceptualisations de scènes culturelles, il semble au contraire intéressant de les faire dialoguer entre elles puisque leurs approches distinctes rendent compte de la complexité des systèmes formels et informels qui les constituent. La conception de la scène ouverte est une approche utilisée aujourd'hui afin de rendre compte d'une scène au sens large, englobant ainsi l'ensemble de la scène musicale, tout en la limitant dans l'espace. Dans le contexte de notre étude, la scène ouverte représenterait donc la scène musicale globale à Montréal. D'un autre côté, la conception de la scène restreinte fait davantage référence aux circuits fermés et alternatifs du mouvement Hip-hop. Se construisant de façon informelle, le courant a ainsi développé ses réseaux de

production, promotion et diffusion indépendants ainsi que propres médias dédiés qui constituent une scène restreinte au sein de la scène ouverte plus large de l'industrie musicale montréalaise. Enfin, dans un article plus récent, Casemajor et Straw ajoutent que dans une perspective pratique, « [...] la scène devient un levier d'analyse de la morphologie sociale, c'est-à-dire une façon de nommer des unités particulières ou des formes organisationnelles de la vie sociale. Une scène est alors comprise comme l'agrégation des lieux, des gens, des choses et des actions qui composent la vie d'un phénomène social particulier. » (Casemajor, Straw, 2017 : 27). Une scène peut donc être comprise, dans cette approche, comme un réseau appuyant et structurant « la vie des phénomènes culturels. »

De ces conceptions complémentaires d'une scène culturelle, nous retenons que celle-ci peut-être envisagée comme un espace organisationnel - spatial et temporel - limité dans lequel s'exprime la multiplicité des pratiques artistiques autour d'une esthétique commune, formée par les interactions constantes entre les systèmes institutionnels et les réseaux sociaux alternatifs qui la compose. Alors que les concepts de scène ouverte et de scène restreinte représentent un cadre davantage théorique et scientifique, les termes de *mainstream* et *underground* semblent constituer une traduction dans le langage commun utilisé par les acteurs sociaux du mouvement Hip-hop.

### 1.2.2 Mainstream vs. Underground

Le terme anglais *mainstream*, largement adopté dans le langage francophone commun, peut sembler, encore aujourd'hui, difficile à saisir. Couramment utilisé dans de nombreux contextes du quotidien, ce concept très englobant peut paraître très abstrait à première vue, et compliqué à appréhender de façon précise, rassemblant de nombreuses idées préconçues. Ainsi, avant d'analyser ce que représentent les scènes *mainstream* et *underground* pour les acteurs sociaux de la scène Hip-hop à Montréal et les enjeux qui les traversent, nous tenterons tout d'abord d'élaborer une définition satisfaisante de ces concepts, dans le secteur musical, et dans le cadre de notre recherche.

Apparu initialement dans le langage marketing, secteur très enclin à l'utilisation de termes anglophones, le *mainstream* désigne le marché grand public, et connote l'idée de tendance de consommation centrale et majeure. Dans ce sens, le *mainstream* se construit en opposition au marketing de niche qui cherche à s'adresser à des groupes de consommateurs minoritaires. Il désigne également une consommation de masse qui représente une habitude liée à l'idée

d'actualité. Ainsi, en marketing, impliquant le concept de tendance, le *mainstream* peut être compris comme une mode, évoluant au gré de la demande et des saisons.

Dans le secteur des communications, le *mainstream* représente l'ensemble des médias grands publics, à savoir la radio, la télévision et les journaux, alimentant la population des informations principales et locales.

Dans son ouvrage *Mainstream : enquête sur la guerre globale de la culture et des médias* publié en 2010, Frédéric Martel tente de mettre en lumière les différents rapports de force qui structurent l'économie culturelle mondiale. Bien que son angle d'approche soit géopolitique - impliquant de nombreux enjeux économiques -, il apporte tout de même de nombreux éclaircissements sur le concept *mainstream*, et la lutte mondiale pour un leadership culturel. Martel propose ainsi pour le concept la définition suivante : « *Mainstream* - le mot, difficile à traduire, signifie littéralement « dominant » ou « grand public », et s'emploie généralement pour un média, un programme de télévision ou un produit culturel qui vise une large audience. Le *mainstream*, c'est l'inverse de la contre-culture, de la subculture, des niches ; c'est beaucoup le contraire de l'Art. Par extension, le mot concerne aussi une idée, un mouvement ou un parti politique (le courant dominant), qui entend séduire tout le monde » (Martel, 2010 : 16). Plaire à la majorité, satisfaire le plus grand nombre, rassembler la masse, créer un mouvement global chez les individus. Voilà donc la vocation du *mainstream*. Cette conception implique également l'idée de gommer les différences, d'ignorer les minorités et de nier les particularités de groupes sociaux spécifiques pour toucher le plus grand nombre d'individus possible. Le *mainstream* représente donc le courant dominant, et implique le concept de pression sociale, encourageant les individus à se conformer aux mœurs et coutumes de la majorité.

Dans son ouvrage, Martel dédie l'entièreté du septième chapitre au *mainstream musical*, et à l'invention de la *pop music*. Selon lui, elle est née en partie à Détroit, sous l'impulsion de Berry Gordy, fondateur du label Motown. Refusant de figurer uniquement au top des classements de musique noire, Gordy deviendra un des inventeurs de la *pop music*, en cherchant à devenir le leader de l'ensemble de la musique américaine. Pour cela, il crée une musique *crossover*, qui mélange les styles et les inspirations, dans l'espoir de toucher un public large. Loin d'être un mouvement historique, la *pop music* ne constitue même pas un genre musical, puisqu'elle s'invente et se réinvente sans cesse : « Elle est simplement un raccourci pour "populaire", une culture, une musique qui s'adresse à tous et qui se veut, dès le départ, *mainstream*. »

La culture *mainstream* peut ainsi être définie comme une culture émanant de la population, rassemblant et mélangeant une multitude de genres divers, et s'adressant à un public large.

L'underground se définit, littéralement, par un courant "souterrain", initialement rattaché à l'idée de clandestinité et de marginalité. Il regroupe l'ensemble des pratiques culturelles et artistiques se situant en marge des courants dominants et caractérisées par une diffusion utilisant les circuits indépendants. Stephen Graham reconnaît l'impossibilité de définir des critères strictes et clairs capables d'englober l'underground musical et d'en déterminer les frontières (Graham, 2016 : 17). Il parvient cependant à en identifier certaines directives et traits caractéristiques particuliers : « First, underground music will likely be in some way aesthetically challenging or complex » (Graham, 2016 : 17). Les mouvements underground se distinguent en effet par leurs formes expérimentales et la rupture qu'ils opèrent avec les conventions véhiculées au sein de la culture dominante et à travers les médias de masse, perçus comme socialement et/ou politiquement corrects. La musique underground se démarque également par le fait de vivre en dehors des institutions et des canaux habituels de production, de promotion et de diffusion. « Finally, it usually holds essential minor commercial interest or potential. » (Graham, 2016 : 17). Les scènes musicales underground s'adressent en effet à un public qui peut être éventuellement minoritaire. L'underground peut également révéler un positionnement très appuyé à se construire en marge et à revendiquer une exigence créative d'indépendance.

Graham rappelle cependant que cette catégorisation délimitant les frontières musicales relève d'une construction normative et dépend de structures conventionnelles créées afin de conserver des intérêts et une hiérarchie profitant à un certain groupe d'individus. « Even entrenched boundaries, such as those that define "classical" and "popular" music, are not natural divisions. They are instead social conventions that help maintain the institutional power bases of each bounded practice. » (Graham, 2016 : 7).

### **1.2.3 Définir scène, mainstream et underground dans le cadre de la présente étude**

La scène mainstream constitue donc, dans le cadre de notre étude, le courant musical dominant, bénéficiant d'une institutionnalisation davantage formelle et jouissant d'un support médiatique lui permettant de rejoindre une large audience. Nous utiliserons le terme mainstream afin d'évoquer la scène Hip-hop dominante et médiatisée, profitant d'un cadre et de réseaux institutionnels formalisés. La scène underground représente, à l'inverse, le courant indépendant, profitant de ses propres réseaux alternatifs et touchant un public plus spécialisé. Tels que nous les envisageons dans le cadre de la présente étude, ces termes représentent les deux extrêmes

d'un spectre, impliquant le degré d'indépendance de leurs réseaux internes ainsi que leur capital de visibilité (concept que nous abordons dans la partie suivante). Si nous n'opérons pas de réelle comparaison entre ces deux scènes dans le cadre de la présente recherche, nous étudierons cependant leurs rapports distincts aux médias, ainsi que l'influence de ces derniers sur leur organisation complexe et les rivalités qui les opposent.

Si nous avons par ailleurs choisi d'utiliser, dans le cadre de cette étude, les terminologies anglaises de ces termes, que sont *mainstream* et *underground*, c'est avant tout une décision relative au contexte de la recherche. Lors de nos recherches exploratoires ainsi que durant les rencontres avec les acteurs de la scène Hip-hop, ce sont ces termes qui ont été utilisés naturellement, et non ceux de contre-culture, subculture ou courant dominant. Nous continuerons donc d'employer les termes anglophones dans la présente étude afin de rester cohérents par rapport aux représentations sociales partagées par les acteurs sociaux rencontrés.

Cette définition des scènes mainstream et underground dans l'univers musical nous amène à nous questionner sur le concept de visibilité, puisque cela nous permettra de comprendre davantage les dynamiques qui régulent mainstream et underground, et les conditions d'accès à cette visibilité pour les artistes montréalais.

### **1.3 Le concept de visibilité**

Afin de comprendre comment un artiste accède au mainstream, il est nécessaire de s'interroger sur les inégalités d'accès à la visibilité, ce qui nous permettra également de déceler les mécanismes qui ont permis à la culture Hip-hop de passer d'une culture dominée à un mouvement progressivement intégré à la culture dominante.

La définition du terme de visibilité dans le cadre de notre étude nécessite tout d'abord le survol de certaines notions abordées en sciences sociales ou sciences de la communication. Dans un premier temps, nous présenterons ainsi la distinction faite entre médias de masse et médias alternatifs à partir des théories développées dans le cadre d'études sur les médias. Le concept de visibilité soulève également des questionnements quant aux notions de sphère publique, de reconnaissance et d'invisibilité, que nous aborderons donc afin de comprendre davantage les inégalités d'accès que génère cette visibilité, et en vue de définir ce que nous entendons par visibilité dans le cadre de la présente étude.

### **1.3.1 Les médias alternatifs face aux médias de masse**

John D. H. Downing s'est intéressé dans ses écrits aux médias alternatifs et à la communication dans le cadre de mouvements sociaux. Il définit les médias alternatifs radicaux comme un média « generally small-scale and in many different forms, that express an alternative vision to hegemonic policies, priorities, and perspectives. » (Downing, 2001 : v). Les médias alternatifs regroupent ainsi l'ensemble des supports ne s'apparentant pas aux médias de masse à large audience, comprenant les supports indépendants, d'associations locales, non corporatifs, activistes ou encore anarchistes pour n'en citer que quelques exemples. Christian Fuchs enrichit cette définition en précisant la tension qui oppose ces deux types d'organisation médiatique : «The contention is that alternative media should not only be understood as alternative media practices, but also as critical media that question dominative society. » (Fuchs, 2010 : 174). Il développe ainsi certains critères, déterminants dans l'identification de médias alternatifs, en comparaison aux médias de masse : « Alternative media are mass media that challenge the dominant capitalist forms of media production, media structures, content, distribution, and reception. [...] The central aspects are journalists and their practices, recipients and their practices (actor-oriented), media product structures, media organizational structures, and media distribution structures (structure oriented). » (Fuchs, 2010 : 178).

Un média alternatif propose ainsi une vision et un angle journalistique différent du courant dominant. La démarche alternative de ces médias implique un engagement personnel de la part des individus enrichissant son contenu ainsi qu'une structure davantage indépendante. Enfin, Fuchs ajoute : « One aim is to give voices to the voiceless, media power to the powerless as well as to transcend the filtering and censorship of information by corporate information monopolies, state monopolies, or cultural monopolies in public information and communication. » (Fuchs, 2010 : 179).

### **1.3.2 La notion de sphère publique**

La notion de sphère publique fut abordée pour la première fois dans les années 50 par Jürgen Habermas. Dans son ouvrage *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), Habermas présente les principes fondamentaux permettant de délimiter cet espace. Ainsi, la sphère publique représente un espace symbolique au sein duquel les individus rassemblés définissent un intérêt général par l'usage de la raison.



Cet intérêt commun constitue un contrepoids aux pouvoirs actuels, une possibilité d'apporter une opposition au système politique en place. La notion de « publicité » est essentielle à cet espace qui a pour but de permettre une médiation entre la société et l'État. Habermas utilise la notion de publicité dans le sens d'une large diffusion des informations et sujets de débat par le biais des médias.

Concept initialement formulé afin de proposer un idéal-type de la sphère publique bourgeoise, il fut largement débattu et remis en question depuis sa conceptualisation première. Plus récemment, Habermas simplifie sa définition pour voir « la sphère publique comme espace d'échanges et de communication fondés sur la raison » (Habermas, 2015 : 14). Selon le théoricien, l'opinion publique se construit donc à travers les débats et rencontres physiques des individus au sein de cet espace ainsi que par l'intermédiaire des médias, diffusant les informations et sujets de ces délibérations.

Selon Habermas, cité par Nancy Fraser, ce modèle de « la conception bourgeoise de la sphère publique » n'était qu'une vaste utopie. « Il ne suffit pas d'affirmer qu'une arène de discussion doit être un espace où les distinctions sociales existantes sont suspendues et neutralisées pour qu'il en soit ainsi » (Fraser, 2011 : 132).

Nous envisageons donc la sphère publique comme l'espace de rencontre et de discussion des groupes sociaux aux intérêts divers constituant une société, dans lequel s'élabore l'opinion publique, représentative d'un intérêt commun formulé par la majorité. Ainsi, cette sphère publique constitue le lieu de rencontre et d'interaction des scènes mainstream et underground, espace dans lequel les acteurs sociaux élaborent leurs représentations sociales et opinion commune de l'industrie musicale et de la culture Hip-hop au gré des dynamiques et rapports de force qui les opposent.

### **1.3.3 Les notions d'invisibilité et de reconnaissance**

La sphère publique est donc le théâtre de situations d'exclusion pour certains groupes sociaux, marginalisés dans le cadre de luttes sociales pour l'accès à la visibilité. « Dès lors que l'on cesse de voir l'exclusion comme un état, pour l'envisager comme un processus, il faut s'interroger sur les mécanismes qui engendrent cette précarisation. » (Mauger, 2007 : 325). Cela nous amène désormais à examiner la notion d'« invisibilité ». Selon Stéphane Beaud, les processus d'occultation touchent toutes les catégories sociales : tout individu est susceptible aujourd'hui d'être invisibilisé. La notion d'invisibilité n'évoque donc pas une catégorie

sociologique, ni un statut social, mais représente « une situation et un ensemble de processus qui conduisent à un sentiment de non-reconnaissance et de mépris social » (Beaud, Confavreux, Lingaard, 2006 : 11). Il serait donc possible d'alterner les phases de visibilité et d'invisibilité pour un individu au sein de la société. Ainsi, le sociologue français ajoute que cette invisibilité résulterait d'une « disposition particulière des yeux des gens ». La construction de cette disposition particulière est influencée par les représentations véhiculées au sein de la société, orientée par les conceptions sociales acceptées et les normes établies au sein d'une société. La construction sociale agit donc comme un intermédiaire entre les individus, dépeignant une certaine réalité unique.

Revenons à présent sur la notion de « non-reconnaissance » évoquée par Beaud dans la construction de sa définition d'invisibilité. Axel Honneth introduit la notion de « perception » dans la définition du concept. « La perceptibilité d'un objet déterminé [...] ils sont visibles par un autre sujet selon le degré auquel celui-ci est à même de les identifier. » (Honneth, 2005 : 43). Ainsi, pour être visibles, les individus se doivent d'être perçus, mais surtout identifiés. La visibilité résulte donc, selon le sociologue, d'une « capacité d'identification individuelle élémentaire ». Ainsi, la reconnaissance d'un individu par autrui lui confère une valeur sociale, déterminée par le cadre et les normes en vigueur au sein de la société. Par définition, ces normes mettent en lumière, à l'inverse, des déviances et donnent par conséquent naissance à des inégalités. La reconnaissance implique donc des différences de perception dans la valeur de certains individus par rapport à d'autres.

L'existence même de sphère publique implique ainsi une forme d'inégalité dans la construction des représentations sociales qui la constituent. En créant une opinion afin de défendre face au pouvoir politique des intérêts jugés communs, les intérêts spécifiques de groupes sociaux distincts sont oubliés et exclus de l'espace public. C'est la reconnaissance de cet intérêt commun qui lui confère sa valeur au sein de la société.

Cette reconnaissance est conférée par la représentation qui est faite des phénomènes sociaux. Ainsi, les institutions et les médias participent à visibiliser certains sujets ou groupes sociaux au détriment d'autres, jugés moins représentatifs et pertinents par les structures établies.

Être reconnu implique alors d'être visible au sein de la société, et ainsi d'obtenir une certaine valeur sociale. Sans visibilité, un phénomène, individu ou groupe social ne sera donc pas reconnu du plus grand nombre, et n'existera pas dans la sphère publique.

### **1.3.4 Visibilité médiatisée et visibilité sociale**

L'une des composantes centrales au concept de visibilité réside dans sa distribution inégale dans la société. Les différences de visibilité sont ainsi directement liées aux inégalités d'accès à la sphère publique : une personne qui ne sera pas visible ne sera donc pas reconnue, et n'aura pas de valeur au sein de l'espace public. Enfin, nous nous inspirons maintenant du survol des différents usages couramment utilisés en sciences sociales des termes de visibilité et d'invisibilité effectué par Olivier Voirol afin d'en proposer une définition pertinente dans le cadre de la présente recherche. Ce sont les perspectives médiatique et sociale de ces notions qui nous semblent ici les plus appropriées. Tout d'abord, Voirol définit la visibilité comme « [...] l'ensemble des opérations pratiques menées par les acteurs pour signifier ce qu'ils font aux yeux d'autrui et recoupe simultanément l'ensemble des compétences permettant de voir l'action d'autrui. » (Voirol, 2005 : 27).

Appréhendée sous l'éclairage des médias, la visibilité peut être perçue comme un processus dépendant des médias et des informations mises en circulation publiquement pour déterminer la capacité des individus à percevoir et interpréter le monde. Si « le développement historique des médias [...] permet d'étendre considérablement les interactions à travers le temps et l'espace » (Voirol, 2005 : 15), il est désormais possible de voir et d'être vu lors d'interactions indirectes, qui ne nécessitent pas la co-présence des protagonistes. « Acteurs et événements deviennent visibles pour autrui en dehors des espaces immédiats d'interaction. » (Voirol, 2005 : 15). Les médias - dans le sens de moyens de communication et canaux d'informations - permettent ainsi de rendre visible certaines conceptions sociales aux yeux de la population. Mais à l'inverse, en accordant une reconnaissance à certains, les faisant exister aux yeux de groupes d'individus, ils omettent tout un pan de la société, désormais invisibilisé ou identifié sous une catégorie qui ne leur ressemble pas, participant à la perpétuation des inégalités d'accès à l'espace public. Cette perspective permet de réaliser combien le cadre de la visibilité s'est étendu par l'intermédiaire des canaux médiatiques. « [...] cette nouvelle forme de visibilité publique repose sur une diffusion asymétrique. » (Lilti, 2018 : 109) puisqu'elle permet la propagation large et de façon souvent incontrôlée d'informations, dans une communication à distance. Ainsi, la visibilité médiatique est entièrement tributaire du bon vouloir des structures médiatiques, qui déterminent la diffusion d'une certaine réalité sociale.

La visibilité sociale représente le fait de bénéficier ou non d'une attention publique, pour les groupes sociaux, « [...] généralement définis en termes de capital économique, de genre ou de statut » (Voirol, 2005 : 16). Cette perspective de recherche sur la visibilité a permis de mettre en exergue le fait que la visibilité est dépendante des caractéristiques sociales des groupes sociaux en question. « la visibilité sociale est [...] tributaire d'une « logique des situations », c'est-à-dire qu'elle doit être envisagée selon le type de rapport social et le contexte dans lequel l'interaction a lieu. » (Voirol, 2005 : 17). Cette perspective envisage donc la façon dont certaines réalités sociales restent en marge de la sphère publique, ne bénéficiant ainsi pas de l'attention du reste de la collectivité. Elle suppose également le fait d'exister, en tant que groupe social, au sein de cette sphère. Enfin, aborder la visibilité dans sa perspective sociale permet de la considérer et de rappeler son expression au sein de structures sociales et d'institutions existant en dehors de la sphère médiatique.

## 1.4 Posture épistémologique

Avec pour objectif la compréhension enrichie des réseaux alternatifs et des dynamiques sociales qui régulent la scène hip-hop à Montréal, nous adopterons une posture non-essentialiste dans le cadre de ce travail de recherche.

Dans son ouvrage *Une histoire du rap en France*, Karim Hammou se positionne contre les travaux en sciences sociales qui analysent la culture Hip-hop en oubliant trop souvent « l'instabilité et la complexité de ce que le mot "rap" désigne » (Hammou, 2012 : 7). Le sociologue reproche ainsi aux études sociologiques de décontextualiser le mouvement et d'avoir tendance à unifier la pratique, à l'aide d'extrapolations abusives des pratiques du rap. Mais le sociologue ne se fait pas uniquement critique des milieux universitaires, et reconnaît l'implication des médias dans la stigmatisation des artistes de la scène hip-hop. Hammou rappelle qu'une définition dominante du rap s'est formée dans la sphère médiatique, et que « le regard sociologique a bien trop souvent conduit, avec ses propres outils » ce regard journalistique et cette interprétation singulière. En France par exemple, contexte dans lequel exerce le sociologue, la sphère médiatique a ainsi analysé les pratiques du rap en utilisant la scène comme révélatrice du « problème des banlieues ».

Mathieu Marquet, chercheur rattaché à l'IDHES, rejoint le discours de Karim Hammou, et voit dans le rap un acte de résistance de la part des rappeurs face à l'aliénation que constitue le fait d'être dépossédé de leurs expériences et parole par les médias. Non loin de se contenter de

stigmatiser les rappeurs, les médias s'approprient un droit de parole sur leurs expériences propres et ne leur laissent aucune chance de s'exprimer par eux-mêmes à propos de leurs pratiques (Marquet, 2016).

Ces lectures m'ont ainsi permis d'envisager une approche constructiviste, afin d'ancrer la recherche « dans le point de vue et le sens que les acteurs sociaux donnent à leur réalité » (Savoie-Zajc, 2016 : 337). Dans cette optique non-essentialiste et constructiviste, nous reconnaissons ainsi que les individus construisent leurs propres significations et représentations de la réalité sociale à travers leurs interactions, et les interprètent à partir de leurs expériences quotidiennes. Nous envisageons ainsi le sens commun produit par les acteurs sociaux de la scène Hip-hop comme le matériau central de notre recherche afin de comprendre et expliquer les dynamiques sociales et mécanismes de prises de décisions des rappeurs qui régissent les interactions entre mainstream et underground.

# À la rencontre des collectifs : méthodologie et présentation

## 2.1 Une démarche d'étude de cas

Puisque l'objet de notre présente étude est l'analyse des rapports et dynamiques sociales entre les scènes Hip-hop mainstream et underground à Montréal, nous avons rapidement considéré la démarche de l'étude de cas dans le cadre de notre méthodologie de recherche. Une étude de cas consiste en l'examen approfondi d'un cas dans son contexte, et cherche à explorer ses relations avec les éléments de ce dit contexte. Robert K. Yin définit cette entreprise méthodologique selon deux conditions essentielles : « The distinguishing characteristic of the case study is that it attempts to examine: (a) a contemporary phenomenon in its real-life context, especially when (b) the boundaries between phenomenon and context are not clearly evident. » (Yin, 1981 : 59). Dans cette optique, l'étude de cas permet ainsi de comprendre comment un phénomène ou événement apparaît et évolue dans un certain environnement social, en réalisant le diagnostic d'une organisation spécifique. Elle permet ainsi l'exploration enrichie des dynamiques sociales et de leur processus de développement au sein d'un certain cadre social. C'est l'École de Chicago qui a démocratisé la démarche de l'étude de cas en sciences sociales, soutenant l'idée que « la vie sociale, définie comme un processus ou un mouvement, ne peut être saisie qu'à condition de s'y insérer et de comprendre les significations qui lui sont attribuées par ses propres acteurs. » (Hamel, 1997 : 34). Puisque l'étude d'une société ne peut être faite de façon complète ou globale, l'étude de cas permet ainsi de se concentrer sur « un observatoire de premier choix » (Hamel, 1997 : 20) en récoltant des connaissances à propos de la réalité sociale des individus, grâce à l'exploration de leur vécu et de leurs expériences immédiates. L'étude de cas s'inscrit ainsi dans une démarche inductive puisque ce sont les significations et représentations sociales des acteurs sociaux qui sont à l'origine de la compréhension du phénomène. Les faits empiriques sont alors mis en lumière par la situation réelle des individus, permettant la compréhension du phénomène étudié à travers ses effets. Le cas, dans ce type de démarche méthodologique, devient ainsi l'intermédiaire entre le chercheur et son objet de recherche. Le cas fait alors office « de laboratoire dans la mesure où il comporte les qualités nécessaires en vertu de la théorie dont témoigne l'objet de recherche. » (Hamel, 1997 : 88)

## **2.2 Choix du cas à l'étude dans notre recherche**

Le choix de cette unité sociale faisant office de laboratoire de recherche doit donc refléter les caractéristiques majeures de la société étudiée dans son ensemble. Les qualités détectées dans le cas choisi doivent également permettre d'identifier clairement le cadre théorique établi pour l'étude ainsi que son cadre méthodologique. Notre choix s'est ainsi porté sur deux collectifs appartenant à la scène underground montréalaise et jouissant d'une notoriété certaine parmi les artistes et acteurs sociaux des réseaux musicaux alternatifs à Montréal. Ce sont donc les deux collectifs qui constituent, ensemble, le cas sélectionné dans le cadre de la présente étude.

Tout d'abord, nous avons fait le choix de concentrer notre recherche exclusivement sur la ville de Montréal. Si de nombreux artistes Hip-hop sont originaires des quatre coins du Québec, Montréal constitue cependant le point de ralliement de la scène et concentre la grande majorité des réseaux de distribution et de production de la province. De plus, nous entamons cette recherche en observant les aspects multiculturel, multiethnique et multilingue de la scène Hip-hop underground à Montréal. Ainsi, pour comprendre les dynamiques sociales opposant les structures mainstream et underground ainsi que les mécanismes de domination à l'égard des artistes de la scène underground, il nous paraissait particulièrement pertinent de rencontrer les artistes évoluant dans les circuits alternatifs et indépendants de l'underground.

Il existe de nombreux collectifs Hip-hop évoluant à Montréal et rassemblant les acteurs sociaux de la scène. Notre attention s'est portée sur de telles entités puisqu'elles constituent une organisation spécifique regroupant de nombreux artistes, issus d'horizons différents. Cette particularité permet ainsi l'étude approfondie de la structure de cette organisation afin d'en saisir les dynamiques internes ainsi que les rapports au mainstream.

À l'issue d'un premier travail exploratoire, il nous a également été donné de rencontrer des acteurs de la scène Hip-hop à Montréal, et ainsi nous familiariser davantage avec leurs pratiques sociales. Les collectifs Urban Science et Kalmunity étaient ceux qui ressortaient le plus souvent lors de nos conversations informelles avec les acteurs sociaux de la scène Hip-hop.

## **2.3 Méthodes de collecte des données**

Avec l'objectif d'ancrer la recherche dans les interprétations que donnent les artistes à leur réalité, dans une perspective non-essentialiste et constructiviste, nous avons opté pour une

collecte de données par entretiens semi-dirigés, à laquelle nous avons ajouté des observations de type ethnographique.

### **2.3.1 Les entretiens semi-dirigés**

L'étude de cas, de par sa nature descriptive et la compréhension approfondie des dynamiques sociales, s'appuie sur des données recueillies directement sur le terrain. Bertaux rappelle que les « réseaux de relations constituent des micro-milieus de relations interpersonnelles où dominant non pas les rapports instrumentaux mais les rapports affectifs et moraux générateurs de sens. » (Bertaux, 2016 : 44). Les réseaux ainsi que les relations internes de la scène Hip-hop underground à Montréal sont donc au cœur des discussions entreprises avec les artistes. Afin de comprendre les dynamiques régissant les rapports entre mainstream et underground, et afin de connaître l'organisation structurelle des collectifs dans lesquels évoluent les artistes, nous abordons les thèmes suivants lors de nos entretiens : la socialisation des artistes à la musique et à la culture Hip-hop, leurs processus de création, leurs vécus et expériences quotidienne au sein de la scène, le fonctionnement interne des collectifs, la relation des artistes avec les médias et l'industrie mainstream, ainsi que leurs relations avec le public. Puisque notre démarche cherche avant tout à faire émerger les analyses à partir des représentations qu'ont les acteurs sociaux de la scène, nous avons structuré notre guide d'entretien autour de ces thématiques, afin de conserver une certaine liberté dans la formulation des questions, découlant directement des conversations entreprises. Yin insiste en effet sur l'importance de conserver une certaine flexibilité lors du travail de terrain afin de modifier les sujets et questions, tout au long de la progression de l'entretien (Yin, 1981 : 60). Nous avons ainsi préféré établir une liste de thématiques, permettant d'adapter les questions au fur et à mesure des conversations et des témoignages d'artistes. Les entretiens ont aussi été l'occasion pour nous de demander aux artistes d'expliquer et de donner du sens à des situations observées lors des événements donnés par les collectifs.

En plus des entretiens réalisés auprès des artistes, nous avons eu l'opportunité d'enrichir notre connaissance de la scène et de l'industrie musicale au Québec à l'aide de différentes expériences et rencontres complémentaires. Le travail exploratoire nous aura en effet fait prendre conscience de la difficulté que représente la collecte d'informations pertinentes, rigoureuses et scientifiques à propos de la scène. La scène Hip-hop reste à ce jour peu documentée, peu médiatisée et les informations disponibles sont malheureusement peu



attribuées - il peut en effet être difficile de trouver les auteurs de nombreuses publications. Ainsi, nous avons contacté et discuté avec un expert de l'industrie musicale québécoise, Félix B.Desfossés, qui se décrit notamment comme historien de la scène Hip-hop au Québec. Ce dernier est journaliste, chroniqueur et animateur pour Radio-Canada Abitibi-Témiscamingue, et auteur d'ouvrages (ou chapitres d'ouvrages) consacrés à l'histoire de courants musicaux, dont *Les racines du Hip-hop au Québec* (2020). Notre discussion a ainsi permis d'étayer nos informations et notre compréhension de la scène Hip-hop québécoise.

### **2.3.2 L'observation**

À travers l'observation, nous cherchons ici à dépasser le simple discours des artistes. Les propos des acteurs sociaux pourraient en effet sembler abstraits et rester campés dans des termes spécifiques et professionnels, propres à leur milieu social. Au cours des entretiens semi-dirigés, nous courons également le risque de voir les artistes partager uniquement ce qu'ils pensent devoir dire. L'observation permet ainsi de corroborer les témoignages d'artistes, et d'obtenir les informations qu'ils ne partagent pas, ou n'estiment pas devoir partager (lorsque l'information leur apparaît banale et/ou sans importance, par l'exemple). Enfin, l'observation nous a permis de saisir le non-verbal et les attitudes des artistes, ainsi que les dynamiques et différentes interactions sociales, dont les artistes n'ont pas nécessairement conscience. L'observation permet également d'enrichir les rencontres afin de les adapter sans cesse à la réalité du terrain et à la progression de l'analyse. Elle nous a permis en effet d'enrichir les questionnements et interactions avec les artistes afin de les confronter à des observations effectuées en situations réelles. Durant près de deux ans, nous avons donc fréquemment assisté aux événements tenus par les collectifs, à hauteur de plusieurs fois par mois. Organisées de façon hebdomadaire, les soirées *Kalmunity Tuesdays* et *Urban Science Le Cypher* prennent place respectivement au Petit Campus et bar Bootlegger l'Authentique. Ce sont ces deux événements que nous avons choisi de privilégier dans le cadre de cette étude, puisqu'ils représentent les rencontres les plus fréquentées par le public pour les collectifs.

Les données recueillies dans le cadre de l'observation ont donc pour objectif d'observer le « fonctionnement ordinaire » de lieux importants « dans la trajectoire des rappeurs aspirant à la professionnalisation » (Hammou, 2012 : 10) ainsi qu'au partage de leur art. Rendre compte des pratiques sociales et leur donner du sens passe « par une présentation des dimensions normatives du contexte pesant sur les pratiques et de la mobilisation des ressources diverses que déploient les acteurs. » (Arborio, Fournier : 2015 : 47). L'étude de cas implique d'entrée de

jeu un contact direct avec le terrain. L'observation a ainsi l'ambition de mettre en évidence les aspects caractéristiques de la culture Hip-hop, et de la vie sociale des collectifs à l'étude.

Enfin, dans le cadre d'une expérience professionnelle détachée de la présente recherche, nous avons eu l'opportunité d'occuper un poste au département des affaires institutionnelles et de la recherche à l'ADISQ. Si cette occasion n'était aucunement reliée à cette étude, elle nous permit tout de même d'enrichir notre connaissance de l'industrie musicale au Québec, et de percevoir les problématiques et enjeux majeurs qui animent ces acteurs sociaux.

## **2.4 Étapes et méthodes d'analyse**

En ce qui concerne les entretiens semi-dirigés, nous utilisons l'analyse à deux niveaux proposés par Geoffrion dans le cadre des entretiens : l'analyse des propos tenus d'une part, ainsi que l'analyse de leurs significations réelles dans un second temps. Le premier niveau d'analyse consiste à retranscrire les propos des participants, en prenant soin de noter les différences d'intensité ou d'enthousiasme dans les réponses, les hésitations, les subtilités de formulations ou d'opinion, par exemple. Dans un second temps, il est important d'analyser ces propos pour leurs significations « réelles », pour ce qui était sous-entendu ou implicitement présenté par les participants à l'enquête. Cela peut passer par le non-verbal, les causes de certaines réactions, les expériences (vs. affirmations ou croyances), les émotions, etc. Tout au long de l'enquête, il est ainsi essentiel de mettre les différents témoignages en relation afin de les comparer et de tirer de nouvelles pistes d'analyse de ces comparaisons ainsi que les divergences éventuelles. « La mise en rapport de ces témoignages les uns avec les autres permet d'écarter rapidement ce qui relève de colorations rétrospectives (ou de l'idiosyncrasie certains auteurs) et d'isoler un noyau dur commun aux expériences, celui qui correspond à leur dimension sociale : celle que l'on cherche précisément à saisir. Ce noyau est à chercher du côté des faits, des pratiques, des rapports socioculturels et des règles et normes organisant les activités d'un monde social. » (Bertaux, 2016 : 40). Nous sommes restés en contact avec les artistes tout au long de la rédaction, afin de préciser certaines parties de leurs témoignages et de rester au plus près des significations que ces derniers donnent à leurs expériences.

Enfin, à l'issue de ce dialogue avec les artistes, nous avons établi une grille d'analyse, confrontant nos observations à leurs représentations sociales, et avons procédé à la rédaction de l'analyse finale. Les témoignages ont été compilés au sein d'une grille d'analyse, à laquelle nous avons pris soin d'ajouter les précisions, commentaires et réactions qu'elles ont soulevé.

Cette grille d'analyse a été établie à partir des grands thèmes qui ont émergés de nos discussions avec les acteurs sociaux, se rapprochant des thématiques que nous avons définies lors de la constitution du guide d'entretien : la rencontre des artistes avec la musique, et leur rapport à cette dernière dans leur enfance/adolescence ; la rencontre des artistes avec la scène underground à Montréal et les collectifs étudiés ; leur processus de création ainsi que les sujets abordés et leurs sources d'inspiration ; le rapport à la scène mainstream et les différences observées par les artistes entre mainstream et underground ; la définition et les différences entre le rôle d'un MC - Maître de Cérémonie - et d'un rappeur ; la relation des artistes avec le public ; leurs rapports aux médias ; le concept de réussite - personnelle et professionnelle - ; la présence ou non de codes et de règles dans la culture Hip-hop ; le fait de vivre de la musique pour les artistes ; les lieux réels de la scène et de rencontre de ses acteurs sociaux ; la définition du "Rap Queb" et la pratique du rap à Montréal ; les relations avec les pairs.

## **2.5 Présentation des deux collectifs montréalais choisis pour notre étude de cas**

Il est désormais temps d'en découvrir davantage sur ces deux collectifs constituant le cœur et laboratoire de notre recherche. Afin de faire entrer le lecteur dans l'univers de ces organisations, nous avons choisi de rédiger ces sections sous un mode narratif, faisant écho à notre fréquentation de la scène underground au cours de ces deux années de recherche. Contée comme une histoire, cette description pose ainsi le décor de l'étude, permettant au lecteur d'entrevoir et de comprendre les contextes réels dans lesquels évoluent les artistes : lieux, personnages et pratiques y prennent ainsi vie.

### **Kalmunity**

La fraîcheur de cette soirée d'automne me fait doucement presser le pas alors que je quitte le Carré Saint Louis et me dirige vers la rue Prince-Arthur. Les rues montréalaises sont calmes en ce mardi soir, alors que les coups de 21h sont sur le point de sonner. Devant l'entrée du Café Campus, les videurs commencent à installer les barrières délimitant l'espace du fumoir et de la file d'attente, en prévision de la soirée qui se déroulera bientôt au dernier étage de l'édifice. Mon chemin s'arrête quant à lui au premier étage, et je pénètre alors dans la salle du Petit Campus. Une petite poignée de personnes, plongées dans l'obscurité intime de l'espace, sont installées aux quelques tables disposées face à la scène. Surélevée, l'estrade, seule halo de lumière de la

salle, est habillée d'instruments disposés aux quatre coins de l'espace : une batterie, un set de tambours, un synthétiseur, une guitare ainsi qu'une basse ornent la scène. Juste le temps pour moi de passer commande au bar et de rejoindre ma table que les musiciens occupent déjà le décor et Jahsun, fondateur du collectif, s'empare du micro. Il présente alors la soirée, encourage l'audience à soutenir la scène musicale locale, et rappelle l'essentiel avant que les musiciens ne s'attèlent à emplir l'espace de leurs mélodies : ce que nous sommes sur le point de découvrir est une performance entièrement improvisée par les artistes présents. Jahsun s'installe alors derrière sa batterie, et lance le coup d'envoi de la soirée en introduisant le rythme de la première prestation. Très vite, il est rejoint par le pianiste, puis le bassiste, le guitariste, et enfin, le percussionniste, muni de maracasses, finit par compléter le tableau.

Alors que mon regard quitte la scène et s'attarde peu à peu sur le public rassemblé, j'y découvre un autre spectacle que celui pour lequel nous sommes venus ce soir : alors que la salle continuera de se remplir à mesure que les musiciens l'empliront de rythmes harmonieux, j'y observe un public mêlant toutes générations, tous styles, toutes cultures, classes sociales et origines. À part en provenance des musiciens et de la scène, il n'y a pas un bruit ; le public est figé dans un silence presque religieux.

Je suis alors vite ramenée à la scène lorsque la première vocaliste fait son apparition et s'empare du micro. Sur un son jazz agrémenté de notes funk, l'artiste pose une voix envoûtante, rappelant les chanteuses soul dans années 60. Elle est rejointe après quelques secondes par un second vocaliste qui lui donne la réplique à travers des couplets de rap. S'ensuit alors un savant échange hypnotisant, auquel s'ajoute un poète, tous trois entamant une danse mélodique pour le plus grand plaisir du public.

Kalmunity, défini par son fondateur comme le plus grand et le plus ancien collectif d'improvisation au Canada, a vu le jour sous l'impulsion de Jahsun, musicien batteur d'origine caribéenne - de la Barbade et Sainte-Lucie - qui est né et a grandi à Montréal. Alors qu'il se sent enfermé et limité dans le modèle traditionnel du groupe de musique, Jahsun ambitionne de créer un espace au cadre plus flexible, permettant l'expression de la diversité présente à Montréal. Préoccupé par le fait que Montréal, contrairement à Toronto, ne bénéficie pas d'espace d'expression pour l'art et la musique noire, il décide alors de lancer le collectif Kalmunity afin d'occuper ce vide. Son rêve réside alors dans le fait de voir collaborer des musiciens talentueux qui n'ont pas encore l'opportunité de jouer ensemble autour de projets musicaux. À partir de son propre répertoire personnel, constitué au fur et à mesure de ses expériences musicales et

collaborations professionnelles, il lance ainsi le collectif en mars 2003 autour de rassemblements hebdomadaires dans un café du quartier de la Petite Italie. Ce qui a démarré autour d'une liste d'amis avec qui Jahsun voulait jouer est aujourd'hui devenu une véritable maison pour une grande partie de la scène musicale montréalaise. À une époque où les bars refusaient, selon lui, ce genre de soirée, et surtout d'en faire la promotion, dans une ville qui ne célébrait pas la musique noire dans toute sa diversité, Jahsun a ainsi créé un espace de libre expression musicale pour les artistes.

Le modèle du collectif fut inspiré par Rockhead's Paradise, un lieu qui était devenu un monument dans le paysage culturel underground à Montréal. Parce qu'il offrait une grande liberté d'expression aux artistes, de nombreux musiciens de renom, tels que Louis Armstrong, Ella Fitzgerald ou encore Oscar Peterson, y ont d'ailleurs fait un passage lors de leurs séjours dans la ville. Premier club tenu par un propriétaire noir à Montréal, le Rockhead's Paradise prend place dans un ancien hôtel rénové, se déployant sur trois étages pour offrir au public des représentations musicales de grande qualité. Si le lieu ne s'est pas développé comme un collectif, il a cependant inspiré pour sa capacité à accorder une belle plateforme aux musiciens noirs.

Une nouvelle artiste vocaliste entre sur scène et s'approche doucement d'un micro, placé en avant de la scène. Les musiciens ont entamé leur deuxième set, et leur naturelle harmonie continue d'envelopper l'audience. La vocaliste laisse alors s'échapper une voix puissante, qui résonne dans chaque recoin de la salle. Elle chante avec délicatesse et justesse un refrain qu'elle reprend plusieurs fois, les yeux fermés, concentrée sur la mélodie des instrumentistes en arrière. Elle marque une pause alors qu'elle s'empare de son téléphone et marque le rythme, qui s'accélère, à l'aide de légers mouvements de son corps. Soudain, l'artiste commence un couplet de rap qu'elle énonce avec vigueur et rapidité, nous montrant une autre des multiples cordes à son arc. Elle est rejointe par un poète, armé de son cahier au bout du bras, qui livre à son tour une performance touchante de *spoken-word*. Ils se donnent ainsi la réplique pendant quelques minutes, présentant une partie de la richesse des talents qui vivent dans les rangs de Kalmunity.

Il est impressionnant de découvrir, chaque semaine, une nouvelle combinaison de musiciens et vocalistes, offrant chaque fois un spectacle musical riche, toujours à la hauteur de la réputation que souhaite conserver le du collectif. Au fil des années, Kalmunity a en effet permis de connecter des centaines de musiciens entre eux, partageant des compétences et talents très

diversifiés. Fort d'une équipe de plus de 80 artistes - musiciens, chanteurs, rappeurs, poètes, pour n'en citer qu'un fragment - le collectif se rassemble ainsi deux soirs par semaine, pour les événements *Kalmunity Tuesday*, les mardis soirs au Petit Campus, et *Kalmunity Jazz Project*, les dimanches au Café Résonance. Jahsun a également lancé des ateliers créatifs dans les écoles, les centres communautaires et même les prisons, afin de partager la culture et continuer d'encourager la jeunesse à expérimenter. Le musicien voulait en effet créer un espace de promotion pour la culture et la musique noires permettant aux jeunes de pratiquer le *live* et d'exprimer librement leur créativité. Inspirer les artistes afin de continuer à faire vivre la scène musicale. Leur offrir l'opportunité de collaborations musicales nouvelles. Jahsun a ainsi fait de Kalmunity une communauté axée sur la rencontre des talents montréalais autour de l'improvisation.

Après deux heures de prestation, la salle, désormais bien remplie, n'en a pas eu assez, et en redemande. Une dizaine de personnes s'étaient rassemblées au devant de la scène afin de danser sur les rythmes désormais plus énergiques joués par le groupe de musiciens. Jahsun, au micro, remercie l'audience pour son énergie lors de la soirée, et accepte de réaliser un dernier set, avant de nous quitter.

## **Urban Science**

Il est tout juste 20 heures, un jeudi soir à Montréal. Le long des trottoirs agités, la jeunesse montréalaise a sorti ses tenues de soirées et écume les rues et les bars à la recherche d'un bon moment. Nichée entre un espace créatif et un restaurant, une porte discrète s'ouvre sur un escalier et nous invite à monter. Des enceintes extérieures diffuseront, plus tard dans la soirée, l'ambiance sonore se jouant à l'intérieur du lieu, incitant les passants à en chercher l'origine. Je pénètre alors dans le bar Bootlegger l'authentique, théâtre des soirées *Cypher* du collectif Urban Science. Le terme *cypher* fait référence à un exercice de freestyle - c'est-à-dire de rap improvisé - pendant lesquels les jeunes, souvent encore amateurs, se tiennent en cercle et tentent chacun leur tour de rapper.

Dans ce bar tamisé à l'atmosphère chaleureuse et intimiste, la soirée ne fait que commencer, et se poursuivra dans une ambiance très festive et animée jusqu'à l'extinction des feux de la ville. Sur la scène, un artiste, entouré de quelques musiciens, raconte à une poignée de personnes dispersées l'histoire du morceau qu'il est sur le point d'entamer. À l'origine, cette première partie de soirée représentait une opportunité pour le collectif de se faire connaître, par l'intermédiaire

du public de l'artiste venu se produire. Aujourd'hui, elle est davantage devenue une plateforme pour les artistes émergents afin de rayonner grâce au réseau et à la réputation construits par le collectif Urban Science. Jusqu'à 21 heures, nous passons ainsi à travers le répertoire musical de cet artiste, dans un environnement presque confidentiel, tant la foule rassemblée ne comble pas encore l'espace du bar, en ce début de soirée.

Sur les coups de 21h30, alors que la pièce s'est peu à peu remplie et diversifiée, le *House Band* Urban Science prend place sur scène, mené par Vincent, vêtu de son smoking couleur or et armé de son saxophone. Les membres du groupe vont ainsi se produire pour les prochaines heures et réaliser un jam Hip-hop sous les yeux d'amateurs et professionnels, désormais bien plus nombreux pour les encourager. Un jam, c'est une session musicale créée de façon spontanée et improvisée entre plusieurs musiciens, ne suivant ainsi aucune partition. Le DJ, qui assurait la transition entre la première et deuxième partie de soirée, diminue alors progressivement le son de ses platines. Le batteur du groupe démarre un rythme, rapidement suivi par le guitariste. Les yeux fermés, deux MC, chacun un micro dans la main, marquent les battements de la mélodie à l'aide de leurs têtes et de leurs corps, dans de petits mouvements saccadés. Après de courtes secondes et quelques regards entendus échangés entre les musiciens, le bassiste, puis le pianiste, rejoignent chacun leur tour l'ensemble, s'adaptant au rythme lancé par le batteur. S'ensuit alors un exercice d'improvisation d'une dizaine de minutes, harmonieusement maîtrisé par les musiciens. Les rappers s'échangent les couplets, se complètent, font place aux instruments à vent, qui eux-mêmes se taisent quelques instants afin de profiter d'un solo endiablé du guitariste. Les morceaux se construisent ainsi lors de ces jams hebdomadaires : partant de l'inspiration spontanée d'un des musiciens, consolidée peu à peu par les apports de chaque instrument et artiste sur scène. Les artistes se regardent, communiquent à travers un langage scénique très personnel et spécifique, se relaient pour prendre le *lead*, écoutent chaque modification de rythme pour continuer à s'adapter à l'harmonie globale. Il est impressionnant et intéressant de les observer, alors qu'ils entrent doucement dans une zone à part, un espace loin de la foule, concentrés sur chaque vibration musicale et le rôle qu'ils ont à jouer dans cette unité.

Toujours paré de ses tenues les plus extravagantes et colorées, Vincent, leader et fondateur, donne le ton à ces soirées *Cypher* devenues une référence dans les nuits montréalaises, pour les fervents amateurs de Hip-hop. Né et élevé à Montréal, dans le quartier de Notre-Dame-de-Grâce, Vincent a étudié la musique une année à l'université, mais a réellement été formé au cœur de la scène, au contact de musiciens et en expérimentant à travers les

différents styles musicaux qui s'offraient à lui. À l'automne 2014, il ambitionne alors de rassembler et de collaborer avec des artistes de la scène montréalaise qu'il connaît et apprécie, mais avec qui il n'a pas encore eu la chance de travailler à travers ses divers projets en cours ou passés. Cela fait alors plus de 10 ans qu'il joue avec le groupe Nomadic Massive. Il lance donc des sessions de jam privées avec des contacts de la scène musicale montréalaise, tissés tout au long de sa carrière de saxophoniste.

Cette même année 2014, Vincent se rend à New York pour un voyage personnel. Un ami musicien rencontré à Montréal et désormais installé à New York lui avait alors parlé de ces soirées musicales hebdomadaires auxquelles il participait avec un collectif appelé *The Lesson*. Curieux, Vincent décide donc de s'y rendre. Alors qu'il s'attendait à profiter d'un concert du groupe, Vincent découvre un concept particulièrement intéressant à ses yeux : un jam de Hip-hop, permettant aux musiciens présents dans le public et venus assistés à la soirée, de monter sur scène avec leurs instruments et ainsi participer à l'improvisation collective. C'est de là que naît la vision artistique de Vincent pour le collectif *Urban Science* : des sessions de jam, organisées chaque semaine, avec des chefs d'Orchestre afin de diriger l'improvisation. Mais un détail supplémentaire retiendra son attention : la sélectivité face aux personnes montant sur scène. Lors d'un second séjour à New York cette même année, dans le cadre d'une tournée avec le groupe *Nomadic Massive*, Vincent assiste une deuxième fois à la soirée *The Lesson*, équipé cette fois de son saxophone. Son ami membre du groupe n'étant pas présent ce soir-là, il se voit alors refusé l'accès au jam, puisqu'aucun des musiciens présents ne connaît son travail ni son niveau musical. Seuls les musiciens expérimentés, mais surtout connus, et reconnus, par les membres du groupe, étaient invités à se joindre au collectif. Loin d'être offensé, Vincent sera au contraire inspiré par cette façon de fonctionner. Cela tient, selon lui, de la réputation de la soirée, et de l'harmonie entre les musiciens présents : difficile de prendre le risque de faire monter un inconnu qui ruinerait la musicalité de l'ensemble. Ces soirées ont ainsi grandement influencé et inspiré Vincent pour sa troisième partie de soirée.

La première soirée labellisée *Urban Science* voit le jour le jeudi 9 Octobre 2014, sur la scène du Belmont, bar et salle de spectacle à Montréal, à l'angle de la rue Mont-Royal et du boulevard Saint-Laurent. Le passage au Belmont sera de courte durée, et après un travail du collectif sur les aspects musicaux et l'animation, le collectif s'établira pour 3 belles années au *Bleury Bar* à *Vinyle*. Cette résidence participera à leur succès et renommée : la promotion des soirées faite par le bar ainsi que sa taille particulièrement exiguë, ne permettant pas à tous les amateurs de rentrer, créeront une réputation au collectif et propulseront les soirées *Cypher* au rang d'incontournable des nuits montréalaises. Lors de la fermeture définitive du *Bleury Bar* à *Vinyle*,



les membres du groupe posent alors leurs bagages au bar Bootlegger l'authentique, en février 2017.

Il est tout juste minuit au Bootlegger quand Vincent s'empare du micro et présente la troisième partie de soirée à une audience désormais compacte et débordante d'énergie face à la scène. Jusqu'à la fermeture du bar, le *Cypher* se transforme alors en *open mic*, et ouvre le jam aux personnes du public. Amateurs et professionnels venus assister à la soirée ont ainsi la possibilité de monter sur scène et d'accompagner les musiciens avec leurs instruments ou en attrapant le micro pour rapper ou chanter. Pour cela, Vincent les invite à s'inscrire sur liste pour les instrumentistes, ou à se manifester auprès des MCs pour les vocalistes. Toujours dans l'idée de proposer un jam malgré tout sélectif, Vincent questionne alors les musiciens afin de connaître leurs parcours et expériences de scène, avant de les appeler à accompagner les membres du collectif.

Les performances déchaînent le public qui sort ses plus beaux pas de danse et acclame musiciens, rappers et chanteurs qui ont eu le courage de monter sur scène. Alors que l'ambiance est à son comble, un ami des membres du collectif crée un cercle au milieu de la foule, dans lequel trois danseurs de breakdance s'élancent et s'échangent la réplique, pour le plus grand bonheur des fêtards. Ils invitent petit à petit les membres du public à oser s'aventurer dans le cercle et sortir leurs pas de danse frénétiques.

Cinq années après son lancement, la soirée *Cypher* du collectif Urban Science est un rendez-vous privilégié pour les amateurs de Hip-hop et les artistes souhaitant se confronter à l'exercice difficile de la scène. Malgré le succès des soirées, chaque semaine, son fondateur espère en développer encore davantage la notoriété, afin de continuer à toucher le public de connaisseurs et aficionados. Lors de notre rencontre, Vincent évoque en effet l'importance que représente la promotion à ses yeux. Il compare alors la scène Hip-hop à une bulle, et la nécessité que représente la promotion afin de se faire connaître en dehors de ce cercle : « Si j'étais, je ne sais pas... Qui est le plus connu ?.. Loud ! Disons que je suis Loud. Dans ma bulle, je suis le plus connu dans le Rap Mainstream au Québec. Et je vais à Manitoba. Personne me connaît, mon show vend 5 billets. Alors on est connu dans une certaine bulle, mais si on sort de cette bulle, on est pas du tout connu. Et on peut pousser, et pousser et pousser, mais c'est notre travail, justement, de pousser et pousser. » Le fondateur d'Urban Science est ainsi conscient de la problématique que les scènes musicales restreintes rencontrent. Son objectif dans les prochaines années est ainsi de faire rayonner davantage les soirées *Cypher*, et d'accroître la

notoriété du collectif, afin de toucher un public qu'il ne rejoint pas actuellement, mais qui pourrait être intéressé par les différents projets qu'il promeut.

## **2.6 Portraits des artistes rencontrés**

Après avoir rencontré les collectifs choisis dans le cadre de notre présente étude de cas, il nous semblait essentiel de découvrir également les artistes rencontrés en entretiens individuels, lors du travail de terrain.

La majorité des artistes rencontrés appartiennent, certes, aux collectifs Urban Science et/ou Kalmunity, mais il était nécessaire, aussi, de constituer parmi ces membres un échantillon représentatif de la scène underground et de la constitution des collectifs. Puisque, pour rappel, la scène underground est caractérisée par ses aspects multiethnique, multiculturel et multilingue, nous avons tenu compte de ces particularités dans notre choix quant aux artistes sollicités. Ainsi, notre échantillon d'artistes est constitué d'artistes anglophones et francophones, de différentes générations et divers niveaux d'expérience, et évoluant au sein de communautés ethniques différentes. Nous avons donc rencontré 10 artistes membres des collectifs, ainsi que 2 artistes extérieurs à ces organisations. Sur ces 12 artistes, 9 d'entre eux rappent en anglais, et 3 en français (dont l'un d'entre eux est capable de rapper dans au moins 5 langues différentes, dont le français). Sur l'ensemble de cet échantillon, 2 artistes sont blancs, 2 sont métis, et 8 d'entre eux sont des artistes noirs. 2 d'entre eux ont moins de 25 ans, 3 ont entre 25 et 30 ans, une artiste à entre 30 et 35 ans, 5 ont entre 35 et 40 ans, et l'un d'entre eux a plus de 40 ans. Seuls trois artistes sur les douze rencontrés vivent aujourd'hui de leur musique depuis plusieurs années. 7 d'entre eux sont nés à Montréal, quand un autre artiste de l'échantillon est né en région québécoise. Les quatre autres artistes ont immigré au Québec en provenance des États-Unis (pour deux d'entre eux), de la France ainsi que du Koweït. L'ensemble des artistes affirme avoir vécu dans des quartiers populaires, en périphérie ou en banlieue de grandes métropoles. Par ailleurs, nous avons rencontré seulement deux artistes s'identifiant au genre féminin - dont l'une d'entre elles non-membre des collectifs - sur l'ensemble des artistes rencontrés. Cela est représentatif de la composition des collectifs, puisque les femmes restent, encore aujourd'hui, très minoritaires dans la culture Hip-hop et la pratique du rap.

Voici, à présent, le récit des rencontres réalisées avec les artistes, permettant de dresser leurs portraits. Afin de respecter la confidentialité des témoignages reçus ainsi que l'anonymat des artistes rencontrés, nous avons modifié les prénoms de ces derniers.

## Matthew

8 janvier 2020. Blottie dans le confort de mon manteau hivernal, écouteurs vissés dans les oreilles, je descends tranquillement la rue Saint-Denis. Comme d'habitude, ma peur du retard m'a fait prendre beaucoup d'avance, alors malgré le froid qui tenaille le Québec, je marche d'un pas assuré dans les rues de Montréal. Dans quelques instants, je rencontrerai Matthew, artiste du collectif Urban Science. Contacté la veille, Matthew s'est montré très amical et a immédiatement accepté de me rencontrer. Alors qu'il organise une soirée Hip-hop avec son *crew*, il m'invite à le retrouver à 20h dans le bar en amont de l'événement. 19h50. Je pénètre dans le lieu, sous le regard de la barmaid et des trois clients accoudés au bar. Dans la pièce d'à côté, des musiciens procèdent aux derniers *Sound Check*. L'espace est bruyant, alors je m'installe à la table qui me paraît être la plus propice à l'enregistrement de notre rencontre. Matthew arrive quelques minutes plus tard. Armé d'un grand sourire, il me rejoint à la table et nous nous présentons rapidement. Après lui avoir donné quelques explications au sujet de mon étude et passé l'épreuve du formulaire de consentement, je l'invite à me présenter son parcours musical, histoire de briser la glace. Matthew est né et a grandi à Montréal, dans une famille culturellement mixte : sa mère est franco-canadienne, et son père originaire des Caraïbes, de Trinidad. Alors qu'il commence à rapper à 16 ans, il devient rapidement un habitué de la soirée *Cypher* lorsqu'il découvre le collectif Urban Science. C'est à la fin de l'année 2019 que Vincent, le fondateur du collectif, lui propose de devenir officiellement membre, à force de se présenter chaque semaine et de tenter l'exercice de l'*open mic*. Du haut de ses 23 ans, il est fier de me parler de la soirée qu'il anime ce soir avec quelques amis de sa gang de musiciens. Tous rencontrés lors des soirées *Cypher*, ils accueillent désormais leur propre événement hebdomadaire, inspiré par le collectif dont plusieurs d'entre eux font partie. Encore jeune membre du collectif, Matthew a une présence calme sur la scène, face au public, mais débite ses couplets avec une assurance sans faille, qui ne manque jamais de déclencher un engouement bruyant en provenance du public.

## Jordan

10 janvier 2020. Je m'apprête à rencontrer Jordan, membre du collectif Kalmunity. Cela fait plus d'un an que je fréquente régulièrement les soirées de jam du collectif, qui se tiennent tous les mardis soir au bar le Petit Campus. Jordan est présent à chaque session et fait partie des artistes qui s'emparent le plus souvent du micro sur scène. Il y a quelques semaines, alors que j'assistais à la soirée, je suis allée à sa rencontre afin de lui expliquer mon projet de recherche et

lui faire part de mon intérêt à le rencontrer. Peu disponible sur l'instant, il m'invita alors à le contacter sur ses médias sociaux à l'issue de la soirée, afin de convenir d'un moment pour une discussion. Jordan ne fut pas un artiste des plus simples à joindre ! Après l'utilisation de trois moyens de communication différents et plusieurs semaines d'échange, nous parvenons enfin à convenir d'un rendez-vous : vendredi 10 janvier, dans le bar qui accueillera, peu de temps après, la soirée *Kalmunity Friday*. Né à Montréal de parents d'origine haïtienne et vincentaise, Jordan écrit des textes de rap depuis plus de 25 ans maintenant. C'est lors de *cyphers* entre étudiants qu'il se familiarise avec le rap et développe ses capacités d'éloquence. En 2003, à l'âge de 20 ans, il rejoint les rangs du collectif Kalmunity, dont il occupe aujourd'hui un rôle important dans l'organisation. Jordan vit de sa musique depuis 10 ans maintenant, et est à l'initiative de plusieurs projets de promotion de la musique noire à Montréal.

## Paul

23 janvier 2020. J'arrive au café Santropol sur les coups de 20h30. Comme à chaque fois que j'attends patiemment l'artiste pour notre rencontre, je sens le stress monter tranquillement. Je ne peux jamais vraiment prévoir la teneur de notre échange, et le regard qu'aura l'artiste sur la jeune universitaire que je suis. La légende urbaine - que je n'ai pas encore déconstruite sociologiquement parlant - veut en effet que les universitaires ne soient pas particulièrement appréciés par les milieux underground et la culture Hip-hop, née de la rue, loin des avantages de classes moyennes. Je vois Paul arriver et me chercher dans la salle. Quand il m'aperçoit et que je lui fais un signe, il me rejoint l'air détendu et un sourire complaisant. Lors de l'entretien, j'ai l'impression de discuter avec un ami : la conversation est fluide, et Paul me considère d'égal à égal, sans cette barrière de méfiance que je redoutais. Paul a grandi en Côte d'Ivoire jusqu'à ses 7 ans, né d'une mère française et d'un père ivoirien. À 6 ans il perd sa mère, et part vivre en France un an plus tard avec son oncle et sa tante, accompagné de son frère. Il passe ainsi son adolescence dans le Sud de la France, en banlieue de Perpignan. L'écriture et le rap l'aideront alors à s'échapper d'un environnement familial conflictuel et difficile, dans lequel il peine à trouver sa place. Il fait sa première scène à 16 ans, grâce à un organisme communautaire, et saura, à partir de ce moment, qu'il veut vivre pour ça. Arrivé à Montréal en 2011, il fait progressivement sa place jusqu'à la scène Hip-hop et intègre Kalmunity. C'est dans le collectif qu'il rencontre Vincent, lui proposant de le rejoindre dans le projet d'Urban Science lancé en 2014. Paul anime très régulièrement les soirées *Cypher* du collectif et a toujours une énergie

débordante, jouant avec le public. Très à l'aise, que ce soit avec l'audience ou les musiciens, il donne cette impression d'être sur scène comme à la maison.

## **Jim**

1er février 2020. Jim me donne rendez-vous dans le studio qu'il loue avec son groupe. Quand j'arrive, dans le courant de l'après-midi, il termine tout juste une répétition avec les membres de sa formation musicale. Je m'installe alors dans le studio et assiste aux dernières conversations des musiciens qui me posent quelques questions en rangeant leurs instruments. C'est la première fois que je suis accueillie par un artiste dans son univers. Jim se montre très intéressé par l'étude, travaillant lui-même sur quelques projets documentaires sur la scène musicale. D'origine sénégalaise et capverdienne, il a grandi en banlieue de Washington, aux États-Unis. Sa maison était remplie d'instruments et de musiciens : avec un grand frère bassiste/guitariste et une sœur chanteuse pour des comédies musicales, il a toujours baigné dans la musique. Alors qu'il est âgé de 15 ans, il monte un groupe au lycée aux inspirations diverses, allant du reggae au hip-hop en passant par le R'n'B, dont il sera le chanteur et bassiste. Entouré de MCs dans son quartier, il commence très rapidement, à l'adolescence, à rapper, chanter les refrains et pratiquer le Beat Box. C'est à 17 ans, avec un permis d'études en poche, que Jim arrive à Montréal. Il rejoint le collectif Kalmunity en 2004 et avoue trouver enfin ce qu'il cherchait désespérément depuis son arrivée en ville : un réseau de musiciens et de vocalistes en tout genre se réunissant autour de jams face à un public. Quelques années plus tard, il rencontrera Vincent au sein du collectif et fera ainsi partie de Kalmunity et Urban Science. J'ai eu la chance de voir Jim sur la scène des deux collectifs, lors de leurs soirées respectives. Très attentif aux musiciens et à l'harmonie générale, il semble entrer dans sa bulle chaque fois qu'il s'empare du *mic* et livre une prestation face à l'audience.

## **Jared**

19 février 2020. C'est grâce à Jordan que j'ai obtenu le contact de Jared. À la fin de notre rencontre, je lui avais en effet demandé s'il accepterait de me fournir quelques contacts d'artistes rappers du collectif Kalmunity, afin de recueillir également leurs témoignages. Me voici ainsi à attendre Jared dans un petit bar de Verdun. Après presque 45 minutes d'attente, Jared entre dans le bar et me rejoint à la table. Mal à l'aise de son retard, il finit finalement par se détendre et se prête rapidement à l'exercice de l'entretien. Nous nous quittons après

seulement 30 minutes d'échanges car je dois rencontrer un autre artiste un peu plus tard dans la soirée. Je n'ai jamais eu l'opportunité de voir Jared sur scène, et je le laisse donc me présenter tout d'abord son parcours. Il est né et a grandi à Montréal, dans le quartier Côte-des-Neiges, puis celui de Notre-Dame-de-Grâce. Sa mère est née en Jamaïque, son père au Canada, de parents jamaïcains et vincentais. Très jeune, il se découvre un intérêt pour l'écriture, et saisit chaque opportunité qui se présente à lui pour rédiger des poèmes, lors de projets scolaires par exemple. Jared est en réalité le jeune cousin de Jordan, qui avait un groupe avec son père, DJ à l'époque. N'étant pas un membre officiel du collectif, c'est grâce à son cousin qu'il participe aux différents événements organisés par Kalmunity. Il a ainsi bénéficié de la plateforme offerte par le collectif pour rendre visible ses projets et pratiquer l'art de la scène.

## **Shawn**

19 février 2020. Après ma rencontre avec Jared, je me précipite au centre-ville, pour y retrouver Shawn. Il m'a donné rendez-vous dans le même bar que Matthew, puisqu'ils font tous deux partie du même *crew*. Shawn anime en effet ce soir, à la suite de notre discussion, la soirée hebdomadaire qu'ils organisent, un *jam/open mic* hip-hop. Le bar est plus rempli que lors de la rencontre avec Matthew. Après seulement quelques minutes d'attente, à observer la dynamique des musiciens et habitués, Shawn arrive et se présente à moi. Nous entamons alors notre conversation, souvent interrompue par ses amis et connaissances venant le saluer. Né à Montréal au sein d'une famille d'origine jamaïcaine, il déménage très rapidement à Laval, où il grandira jusqu'à ses études. Pour Shawn, la musique a toujours fait partie du quotidien : alors que chanter en famille était une habitude, il commence la pratique du saxophone à 12 ans, puis choisit une concentration-musique au secondaire. Il entre dans la culture Hip-hop par la production de beats et continuera en écrivant ses propres textes. À force d'aller aux événements organisés par Kalmunity, il se fait remarquer par les membres après avoir sorti de la musique, et est invité à rejoindre le collectif. C'est de la même façon qu'il intégrera en 2019 le collectif Urban Science. Débordant d'énergie et d'excentricité, Shawn électrise la scène lors de ces prestations aux soirées *Cypher*, déchaînant les personnes de l'audience.

## **William**

21 février 2020. À la suite de notre rencontre, Jordan m'avait notamment partagé le contact de William. Après plusieurs manquements, suite à des déconvenues personnelles de son côté

comme du mien, nous planifions finalement la rencontre fin février 2020, dans les espaces communs de son building, Downtown. C'est en attendant William que je réalise réellement son parcours impressionnant. En arrivant sur place, je me sens quelque peu intimidée par le parcours et le curriculum vitae remarquable de l'artiste. William est né à New York City mais a grandi dans la banlieue de Washington DC, aux États-Unis. La musique a toujours fait partie de sa vie, et résonnait sans cesse chez lui, sous l'influence de son père clarinettiste et DJ, originaire de la Barbade, et de sa mère qui a grandi à la Nouvelle-Orléans. Aujourd'hui rappeur, MC et producteur, il commence à fréquenter Montréal à la fin des années 90 par l'intermédiaire de son groupe, décrochant un contrat dans une maison de disques québécoise. C'est à cette époque qu'il affirme intégrer réellement la scène montréalaise, puisqu'il y organise alors une soirée mensuelle, devenant rapidement hebdomadaire. J'ai assisté à plusieurs soirées du collectif Kalmunity auxquelles William participait. Doté d'une aisance et d'un charisme naturel sur scène, il débite son rap en prenant soin de fixer l'audience ainsi que les autres membres du collectif, leur adressant souvent les paroles.

## Damien

6 juin 2020. La pandémie mondiale a condamné les individus à travers la planète à s'immobiliser et rester dans le confort de nos habitations. Cela rend la rencontre avec les artistes compliquée. En plus de la barrière que représente mon statut d'universitaire face aux artistes underground, je dois désormais ajouter la barrière technique et logistique : discuter des expériences des artistes à travers un écran. Par chance, Damien accepte un appel vidéo, permettant à chacun d'avoir accès au non-verbal de l'autre, essentiel à mes yeux afin de nous comprendre plus aisément. Alors qu'il est bloqué à l'étranger à cause de la fermeture des frontières, il commence par me raconter son parcours. Damien est né et a grandi à Drummondville, dans une famille francophone blanche d'origine québécoise. Sous l'influence de parents très croyants, consommant peu de culture populaire et peu éduqués, il avoue se sentir vivre en marge de la société depuis sa plus tendre enfance. C'est comme cela qu'il développe un intérêt particulier pour la diversité et l'alternative. Multipliant les activités artistiques, il a ainsi découvert la culture Hip-hop dans son ensemble, lui permettant de rapper, faire du *breakdance*, créer des *beats* et pratiquer l'art visuel. Un seul et unique mouvement capable de rassembler ses passions et son attrait pour l'alternatif. Fort de ses voyages et collaborations internationales, Damien est aujourd'hui capable de rapper en français, anglais, espagnol, portugais et d'utiliser le créole.

## Amber

17 juillet 2020. La situation de la covid-19 ne me permet toujours pas de rencontrer les artistes en personne, imposant malheureusement aux entretiens de rester virtuels. Amber est la seule artiste féminine des collectifs que je serai amenée à interroger. De plus, appréciant particulièrement ses performances scéniques, je suis donc impatiente à l'idée de discuter avec elle. Amber est née à Montréal et a grandi dans le quartier de Notre-Dame-de-Grâce. Elle est anglophone mais maîtrise aussi malgré tout le français ; Nous ferons donc la discussion en français, ce que je regretterai par la suite : sans vidéo ni possibilité de contact visuel, et dans une conversation effectuée en français, je sens que l'artiste ne m'a pas livré tout ce qu'elle aurait pu partager. Ses influences culturelles lui viennent de Jamaïque et du reggae de par son père, et de Trinidad et du soca calypso par sa mère. Mais c'est son grand frère, fan de rap, qui l'initiera au Hip-hop. Amber, qui écrit de la poésie depuis qu'elle est jeune, commence tardivement à rapper, dans l'intimité et le secret de sa chambre. Ce n'est qu'en 2016, à l'âge de 29 ans, qu'elle ose rapper devant d'autres au *Cypher*, partageant également un EP à la même période que sa première scène. Présente à la quasi-totalité des soirées *Kalmunity Tuesday* et *Le Cypher*, les prises de *mic* d'Amber déclenchent sans arrêt des cris déchaînés de la foule impressionnée.

## Jackson

20 juillet 2020. Jackson fut particulièrement difficile à contacter. J'ai eu l'opportunité de le voir de nombreuses fois sur scène aux soirées *Le Cypher*, et l'artiste excelle dans l'exercice du freestyle. Son énergie calme et son aisance naturelle face à la foule le dote d'un charisme presque intimidant. Après l'avoir contacté via les médias sociaux, et après plusieurs mois sans le voir sur scène, il finit par réapparaître lors d'un événement spécial organisé par le collectif Urban Science. À la fin de la soirée, je le croise à l'extérieur de la salle et n'hésite pas une seconde à lui parler, lui explique mon projet de recherche et lui propose une rencontre dans les prochains jours. Jackson se montre très amical et intéressé par l'étude. Après plusieurs semaines, nous finissons (enfin !) par convenir d'un rendez-vous virtuel. Très bavard et ne mâchant pas ses mots, cette rencontre s'avère être très enrichissante pour ma recherche. Jackson est né à Montréal, et a grandi dans la partie majoritairement anglophone du quartier de Notre-Dame-de-Grâce. C'est grâce à son père chanteur qu'il sera sensibilisé à la musique, et familiarisé avec le studio, tenant un micro dans ses mains pour la première fois à l'âge de 2 ans. À l'adolescence, il participe aux *cyphers* informels entre étudiants de secondaire, et s'avère être



l'un des rares jeunes à se distinguer dans le freestyle. C'est en participant à des compétitions de rap que Jackson développe son réseau dans la scène underground, et rencontre peu à peu les membres du collectif d'Urban Science. Encore aujourd'hui, il est réputé, parmi les artistes de la scène, pour ses capacités et qualités d'improvisation.

## **Christopher**

29 août 2020. Christopher et moi partageons un bon ami, qui rapait en France avant d'immigrer au Québec. J'ai été présentée à lui lors d'une soirée *Cypher* au Bootlegger, et le croisait régulièrement là-bas, ne sachant pas grand-chose de lui, à part qu'il avait déjà eu l'opportunité de monter sur scène lors de l'*open mic*. À l'issue de mes rencontres avec les artistes des collectifs Kalmunity et Urban Science, je ressentis le besoin de discuter avec des participants à l'*open mic* afin de comprendre leurs motivations et leurs parcours dans la culture Hip-hop. La situation toujours étrange liée à la pandémie de la covid-19 m'impose ainsi de me tourner vers des connaissances, et je contacte donc Christopher en lui expliquant mon projet de recherche. Il témoigne alors un grand intérêt et se montre presque flatté d'être impliqué dans une telle étude. Christopher est né et a grandi au Koweït. Cela fait maintenant 10 ans qu'il a immigré, avec sa mère et sa sœur, au Canada. C'est dans son pays d'origine qu'il se découvre alors, dans le regard des autres, un talent pour l'écriture : scolarisé à l'école française, il fait ses armes en rédigeant des poèmes francophones. Christopher a 17 ans lorsqu'il commence à écrire des paroles de chansons de façon plus sérieuse et intensive. Enfin, il écrit son premier texte de rap anglophone il y a 8 ans, deux ans après son arrivée au Québec. Depuis, il ne cesse d'essayer de se perfectionner, par étape : améliorer son style d'écriture d'abord, puis apporter un concept et une cohérence dans une chanson ; travailler ensuite le flow en intégrant des mélodies, puis, à terme, essayer de rapper dans plusieurs langues. La toute première fois qu'il a rappé, c'était lors d'une soirée *Cypher*, quand un MC prit le risque de le faire monter sur scène et le laisser s'emparer du *mic*.

## **Louise**

14 septembre 2020. Alors que les rassemblements de moins de 10 personnes sont autorisés, je vais prendre un verre chez mon ami français rappeur dans le quartier d'Hochelaga. Ce soir-là, je discute avec Marie, sa voisine, anciennement travailleuse sociale auprès des femmes

itinérantes à Montréal. Elle me demande alors la raison de ma venue au Québec, et j'en viens à lui parler de mes études en sociologie et de mon projet de recherche sur la scène underground montréalaise. Cela trouve un écho dans son parcours puisque Marie est désormais manageuse d'une rappeuse. Notre discussion très intéressante s'arrête trop rapidement, et nous décidons de la poursuivre une autre fois en compagnie de Louise, l'artiste en question. Nous nous retrouvons donc quelques semaines plus tard dans un bar montréalais, armés de masques et de désinfectant. Louise a grandi dans un quartier populaire à l'Est de l'île de Montréal. Son enfance s'est déroulée entourée de cultures différentes cohabitant ensemble. La culture Hip-hop a toujours fait partie de son quotidien. C'est à 17 ans que Louise comprend que la pratique du rap fera partie intégrante de sa vie professionnelle. Mais c'était sans compter sur les nombreux obstacles qui se dresseront tout au long de son chemin. Pendant longtemps, Louise doutera en effet de son talent, remis en question par ses rencontres professionnelles : chaque fois que quelqu'un souhaite l'aider dans son entreprise, elle se retrouve confrontée à des hommes aux mauvaises intentions, se faisant, chaque fois, agresser sexuellement. De 21 à 23 ans, elle n'y croit plus, malgré cette intuition que le rap est la direction qu'elle doit prendre. Aujourd'hui, à 29 ans, alors qu'elle vient de boucler son premier EP et s'est entourée d'une équipe bienveillante, Louise me raconte la difficulté que constitue le fait d'être une femme, blanche de surcroît, et "pas affreuse" selon ses mots, au sein de la culture Hip-hop.

# **Construction de la scène Hip-hop dans le contexte musical québécois**

## **3.1 L'industrie musicale au Québec**

Afin de comprendre davantage le contexte dans lequel est née la scène Hip-hop québécoise, nous retraçons ici les grandes étapes de développement de l'industrie musicale au Québec. Nous commencerons par une brève mise en situation historique, permettant de cerner la structure spécifique de l'industrie qui s'est développée autour d'une production exclusivement locale, et présenterons les crises successives que le secteur musical a connues au cours des dernières décennies. Ces précisions nous permettront de comprendre le contexte économique et social dans lequel les artistes et le mouvement Hip-hop ont évolué.

### **3.1.1 Contexte historique : la construction de l'industrie du disque au Québec**

L'industrie du disque locale s'est développée relativement récemment puisque ce n'est qu'à partir des années 60 que la chanson québécoise s'est véritablement organisée de façon industrielle. Son émergence a été encouragée par le développement de nouveaux genres, tel que le Rock'n'roll ainsi que la vague disco qui a grandement soutenu le secteur, et a été amplifiée par la multiplication d'émissions télévisées, offrant une plateforme de visibilité aux artistes et augmentant leur notoriété. Cette possibilité pour les artistes locaux de se faire connaître, et ainsi augmenter leurs ventes d'albums, s'inscrit également dans le contexte de la Révolution tranquille et le fort sentiment nationaliste en vigueur à l'époque.

C'est dans les années 70 que l'industrie connaîtra sa plus importante progression, marquée par une forte croissance : « De 1973 à 1978, le marché du disque fut marqué par une croissance forte et soutenue : au Canada, les ventes d'albums passent de 38 millions d'unités en 1973 à 77 millions en 1978 » (Ménard, 1998 : 4).

À partir de l'année suivante, et jusqu'à la fin des années 80, l'industrie mondiale connaît cependant sa pire crise depuis la fin de la guerre. La grande récession du début des années 80 ainsi que le second choc pétrolier se traduisent par une forte hausse des prix - notamment des matières premières nécessaires à la production de vinyles. C'est également à cette époque que la cassette est introduite sur le marché, augmentant inévitablement la copie privée illégale.

Cette première crise redessine entièrement l'industrie locale. Les majors américains, qui avaient considérablement investi dans la production locale au cours des années 70, se restructurent, réduisent de façon significative la diffusion de nouveautés, et se concentrent davantage sur le financement d'artistes établis. Ils délaissent ainsi peu à peu l'industrie québécoise, laissant un vide important dans le marché musical local.

« Quant à la production locale, elle baisse elle aussi dramatiquement, tout comme les ventes : d'une part de marché oscillant autour de 18 à 20% (avec un sommet de 26% en 1973-1974), la part des maisons de disque locales dans les ventes québécoises s'effondre à 10% entre 1980 et 1985. » (Tremblay, 1990, cité par Ménard, 1998 : 6).

C'est à partir de l'année 1986 que l'industrie québécoise montre les premiers signes de récupération, grâce à l'émergence de maisons de disque locales, comblant le vide qu'avait créé le départ des firmes américaines et multinationales. Cette année-là, ces nouvelles structures ainsi que les quelques entreprises québécoises plus anciennes qui sont parvenues à surmonter la crise contrôlent alors près de 85% de la production locale (Ménard, 1998 : 7). Alors que le modèle original adopté par les majors se base sur un développement vertical (ajouter à la production les activités de distribution et de fabrication) afin de contrôler l'ensemble du marché, les structures locales ont opté pour un développement horizontal afin de suivre leurs artistes signés et compléter leurs domaines d'expertise avec un accompagnement complet : « Les maisons de disques québécoises, au contraire, se sont diversifiées horizontalement, dans les activités reliées au disque, allant de la gérance d'artistes à la production de spectacles, en passant par l'édition et la production de vidéoclips, voire la production télévisuelle et les studios de son. » (Ménard, 1998 : 7). De plus, l'industrie du disque locale a pu compter sur un réseau de distribution indépendant particulièrement actif et efficace, qui lui a permis de faire de cet avantage un élément constitutif de son développement.

Ainsi, la structure de l'industrie musicale québécoise s'est formée, au fil de ces dernières décennies, autour d'une production exclusivement locale. Cette particularité a également été permise grâce à un important support gouvernemental. Les gouvernements fédéral et provincial ont en effet grandement soutenu la production locale à l'aide de différents programmes mis en place dans le courant des années 80. Ces programmes, par l'intermédiaire de subventions et financements décernés par des institutions et organismes créés à cet effet, « ont été établis avec comme principal objectif d'encourager le développement des investissements du secteur privé, d'encourager la production locale et de construire des auditoriums pour les produits locaux au moyen de subventions, de prêts participatifs. » (Ménard, 1998 : 9). L'investissement public au Québec injecté dans la production et la mise en marché reste encore aujourd'hui un levier non

négligeable et essentiel pour les entreprises locales. Il permet en effet la prise de risques de la part du secteur et des entrepreneurs permettant de continuer à développer et investir dans les talents et artistes québécois.

De plus, Le Conseil de la radiotélédiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) imposa aux stations de radio francophones de diffuser au moins 65% de contenu musical francophone et 30% de contenu musical d'origine canadienne, mesure adoptée en 1973, assurant une vitrine pour la production locale.

En consolidant leur indépendance, se protégeant ainsi de l'influence des majors multinationales, et en offrant une exposition importante au contenu québécois à l'aide des mesures gouvernementales, les maisons de disque locales ont permis la consolidation de l'industrie, créant un modèle québécois bien particulier dans le marché mondial de la musique. « Là réside sans doute la plus grande différence avec le marché anglo-canadien, les maisons de disque du Canada anglais n'ayant pu bénéficier du développement d'une structure équivalente, leur distribution demeurant toujours assujettie aux majors. » (Ménard, 1998 : 9).

Enfin, créée en 1978, l'Association Québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) a permis de rassembler les professionnels de l'industrie locale et de constituer et organiser des activités de lobbying puissantes : « Ainsi, en quelques années à peine, d'une image publique qui était, au début des années 80, celle d'un groupe de semi-professionnels hautement divisés, l'industrie locale réussit désormais à se présenter comme un groupe uni, composé de gens d'affaires accomplis, professionnels et de plus en plus puissants qui, par le biais de l'ADISQ, intervient sur à peu près toutes les questions les touchant de près ou de loin, qu'elles soient locales ou internationales, pour défendre leurs intérêts et leurs positions. » (Ménard, 1998 : 10).

La première crise qui a touché l'industrie musicale dans les années 80 est en grande partie responsable, comme nous venons de le voir, de la structure particulière développée par les maisons de disque locales au Québec. Au cours des décennies suivantes, l'industrie a continué d'évoluer au gré des défis et différentes crises qu'elle a rencontrés. Nous remémorer ces moments forts de l'histoire musicale récente au Québec nous permettra de comprendre le contexte dans lequel est apparue la scène Hip-hop québécoise et expliquera en partie son organisation interne et les rapports sociaux qui la régulent.

### **3.1.2 Les évolutions de l'industrie musicale québécoise, secouées par plusieurs crises successives**

Les évolutions technologiques successives qu'a apportées la société post-industrielle ont eu un impact certain sur l'industrie musicale mondiale, ne manquant pas de toucher et d'influer sur l'industrie du disque québécoise.

Dès le milieu des années 90, et de façon plus prononcée au début du millénaire, les formats de distribution musicale ont considérablement changé. Après la commercialisation des vinyles puis des cassettes audio, ce sont les CDs qui font leur apparition sur le marché de la musique. « Ce n'est pas un simple changement de support que l'on vit, alors qu'il suffisait de passer de A à B, et que ce n'était pas plus compliqué que ça. Aujourd'hui, c'est un changement de mentalité. » (Guillaume Côté, cité par Grenier, 2011 : 29).

Avec le développement des produits musicaux numériques et de la dématérialisation, qui se définit par la séparation de l'information et du support physique, la véritable crise subit par l'industrie provient de la chute des ventes sur supports physiques, accentuée par l'apparition de la copie privée et de l'engouement du public pour la création de *mixtapes*, permettant aux individus le téléchargement illégal d'albums et pistes musicales. Si cette chute constante des ventes de supports physiques est visible depuis le début des années 2000, elle s'intensifie considérablement depuis le courant des années 2010. « Selon l'Observatoire de la culture et des communications (OCCQ), non seulement la tendance à la baisse s'intensifie, mais on assiste à une « accélération de cette décroissance : - 1,6 % en 2005, - 5,2 % en 2006 et - 5,3 % en 2007 » (Cloutier Fortier, cité par Grenier, 2011 : 31).

Si cette baisse des ventes sur supports physiques ne surprend désormais plus l'industrie, force est de constater que les ventes de pistes et albums numériques n'ont jamais pu compenser ces pertes. L'ADISQ précise que ce manque à gagner est particulièrement important sur les produits québécois, puisque « la croissance des ventes numériques ne correspond en termes d'unités qu'à 17% de la baisse observée dans le physique depuis 2008, contre 32% dans les produits non québécois. » (ADISQ, 2017 : 10).

Malgré la rapide expansion des ventes numériques, les produits issus de ces ventes ne représentent, encore aujourd'hui, qu'un faible pourcentage des revenus générés par la musique enregistrée. Cette dématérialisation constitue le « défi principal de l'industrie », selon les termes du producteur musical et alors président de l'ADISQ, Claude Larrivée (Grenier, 2011 : 34).

Aujourd'hui, et ce depuis la décennie précédente, l'industrie musicale mondiale est confrontée à un nouveau modèle économique. Après la dématérialisation et la chute des ventes numériques, l'industrie est désormais drainée, depuis plusieurs années, par les services d'écoute en ligne, ou plateformes de *streaming*.

« Les services d'écoute de musique en ligne (« streaming ») sont en plein essor. Il existe plus de 400 plateformes légales de musique en ligne, réparties dans 150 pays dans le monde. Le cap des 100 millions d'abonnés payants aurait été franchi en 2016, alors qu'en 2010, on n'en comptait que 8 millions. Bien que certains services aient fait une arrivée tardive au Canada, presque tous les gros joueurs sont désormais disponibles : Spotify, Apple Music, Google Play Music, Tidal, Deezer, etc. » (ADISQ, 2017 : 15).

Au Canada, le tarif fixé par la commission du droit d'auteur concernant les redevances que les services de *streaming* se doivent de reverser est de 10,2 cents par millier d'écoutes, partagé entre les artistes-interprètes et les producteurs d'enregistrements sonores. Ce chiffre est dix fois inférieur au tarif en vigueur aux États-Unis (ADISQ, 2017 : 20). Alors que les ventes numériques ne parvenaient déjà pas à compenser les pertes causées par la chute des ventes sur supports physiques, il paraît évident que les redevances du streaming ne seront pas en mesure de faire vivre l'industrie. À cela s'ajoute le manque de données à propos des revenus globaux entraînés par ces services : « Contrairement à certains marchés plus matures en la matière, comme la Suède ou les États-Unis, par exemple, le Canada ne dispose pour l'instant que de peu de données pour mesurer l'impact de ces services. Ainsi, des données d'écoute en streaming sont disponibles pour le Canada, mais pas pour le Québec seulement. » (ADISQ, 2017 : 15).

De plus, la scène québécoise est confrontée à un défaut de valorisation de ses créations musicales : « Les services étrangers de musique en diffusion continue disponibles au Canada mettent très peu en valeur le contenu canadien, ne laissant entrevoir que de faibles retombées pour les artistes d'ici. » (ADISQ, 2017 : 21). En 2009 déjà, puis à nouveau en 2020, l'organisme présentait des recommandations adressées au CRTC dans le cadre d'un mémoire, afin d'adopter un cadre réglementaire et de mettre en place des mesures permettant d'imposer aux gros joueurs du milieu et aux fournisseurs d'accès Internet un certain pourcentage de contenu canadien, ou le transfert d'une part de leurs revenus aux producteurs de contenus locaux.

L'industrie du disque québécoise tente ainsi de s'adapter au gré des crises successives auxquelles elle fait face depuis près de quarante ans maintenant.

Line Grenier avance ainsi l'idée selon laquelle l'industrie musicale locale serait en perpétuelle adaptation, ajustant ses réactions face aux crises du marché depuis son organisation indépendante dans les années 80. Elle présente l'hypothèse selon laquelle, au-delà du caractère constitutif de la "crise" qui a permis l'émergence de l'industrie musicale québécoise, elle ne serait pas un élément de contexte extérieur « mais plutôt un principe immanent structurant les différentes actions et interventions (politiques, notamment) par lesquelles perdure, en se transformant, l'assemblage singulier que désigne l'expression « l'industrie québécoise de la musique » (Grenier, 2011 : 42).

## **3.2 Apparition et évolution du mouvement Hip-hop au Québec**

### **3.2.1 Apparition du Hip-hop au Québec**

Le mouvement Hip-hop fait son apparition au Québec peu de temps après sa naissance dans le Bronx, sous l'impulsion d'Anthony Scharschmidt, identifié en tant qu'artiste par le pseudonyme Butcher T. Né à Montréal au début des années 60, il quitte très jeune le pays pour la Jamaïque, pays d'origine de ses parents. Quand il fait son retour au Québec, il prend rapidement le rôle informel d'ambassadeur de la musique Hip-hop. Alors qu'une partie de sa famille réside à Brooklyn, il réalise de nombreux allers-retours entre Montréal et les États-Unis, ne manquant pas de rapporter avec lui des disques et nouvelles techniques de DJs américains, permettant à la culture Hip-hop de s'exporter au Canada. Il sera aidé dans cette entreprise par DJ Flight Almighty, artiste et producteur new-yorkais installé à Montréal, permettant à l'influence américaine de s'insinuer progressivement au Québec. Nous sommes alors dans les années 70, début des années 80. Lorsque le tube *Rapper's Delight* devient un succès planétaire, de nombreux artistes québécois sont déjà au fait du mouvement culturel et artistique. Le tube devient immédiatement un énorme succès dans les clubs montréalais, qui jouissent alors d'une importante scène disco.

Dès le départ, le Hip-hop s'installe à Montréal au cœur des communautés migrantes, dans les quartiers tels que Notre-Dame-de-Grâce, Côte-des-Neiges ou encore Parc Extension, affirme Félix B.Desfossés. Sous l'influence du mouvement américain, le rap se développe ainsi initialement à travers un courant anglophone, rapidement enrichi par les langues présentes dans ces quartiers, incorporant des mots provenant des dialectes jamaïcain, antillais ou encore caribéen.



Mais, « avant même qu'il y ait vraiment des rappeurs établis, les premières vedettes du Hip-hop vont émerger de la danse. » indique Félix B. Desfossés lors de notre entretien. Dès 1983, des films de breakdance vont faire leur apparition sur les écrans cinématographiques montréalais, et vont avoir un grand succès populaire. C'est à partir de là que des "crew" (groupes) de danse vont se former dans la ville, et que la culture Hip-hop va obtenir davantage de visibilité auprès des individus, dans la société.

Enfin, ce sera Michael Williams qui permettra de fédérer et rassembler les premiers artistes rappeurs de la scène montréalaise, grâce à son émission radiophonique sur les ondes de CKGM. « Avec son émission, il va commencer à diffuser de la musique urbaine essentiellement : ça va être autant du rap que du RnB que du funk, et d'autres inspirations comme ça. Puis il va inviter des DJs dans son émission, et à mesure qu'il va découvrir qu'il y a des rappeurs ou des rappeuses, il va les inviter aussi. » Les enregistrements audio de ces émissions représentent ainsi les premières traces du mouvement Hip-hop québécois au début des années 80. Grâce à cette émission, les pionniers du rap montréalais vont se rassembler et créer peu à peu un *crew* anglophone, composé en grande partie de femmes : « DJ Ray, Butcher T, Mike Williams, Blondie B, Wavy Wanda et Baby Blue (qui composent toutes les deux le Classy Crew), c'est toute la même gang. » affirme Félix B. Desfossés.

En 1983, Lucien Francoeur, fondateur du groupe Aut'Chose, diffusera le "*Rap à Billy*" dans lequel le poète québécois rappe, suivant la mode qui a alors déjà gagné la province. Cette chanson est la première à présenter le rap aux yeux du grand public, mais n'est cependant pas considérée comme un morceau Hip-hop par les acteurs de la scène : « Il était conscient qu'il y avait une mode et une musique qu'on appelait le rap. Mais il ne vient pas de l'univers Hip-hop. C'est pour ça que moi, je ne le considère pas dans l'histoire du Hip-hop. Mais on doit quand même dire que le gars a fait du rap. » exprime notamment Félix B. Desfossés.

Il est ainsi intéressant de noter ces interventions de chanteurs populaires dans les années 80, à l'instar également du groupe humoristique Rock et Belles Oreilles et de leur chanson *Ça rend rap*, n'appartenant pas à la culture Hip-hop, mais s'essayant à ce nouveau courant musical, comprenant alors qu'une mode naît progressivement et localement.

Le mouvement Hip-hop est ainsi apparu au Québec peu de temps après sa naissance aux États-Unis. La présentation de ses débuts au Québec nous permet désormais d'aborder les différentes étapes d'évolution qu'a connues la culture Hip-hop dans la Province.

### 3.2.2 Les évolutions de la scène Hip-hop au Québec

Les différentes crises successives qui ont influencé la construction et les évolutions de l'industrie québécoise de la musique ont apporté leur lot de conséquences et contraintes quant aux évolutions de la scène Hip-hop au Québec. De plus, au-delà du contexte économique dans lequel s'est construite l'industrie québécoise du disque, plusieurs dynamiques socio-culturelles ont également fortement influencé le développement du mouvement Hip-hop dans la province. Nous n'avons pas ici la prétention de présenter l'ensemble des phénomènes sociaux susceptibles d'avoir influencé, d'une façon ou d'une autre, l'évolution de la scène musicale québécoise. À l'inverse, nous exposerons les dynamiques particulièrement significatives pour la présente étude. La scène Hip-hop québécoise s'est ainsi développée en parallèle de politiques migratoires mises en place dans les années 1980 par la province du Québec, et des conséquences sociolinguistiques de l'adoption de la loi 101, ou Charte de la langue française, en 1977. Nous présenterons donc succinctement dans cette partie quelques-unes des évolutions marquantes de la scène Hip-hop québécoise au fil des décennies et en parallèle de fluctuations importantes de l'industrie musicale et de certaines transformations socio-culturelles.

#### **Années 80 : Influence américaine et immigration diversifiée**

Comme nous avons pu le voir précédemment, le mouvement Hip-hop a pénétré le Québec par l'intermédiaire d'échanges culturels au sein des réseaux migratoires. De jeunes immigrés montréalais, qui avaient de la famille aux États-Unis, faisaient des allers-retours réguliers entre Montréal et New-York, important ainsi la culture Hip-hop à travers des enregistrements musicaux d'artistes américains émergents.

Le Hip-hop ne bénéficiait pas alors de réelle couverture médiatique puisque le courant démarrait seulement aux États-Unis, et que le disco régnait en maître dans les clubs montréalais. La scène s'est donc construite à partir d'une influence new-yorkaise au Québec, dans un courant majoritairement anglophone. « Les premiers party de l'époque, ça s'est fait surtout dans des sous-sols d'écoles secondaires, des salles communautaires, et d'autres places comme ça, dans des quartiers comme Notre-Dame-de-Grace à Montréal, ou sur Parc, dans des communautés immigrantes anglophones. C'est vraiment comme ça que ça a commencé à l'origine : ça venait surtout de la communauté anglophone, mais en même temps ce n'était pas des anglophones blancs. C'était vraiment une communauté migrante ; ça pouvait être aussi très multilingue et pas uniquement anglo-saxon. » soutient Félix B. Desfossés.

Alors que l'industrie du disque québécoise s'est développée grâce aux nouveaux genres tels que le Rock et le Disco, l'arrivée du Hip-hop dans la province s'est heurtée à la première

importante crise économique due à la grande récession des années 80, la condamnant aux circuits alternatifs et non-commerciaux. C'est ainsi que s'est constituée la scène Hip-hop montréalaise, underground par essence, et que les artistes et entrepreneurs du courant ont développé leurs propres réseaux artistiques.

Par ailleurs, plusieurs tendances migratoires de fond ont permis de structurer la politique et les programmes d'immigration au Québec au cours des dernières décennies.

Tout d'abord, il nous semble important de rappeler que la province a connu un changement important sur le plan démographique : « Naguère caractérisée par un taux de natalité comptant parmi les plus élevés du monde occidental, la société québécoise n'assure plus, depuis la fin des années 1960, le renouvellement des générations. » (Turcotte, 1997 : 53). La baisse du taux de fécondité dans la province, entraînant un vieillissement ainsi qu'une diminution de la population et par conséquent de son poids dans le paysage démographique canadien, ont fortement orienté les politiques d'immigration dans le courant des années 80.

De plus, dès le début des années 70, le gouvernement provincial fera part de sa volonté d'obtenir davantage de pouvoir dans sa propre politique d'immigration et d'accroître son contrôle, « en fonction de ses besoins et de ses valeurs, tant [sur] les volumes et la composition de son immigration que [dans] les différents aspects de l'intégration de ses immigrants. » (Turcotte, 1997 : 54). Ainsi, le Québec acquiert des pouvoirs significatifs dans la gestion et sélection de son immigration dans la Province en 1978, avec la signature de l'Entente Couture-Cullen. C'est à cette même période que les tendances migratoires changent à travers l'Occident : « La majeure partie des nouveaux arrivants ne provient plus de pays européens, mais de pays en voie de développement. Les jeunes de ces communautés donnent une toute autre allure, très multiculturelle, à la population franco-québécoise auparavant majoritairement blanche de peau, car issue de l'immigration européenne. » (Low, Sarkar, 2012 : 28).

Enfin, les politiques migratoires québécoises évoluant dans les années 70 et 80 s'inscrivent dans un contexte fort d'affirmation nationale, de revendication d'une culture spécifique et d'adoption de la langue française.

### **Années 90 : Départ des majors américaines et influence française**

Quand les majors américains se retirent du marché québécois dans les années 70, comme évoqué précédemment, à la suite de la première crise économique à laquelle l'industrie fait face, les maisons de disque locales se concentrent alors sur leurs artistes déjà signés et ne cherchent

pas à étendre leurs répertoires musicaux. Il n'y a ainsi pas de place ni de ressources financières pour les artistes Hip-hop émergents : l'industrie entre alors dans une stratégie de survie et concentre ses efforts sur les artistes d'ores et déjà rentables.

C'est également à cette période que les premières retombées de l'adoption de la loi 101 se font ressentir. En août 1977, l'Assemblée nationale du Québec adopte la Charte de la langue française, communément appelée loi 101, qui entend faire de la langue française « la langue normale et habituelle du travail, de l'enseignement, des communications, du commerce et des affaires », selon les termes mêmes du texte de loi. Cette Charte vient compléter l'adoption de la loi 22 par le gouvernement Bourassa quelques années plus tôt, en 1974, faisant du français la langue officielle de la Province du Québec. Cette loi change alors profondément le paysage culturel et linguistique québécois. Turcotte rappelle combien la progression du français au sein de la population migrante devient alors une caractéristique marquante de la période : alors que 50% de la population résidant au Québec déclarait pouvoir tenir une conversation en français en 1971, ce pourcentage s'élevait à 71% vingt ans plus tard, en 1991 (Turcotte, 1997 : 55). D'après les derniers chiffres disponibles, Statistiques Canada établissait que 94,5% de la population au Québec déclarait être capable de tenir une conversation en français en 2016.

Ainsi, les flux migratoires, en provenance majoritairement d'Europe et des États-Unis avant les années 90, puis rapidement élargis par la suite aux pays d'Asie, des Antilles ou encore d'Afrique, s'inscrivent dans ce contexte d'intégration particulier. « Désormais caractérisée par cette diversité d'origine ethnique et culturelle et par l'absence, en son sein, de groupes nationaux particuliers pouvant prétendre à une quelconque hégémonie du fait de leur poids numérique, la nouvelle immigration vit son parcours d'intégration dans un contexte où des attentes précises ont été clairement exprimées par la majorité francophone. » (Turcotte, 1997 : 56). Sarkar ajoute ainsi que ces jeunes migrants donnent une nouvelle apparence plus multiculturelle à une population franco-québécoise auparavant principalement blanche, rompant avec la représentation d'une culture homogène, « du moins dans un certain "imaginaire" populaire » (Sarkar, 2008 : 29).

La culture Hip-hop, développée au cœur des quartiers migratoires, a donc été fortement influencée par ces dynamiques socioculturelles. « Il s'est avéré que la génération de jeunes Québécois qui a grandi avec le français comme leur langue commune dans l'espace public a atteint la maturité dans les années 1990, en même temps que la scène Hip-hop montréalaise. » (Low, Sarkar, 2012 : 29). Ces générations et cohortes de migrants sont ainsi les premières à

grandir dans ce contexte sociolinguistique érigeant le français comme seule langue légitime et reconnue de la Province.

À cette époque, des artistes Hip-hop français traversent l'Atlantique et percent le marché québécois, insufflant une influence française à la culture Hip-hop jusqu'à présent majoritairement anglophone. « C'est vraiment à la fin des années 80 qu'il va commencer à y avoir des influences françaises qui vont se rendre jusqu'ici. Je te dirais que, par exemple, le groupe Chagrin d'amour avec la chanson *Chacun fait c'qui lui plait* en 1982, est arrivé de France et a été très populaire ici. C'est à partir de ce moment-là que les influences françaises ont pris de l'ampleur » affirme Félix B. Desfossés. Le marché québécois n'étant pas prêt à accueillir de nouveaux artistes, des entrepreneurs, à l'instar de Manuel Tadros, se tournent alors vers le marché français. Producteur de musique dans les années 80, Manuel Tadros comprend l'opportunité que peut représenter le rap. « Puis y a une compilation qui s'appelle *Je rap en français* et qui rassemble des groupes français, belges et québécois. C'est la première véritable rencontre entre les pays francophones. » ajoute Félix B. Desfossés. Les artistes québécois présents sur ce disque sont alors grandement influencés par la culture Hip-hop française. Avec un esprit d'entrepreneur et dans un objectif de rentabilité, alors que le marché musical québécois est en difficulté, Manuel Tadros souhaite réaliser un produit fini accessible et susceptible de passer à la radio. Il insuffle donc une orientation commerciale au rap québécois et cherche notamment à gommer l'accent afin d'exporter ses artistes sur le marché français.

La scène Hip-hop québécoise voit alors émerger plusieurs artistes francophones. Des groupes tels que KC L.M.N.O.P ou encore MRF (Mouvement Rap Francophone) constituent ainsi la première génération de rappeurs québécois, préparant le marché local à cette culture émergente et ouvrant la voie aux artistes des années 90. « Le rap s'établissait comme étant une culture urbaine accessible au grand public. Donc c'est vraiment quand Dubmatique est arrivé avec quelque chose de plus poli, avec leur accent français qui était très accessible pour tout le monde, que le rap a pris de l'ampleur au Québec » précise Félix B. Desfossés.

En 1997, le groupe Dubmatique, dont les membres sont issus de l'immigration française et nord-africaine, diffuse son album *La force de comprendre*, qui constitue le premier vrai succès de la culture Hip-hop sur le territoire québécois. Avec 150 000 exemplaires vendus, ils attirent l'attention de l'industrie québécoise, alors que les ventes sur supports physiques s'effondrent. Ce succès ne peut ainsi passer inaperçu et ouvre un espace à la culture Hip-hop au sein du marché, qui cherche alors à s'étendre et commence à ouvrir son répertoire musical. Le groupe sera le premier, issu de la culture Hip-hop, à être sélectionné pour un Félix au gala de l'ADISQ,

plateforme offrant une visibilité à la musique locale et récompensant l'industrie du disque, et à s'exporter dans le reste du Canada anglophone.

### **Années 2000 : Timide percée médiatique de la scène hip-hop québécoise**

Les crises successives qu'a connues l'industrie du disque au Québec ont créé des freins pour la scène Hip-hop afin de générer des profits et se faire une place sur le marché. Alors que le courant culturel atteint le mainstream aux États-Unis et en France, et que les rappeurs y deviennent progressivement des personnalités médiatiques, les artistes québécois peinent à sortir de l'underground et ne peuvent compter que sur leurs réseaux alternatifs et indépendants. Peu à peu cependant, le mouvement culturel gagne le jeune public et devient, dès la fin des années 90, leur musique et moyen d'expression privilégiés.

Si le jeune public ne permet pas une reprise des ventes sur supports physiques dans le marché de la musique, elle permet néanmoins le développement de la culture Hip-hop à travers les échanges intra-générationnels et les écoutes en ligne. Au cours des années 2000, les festivals, faisant la renommée internationale de Montréal, s'ouvrent progressivement au mouvement et ajoutent des artistes rappeurs à leurs programmations estivales. Le Festival d'Été de Québec présentait par exemple des artistes tels que La Brigade (collectif Hip-hop français) en 2000, le rappeur français Faf Larage et le groupe marseillais Fonky Family en 2001, ou encore Dubmatique en 2002, pour ne citer que quelques exemples. Depuis la dématérialisation de la musique et l'effondrement des ventes et des bénéfices perçus, les spectacles représentent la principale activité capable d'enrichir l'économie musicale et de générer des revenus pour les artistes. C'est à cette même période, au cours des années 2000, que les concerts Hip-hop se multiplient, et que les bars accueillent groupes et artistes lors de soirées Hip-hop : « Up until that point [aux alentours des années 2011/2012], there were a looooot of shows going on in Montreal. A looot of shows. Like we had guys working really really hard and we had a Hip-hop scene at that time in Montreal. » se souvient notamment un rappeur du collectif Urban Science rencontré dans le cadre de l'étude.

Alors que l'industrie québécoise du disque se bat afin d'obtenir davantage de ressources financières de la part des géants du web et des plateformes de streaming, la scène Hip-hop continue de se développer en parallèle des réseaux de commercialisation dominants. L'industrie, qui fait face aux crises successives, n'a pas été en mesure d'absorber les artistes Hip-hop émergents, renforçant ainsi leurs réseaux alternatifs.

### **Années 2010 : Vers une scène hip-hop québécoise plus mature et médiatisée**

Enfin, à la fin des années 2010, les professionnels et acteurs sociaux de la scène Hip-hop reconnaissent une forte progression du mouvement dans la culture québécoise. Plusieurs artistes et journalistes dédiés rencontrés lors de nos explorations et entretiens parlent alors d'une scène Hip-hop atteignant tout juste une certaine maturité. « En termes artistiques et d'organisation, le rap au Québec a gagné une certaine maturité. » affirmait Benoît Beaudry, animateur radio de l'émission dédiée au Hip-hop Ghetto Érudit sur CISM. Quelques artistes tels que Loud, Fouki, Alaclair ensemble ou encore Koriass, permettent au rap une percée dans les médias de masse. Cette maturité récemment atteinte permet notamment à la scène Hip-hop de conquérir progressivement les ondes radio plus traditionnelles, comme en témoigne la percée médiatique de l'artiste Loud, qui s'est hissé à la première position du Top Radio BDS Francophone à l'été 2018.

Alors que l'industrie du disque québécoise se porte mieux, les rappeurs conquièrent peu à peu le grand public. « Cette ouverture récente des médias plus grands publics bénéficie à tout le monde dans la scène Hip-hop. Les têtes d'affiches des festivals cet été [2018] étaient des rappeurs. » précisait Benoît Beaudry. En 2016, par exemple, le festival Osheaga présentait des artistes Hip-hop tels que Logic, Gramatik, Future, Koriass ou encore Kaytranada, quand en 2017, le Festival d'Été de Québec programmait des artistes tels que Migos ou Kendrick Lamar. Le festival Metro Metro, qui a connu sa première édition en 2019, offrait également une programmation exclusivement Hip-hop avec des artistes internationaux de renom en tête d'affiche, comme Snoop Dog, Cardi B et Future, côtoyant des artistes locaux tels que Alaclair ensemble, Fouki, Zach Zoya ou encore Sans Pression. « On commence à voir le Hip-hop ailleurs aujourd'hui, à l'image de la rappeuse Sarahmée, porte-parole du concours Les Francouvertes cette année. » affirmait en 2018 Guillaume Gingras, cofondateur du volet québécois du concours international de rap End of The Weak.

En octobre 2019, la 41<sup>ème</sup> édition du Gala de l'ADISQ s'ouvrait sur un numéro exclusivement Hip-hop, rassemblant cinq des artistes les plus influents au sein de la scène : Loud, Souldia, FouKi, Koriass et Sarahmée.

La culture Hip-hop a peu à peu su faire sa place au sein de l'industrie musicale au Québec, même si « il faudrait davantage parler de culture semi-marchande, car très peu d'artistes montréalais génèrent suffisamment de revenus pour vivre de leur musique. » (LeBlanc, Boudreault-Fournier, Djerrahian, 2016 : 12). À l'instar de Loud, qui a permis au "Rap Queb" de s'exporter en France, et de Sarahmée, qui multiplie les interventions médiatiques et les campagnes publicitaires (New Look, Sephora, Aldo), la culture Hip-hop québécoise trouve une place, en dépit des réticences du marché, et existe désormais à part entière, et non plus en tant

qu'adaptation locale d'un mouvement global : « Contrairement à cette hypothèse selon laquelle le rap francophone montréalais représente une forme locale d'appropriation et d'adaptation de la culture hip-hop globale [...] la culture Hip-hop québécoise fournit un espace grâce auquel ils tentent de s'insérer dans la société dominante » (LeBlanc, Boudreault-Fournier, Djerrahian, 2016 : 10).



# **Le rap au Québec, fenêtre sur une réalité sociale et culturelle multiple**

Dans ce chapitre, nous tenterons de cerner la réalité sociale de la scène Hip-hop underground vécue par ses acteurs sociaux : Que signifie être rappeur à Montréal ? Comment les acteurs sociaux de la scène underground vivent-ils la culture Hip-hop au quotidien ? Qu'est-ce qui les a mené à la pratique du rap ? Quelle est la particularité du rap au Québec et à Montréal ? Nous aborderons donc tout d'abord ce que représente la pratique du rap au Québec pour les artistes underground. À travers leur socialisation à la musique, nous constaterons que les artistes trouvent dans la pratique du rap et dans la scène underground un espace leur permettant d'exprimer leur individualité culturelle et ethnique tout en formant une communauté centrée sur l'acceptation et l'authenticité. Dans un second temps, nous aborderons la notion de "Rap Queb" utilisé dans les médias afin de désigner la pratique du rap dans la province. Nous observerons alors qu'il n'existe aucun consensus parmi les acteurs de la scène afin de définir ce terme. Les artistes s'accordent cependant sur une définition du "Rap Queb underground", qu'ils considèrent comme un mélange de cultures et inspirations diverses permettant à chaque individualité d'exister et de s'exprimer au sein d'un groupe aux identités multiples. Par la suite, nous verrons que les artistes se sentent marginalisés lorsque nous aborderons la façon dont ils vivent les enjeux sociaux de race, de classe et de genre. Enfin, nous nous arrêterons sur l'environnement spécifique de la ville de Montréal. Les artistes témoignent alors de l'environnement particulièrement créatif qui règne à Montréal, permettant l'expérimentation et la prise de risque, ne se répercutant pourtant pas au-delà des circuits alternatifs.

## **4.1 L'art d'être rappeur à Montréal : définir son individualité au sein de la communauté**

### **4.1.1 Socialisation des artistes à la musique : diversité des origines culturelles et ethniques**

Penser la musique uniquement comme un art consiste à l'aborder à travers le prisme des œuvres créées, pour n'y voir qu'un ensemble de créations aux caractéristiques purement esthétiques. La musique évoque en effet une pratique très personnelle, à la fois de la part de

son créateur, puisqu'elle en appelle à sa sensibilité par l'expression d'émotions individuelles, mais également de la part de l'audience qui la réceptionne dans une perspective très subjective. Soucieux de ne pas nier son aspect artistique, approchant la musique comme le savant mélange de l'intellect et des émotions, nous envisageons malgré tout la musique, dans le cadre de la présente étude, comme une activité sociale avant tout, en l'inscrivant dans un ensemble de contextes donnant naissance à des pratiques collectives. L'art d'être rappeur à Montréal représente ainsi, dans le cadre de notre recherche, la pratique du rap dans l'environnement social spécifique de la scène underground. Cette approche nous amène ainsi à nous questionner sur les mécanismes et circonstances qui ont permis aux artistes d'entrer en contact avec la musique, et de rencontrer, ensuite, la culture Hip-hop.

La socialisation représente ainsi comme le processus par lequel un individu intègre et intériorise un système de valeurs et de normes en vigueur dans une société spécifique. La socialisation d'un individu constitue son apprentissage progressif, au cours de différentes étapes de sa vie, du comportement jugé conforme ou adéquat dans les divers groupes sociaux au sein desquels il évolue (RIUTORT, 2013 : 63). L'individu acquiert ainsi un certain nombre de repères qui lui permettent alors de se positionner et d'adapter son attitude face aux expériences et situations vécues, en fonction des attentes des autres individus impliqués.

Demander à un.e artiste de raconter ce qui l'a amené à pratiquer son art est une belle façon de briser la glace qui peut exister entre un.e rappeur.se de la scène underground et un.e universitaire. Après avoir rapidement présenté les objectifs de notre recherche et de notre rencontre, nous avons décidé d'aborder leurs prestations sur scène - auxquelles nous avons pu assister - ou les soirées organisées par les collectifs. Nous les avons invités à retracer leur parcours, leur familiarisation avec la musique, et leur rencontre avec la culture Hip-hop. Des questions de fait, afin d'entrer tranquillement dans le sujet et leur laisser l'opportunité de se présenter à travers leurs premières expériences musicales.

Pour la moitié des artistes interrogés, la rencontre avec la musique se situe très tôt, au sein de leur cercle familial. Bon nombre d'entre eux affirment en effet que la musique a alors toujours fait partie de leur vie, et aussi loin qu'ils se souviennent, elle était partie prenante de leur environnement. Ils évoquent alors leurs enfances, baignées de mélodies. « Music has been there my entire life. That sounds so *cliché* I know, but my entire life, music was always there. [...] As soon as I'd wake up, until the time I'd go to sleep, there was music playing in my house. » confie notamment William. Il ajoute qu'en tant qu'enfant dans sa famille, il était d'usage de participer à la chorale et de jouer d'un instrument.

Pour ces artistes, la rencontre avec la musique et la familiarisation avec les instruments ou outils musicaux remontent à leur plus jeune âge : « The first thing that got me into music is my dad, 'cause my dad is a singer, and he's been singing for many years, since we were kids. He was a reggae artist back then, and is more of a Gospel singer now. So as a kid, we were always in studio, doing stuff for my dad, and recording. » se souvient également Jackson. Avant de devenir rappeur, Shawn était quant à lui musicien avant tout et pratiquait d'un instrument à vent. C'est aussi le cas de Jim qui se présente avant tout comme bassiste et chanteur, avant d'avoir ajouté le rap à ses cordes.

Si la pratique d'un instrument ou l'adhésion à une chorale n'a pas été une réalité pour l'ensemble d'entre eux, certains artistes rencontrés ont bénéficié de l'influence de membres plus âgés au sein de leur fratrie. Amber affirme en effet que sa plus grande inspiration lui vient de son frère, qui était un grand fan de musique et de Hip-hop, tout comme Paul, qui a grandi et découvert le rap en France : « Je suis tombé dedans par mon frère, mon grand frère ; il écoutait beaucoup de rap. », a-t-il affirmé. Jared se souvient quant à lui avoir profité de l'influence de son père DJ, et de son cousin rappeur.

Si le premier rapport à la musique fut bien différent pour l'ensemble des artistes interrogés, nous décelons cependant une grande similarité dans leur rencontre avec la culture Hip-hop. Bien que certains artistes avouent écrire depuis leur plus tendre enfance, leur identité en tant que rappeur s'est réellement construite à l'adolescence, au sein de leurs cercles amicaux. C'est lors de *cyphers* improvisés au secondaire que les artistes reconnaissent avoir fait leurs débuts et se sont aventurés à la pratique du rap. Les *cyphers* sont un exercice de freestyle - c'est-à-dire de rap improvisé - pendant lesquels les jeunes, encore amateurs, se tiennent en cercle et tentent chacun leur tour de rapper. Jackson nous explique notamment que très jeune, il avait l'habitude de rapper avec ses frères en imitant leur père en studio. Mais c'est lors de *cyphers* entourés de camarades d'école qu'il s'est réellement découvert un talent :

« Then I just basically started playing around to freestyle, rapping, around 15, 16 years old, because of *cyphers*, you know? Like people were in those circles, rapping. It was one of those things when we had a *cypher*, it was people who couldn't rap [laughs]. It wasn't a rap *cypher*, it was just friends who were trying to freestyle, trying to rap and just rapping in circles. So if you were in that circle, when your turn came you had to pretend rapping, like you had to try. So I was just doing that with friends you know. And I was one of those people who happened to be good at it ! » Jackson

L'exercice permet ainsi aux jeunes de se tester entre eux et mettre leurs capacités en avant, afin d'obtenir le respect des personnes se trouvant avec eux dans ces cercles. Jackson insiste en effet sur le fait que la présence dans ces cercles imposait le fait d'essayer : pour faire partie du groupe, il fallait ainsi prendre le risque. Comme un rite de passage, ces *cyphers* permettaient aux jeunes amateurs de se défier et d'obtenir l'approbation dans le regard de leurs pairs. C'est d'ailleurs ainsi que certains artistes rencontrés réalisèrent leur talent. C'est effectivement sous les conseils d'un ami que Paul s'est mis à rapper de façon plus approfondie, à la suite de sessions informelles entre amateurs : « Donc je rappais les textes des autres et j'ai un ami qui trouvait que je le faisais bien en fait. Et il me disait "Mais pourquoi t'écris pas tes textes ?", et c'est de là que j'ai commencé. »

C'est à la suite de ces *cyphers* d'étudiants au secondaire que les rappers situent leur passage d'amateur à professionnel. Alors que Jordan retrace ses débuts lors de ces fameux *cyphers*, il mentionne le fait de commencer à rapper "sérieusement" aux alentours de sa seizième année. Quand nous lui demandons de préciser ce que veut dire "rapper sérieusement", il clarifie en ajoutant : « You know, in front of people, on stage I mean. Like, I started writing when I was about twelve, then I was rapping during highschool *cyphers* and stuff like that, but it became more serious after graduation, when I got on stage. » Ce rapport à la prestation publique est très similaire pour Shawn. Il nous raconte notamment sa première expérience de rap scénique lors d'un festival, alors qu'il était supposé être seulement musicien. Un des rappers qui devait se produire avec eux n'ayant pas pu se présenter, l'un des membres du groupe a ainsi suggéré à Shawn de prendre sa place et de rapper face à l'audience. Quand nous lui demandons s'il avait déjà essayé de rapper avant ou s'il s'agissait d'une première pour lui, il répondit : « Bah juste avec mes amis tu sais, *in highschool, banging on tables, whatever*. Des freestyles dans le parc, etc. Rien de sérieux *you know*. [...] J'ai rappé de mes dix à dix-huit je dirais, avant que ça devienne de quoi, au festival justement. » Ce discours se retrouve dans l'ensemble de nos entretiens avec les artistes. Ils situent tous un passage de l'amateur au rappeur, à une pratique plus "sérieuse" et professionnelle, lors de leur première prestation sur scène, face à une quelconque audience.

Même pour Amber, qui n'a pas eu l'opportunité de se tester lors de *cyphers* amateurs et ne rappait que dans l'intimité, c'est à partir de sa première scène face à un public que tout a, à son sens, démarré : « Un jour je suis allée là [à l'événement Hip-hop *le Cypher*], et puis c'est là que ça a vraiment débuté. Les performances publiques, et puis le fait de ne pas être gênée de

rappes. Mais même avant ça j'écrivais, puis j'ai lancé un EP, au début de 2016, à peu près à la même période. »

Pour les artistes de la scène, la première prestation face à un public constitue donc un point d'entrée, et marque le début de leur identité de rappeur.

Si ce rite de passage est partagé parmi les artistes, la construction de leur identité de rappeur s'est aussi imprégnée de leurs parcours différents dans la rencontre avec la musique. Et si leurs rapports à la musique se sont construits au travers des parcours de vie différents, leur identité de rappeur s'est, quant à elle, forgée sous le regard des pairs et de l'audience : de leurs débuts en *cyphers* à leur passage à un statut de rappeur plus professionnel face au public, le jeu scénique continue d'être important dans la construction identitaire en tant qu'artiste de la scène Hip-hop underground.

Au-delà de la diversité dans le cheminement personnel des artistes vers le domaine musical et la scène Hip-hop, les rappeurs rencontrés apportent une grande diversité d'origines au sein des collectifs. Cette hétérogénéité se retrouve en effet aussi bien dans les origines ethniques des artistes que dans leur provenance géographique. Sur les dix artistes de collectifs rencontrés, cinq d'entre eux n'ont pas grandi à Montréal : Paul a grandi en Côte d'Ivoire puis en France ; William est né dans la banlieue de Washington ; Jim a grandi dans la banlieue de Chicago ; Shawn est né au Québec mais a grandi à Laval ; Damien, né aussi au Québec, a grandi quant à lui à Drummondville. En ce qui concerne les artistes nés à Montréal, leur enfance ne s'est pas déroulée dans le même quartier, chacun régi par des règles tacites différentes. Enfin, sans avoir réellement besoin de poser la question, les artistes sont fiers d'exposer leurs origines ethniques, comme une forme de revendication et de distinction, et l'influence que cela a eu sur leur musique. « Avec mon *background* culturel, je suis jamaïcaine du côté de mon père, et puis ma mère vient de Trinité et Tobago, alors on a beaucoup de différents types de musiques dans cette culture. On a le reggae pour la Jamaïque, et puis à Trinité on a le soca calypso. » avance notamment Amber, expliquant que son objectif est de montrer sa polyvalence à travers ses chansons, et présenter la variété de ses origines grâce à sa musique.

Il est frappant de déceler, à travers les différents témoignages récoltés, la marginalité dans laquelle ont évolué les rappeurs de la scène. De par leurs origines ethniques et territoriales, les artistes ont en effet évolué dans des environnements en marge de la société majoritaire québécoise. Venant de pays étrangers ou nés au Québec de parents issus de l'immigration pour la majorité d'entre eux, ils ont tous évolué en situation de marginalisation. Même pour le seul

artiste blanc rencontré dont l'origine québécoise remonte à plusieurs générations, la socialisation s'est effectuée dans un environnement social alternatif, en marge de la culture dominante : « Très jeune, j'étais déjà très en marge de tout ceux que je côtoyais à l'école. Je m'habillais différemment, [...] donc je sortais naturellement du lot à tous les niveaux : idéologiquement, visuellement, spirituellement, de par mon manque de culture populaire et ainsi de suite. Ça faisait de moi un cas un petit peu isolé naturellement, à Drummondville, dans une ville francophone blanche. » confie Damien, confirmant cette revendication des artistes à la marginalité. Il justifie ainsi son intérêt pour la culture Hip-hop par « le petit remix de la mentalité québécoise » dans lequel il a grandi, faisant naître en lui « une philosophie et un amour de la diversité et de l'alternative. » Tous issus de l'immigration et/ou de la marginalité, les artistes présentent ainsi fièrement leurs origines lorsqu'ils retracent leur parcours dans la musique. Cet attrait naturel pour l'alternatif fait ainsi partie intégrante de leur identité, et a influencé la construction de leur identité de rappeur.

Tous armés d'influences et d'origines diverses, ils se retrouvent et se regroupent ainsi grâce à leurs différences : il n'est pas question pour eux de nier ces différences, mais ils les célèbrent, au contraire, dans la pratique de leur art. La scène Hip-hop underground offre ainsi à ces artistes un espace libre d'expression et d'intégration de leurs différences culturelles et ethniques, marginalisées au sein de la culture québécoise dominante. Être en marge n'est plus un fardeau pour ces artistes mais devient ainsi une force qui est désormais à même d'exister et de s'exprimer dans les circuits alternatifs de la scène. Rappelons également que la culture Hip-hop s'est construite au sein de quartiers défavorisés jouissant d'une grande pluralité ethnique. La différence et la diversité représentent ainsi des piliers du mouvement culturel. Damien est également artiste peintre et participe à de nombreux projets visuels au sein de différents collectifs Hip-hop. Lors de notre rencontre, nous lui demandions notamment si son entrée dans le mouvement Hip-hop avait été motivée, en premier lieu, par la pratique du rap ou par l'art visuel : « Je dirais vraiment que ça a été un ensemble pour moi. C'est difficile de tout séparer. Ça a fait en sorte que dans le Hip-hop, j'ai eu l'ensemble de ces passions-là en une. J'avais une cause et une mission philosophique, j'avais un style et une esthétique visuelle, et j'avais un *purpose* pour ma poésie. » conclut Damien, stimulé par l'ensemble des disciplines du mouvement.

Si les artistes ont été marginalisés du fait de leur ethnicité, de leur quartier, ou encore de leur langue, découvrir et intégrer la culture Hip-hop leur a permis d'intégrer une réalité sociale où la différence est acceptée et valorisée. La construction de leur identité personnelle s'est effectuée

en parallèle de la construction de leur identité de rappeur et d'artiste de la culture Hip-hop. Cette construction de leur réalité sociale leur a ainsi permis d'intégrer des repères d'acceptation et d'intégration de leur diversité dans leurs relations avec autrui, créant un sentiment d'appartenance fort à la culture Hip-hop. Intégrer cette culture a permis aux rappeurs rencontrés de trouver une place au sein de la société québécoise à travers l'expression artistique, créant un espace d'expression individuelle tout en faisant partie d'une collectivité.

#### **4.1.2 L'authenticité au cœur du processus de création**

La discipline musicale de la culture Hip-hop est née sous l'impulsion des DJs, utilisant des *samples* - échantillons et rythmes musicaux - issus à l'origine des musiques funk et disco très populaires de l'époque. Comme nous le rappellent les artistes interrogés, le rap était alors avant tout festif, et les rappeurs et MCs accompagnaient les DJs afin d'animer les "Block party", avant que le mouvement ne devienne politique et ne permette une prise de parole de la part de populations défavorisées et/ou invisibilisées. Alors que notre regard sociologique voulait voir dans le rap une culture avant tout contestataire, les artistes nous ramènent, lors de nos rencontres, à ce qui a d'abord construit le mouvement : l'envie de rassembler. « Il y a toujours eu du rap de célébration aussi. Donc du rap de célébration, de séduction, du rap de fête. Dès le début en fait, c'est comme ça que ça a commencé. Les gens, à cause de leur situation sociale, avaient aussi beaucoup de critiques sociales et de désir de changement, mais c'était quand même un mouvement très festif avant tout. » explique Damien. Les artistes nous confrontent ainsi à nos propres biais de chercheurs extérieurs à la culture, et à notre croyance socialement et culturellement construite. Ils nous invitent ainsi à déconstruire cette conception intrinsèquement contestataire du Hip-Hop à travers le rap, que les médias et/ou institutions ont peu à peu construit. Plusieurs rappeurs nous rappellent notamment qu'à l'origine, les MCs s'emparaient du micro sans se soucier de la teneur et de la portée de leurs paroles. L'audience était alors constituée d'individus issus des mêmes quartiers défavorisés, venue afin de profiter d'une atmosphère festive. Les rappeurs et MCs s'exprimaient alors face à une audience qui vivait la même réalité sociale qu'eux : leur objectif n'était donc pas de se faire comprendre et d'expliquer ce contexte social, mais de s'exprimer librement, sans conscience contestataire, et de partager leurs expériences quotidiennes et semblables.

« I think when they started, they weren't thinking about all that [politics and the dominant culture], you know? They were just thinking about it as a way of expression, a way for them

to tell stories of their daily life, you know. And then, well, have fun when they were at a party or whatever. That's only after reflecting on what they were doing that they were, you know, able to say "We started something big, we started something political, or revolutionary", or something like that. I think that's the same thing for all of us you know. I just started to write because I wanted to express myself. I wasn't thinking that I was trying to make a statement because of where I was. And then it turns into that. » ajoute notamment Jordan.

Avant de devenir politique et de permettre une prise de parole et une plus grande visibilité sociale, le rap représentait donc une activité festive, qui offrait la possibilité aux artistes d'exprimer leurs visions personnelles à propos de leurs réalités quotidiennes. Cette fonction primaire du rap est encore très présente au sein de la scène underground montréalaise. Après avoir discuté de leurs parcours musicaux, nous amenons peu à peu les rappeurs à parler de leurs inspirations : quels sont leurs sujets favoris lorsqu'ils prennent la plume ? À propos de quoi aiment-ils écrire ? Qu'est-ce qui les inspire ?

De prime abord, ces questions amusent les rappeurs les plus expérimentés qui font partie de la scène depuis plus de dix ans. Ils nous confient en effet avoir été confrontés à ces questions de nombreuses fois au cours de leur carrière. Et pour l'ensemble des rappeurs rencontrés, la réponse est unanime : Tout ce qui fait partie de la vie et de leur quotidien les inspire. « I love this question because for most artists it's everything. » affirme William. « Just life in general to be honest. » enchérit Jared. L'écriture et la pratique du rap sont en effet très thérapeutique pour les artistes. Cela leur permet d'extérioriser leurs émotions, d'exprimer ce qu'ils ressentent et de relâcher les pensées et observations qu'ils font de la vie. « I'm very introspective. Like I used to talk a lot about my life, and stuff that I've experienced, seen and stuff like that » explique Jackson. « Ça m'a fait énormément de bien juste de pouvoir m'exprimer. Dire ce que je vivais, pouvoir l'exprimer verbalement. Quand je l'exprimais dans mes textes, les gens, mes gars m'écoutaient, mes amis. Et je pouvais... Tu vois, un de mes premiers textes, c'était sur la mort de ma mère. Donc directement ça a créé un espèce de... Ça a été, tout simplement, ma thérapie. » précise Paul.

Ainsi, tout peut être matière à écrire et constituer une source d'inspiration pour les artistes de la scène underground : les informations, les expériences vécues, les introspections et réflexions sur la vie, la politique, un film, un livre, les aléas du quotidien... Il n'existe pas, pour les rappeurs, de sujet qui ne mériterait pas sa place au sein d'un texte. « J'ai l'impression que ça me permet d'évacuer peut-être plus mes frustrations et mes critiques sociales. [...] C'est un peu comme ça que je l'analyse, mais je dirais que c'est moi, l'ensemble de mes expériences, de mes



histoires, celles qui m'ont été contées. Je l'utilise beaucoup pour documenter mes introspections. » affirme Damien. Pour expliquer ses inspirations, et la grande diversité de sujets abordés par les artistes dans leurs textes, Amber compare quant à elle le rap à une personne :

« Je pense que nous, tout le monde, les personnes, sommes vraiment versatiles. Nous avons une partie de nous qui aime et une partie de nous qui n'aime pas. Une partie de nous qui est vraiment politique, une partie de nous plus *silly*, et une partie *just fun*. Alors quand je vois le rap, je le vois vraiment comme une personne » dit-elle avant de continuer en anglais : « Rap is a person. It has everything. And it wants to talk about everything. There's not one thing that rap doesn't wanna talk about. »

Ainsi, le rap devient une façon pour les artistes de se raconter, de livrer leurs réflexions sur la vie, et de présenter leur identité à travers la pratique artistique. Il transparait, à travers les témoignages des artistes rencontrés, une véritable recherche d'authenticité dans leurs textes et leur rap. Dans leurs écrits, les rappeurs cherchent en effet à livrer des récits conformes à la réalité, et à exprimer la vérité à propos de leurs expériences, comme l'affirme Jordan : « I write from a very personal perspective you know. Like If Hip-hop was a movie, then I would write non-fiction. There's a lot of people that write fiction. Like Eminem, and some other people. I write non-fiction. » Jackson tient à peu près le même discours, l'exprimant avec d'autres mots : « When I rap, I like to be as human as possible. That's the best way I can put it. Sometimes I'm happy, sometimes I'm not. I'm not gonna try to portray an image. » L'idée pour ces rappeurs est ainsi de dépeindre leur réalité avec le plus de sincérité possible, dans une recherche de vérité optimale, sans essayer de dépeindre une image éloignée de ce qu'ils sont réellement ou de ce qu'ils vivent au quotidien.

Pour Damien et Jim, le rap constitue une véritable pratique journalistique. Jim explique en effet que les rappeurs, qu'ils en aient conscience ou non, qu'ils aient cette intention ou non, présentent ce qui se passe dans un certain quartier, ou dans un environnement particulier. Ils représentent ainsi, selon lui, les personnes qui n'ont pas de voix, et expriment ce que vit une partie de la société. « Et pour nous qui sommes les consommateurs, l'audience qui écoute ça, ce sont des nouvelles. C'est pour ça que je dis à chaque rappeur qu'ils ont cette responsabilité, comme Anderson Cooper à CNN, comme les gars de Al Jazeera, comme les gars de TV5, comme les gars de Radio Canada. » Pour lui, l'exemple le plus flagrant de la teneur journalistique du rap est le groupe américain N.W.A. Porté par les désormais légendaires Dr.Dre et Ice Cube, N.W.A (Niggaz Wit Attitudes) est un groupe Hip-hop de la Côte Ouest, originaire de Compton, qui a rendu populaire le *gangsta rap* à travers les États-Unis. Le groupe a été de

nombreuses fois censuré par les radios commerciales et interdit de concert en raison de paroles explicites, à caractère misogyne ou haineuses envers les forces de l'ordre, et relatant les histoires de drogue et de crime qui étaient une réalité dans leur banlieue de Los Angeles.

« Dans le Bronx c'était *The Message*. Les gens, les États-Unis et le monde entier ne comprenaient pas ce qui se passait. "*Broken glass everywhere / People pissin' on the stairs, you know they just don't care*" [paroles de la chanson *The Message*]. C'est comme ça. Wow. Tu vois juste cette ligne là, ça t'a donné une fenêtre sur le quartier. Et le gars il dit pas "oui c'est ça que je fais, j'aime ou j'aime pas", ça n'a rien à voir. Le gars te dit "voici ce qui se passe". Et puis après, il y a des gens qui disent "Oh c'est la violence, Oh vraiment c'est horrible" et tout ça. Mais comment veux-tu critiquer ces gens qui sont en train d'exprimer leur environnement ? » conclut Jim.

Damien, quant à lui, ajoute à son tour « Moi, en tant qu'artiste, je suis journaliste ; je suis un *medium*. » Il entend ici *medium* dans le sens de moyen de communication, plateforme, et intermédiaire entre sa réalité et le reste de la population. À travers la pratique de l'art visuel, Damien explique peindre sa réalité. En tant que rappeur, il décrit alors ses expériences de vie, les amis qui évoluent autour de lui ; il parle de leurs vécus et du sien. L'artiste précise également que c'est la recherche d'authenticité qui anime les rappeurs de la scène underground. Qu'ils en aient conscience ou non, la quête de véracité et de justesse est importante dans la construction de leurs discours. Tous les artistes rencontrés affirment en effet être inspirés avant tout par leurs sentiments et émotions, et par ce qu'ils traversent et vivent au quotidien. Rapper devient ainsi une façon pour eux de présenter la réalité de leur environnement, dans l'objectif que les personnes écoutant leurs chansons s'identifient à leur vécu : « You know, it's just like people want to hear what they know, want to relate and want to understand. And when you're upset about something, to hear somebody complaining in an intelligent and intentional way helps. [...] The things I go through on a day to day inspire me, and then I talk about it. As long as one other feels that way, I think I made a good song. » explique Matthew. Enfin, Jim ajoute :

« Sans cette authenticité, ça ne sert à rien. Ça ne sert à rien. C'est clair qu'il y a des rappeurs qui disent qu'ils sont plus gangster et dangereux qu'ils ne le sont [...] Mais même ça, quand ils créent leur personnage et tout ça, même si ce n'est pas 100% vrai ni ce que la personne est, ça représente une segmentation de la société, de ce qui se passe. Quelque part, veut veut pas, c'est du journalisme quand même : ça nous donne une fenêtre sur ce qui est en train de se passer. C'est ça qui est pour moi l'aspect le plus

important du rap. Ce n'est pas nécessairement politique, mais c'est du journalisme. C'est la communication, c'est le journal qui sort, c'est... c'est à la une : Qu'est ce qui se passe en ce moment quoi. »

Cette recherche d'authenticité est également perceptible dans le processus de création des artistes. S'ils n'ont pas tous de formule idéale pour écrire et ne partagent pas les mêmes besoins quand il s'agit de produire une chanson, les artistes rencontrés reconnaissent la nécessité de se connecter à leurs émotions.

Pour Jared, par exemple, il est important d'avoir le rythme avant que les mots ne viennent. Les beats vont en effet lui permettre de ressentir une émotion et lui rappeler une expérience vécue : « Most of the times, I have to have the beat. Because as I say, it's my life, you know life in general, things I see around me that I write about. So, if I hear the right beat, it's gonna strike something in me that brings out an emotion. That emotion is gonna tap into an experience and I'll be able to write about it. » Pour Jim, la musique vient également avant les mots dans la construction de ses chansons. C'est la musique et les instruments, puis la mélodie, qui font naître chez lui le concept de sa chanson et l'inspiration du discours : « La musique et la base instrumentale, les accords surtout, c'est la base, la fondation de ce que je fais. Les piliers. Et puis après ça, c'est là que je commence à avoir des visions. Et des visions pour moi c'est des visions de mélodies, des visions de quoi j'ai envie de parler. Parce que c'est ça, the topic : je veux que chaque son ait un concept. »

Cette idée de "visions" est évoquée par plusieurs rappeurs lorsqu'ils parlent de leur processus de création artistique. C'est ce qu'ils appellent "être dans la zone" : ce moment pendant lequel les artistes se coupent de ce qui les entourent et se concentrent sur leurs ressentis et émotions afin d'écrire une chanson. Comme Jim, les artistes parlent de visions pour évoquer leurs idées, pensées et les images mentales qui leur arrivent en tête comme un flot d'inspiration. « C'est comme, j'ai une vision, des idées et c'est parti. Au travail parfois j'ai des idées et je m'en vais à la salle de bain juste pour lâcher des pensées parce que c'est important pour moi. Parce que sinon je vais me perdre. » précise d'ailleurs Matthew. Damien compare ce moment à un passage de Matrix : « C'est un peu comme Néo, quand il s'assoie dans la chaise, lorsqu'il sort de la matrice et qu'il se fait connecter les câbles derrière la tête. Ce flot d'images là c'est lorsque tu es dans la zone. »

Ainsi, être dans la zone représente pour ces artistes le moment de solitude pendant lequel ils se coupent du reste du monde et de ce qui les entoure, et laissent venir à eux l'inspiration de façon naturelle, sous forme d'image, d'idées ou de mots. Ils cherchent ainsi à être le plus vrai et

authentique possible dans la construction du message qu'ils livreront à travers leurs textes de rap.

### 4.1.3 La différence entre un rappeur et un MC

Lors des premières rencontres avec les artistes, nous utilisons les termes de "rappeur" et de "MC" sans opérer de réelles différences significatives. Nous savions que, traditionnellement, le "MC" est un Maître de Cérémonie (*Master of Ceremony*), mais nous n'accordions alors pas plus d'importance que ça aux spécificités de son rôle et de sa position dans la culture. C'est lors de notre discussion avec Paul que nous fûmes amenés à définir précisément les termes employés, spécifiques à la culture. Alors que nous lui demandions ce qui faisait, selon lui, un bon MC, l'artiste nous répondit alors : « Ben MC... Ça dépend vraiment de la définition... Pour moi la définition c'est que t'es un Maître de Cérémonie, donc ça veut dire qu'être un rappeur et un MC c'est pas la même chose. Tu peux être un excellent rappeur, mais pas un bon MC. » Nous avons donc pris l'habitude, à la suite de cette rencontre, de demander aux artistes s'ils opéraient une différence entre les deux termes ; nous les invitons ensuite à expliciter ces divergences.

Alors que le MC est Maître de Cérémonie de façon évidente pour les artistes rencontrés, Shawn définit le rappeur comme un Maître des mots : le rappeur est celui qui écrit et assemble les mots. Jackson ajoute également : « A rapper is anybody who can stand up in front of a mic and put words together that rhyme and be together on the beat. That's it. Anybody who can do that is a rapper. It might be wack but he's rapping right now. » Tous les artistes se rejoignent sur cette définition du rappeur. Jim enchérit : « J'ai déjà entendu que le rappeur est plus business, il est vraiment dans l'industrie. [...] il est là pour avoir sa carrière et tout ça. Mais quand je vois le rap, you know, c'est clair qu'il y a le niveau technique. [...] comme un percussionniste et un batteur doivent être bon sur leurs rythmes, le rappeur doit être bon sur son rythme quoi, c'est la moitié de ce qu'il fait. Les mots et la créativité, les jeux de mots. Est-ce que le rappeur a un vocabulaire ou est-ce qu'il est en train de dire les mêmes genres de choses ? » Il ajoute ainsi à la définition formulée par les autres artistes la notion de carrière, et l'idée selon laquelle l'aspect commercial serait plus important aux yeux du rappeur que du MC. Le rappeur sera ainsi jugé sur son éloquence, son vocabulaire, son style et sa technicalité.

Il est possible de déceler une once de dénigrement dans les explications données par certains artistes à propos du rappeur. Tous les individus rencontrés se considèrent en effet comme des MCs avant tout. Ils sont ainsi peu bavards sur le rappeur, en donnent une définition brève dont ils limitent les champs d'action : « A rapper would limit himself. Like won't host and just have his

lyrics. » exprime notamment William. Ils sont également plusieurs à admettre la possibilité d'être un très bon rappeur mais un terrible MC.

Il est ainsi possible de comprendre, à travers le discours des artistes, qu'un MC est également rappeur, alors que le rappeur n'est pas nécessairement MC. Mais où se situe donc la différence, et qu'est-ce qui fait qu'un rappeur peut devenir MC ?

« Un MC, ça se voit sur la scène. » commence par dire Paul « Un MC, c'est celui qui, peu importe le style qu'il a [...], quand il prend le *mic*, tout le monde est hypnotisé. Même si le gars ne fait pas grand chose, [...], à sa manière de le faire, c'est un MC. »

C'est donc la performance scénique qui ferait la différence entre un Maître de Cérémonie et un rappeur. Alors que le rappeur est bon en studio et a pour rôle de délivrer un texte en rythme et en jouant avec les mots, le MC se doit d'être charismatique et de gérer la foule. « Le MC, il doit avoir l'énergie, il doit avoir la commande de la foule. Être rappeur, c'est quelqu'un qui peut aller sur le microphone, faire des rimes avec ses mots, avoir un bon rythme et des mélodies, mais si tu ne commandes pas la foule, tu n'es pas vraiment engagé. » explique alors Amber. Damien renchérit en affirmant que le MC « doit pouvoir orchestrer les énergies présentes » quand la capacité sociale et le charisme du rappeur ne sont pas indispensables. Quand le rappeur sera jugé sur la qualité de ses textes et ses capacités techniques, le MC sera jugé sur sa présence scénique ainsi que ses capacités sociales et d'adaptation. Le rappeur livre des textes formulés en rythme, quand le MC livre sa personnalité au public. Cette définition fait l'unanimité auprès des artistes rencontrés.

La performance et le jeu scénique deviennent des éléments constitutifs du rôle du MC.

« A MC is not dictated by the situation. So you can still do your job, no matter what's going on. A really long time ago, in 2001 now, I hosted a band at a jam festival [...] So during this time, all I'm supposed to do is introduce the next act. Of course a few people won't show up on time, we have to reschedule a little, so now I'm performing. [...] So you know, I'm doing a show, a live performance, and hosting at the same time. So that's the difference between a MC and a rapper. » conclut William.

La plupart des artistes rencontrés travaillent en effet sur divers projets musicaux, mais c'est la relation directe avec le public et la scène qui les anime et est au cœur de leur activité. Le jeu scénique occupe une place importante au sein de la scène underground et des collectifs. Si peu de projets parviennent à obtenir une grande visibilité pour les artistes, c'est la scène et performance face au public qui devient le cœur des activités musicales pour les individus

rencontrés. « Moi mes talents, ou ma force, c'est vraiment plus dans l'énergie, et genre, pas le contrôle d'énergie mais le *crowd control*. Genre l'interaction avec le *crowd*, puis comprendre la situation dans la salle, puis essayer de gérer entre les musiciens puis le *crowd*, puis le DJ qui s'en mêle. Vraiment que tout soit bien dans son ensemble. Ça c'est ce que je sais faire. » précise enfin Shawn.

La performance est ainsi essentielle, et devient un élément primordial de l'identité de la scène underground. « Je suis les deux mais c'est clair que pour moi, c'est important d'être un Master of Ceremony. C'est ça le plus important pour moi. » affirme Jim. Se considérant avant tout comme des MCs plus que des rappers, à l'image de Jim, tous les artistes rencontrés endossent donc avec plaisir ce rôle d'animateur, cherchant à captiver la foule, jouer et s'engager dans une relation dynamique avec elle afin de vivre une expérience musicale commune.

Nous avons ainsi pu observer que les rappers de la scène underground interrogés ont rencontré la culture Hip-hop alors qu'ils étaient marginalisés, de par leur ethnicité, culture, langue ou encore en raison de leur origine géographique. Leur construction identitaire s'est donc opérée en parallèle de leur construction en tant que rappeur, au sein d'une communauté leur permettant d'exprimer leur individualité. La pratique du rap fait partie intégrante de leur identité puisqu'elle leur permet d'exister dans toute leur originalité et marginalité au sein d'un collectif acceptant la diversité.

Inspirés par l'ensemble des facettes de leur vie et de leur quotidien, les rappers deviennent ainsi journalistes de leur environnement, offrant au reste de la société une fenêtre sur leur réalité sociale multiple. Plus qu'une affirmation politique ou qu'une opposition à la culture dominante, la scène Hip-hop leur procure alors un espace sécuritaire de libre expression identitaire. Le rap et leurs textes, dans ce contexte, deviennent un véritable matériau sociologique sur une époque et un groupe social marginalisé au sein de la province. Si la scène underground offre aux rappers la place d'exprimer leur individualité, quelle est l'identité musicale du rap au Québec et à Montréal ?

## **4.2 Absence de consensus sur le Rap Queb pour les artistes underground**

Si, comme nous avons pu le constater précédemment, la scène Hip-hop underground offre la possibilité aux rappers d'exprimer librement leurs individualités, qui s'avèrent être multiples,

notamment en termes d'ethnicités et de cultures, qu'en est-il de l'identité musicale du rap à Montréal ? Quelle influence opère cette diversité des artistes underground sur l'identité de la culture Hip-hop à Montréal ?

Si le « regard journalistique » a bien souvent décontextualisé la pratique du rap en France (Hammou, 2012 : 7), il n'en est pas moins évident que la culture Hip-hop québécoise a elle aussi souffert d'une vision journalistique dominante du rap, extérieure à la culture. Les rappeurs rencontrés admettent aisément, en effet, ne pas se reconnaître dans la culture Hip-hop représentée dans les médias mainstream au Québec. Majoritairement blanche et francophone, la culture Hip-hop médiatique ne permet ainsi pas aux artistes de la scène underground de se sentir intégrés à la culture dominante et à ce que les médias définissent comme du rap. Il était donc primordial de s'intéresser à la définition que donnent les artistes underground rencontrés de leur propre pratique artistique et de la culture dans laquelle ils évoluent.

Si l'expression "Rap Queb" est communément utilisée par les médias mainstream afin de désigner la pratique du rap dans la culture Hip-hop québécoise, ce terme n'a jamais été utilisé par les artistes des collectifs. Nous avons donc abordé cette question afin de connaître le sens que lui accordent les MCs interrogés.

Il est frappant de constater qu'il n'existe pas de réel consensus chez les artistes sur ce que représente pour eux la notion de "Rap Queb". Dans un premier temps, ils ont de la difficulté à formuler une définition, et avouent ne jamais s'être posé la question d'une telle description, comme en témoigne cet échange avec Paul : « Comment définirais-tu le "Rap Queb" ? » nous lui demandons alors. « Le Rap Queb ? Je ne sais pas ce que c'est ça. Je comprends ce que tu veux dire. Mais rap au Québec, c'est un rappeur c'est tout. » Nous précisons alors la question, en reprenant des éléments de nos discussions précédentes : « Oui mais tu vois, en France par exemple, tu le disais toi-même : Il y a une scène marseillaise, du Sud, qui est très particulière, et une scène parisienne qui est très différente... » Il nous interrompt alors et continue « Tu parles des gars qui rap avec l'accent québécois c'est ça ? » « Je parle de ce que toi, tu appelles Rap Queb. » « Ce que moi j'appelle le Rap Queb, c'est les rappeurs qui viennent du Québec. Mais je ne sais pas exactement s'il y a une autre définition que ça. »

Pour l'ensemble des artistes rencontrés, la définition de cette notion n'a rien d'évident. Nous décidons donc, après leurs hésitations et difficultés à formuler une réponse, de leur parler de l'observation faite par Karim Hammou, et de la définition dominante de ce qu'est le rap, véhiculée à travers les médias. Ils acquiescent tous aisément à l'idée exprimée par le

sociologue français, selon laquelle les rappeurs ont du mal à se reconnaître dans l'image de la culture Hip-hop et de la pratique du rap dressée par les médias. Après leur avoir exposé et expliqué à nouveau la perspective constructiviste adoptée dans cette recherche sociologique, nous réitérons alors la question : « Comment définirais-tu le "Rap Queb" ? Qu'est-ce que cela représente à tes yeux ? Et quelles en sont les caractéristiques spécifiques ? »

Tout d'abord, l'ensemble des artistes a le réflexe d'attribuer une caractéristique géographique au "Rap Queb" : est "labellisé" Rap Queb ce qui est créé et/ou produit sur le sol québécois. Jim estime par exemple qu'il s'agit de sa première caractéristique : « Ben écoute, le Rap Queb c'est le rap qui est issu du Québec pour moi, en numéro 1. » Il est suivi par Shawn qui affirme également que le Rap Queb est avant tout un produit québécois.

À cela, les artistes ajoutent également une notion de langue. C'est Damien qui formule cette spécificité de manière immédiate et évidente :

« Je dirais qu'on peut le comprendre de deux façons. Ça peut être lu de deux manières très simples. Pour moi le Rap Queb c'est le rap qui provient de la région géographique du Québec. De manière simple, c'est ça le Rap Queb. Sinon l'autre définition ça pourrait être : le rap qui utilise le langage québécois, qui est le français d'Amérique. Donc pour moi, ces deux définitions là peuvent être justifiables. Mais je te dirais que pour moi, c'est plus au niveau de la première que je le comprends. »

Si la notion de langue apparaît assez rapidement dans les définitions données par les artistes, ils ne s'entendent cependant pas tous sur cette spécificité linguistique caractérisant le Rap Queb. La moitié des MCs rencontrés a en effet le réflexe d'attribuer au Rap Queb une caractéristique francophone. Paul, par exemple, ne cite que des artistes mainstream utilisant la langue française dans leurs textes afin de tenter de donner une définition du Rap Queb. Quand nous lui faisons remarquer, il avoue alors « Oui c'est vrai que, Rap Queb, il y a cette idée, au fond de moi... Ça me fait penser à rap français, enfin rap francophone. » William, quant à lui, parle d'expressions spécifiquement québécoises, et précise ainsi que ce dialecte s'adresse à une minorité de personnes : « Using that slang comes from the neighborhood that you're in. So you're speaking to a specific person. Quebec rap have slang that is for 5 people. » Les expressions utilisées par les artistes proviennent de l'environnement social dans lequel ces artistes évoluent. Et selon lui, ces expressions québécoises sont maîtrisées par une petite poignée de personnes, susceptibles de comprendre les références et le vocabulaire particuliers. À cela, Jim ajoute malgré tout la notion de bilinguisme, qui est d'après lui indissociable du rap



produit à Montréal : « Rap Queb c'est du rap francophone qui est issu du Québec, avec les idiomes et le jargon québécois, qui mix aussi l'anglais. [Hésitation, difficulté à formuler sa réponse] Parce qu'ici, à Montréal, c'est presque bilingue. » On sent beaucoup d'hésitation dans le discours de Jim : il construit en effet sa phrase mot par mot et marque de nombreuses pauses lorsqu'il tente de formuler sa pensée, comme s'il n'était pas certain lui-même de ce qu'il s'apprêtait à dire. N'ayant jamais réfléchi à une définition de ce que représente le Rap Queb à ses yeux, il échafaude pour la première fois une description face à nous, et n'est pas à l'aise dans cet exercice.

Pour l'autre moitié des artistes rencontrés, majoritairement anglophones, la définition linguistique n'inclut pas nécessairement la spécificité francophone de façon évidente. Shawn affirme par exemple que définir le Rap Queb est une question culturelle avant tout et qu'elle ne se limite pas à la langue choisie par l'artiste, n'incluant pas uniquement le français : « Rap Queb, comme j'ai dit, it's more of an origin thing than it has anything to do about language. it's culture right? And Quebec culture it's all of it. If you wanna say it's just french you're wrong, if you wanna say it's english you're wrong. It's all of it. » Il est appuyé par Jared qui, malgré des difficultés à formuler lui aussi une réponse immédiate et précise, estime que le Rap Queb est avant tout le résultat d'un mélange culturel : « I don't know. I guess you can just say it's the... I don't know. It's the result of being a melting pot. So, a lot of diversity here. So it's probably the result of being in such a melting pot, you know. You take from everything. » Même si, instinctivement, Jim associait au premier abord le Rap Queb avec les idiomes francophones de la langue québécoise, il précise cependant que la population montréalaise est en grande partie issue de l'immigration, et que ce multiculturalisme a ainsi grandement influencé la construction de la culture Hip-hop dans la ville et la province.

Cette absence de consensus dans la formulation d'une définition du rap Queb est révélatrice de la difficulté qu'ont les artistes de la scène underground à réellement saisir les contours de cette notion, qui leur est par ailleurs étrangère. Instinctivement, les artistes ne s'incluent en effet pas dans la définition qu'ils en donnent. Dans leur discours, tous perçoivent et définissent le Rap Queb comme quelque chose d'extérieur à eux. Ils définissent une pratique qu'ils regardent de loin et dont ils se dissocient, plus ou moins consciemment.

« Je ne fais pas vraiment partie du rap Queb parce que je suis un immigré français. Donc je suis rappeur français un peu. [...] C'est pas que je ne me sente pas intégré, c'est juste que je viens d'un autre horizon. Ce que j'amène, c'est différent. » commence par avancer Paul. De manière

moins consciente, Jim, William et Jackson utilisent la troisième personne du pluriel afin d'évoquer les artistes appartenant au Rap Québécois, lorsqu'ils tentent de m'en donner une définition. Enfin, Damien évoque le groupe Nomadic Massive, formation musicale constituée de vocalistes et instrumentistes de différentes origines, basés à Montréal, lorsque nous discutons de ce que représente le Rap Québécois à ses yeux. Le groupe, qui a obtenu au fil des années une reconnaissance à l'international, présente un rap qui utilise l'anglais, le français, le créole, l'espagnol ou encore l'arabe, mélangeant ainsi les inspirations et diverses influences de ses membres. Damien explique alors que le groupe pourrait être inclus dans la définition du rap Québécois du fait de son origine géographique, puisque les membres se sont rencontrés sur le sol québécois et que la formation musicale est née au Québec. Mais selon le MC, faire partie du Rap Québécois n'est pas aussi simple que cela, et nécessite de se sentir intégré à cette culture afin d'y être associé : « D'une part, pour moi, ils font du Rap Québécois dans l'idée où c'est du rap québécois du fait de la géographie ; mais si tu leur demandes à eux, je crois qu'ils auraient honte de dire qu'ils font du Rap Québécois. Jamais ils n'oseraient dire qu'ils font partie de la culture du rap québécois, à cause de la notion du langage québécois, et de la culture québécoise. Donc c'est là qu'il y a une ligne mince : à quel point les communautés immigrantes se sentent représentées dans le rap québécois ? » L'artiste conclut ainsi en affirmant que, de son point de vue, toute personne souhaitant être associée au Rap Québécois mériterait de l'être, dans un souci d'inclusivité.

À l'issue de nos rencontres avec des MCs de la scène Hip-hop underground à Montréal, nous ne sommes donc pas en mesure d'établir une définition claire et précise de ce que représente le Rap Québécois à leurs yeux. Les acteurs sociaux de la scène ne parviennent en effet à aucun consensus concernant cette notion, pourtant largement utilisée dans les médias mainstream québécois afin d'évoquer la pratique du rap au sein de la culture Hip-hop dans la province. Nous n'avons ainsi aucune difficulté à affirmer que les MCs de la scène underground ne se reconnaissent pas dans la définition dominante véhiculée par les médias. En revanche, nous avons pu observer que certaines pratiques sont essentielles pour les artistes de la scène et deviennent ainsi constitutives de l'identité du rap partagée par les MCs des collectifs dans la scène underground. Le Rap Québécois underground est ainsi caractérisé par le jeu scénique et la performance des artistes face à un public. Les artistes sont avant tout des MCs, c'est-à-dire des "performeurs". Leur objectif est de faire vivre une expérience à l'audience, et de veiller à ce que l'ensemble musical soit harmonieux, en accord avec l'énergie partagée dans la salle, à la fois par les spectateurs et les musiciens. Si le Rap Québécois mainstream est davantage associé à la

langue française, le Rap Queb underground mélange quant à lui les diverses origines linguistiques des rappeurs et MCs. Reflet de la diversité présente au sein de la scène underground, le Rap Queb underground est ainsi multilingue et multiculturel, et représente l'expression des identités multiples des artistes qui la constituent. Dans une étude sur le rap francophone montréalais, les chercheuses Marie-Nathalie LeBlanc, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Djerrahian affirmaient que la culture Hip-hop québécoise « fournit un espace grâce auquel ils [les jeunes rappeurs] tentent de s'insérer dans la société dominante, tant sur le plan identitaire que social, politique et économique. » (LeBlanc, Boudreault-Fournier, Djerrahian, 2016 : 10). Dans la présente étude, nous observons que les rappeurs anglophones ainsi que les rappeurs issus de l'immigration, appartenant à la scène underground, ne cherchent pas, quant à eux, à s'insérer dans la société dominante, mais trouvent dans la scène underground un espace de libre expression de leur diversité culturelle, ethnique et linguistique, leur offrant l'opportunité d'exprimer leurs identités multiples. Ils ont appris, au fil des décennies et de l'évolution de la culture Hip-hop dans la province à ne plus demander leur place. Leur intérêt réside alors dans le fait de rejoindre une communauté bienveillante leur permettant d'ouvrir une fenêtre sur leur réalité sociale, à l'image d'un journalisme local. La communauté Hip-hop underground valorise les différences de ses acteurs sociaux et leur permet d'exprimer leur individualité tout en faisant partie du collectif.

Tenter de définir ce que les artistes underground entendent par Rap Queb nous mène ensuite à aborder le sujet des enjeux sociaux de race, de classe et de genre, et la façon dont ils sont vécus, au quotidien, par les acteurs sociaux de la scène.

### **4.3 Les enjeux sociaux de race, de classe et de genre, vécu par les artistes underground**

Lorsque nous commençons cette recherche, nous observons une distinction forte entre les scènes underground et mainstream de la culture Hip-hop à Montréal : d'un côté, la scène mainstream et médiatisée présentait des artistes masculins, blancs et francophones ; de l'autre, la scène underground était caractérisée par ses aspects multilingue, multiethnique et multiculturel. Si cette étude a pour objectif de comprendre la structure de la scène underground à travers les représentations sociales de ses acteurs, pour déceler les dynamiques régulant les interactions entre underground et mainstream, la question des enjeux sociaux de race, de

classe et de genre nécessite d'être soulevée. Comment les artistes de la scène underground perçoivent-ils et vivent-ils ces enjeux sociaux ? Observent-ils de réelles différences sociales au regard de leur race, de leur genre et/ou de leur classe, dans leur quotidien au sein de la scène et dans la culture Hip-hop à Montréal ?

Dans un premier temps, nous aborderons les enjeux sociaux de race et de classe, qui semblent liés dans le discours des artistes underground. Dans un second temps, nous examinerons la question du genre au regard des témoignages de Louise et Amber, deux seules artistes féminines rencontrées dans le cadre de cette étude.

### **4.3.1 Enjeux sociaux de race et de classe**

L'enjeu de race est central à la présente étude, puisque nous entamons cette recherche à partir de l'observation d'un manque de représentativité des communautés minoritaires dans l'industrie médiatique et la scène Hip-hop mainstream au Québec. Si des groupes tels que Muzion, Mouvement Rap Francophone (MRF) ou encore Dubmatique ont participé à construire la culture Hip-hop au Québec et ont façonné son identité et évolution, exposant des hommes de race noire dans l'industrie musicale, les artistes médiatisés ces dernières décennies présentent une toute autre image du mouvement culturel et permettent à des artistes désormais majoritairement blancs d'atteindre une réussite médiatique dans la province, à l'instar de Loud, Koriass ou Fouki. Ces figures médiatiques contrastent grandement avec les artistes rencontrés ainsi que ceux faisant vivre la scène underground et les collectifs étudiés. Sur l'ensemble des artistes rencontrés en effet (au nombre de 13) seuls deux d'entre eux sont de race blanche : Damien et Louise.

Nous avons pu observer lors de nos conversations avec les artistes, que les acteurs sociaux de la scène underground partagent une vision spécifique du mainstream et de l'industrie médiatique. S'ils dénoncent en effet sa dominance blanche, ils expliquent cette réalité du fait d'un manque de prise de risque de la part des médias, mais également du fait de la consommation culturelle des québécois eux-mêmes. Plusieurs artistes affirment en effet que les médias ainsi que le mainstream, dans un objectif de rentabilité et de retour sur investissement, présentent une culture qui fait vendre, qui est susceptible de parler à la majorité de la population. « It's just demographic. I mean, we're in a country that, let's just say, round it off at 40 millions people. There's only 1.3 million black people in Canada. So you know, right there, in itself... » avance notamment Jordan. L'absence de prise de risque des médias s'explique ainsi

par la population démographique au Québec, et le fait que la langue française soit la première langue officielle de la province.

« You know Quebec has its own culture. So If you're gonna do something in Quebec, primarily for Quebec, to speak french, to speak the language of the majority, the majority over here [is important]... We're in a province of 9 million people you know. And only 2+ millions of these people live on the island of Montreal. So obviously the majority, over 6 millions of people in this province, are, you know, *québécois* (prononcé en langue française) so you know...» continuait Jordan.

Parler la langue de la province et se conformer à la culture spécifique de la province est donc essentiel pour réussir dans la scène mainstream. Les artistes défendent cependant le caractère identitaire de leurs pratiques artistiques : « Dans le rap que moi j'ai appris, on est supposé représenter son identité. » rappelait notamment Paul, justifiant ainsi l'utilisation de la langue française dans sa pratique du rap et insistant sur la valeur essentielle d'authenticité dans la culture Hip-hop. Il justifie ainsi, par la même occasion, l'utilisation de l'anglais pour les artistes de la scène underground issus de l'immigration, pour qui il s'agit en majorité de leur langue maternelle, faisant ainsi partie de leur identité.

Et si, donc, l'enjeu de race occupe une place importante dans les débats autour de la réussite au sein de la scène Hip-hop à Montréal et reste liée au linguisme des artistes, il est souvent associé, automatiquement, à l'enjeu de classe sociale, comme en témoigne Amber :

« Not to sound like... Je ne veux pas sonner typique, genre tout le monde dit ça, bla bla bla, mais je pense que les blancs ont un privilège. D'avoir l'argent pour aller directement où ils veulent. Where as the immigrant children, ou les communautés immigrantes, doivent travailler encore, encore, encore un peu plus. To just have the money. Pour juste avoir l'argent pour franchir les autres étapes. Alors si les blancs commencent à un niveau 10, et puis les immigrants commencent à un niveau 5 ou 0, tu sais ? (...) Les instruments ne sont pas gratuits là, ça coûte ! Et puis qui a 1000\$ à mettre dans juste une chanson ? Alors les enfants de 17 ans, ils veulent travailler, puis parfois ils lâchent l'école pour aller directement dans la musique, tu sais c'est pas facile. Je pense que c'est une des raisons. Mais les blancs qui sont dans le mainstream, peut-être que leur famille a l'argent et peut leur faire des cadeaux, to start their business or their hip-hop career. Ou peut-être pas, je ne sais pas. »

Il est donc ancré dans l'esprit des artistes de la scène underground, au regard du discours d'Amber, que les populations migrantes appartiennent à une classe sociale moins fortunée que les populations blanches d'origine québécoise. Les artistes de race blanche seraient donc avantagés en termes de ressources financières, et donc, dans leur pratique artistique, au-delà de leur avantage démographique.

« Et même dans ce parcours, d'être un black qui fait des choses en anglais, au lieu de français, je ne suis pas nécessairement dans la boîte. Alors il fallait que je cravache encore 3 fois plus fort pour avoir... pour être reconnu pour ce que je fais quoi. (...) Parce que comme aux States, aux États-Unis, on te dit que quand tu es un jeune black, "you get half of what you work for". T'as seulement 50% de ce pour quoi tu travailles. Alors je bosse comme un fou. » Jim.

Il est ainsi inscrit dans la conscience collective et réalité des artistes noirs que leur parcours sera semé d'embûches et qu'il leur sera bien plus difficile d'obtenir la reconnaissance pour leur travail, malgré les efforts fournis. Cette difficulté se vérifie en effet au regard de la faible représentation dont ils bénéficient dans l'univers médiatique.

Au-delà de la question de la race, ce serait l'aspect linguistique qui constituerait la principale barrière, selon les artistes de la scène underground, comme en atteste Jackson, lorsque je lui demande s'il y a une problématique liée à l'ethnicité dans la scène Hip-hop à Montréal :

« No, I don't think so. That's one thing no I don't think so. Because when it comes to Hip-hop, yo we all got a lot about here. I don't see a lot of hate, like a lot of race hate, when it comes to rap. (...) I mean, guys may have a harder time if they're not rapping in french. I can see that for sure. I would say maybe white english rappers probably have a bit of a harder time. For sure. I don't think that holds anybody back though. It's not gonna stop you from getting ahead If you're good, you know what I mean? »

Jackson affirme ainsi que, puisque la culture Hip-hop est née dans les ghettos noirs-américains et latinos du Bronx, les artistes ne souffrent pas d'une haine raciste empêchant ainsi d'atteindre le succès. Cependant, il apporte une précision de taille, en confirmant, d'une part, l'existence d'une difficulté supplémentaire pour un artiste anglophone, mais en affirmant, surtout, que la difficulté majeure est vécue par les artistes non seulement anglophones, mais blancs. L'enjeu de race opère ainsi à double sens dans la scène Hip-hop. Les artistes de race noire restent

sous-représentés dans l'industrie médiatique, alors que les artistes de race blanche ont plus de difficultés à se faire accepter dans les rangs de la scène underground. Nous sommes par ailleurs à même de confirmer les dires de Jackson, au regard du témoignage de Louise, artiste de race blanche évoluant à l'extérieur des collectifs Urban Science et Kalmunity. « L'image, l'étiquette "fille blanche qui fait du rap", celle-là elle est tough. [...] La fille blanche qui fait de la musique de noir. » commençait-elle par affirmer, avant d'ajouter :

« Je me suis faite dire que c'est sûr que je l'ai eu [une subvention] parce que je suis blanche, mais en même temps, "jeunes volontaires" [intitulé de la subvention reçue par l'artiste] c'est rien. J'ai eu toute sorte de commentaires là !... [...] Puis vraiment, t'as pas d'issue : y a quelqu'un qui va te mépriser à gauche ou à droite de toute façon. [...] C'est peut-être parce que je suis blanche, mais c'est aussi parce que je suis restée enfermée chez nous pendant 3 mois, à pas sortir. [...] Ce que je veux accomplir, ça tombe quand même pas du ciel ! »

Ainsi, en réponse à une forme d'exclusion et de pouvoir de la part des médias et des organismes culturels, les artistes de la scène underground pratiqueraient, à leur tour, une forme d'exclusion à l'égard des artistes "non-racisés". Louise parle alors de "*street* crédibilité", qui correspond à la culture de la rue, soit à la socialisation et donc à la construction identitaire et artistique de l'artiste qui, pour être authentique, doit s'exercer au sein de la scène et auprès des pairs. Les artistes issus de minorités ethniques et culturelles se sentent ainsi entièrement acceptés par la communauté underground, mais perçoivent un certain nombre de freins en provenance de la scène mainstream et dominante à leurs égards, en raison de leurs ethnicités, de leurs cultures mais également de leurs préférences linguistiques.

### **4.3.2 L'enjeu social de genre**

Si nous avons pu observer des formes d'exclusion relatives à la classe et à la race ressentis par les artistes underground, nous constatons également un processus de marginalisation à l'encontre des femmes dans la scène Hip-hop à Montréal.

Louise et Amber témoignent en effet de la faible présence des femmes au sein de la scène Hip-hop à Montréal : « Malheureusement il n'y a pas beaucoup de filles. [...] Je vois que ça manque, c'est sûr ! Parce que 90% du monde qui est là ce sont des hommes, rappeurs surtout, oui, 90%. Ou même plus ! » affirmait en effet Amber lors de notre rencontre.

Lorsque nous évoquions la tension qui persiste au sein de la scène underground entre les artistes membres et artistes non-membres, et donc entre l'intérieur et l'extérieur des collectifs, nous observions notamment l'exclusion dont souffrait Louise. La malveillance que Louise a rencontré lors de son processus de construction de carrière artistique était principalement liée, selon elle, à son genre et à la place qui est faite aux femmes dans l'industrie. Lors de notre rencontre, elle énuméra et racontera ses différentes expériences passées, témoignant des propositions malintentionnées et déplacées reçues de la part d'acteurs sociaux de la scène affirmant au départ vouloir l'aider dans la carrière.

« Le premier gars qui a voulu m'aider dans la musique, il avait environ 40 ans. Moi j'avais 17/18 ans. Je faisais partie d'un collectif dans mon quartier, et lui d'un collectif que je ne vais pas nommer. Puis il m'a invité dans son studio avec des amies. Puis en gros c'était pour... il s'est rien passé, mais le but c'était de nous violer. [...] Son studio était au-dessus d'un bar. Fait que premièrement, le rendez-vous n'était pas vraiment au studio, mais dans le bar. [...] C'était la première fois d'une longue série. » Louise.

Il s'en suit donc toutes sortes d'histoires sordides, que l'artiste raconte tantôt avec colère, tantôt avec indifférence, tant ces mésaventures sont devenues une normalité dans son quotidien, au fur et à mesure de ses années de pratique artistique. Lors de son témoignage, Louise associe alors ces comportements, qu'elle qualifie de dominance masculine, à la culture de la rue, la fameuse *street* culture, née de la rue et des circuits alternatifs. Ce que l'artiste retient de ces expériences, c'est surtout la peur. Peur de pratiquer, mais surtout peur de faire les mauvaises rencontres professionnelles qui auraient des conséquences désastreuses non seulement pour sa carrière artistique, mais aussi et surtout sa vie personnelle.

Amber, quant à elle, témoignait également d'une gêne et d'une peur, à ses débuts, à l'idée de performer devant d'autres personnes. Ces sentiments provenaient d'une peur du jugement : « Ouai peut-être me juger, genre "Oh is she good enough ?" Et puis quand j'ai commencé, il y avait de ça ; il y avait des gars qui ne me connaissaient pas, so they were like "Oh, what is she gonna do ? You're gonna go sing ?" I don't sing !! [ton offensé, presque indigné]. » Parce qu'elle est une artiste féminine, ceux qui n'étaient alors pas encore ses pairs n'imaginaient pas qu'elle puisse rapper. Si elle se sent désormais à sa place parmi les autres artistes membres du collectif, c'est qu'elle fut acceptée, car elle pu prouver ses capacités et compétences dans la pratique du rap.



Les témoignages de Louise et Amber permettent d'observer la persistance de préjugés à l'égard des artistes féminines pratiquant le rap. Si toutes deux affirment gagner le respect des pairs ou d'une audience dès l'instant où elles se mettent à rapper, elles attestent cependant, à travers leur discours, d'une réticence initiale de la part des artistes masculins. Jordan, un des artistes rencontrés dans le cadre de cette étude, justifie la faible présence de femmes dans la culture Hip-hop du fait de sa naissance dans la rue, et qui plus dans un quartier réputé pour sa dangerosité. Les jeunes pratiquaient en effet le rap dans le cadre de *cyphers* se déroulant initialement dans la rue et les parcs publics. Les femmes n'avaient alors pas leur place dans ces lieux, principalement du fait du contexte social, mais également en raison des droits limités qu'avaient alors les femmes à cette époque. « Ça c'est la fameuse *street* crédibilité là. Moi... J'en ai pas passé pour la rue, puis j'en ai trop pour l'État. » enchérit Louise. La crédibilité des artistes féminines est ainsi moindre aux yeux des artistes masculins et pairs du milieu. Il leur faut donc fournir davantage d'efforts afin de parvenir à être acceptées, et certaines artistes pourraient également se décourager, comme le démontre le témoignage de Louise, qui a été tentée de renoncer à plusieurs reprises.

#### **4.4 Montréal, ville créative et propice à l'expérimentation, unique en son genre**

À l'unanimité, les artistes rencontrés s'accordent sur la dimension particulièrement créative et artistique de Montréal. Que ce soit les artistes ayant grandi à Montréal ou les artistes issus de l'immigration, ils admettent aisément le fait que Montréal soit un endroit unique, enclin aux tentatives musicales et empreint d'une énergie artistique spécifique.

Ils sont plusieurs à attribuer cette caractéristique au coût de la vie abordable qui règne à Montréal. En comparaison avec des villes telles que Toronto ou encore New York, Jordan estime par exemple que le coût de la vie à Montréal permet d'avoir assez de temps pour expérimenter et travailler sur des projets personnels qui ne nécessitent pas nécessairement d'être rentables :

« One it's an affordable place to live. I think with that, you know, it's a perfect place to be able to try. Because you know If you're somewhere like New York, or Toronto, or wherever, because of the cost of living, you're a little... You don't have as much time to work on your art. So that's why when artists from Toronto or other places like New York, work on their project, it's like "No, it's serious". They don't have time to just experiment. In

Montreal we experiment a lot, you know. We have enough time to create albums that are just passion projects. »

La vie abordable à Montréal offrirait ainsi aux artistes la liberté de créer des projets plus expérimentaux, risquant de ne pas générer de revenus.

Afin d'expliquer la créativité montréalaise, les artistes évoquent également la grande diversité culturelle qu'accueille la ville, qui permet ainsi aux différentes inspirations artistiques de se rencontrer, mélangeant les styles et univers musicaux. « It's a very diverse city. A lot of different minds. » continue ainsi Jordan, suivi par Amber : « J'adore la diversité dans la culture, j'adore les histoires de la musique et juste l'énergie. The *vibe*, tu sais. Et puis tu le vois, il y a quelque chose dans Montréal. Même dans la scène Hip-hop, on a beaucoup de diversité, on a beaucoup de types de rappeurs, de rappeuses. [...] On a beaucoup de talents. » Jackson, à son tour, affirme que Montréal pourrait être l'une des villes les plus inspirantes artistiquement au monde, et explique cela en raison de la profusion culturelle, particulièrement impressionnante en été : « Everywhere you go there's culture. Everywhere you go you have people doing their own thing, celebrating their own culture in some way, but it's all Montreal culture. And it just makes our city so beautiful and so inspiring. »

Enfin, plusieurs artistes attribuent cette spécificité montréalaise au public particulièrement tolérant, indulgent et ouvert d'esprit.

« I think Montreal is one of the most forgiving audiences. Like ever. I've actually traveled in every state in the United States - and I performed in 40 of them, and 27 cities in Europe. And Montreal is the most forgiving audience. They don't always cheer, but they won't bully you. So they'll digest whatever you're giving them. They're relatively polite. If they don't like it then they tell the guy next to them but they don't shout out to the audience. » précise William.

Matthew et Shawn affirment quant à eux que le "stéréotype canadien" - personne particulièrement ouverte, complaisante et tolérante - serait bien réel à Montréal, et permettrait aux artistes d'être totalement authentiques, aussi excentriques soient-ils, sans craindre le jugement de l'audience. Lorsque nous demandons à Shawn s'il est d'accord avec ce que les étudiants en composition avancent, il répond alors : « 100%. Juste le *vibe* à Montréal, c'est "soit le plus toi, et le plus bizarre que tu puisses être." [...] De mon expérience, c'est qu'on est tous

vraiment dans le stéréotype canadien, qu'on accepte tout le monde. I don't give a fuck who you are, I don't care what you've been doing, let's do it. I encourage you. » Matthew partage ce discours et précise : « Oui je suis d'accord. On aime les choses uniques, puis *weird* à Montréal. Y a quelque chose pour tout le monde ici. No matter what kind of person you are, I think there's something for you here. No matter how strange you might be. »

Si les MCs rencontrés sont unanimes quant à l'aspect particulièrement créatif et propice à l'expérimentation de la ville de Montréal, plusieurs artistes regrettent malgré tout la portée restreinte de cette prise de risque, cantonnée selon eux à la scène underground.

Paul, par exemple, reconnaît cette originalité et créativité montréalaise, mais estime qu'elle n'est pas récompensée ni mise en valeur dans l'industrie mainstream. Il fait ainsi un commentaire particulièrement intéressant et important dans le cadre de notre étude :

« Je vois que ça se passe dans l'underground, je ne vois pas qu'il y a de hit qui sorte avec ça. Je trouve que les musiciens et les artistes, en général, sont très très créatifs à Montréal. Je valide ça. [...] Mais les grosses maisons de disque, est-ce que vraiment elles les mettent en avant ? Et si tu allumes la radio classique là, pas les underground, est-ce que tu entends ce genre de titres ? Non. Je ne pense pas que ce soit créatif à la radio, dans la grande industrie, quand tu vois les galas, ceux qui gagnent certains trophées. Ils ne vont pas privilégier les plus originaux. Mais cette originalité là existe. Est-ce qu'elle paye ? Est-ce qu'elle est reconnue, mise en avant, dans les médias mainstream de Montréal ? Non je ne crois pas. »

Damien explique quant à lui ce manque de reconnaissance dans la prise de risque underground par la situation économique de l'industrie culturelle et musicale québécoise. « Montréal est tellement un endroit créatif que c'est contingenté. Donc c'est un endroit comme une pouponnière. Comme un incubateur pour créer des artistes. Ma compréhension intuitive sur le sujet, c'est que le Québec n'est pas le champion économique canadien. C'est un champion culturel. Donc évidemment tu peux venir t'enrichir culturellement à Montréal, mais monétairement, c'est Toronto qui a la priorité et le spectre économique canadien. » La richesse des cultures qui fait de Montréal un « melting pot incroyable » souffrirait selon lui d'une limite économique, incapable de supporter l'ensemble des productions québécoises.

Ainsi, les artistes témoignent d'une grande diversité culturelle, d'un bassin de talents important ainsi que d'une forte tolérance pour la singularité et les comportements jugés marginaux au sein

de la scène musicale et de la ville de Montréal. Ces témoignages d'artistes ne sont pas non plus sans rappeler la théorisation du concept de scène formulée par Straw : « It mobilizes local energies and moves these energies in multiple directions [...] ; upwards, to the broader coalescing of cultural energies within which collective identities takes shape. [...] scene captures the sense of effervescence and display which are long-standing features of an urban aesthetic. » (Straw, 2005 : 412). Une scène permet ainsi la centralisation de l'effervescence culturelle et artistique observable dans un espace défini, capable de dessiner une identité commune et mobilisatrice. « Scenes emerge from the excesses of sociability that surround the pursuit of interests, or which fuel ongoing innovation and experimentation within the cultural life of cities. » (Straw, 2005 : 412). Les artistes perçoivent Montréal comme une ville à la scène artistique et culturelle particulièrement riche dans sa globalité, au-delà de son aspect strictement musical. Montréal représente à leurs yeux une ville créative, stimulant les scènes culturelles et la créativité artistique par son effervescence et sa grande diversité.

## **Conclusion**

Plus qu'une forme de résistance ou qu'une opposition dénonciatrice, la scène Hip-hop underground à Montréal constitue pour ses artistes un espace sécurisant de définition identitaire, et un réseau humain centré sur l'acceptation et la glorification des différences. Si la culture mainstream a imposé aux artistes une position de marginalisés, du fait à la fois de leur ethnicité, de leur quartier ou encore de leur langue maternelle, intégrer la culture Hip-hop leur a permis de bénéficier d'un environnement social valorisant la différence. Les artistes ont ainsi pu construire leur identité individuelle en parallèle de leur identité d'artiste, axées sur la valorisation et l'intégration de leur diversité et individualité, créant un sentiment d'appartenance fort à la culture Hip-hop. Dans ce réseau artistique underground, l'authenticité est extrêmement valorisée, et les MCs s'encouragent ainsi mutuellement à créer des textes et chansons réalistes, proches de ce qu'ils vivent au quotidien et qui leur ressemblent. La pratique du rap permet aux artistes underground montréalais d'offrir une fenêtre sur leur réalité sociale diverse et multiple. Le Rap Queb underground est défini par les artistes de la scène comme un mélange de cultures et inspirations diverses permettant à chaque individualité d'exister et de s'exprimer au sein d'un groupe aux identités multiples. Les artistes ont ainsi la prétention de livrer des témoignages pour les générations actuelles et futures, cherchant à constituer de véritables matériaux sociologiques riches, relatant la réalité sociale d'une population spécifique, vivant en marge

d'une société dominante. Les textes et leurs visions de la scène et de la société nous en apprennent, en tant que chercheurs, sur leur environnement et leurs représentations sociales.

L'environnement culturel et artistique de Montréal participe à cette effervescence décrite par les artistes. Montréal représente ainsi à leurs yeux une ville créative particulièrement propice à l'expérimentation musicale, du fait de sa grande diversité et de sa tolérance pour la singularité et les comportements jugés marginaux par la culture dominante. À travers les témoignages des artistes, nous observons donc un fort engouement pour la créativité dans l'expression artistique, mais qui reste cependant cloisonné aux frontières de l'underground. L'originalité existe donc bel et bien dans la scène musicale montréalaise selon les artistes, mais peine à s'exprimer médiatiquement. L'expérimentation est largement encouragée dans les réseaux underground, mais serait, selon les artistes, peu valorisée dans les circuits mainstream.

Comment sont donc organisés ces circuits alternatifs au sein de la scène underground ? Comment l'organisation de la scène en permet le rayonnement au Québec ? Nous nous interrogeons désormais sur les dynamiques sociales internes à la scène Hip-hop underground à Montréal et les conséquences de cette organisation sur son développement et sa propagation.

# Institutionnalisation de la scène Hip-hop underground à Montréal

En comparant deux scènes littéraires américaines, Straw observe que « l'apparente "horizontalité" informelle des scènes littéraires à New York peut obscurcir la structure hiérarchique ferme et pyramidale de ce monde. » (Straw, 2014 : 19). Il affirme ainsi que si une scène semble moins enfermée dans des carcans institutionnels stables et évidents, elle n'en est pas moins sujette aux hiérarchies et formes d'autorité structurelles. Si la scène Hip-hop underground s'est en effet, par nature, développée en dehors des circuits institutionnels, il faut néanmoins reconnaître l'existence d'une forme de pouvoir qui régirait son organisation interne. Straw affirme par ailleurs que l'évolution au sein d'une scène moins formelle nécessite un « travail des plus exigeants parce que les critères la permettant sont nébuleux. » (Straw, 2014 : 20). Lors des rencontres avec les artistes de la scène Hip-hop underground à Montréal, nous avons en effet pu observer combien les règles et codes de ce milieu culturel pouvaient être particulièrement implicites, et difficiles à saisir et identifier, même pour les acteurs sociaux qui y évoluent. Cette structure de scène culturelle davantage informelle « repose sur une constellation d'occasions sociales et de lieux - cafés, bars, soirées privées, lancements - dont la maîtrise nécessite un apprentissage possiblement aussi ardu que celui demandé par l'atelier davantage institutionnalisé. » (Straw, 2014 : 20). L'infrastructure de ces scènes restreintes, selon la définition de Straw, davantage informelles, présentent donc malgré tout des positions et statuts définis selon des règles implicites et partagées au sein de l'organisation par les acteurs sociaux. Ces rôles se manifestent et sont produits par « l'accumulation et convergence d'innombrables petits actes d'activité culturelle significative. » (Straw, 2014 : 21). À cela, Lussier ajoute que « cette unité des pratiques culturelles serait le "produit" de rapports de pouvoir déterminés, qu'ils soient le fait des industries culturelles, de politiques identitaires ou de systèmes de valorisation précis, tels que des galas, des musées ou des prix nationaux, notamment. » (Lussier, 2014 : 64). Mais quels sont donc ces "innombrables petits actes d'activité culturelle significative" au sein de la scène Hip-hop underground à Montréal, qui la structurent et en régissent les dynamiques internes ? Dans la comparaison des deux scènes littéraires, Straw semble discerner deux conceptions différentes de réussite, deux structures et ensembles de règles distincts pour faire carrière. L'organisation de la scène Hip-hop ressemble davantage, par

nature, au modèle de scène culturelle plus informelle décrite par Straw. Mais qu'est-ce que cela implique réellement dans les dynamiques sociales de la scène ?

Ainsi, ce chapitre nous permettra d'explorer l'organisation de la scène underground afin d'en comprendre la structure, ainsi que son rayonnement à travers le Québec. Dans un premier temps, nous observerons les pratiques de rencontre des artistes et le processus permettant d'intégrer la scène. Cela nous permettra de constater une forme d'institutionnalisation de la scène underground par l'intermédiaire des collectifs, centralisant le réseau et organisant la visibilité de ses acteurs sociaux. Dans un second temps, nous analyserons les relations entre pairs et professionnels du milieu, dictant les comportements légitimes à adopter afin d'être intégré dans la scène et de pouvoir prétendre y évoluer. Nous observerons ainsi combien l'enjeu de visibilité structure l'ensemble de la scène, des conditions de professionnalisation des artistes aux dynamiques relationnelles qui l'animent. Enfin, nous étudierons le rayonnement de la scène underground et l'utilisation des médias que partagent les artistes, ainsi que la façon dont ces médias régulent les activités artistiques. Ainsi, nous serons à même d'examiner le rapport paradoxal que les artistes entretiennent avec les médias, conscients de leur importance mais refusant pourtant d'en devenir esclaves.

## **5.1 Rencontrer la scène Hip-hop underground à Montréal**

La socialisation ainsi que la façon dont les rencontres s'effectuent entre les artistes sont des éléments centraux de la constitution d'une scène culturelle. Les scènes culturelles représentent en effet les espaces disponibles pour les artistes cherchant à lancer une carrière, ou du moins à produire et rendre visible leur art auprès d'une population potentiellement susceptible de s'y intéresser. Mais un certain nombre de critères plus ou moins implicites régulent ces accès à la scène et au réseau de professionnels qui la forge. « Devenir un auteur au sein de ce monde, c'est naviguer entre les différents points de ce réseau, et accumuler le capital de l'opportunité et de la connexion qui, dans un travail complexe de conversion, peut possiblement structurer la mise en place d'une carrière. » (Straw, 2014 : 18). Comment, donc, les artistes sont-ils entrés en contact avec ceux qui sont maintenant devenus leurs pairs, et comment ont-ils été impliqués dans les collectifs Kalmunity et Urban Science ? Quels sont les lieux de rencontre des acteurs sociaux de la scène ? Qu'est-ce que cela révèle des dynamiques sociales et de la structure spécifique de la scène Hip-hop underground à Montréal ? Quels espaces réels permettent au public de rencontrer la scène à Montréal ?

Nous observerons tout d'abord que la scène underground à Montréal s'est développée autour d'un système de recommandations, réalisées grâce à trois points d'entrée différents pour les artistes. Dans un second temps, nous aborderons la question des lieux et espaces concrets de la culture Hip-hop à Montréal, et de sa représentation et visibilité auprès de l'audience. Cette partie nous permettra de découvrir qu'il n'existe pas à ce jour de lieu dédié à la culture Hip-hop dans la ville, dessinant les contours d'une institutionnalisation de la scène autour des collectifs qui la font vivre.

### **5.1.1 Le réseau underground organisé autour des recommandations**

Les parcours individuels de chaque artiste rencontré permettent de constater combien leurs rencontres avec le réseau de professionnels de la scène underground furent diverses. Il nous est cependant possible d'observer une certaine typologie des principaux lieux de socialisation. Les premières connexions artistiques se sont effectuées, pour certains, à travers leurs études, comme pour Shawn qui a suivi un parcours en concentration musicale au secondaire. Il s'agit là de ses premières rencontres avec des acteurs de l'industrie musicale : « Tous les jours j'avais des cours de musique, en saxophone, en harmonie, en théorie, etc. » affirme-t-il notamment. Pour d'autres, comme Paul, ces rencontres se sont réalisées grâce à leurs activités professionnelles : en immigrant au Québec, Paul s'est en effet tourné vers le secteur des pigistes et techniciens du spectacle afin de connaître les lieux de la scène ; il y a découvert un réseau exclusivement constitué de musiciens, motivés dans ce choix de carrière professionnelle par les mêmes raisons que Paul. Il remarque en effet : « Et en fait ce dont je ne me rendais pas compte, c'est à quel point il y a avait beaucoup d'autres personnes qui faisaient la même chose que moi, dans cette idée-là. C'est-à-dire que je voulais me rapprocher de la scène par le biais de savoir où étaient les centres. Mais en réalité ce que j'ai trouvé c'était un réseau et un milieu à l'intérieur des techniciens. Tous les techniciens sont musiciens en fait. »

Enfin, certains artistes ont connu leurs premières collaborations musicales par l'intermédiaire de leurs cercles amicaux, comme Matthew ou Jim, ou de leurs cercles familiaux, comme Jordan et Jared. À travers les témoignages des artistes, nous observons donc trois points d'entrée majeurs dans la scène musicale : les études et formations musicales, l'activité professionnelle ainsi que les cercles familiaux et amicaux, constituant un cercle de relations proches.



Ce qui est cependant commun à ces artistes se retrouve dans la façon dont ils ont rencontré les collectifs Kalmunity et Urban Science : c'est sous la recommandation personnelle d'un proche, d'une connaissance ou d'une relation professionnelle musicale que les artistes ont découvert ces deux organisations indépendantes. « Le bassiste de mon groupe aimait aller aux ateliers de Kalmunity. [...] J'y suis donc allé avec lui. » commence par dire Paul. Jim affirme également «C'était un tromboniste qui me disait "Yooo you gotta come this night, you gotta!" [...] Et puis finalement, on me dit de venir à cette fameuse soirée, avec impro tous les mardis. » Amber se remémore quant à elle cette période pendant laquelle elle s'ennuyait et avait besoin d'un nouveau challenge, ce qui l'encouragea à questionner un ami : « J'ai demandé à un ami "Is there somewhere I can go and rap freestyle, and do something like that ?" Et puis il m'a dit "Yes, y a le *Cypher* !" »

Nous décelons donc également, à travers ces trois points d'entrée, une forme de bouche-à-oreille permettant aux informations de circuler au sein de la scène underground, via des recommandations effectuées entre connaisseurs aguerris, adeptes d'une vision artistique similaire. Les collectifs permettent ainsi de rassembler afin de constituer une communauté d'artistes aux aspirations quelque peu semblables. « There's a friend of my cousin who brought us here. So, basically, Kalmunity is a community you know. » témoigne Jordan. Les artistes affirment en effet avoir reçu les conseils d'amis ou de collaborations professionnelles et se souviennent avoir trouvé dans le collectif exactement ce qu'ils recherchaient musicalement parlant. « Je dirais que le début, c'était Kalmunity pour moi. C'était vraiment Kalmunity parce que je cherchais des instrumentistes, je cherchais des gens qui avaient ma *vibe*, et je ne trouvais pas en fait. [...] Je suis rentré et puis j'étais comme "wow, j'ai trouvé !" C'est exactement de ça dont j'avais besoin, de voir des instrumentistes, mais toujours dans la culture Hip-hop. » explique notamment Jim.

Nous nous souvenons également avoir découvert la soirée *Cypher*, et donc le collectif Urban Science, par l'intermédiaire d'un animateur radio spécialisé en Hip-hop. Au détour d'une conversation, nous lui avons alors demandé quels étaient les lieux et soirées Hip-hop de la ville, rencontrant des difficultés à en trouver. Il avait alors confié que sa soirée préférée à Montréal était la soirée *Cypher* organisée par Urban Science.

C'est aussi, en partie, grâce aux recommandations, aux collaborations et au bouche-à-oreille que Vincent recrute les membres du collectif : « Au début, c'était principalement des gens que je connaissais via Kalmunity, Nomadic Massive et des groupes avec qui je jouais. [...] Maintenant, honnêtement, ça vient principalement des jams [open-mic des soirées *Cypher*] eux-mêmes. [...] Ou ça peut aussi être le bouche-à-oreille parce que clairement tout le monde joue dans d'autres

groupes. » explique Vincent à propos de la façon dont il recrute les musiciens pour le *House Band Urban Science*.

Enfin, Matthew précise lors de notre rencontre qu'il recevait de nombreuses propositions de collaborations artistiques à la suite des soirées *Cypher* qu'il animait : « A lot of producers in here ; a lot of people see me at Bootlegger. And every Thursday I host at Bootlegger, I have a bunch of messages of people who wanna make music with me. »

### **5.1.2 Absence de lieux dédiés à la scène**

Si les collectifs regroupent un réseau intangible de contacts professionnels rassemblés autour de pratiques culturelles Hip-hop, ils semblent représenter également les derniers vestiges visibles de la scène underground. Lors des entretiens avec les artistes, nous évoquons en début de conversation l'expérience de l'artiste dans la scène underground. Dans le terme expérience, nous entendons ici la façon dont l'artiste vit, au quotidien, avec la culture Hip-hop. Si nous discutons alors autant de son processus de création que de son avenir dans la scène, il était également particulièrement pertinent d'aborder la question des lieux Hip-hop que fréquentait l'artiste. Et cette question nous a par ailleurs immédiatement guidé à la perplexité des artistes. Il ne fut pas une personne rencontrée qui ne fut pas déstabilisée par notre question : «Quels sont les lieux et points de contacts réels de la scène que tu fréquentes ? Quels sont les lieux physiques de la scène underground à Montréal ?»

Nous avons en effet été particulièrement surpris de voir les réactions hésitantes, dubitatives, ou confuses des artistes à la suite de cette question. À l'issue de notre entretien avec Jordan, le sujet des espaces Hip-hop n'avait pas réellement été abordé. De façon informelle, alors que nous discutons et que la conversation n'est plus enregistrée, nous lui demandons donc quels sont les lieux physiques de rencontre Hip-hop à Montréal, "the actual locations". Jordan hésite, essaye de formuler quelque chose mais avoue avoir du mal à répondre. Cette non-réponse constitue déjà, pour la chercheuse en sociologie que nous sommes, une réponse suffisante et lourde de sens. Jordan prend alors Jahsun à partie, le fondateur du collectif Kalmunity à quelques mètres de nous, installant micro et instruments pour la soirée qui prendra place dans quelques instants. Il lui pose la même question, dans les mêmes termes qu'il l'a lui-même entendu. Jahsun semble lui aussi incapable de répondre. Les deux réfléchissent, se dévisagent, perplexes ; ils comprennent la question, mais ne parviennent pas à nommer de lieux Hip-hop à Montréal. Tous deux, piliers du collectif Kalmunity, en arrivent à la « triste » conclusion, selon leurs mots, selon laquelle Montréal ne dispose pas de lieu de référence pour la scène Hip-hop.

Aucun bar, aucun club ou autre lieu n'est dédié à la culture Hip-hop à Montréal. Ils précisent alors, dans un commentaire qui leur semble anodin mais signifie beaucoup dans le cadre de la présente recherche, que ce sont les acteurs sociaux de la scène - DJs, instrumentistes, vocalistes ou autres - qui créent des événements dans des bars ou lieux culturels, mais qu'aucun espace de référence n'existe réellement. Ainsi, comment le réseau peut-il se structurer sans espace réel de rencontre, de regroupement et de représentation visuelle de la scène ? Les artistes étaient pourtant si enthousiastes quant au caractère créatif de Montréal, et à son effervescence culturelle et artistique, visible en été, semblait-il, aux quatre coins de la ville. Comment Montréal parvient-elle à tant stimuler les artistes Hip-hop alors même qu'elle n'abrite pas de lieu dédié à la culture ? N'y a-t-il donc vraiment pas de lieu Hip-hop à Montréal ?

Cette réponse fut unanime pour l'ensemble des artistes rencontrés. « Montreal doesn't have it yet. » confie notamment William. Vincent, fondateur d'Urban Science, commence par formuler un « Ouuuh wow ! » suivi d'un long silence de réflexion ; notre question le déstabilise. Il tente alors de citer quelques noms de soirées Hip-hop, puis finit par confesser « Je n'ai pas de réponse. Où ? Je crois qu'à Montréal, on a beaucoup de soirées qui sont super cool, qui célèbrent la *Black Music* et sont très intéressées par ça, mais il n'y a pas nécessairement de bar ou de lieu spécifique. » Jackson, quant à lui, se souvient d'un incident survenu autour des années 2011/2012, lors d'une soirée Hip-hop dans un bar de Montréal :

« An incident that took place at a bar in Montreal, or it might be just outside of Montreal. And it had to do with a rap show, and I forgot exactly the details of the story, but I do remember that the backlash of that story was that most of the bars were like "Yeeeah we don 't want any Hip-hop anymore." Up until that point, there were a looooot of shows going on in Montreal. A looot of shows. [...] We had a Hip-hop scene at that time in Montreal. [...] And now, there's not one place that, you know, you can go and have good Hip-hop regularly. There's no real Hip-hop location like that. »

Ce commentaire de Jackson témoigne d'une certaine nostalgie pour une époque qui lui semble révolue et prouve combien ces structures internes semblent fragiles. Il semble également que pour l'artiste, la présence de lieux dédiés est déterminante dans la constitution de la scène et concernant sa pérennité.

Cet incident mentionné par Jackson nous fait alors penser à notre rencontre avec un DJ lors de son passage à l'émission Ghetto Érudit. Nous assistions alors à l'enregistrement de l'émission, et DJ White Socks était invité afin de parler du lancement de son projet *Don't Sweat the*

*Technics*. Plusieurs DJs s'étaient alors rassemblés autour de lui afin de créer des soirées Hip-hop mensuelles. En discutant davantage avec Christophe, le prénom derrière l'artiste DJ White Socks, nous comprenions alors que ce projet était né de l'envie de créer une nouvelle impulsion pour la scène Hip-hop : depuis 5 ans environ, Christophe observe en effet la rareté des soirées Hip-hop à Montréal, qui animaient pourtant la ville et la faisaient vibrer il y a de cela quelques années. Au sein de la scène, les artistes observent donc, en effet, une diminution des événements Hip-hop, privant la culture de visibilité aux yeux du public. Le projet de Christophe confirme ainsi le commentaire de Jahsun et Jordan : ce sont les acteurs sociaux de la scène, les artistes Hip-hop qui évoluent dans la culture à Montréal, qui créent les événements ou différents projets permettant de rassembler. Mais DJ White Socks s'est rapidement retrouvé en difficulté lorsqu'il lui fallut trouver un nouveau lieu afin de recevoir sa soirée mensuelle, et le projet n'a pas pu survivre à ces déconvenues.

Vincent se souvient également de cette période pendant laquelle les bars étaient de plus en plus réticents à accueillir des soirées Hip-hop en raison de l'image négative qui collait à la peau de la culture : « Il y a aussi tout l'historique des bars qui ne veulent pas avoir de soirées Hip-hop spécifiquement. Je me souviens d'un bar qui avait une soirée Hip-hop et la police est venue en disant au bar qu'ils allaient retirer leur licence d'alcool s'ils n'enlevaient pas la soirée Hip-hop, parce qu'ils pensaient qu'il y avait trop de problèmes de criminalité ou je ne sais quoi. » Vincent nous raconte également l'histoire d'une soirée, au Bleury, pendant laquelle la police était venue simplement pour vérifier, parce qu'ils savaient qu'une soirée Hip-hop était prévue. « Ils n'ont pas entendu qu'il y avait de la violence, ils n'ont pas entendu qu'il y avait des activités criminelles, ils ont entendu qu'il y avait une soirée Hip-hop. Donc ils sont venus pour *checker* ce qu'il se passe [éclats de rire]. Mais ils sont entrés dans le bar, ils ont regardé ce qu'il se passait et sont repartis. »

Ainsi, les artistes de la scène témoignent de l'image négative partagée dans l'imaginaire collectif et qui continue de faire du tort à la culture, la privant de lieux dédiés, contraignant les bars à restreindre les soirées Hip-hop. Il persiste en effet une perception dominante de la culture Hip-hop associée instinctivement à la violence et à une forme de criminalité. Vincent se souvient également d'un post sur les réseaux sociaux « d'un conseiller de Projet Montréal qui avait dit qu'il fallait arrêter ces soirées » leur reprochant d'encourager la criminalité et le regroupement de « gangsters. »

Jared regrette quant à lui le fait que la culture Hip-hop ne reçoive aucun soutien, que ce soit de la part de la ville, de son propre entourage ou de l'industrie musicale :

« There's not a lot of support in certain areas. Well, for example, in the Hip-hop scene here, sometimes there isn't a lot of support. In rap in general. From the city. From my own friends, family members and stuff like that. Just in terms of rap, the style. I'm Hip-hop, but because I rap, you know what I mean ? It's that stigma, "He's a rapper, we don't support rap", right? But when it comes to instruments, a band, you know what I mean ? People are more open to that. »

Ces commentaires contrastent avec le discours précédemment tenu par les artistes, particulièrement enthousiastes au sujet de la ville de Montréal et de son effervescence culturelle. L'artiste fait ainsi référence ici à une marque d'infamie, une stigmatisation qui poursuit encore aujourd'hui l'esthétique Hip-hop, et dont les rappeurs et artistes payent encore le prix. C'est pour cette raison, selon les acteurs de la scène, que Montréal ne détient pas de lieu spécifique dédié à la culture Hip-hop. La scène Hip-hop underground ne bénéficie donc pas de vitrine réelle, capable de présenter l'ensemble de ce que regroupe le mouvement culturel ainsi que la diversité des disciplines et facettes constitutives de son esthétique. Amber, qui comparait précédemment le rap à une personne afin d'évoquer la versatilité de sa pratique et des sujets abordés dans les textes, soutient désormais que le rap au Québec n'a pas été assez nourri, comparativement aux scènes américaine et française. « It [le rap au Québec] wasn't nurtured like the one in New York. So because it wasn't nurtured like the one in New York, it has arrested development. It has a lower developmental stage. [...] Le rap de New York s'est beaucoup nourri, parce qu'il, you know, it's been fed. But Rap Quebec is still like, c'est comme un bébé still, you know ? » assure-t-elle. Les artistes manifestent ainsi un mécontentement face aux autorités et institutions culturelles qui n'ont pas soutenu la culture et ont exprimé leur résistance à voir des lieux Hip-hop apparaître dans la ville. La culture Hip-hop a ainsi, selon les artistes, fait face à de nombreux obstacles ne permettant pas à des espaces de rencontre de s'établir pour la scène underground.

### **5.1.3 Une forme d'institutionnalisation à travers les collectifs permettant une visibilité à la scène**

Malgré leur perplexité au premier abord, il était évident que les artistes souhaitaient réellement formuler une réponse à notre question, quant aux espaces dédiés de la scène. Après réflexion, une grande majorité d'entre eux citent alors les soirées organisées par les collectifs comme des

lieux physiques de la scène underground à Montréal. « Well obviously Kalmunity, and Urban Science » finit ainsi par affirmer Jackson. « Urban Science. Bootlegger is like my favorite favorite spot for Hip-hop. » continue Matthew. Pour Shawn, ce sont aussi les différents jams et les *venues* organisés dans plusieurs bars à Montréal qui constituent, finalement, la partie visible de la scène. « That's very interesting. Hum. I think there's some venues, you know, there are certain bars or clubs, or you know, little cafes that have the *vibe*, an open stage or consistent presence of Hip-hop. » finit aussi par affirmer Jared, après un temps de réflexion.

Malgré l'absence d'ancrage dans la scène underground à Montréal, les collectifs semblent donc représenter une forme d'institutionnalisation pour les artistes. Au-delà de l'importance que représentent les collectifs dans la constitution d'un réseau de professionnels et de contacts artistiques canalisant et centralisant la scène, leurs événements permettent également de faire vivre la culture et offrent cet espace nécessaire d'expression. « C'est pour ça que le *Cypher* est vraiment important pour moi. Même si je suis parent maintenant, que j'ai mon business, mon propre groupe, et même, à côté, plein d'autres contrats différents, c'est important de toujours essayer de créer un temps, d'être connecté avec ma culture, le underground et les gens qui sont là, et de faire circuler cette énergie. » finit par confier Jim. Les événements *Tuesday Kalmunity* et *Le Cypher* sont ainsi devenus des lieux de référence, le temps d'une soirée, pour pouvoir voir, expérimenter et vivre la culture Hip-hop à Montréal.

Enfin, avec pour objectif de réellement connaître les lieux de rencontres sociales au sein de la scène, nous avons tenté d'approfondir la question lors de nos conversations avec les artistes. C'est une chose de savoir que les collectifs permettent l'expression artistique et offrent une certaine "fenêtre" sur la culture Hip-hop pour le public, mais comment et où se tissent les liens sociaux menant à des collaborations musicales ? Quels sont les différents points de ce réseau permettant d' « accumuler le capital de l'opportunité et de la connexion » ? (Straw, 2014 : 18). Les artistes rencontrés ont donc confié qu'il n'existait pas, à Montréal, de lieu dédié exclusivement au Hip-hop. Nous leur demandions alors : «Quels sont les lieux de rencontre des acteurs de la scène underground ?» afin de préciser la question et connaître la structure d'accès à la scène.

Encore une fois, la réponse fut unanime : Partout. Tout lieu urbain peut devenir le théâtre d'une rencontre professionnelle. La culture Hip-hop est en effet connue pour être née dans la rue et s'être développée malgré l'absence de lieu. La culture est encore aujourd'hui considérée comme un mouvement "urbain", c'est-à-dire une culture qui se vit et se transmet dans la rue. Louise évoquait, pour rappel, la "street crédibilité" attachée aux artistes et affirmait combien la culture

underground est intrinsèquement liée à la rue et à l'imaginaire du ghetto : « Justement c'est supposé être *underground*. Presque un fantasme de quelque chose qui est ghetto un peu. Ça va avec l'underground. ».

L'ensemble des artistes affirme ainsi que si le mouvement artistique n'a, certes, pas de lieu dédié, l'espace des rencontres n'en est que moins limité et défini. Cela nous amène ainsi à nous détacher de la théorie élaborée par Straw, pour qui la définition précise d'un lieu, d'une localité, est essentielle au concept de scène.

Matthew, par exemple, commence par citer son appartement, en plaisantant - à moitié seulement - lorsqu'il évoque les lieux de rencontre de la scène. Il ajoute ensuite : « Je comprends la question, mais pour moi le Hip-hop c'est partout, fait que pour moi ça ne finit jamais. Avec Shawn [...] on marche en écoutant le même beat et on freestyle en marchant. Ça ne finit jamais pour moi. Every bar is an opportunity to freestyle, or when I go for a cigarette. I never stop. At a bar, at a friend's place... » Ils sont en effet plusieurs - Matthew, Shawn, Vincent, James - à évoquer des jams publics ou privés, en appartement ou dans des bars, comme lieux de rencontre et cercles de connexions musicales. Jim et Jackson ajoutent à cela les festivals, événements et compétitions de Hip-hop. Amber, quant à elle, parle alors des centres communautaires dans son quartier de Notre-Dame-de-Grâce :

« Je pense que c'est partout. Comme moi, j'ai grandi dans NDG. NDG, c'est une graaaaaande scène de hip-hop. Mais c'est underground, you don't really know about it. Tu ne le vois pas vraiment, tu sais. Il y a des espaces communautaires. [...] Ils font de la musique là, they are practicing DJ and production. Un gars m'a dit que je peux enregistrer une de mes chansons là-bas juste pour voir. Et puis ce sont des organisations à but non-lucratif. Je le vois aussi à Côte-des-Neiges, c'est big big big là-bas. »

Amber souligne également ici un point particulièrement important et intéressant dans le cadre de cette étude, lorsqu'elle avance « Mais c'est *underground*, you don't really know about it. » Cela semble donc faire partie des règles implicites pour intégrer la scène underground : puisqu'elles sont underground, la culture et la scène sont cachées, ne sont pas évidentes, et nécessitent un travail de recherche et d'investigation en amont pour les artistes. Trouver la scène est ainsi la première mission, l'étape initiale afin de pouvoir intégrer le réseau.

Enfin, Jim ajoute à ces nombreux points de contact réels les réseaux numériques, et les échanges virtuels : « Y a certains évènements et des festivals [...] À part ça man, le Hip-hop c'est ça que c'est devenu : les soundclouds. »

Si tous les artistes énumèrent des points d'entrée très différents et diversifiés afin d'intégrer la scène underground, Jackson et Jordan partagent des témoignages très précis, lors de nos conversations, prouvant combien tout lieu peut donner naissance à une opportunité professionnelle. Pour commencer, Jackson se remémore une connexion faite avec un autre artiste rappeur de la scène montréalaise, par l'intermédiaire de sa blonde de l'époque. Elle travaillait alors comme secrétaire dans le cabinet dentaire que fréquentait cet artiste. Jackson raconte : « and somehow Hip-hop came up. And somehow my name came up and he was like "Oh shit I know that guy". » Elle a alors pris son contact et les deux artistes rappeurs se sont par la suite rencontrés. Jordan, lui aussi, se souvient d'une rencontre professionnelle inattendue faite par sa blonde de l'époque :

« I remember meeting a young girl, who was like, 8 or 9 years old, who just happened to love jazz. My girlfriend at the time was a jazz singer. And she ended up in a restaurant, hearing her sing. And then she asked her to sing at her ninth birthday party. Alright? And this young girl ended up becoming one of the greatest jazz singers of all time, at this point from Montreal. And her party was probably one of the biggest paydays that my girlfriend got at that time. »

Jordan ajoute ainsi « you never know who you're gonna meet. You never know where you gonna meet them. » Pour Jackson comme pour Jordan, ces souvenirs leur permettent de nous expliquer la façon improbable dont ils ont, par le passé, tissé des liens menant à des collaborations professionnelles.

Ces témoignages d'artistes nous permettent d'observer combien les points de rencontres de la scène sont très épars et informels, voire inexistantes. Il peut ainsi devenir compliqué de savoir qui et comment contacter les professionnels afin de construire une carrière. Les ressources disponibles sont centralisées autour de pôles - tels que les collectifs -, mais il existe peu de règles explicites sur la façon d'établir un contact. Comme pour la scène littéraire informelle de New York observée par Straw, « il s'agit plutôt de rassembler des ressources à travers une constellation de points dispersés et désorganisés. » (Straw, 2014 : 18) pour accéder à la scène Hip-hop underground de Montréal. Il semble donc, à travers les données recueillies auprès des artistes, que les collectifs ont absorbé cette mission pour la scène : rassembler les ressources disponibles pour un artiste, dispersées dans la ville. Rappelons également l'ambition du fondateur de Kalmunity lors de la création du collectif en 2003 : en l'absence de plateforme d'expression pour les arts et la culture noir.e.s, et dans le but de rassembler et de faire



collaborer des artistes, Kalmunity cherchait à combler un vide et centraliser les ressources. En se développant, le collectif a d'ailleurs créé des ateliers dans des centres communautaires, prisons ou encore écoles afin de partager la culture et la faire vivre, partout. Dans cet esprit, Urban Science a également développé des événements tels que la Parade Hip-hop, pendant laquelle musiciens et vocalistes, mais aussi danseurs, déambulent dans les rues de Montréal en performant. Ils rendent ainsi tangible ce que les artistes affirmaient : La culture Hip-hop, née dans la rue, est partout.

Enfin, plusieurs artistes ont soulevé un enjeu qui semble pour eux majeur concernant la structure de la scène underground. S'il a pu être difficile pour nous, extérieurs à la culture et à la scène Hip-hop à Montréal en début d'étude, de nous informer sur les événements et différents projets qui existent, cela n'est pas non plus évident pour les artistes et acteurs sociaux de la scène eux-mêmes. Comme nous l'évoquions plus tôt avec le commentaire soulevé par Amber, cela est particulièrement typique des scènes underground : cela fait partie de la culture, la scène est cachée et il est nécessaire de faire ses recherches afin d'espérer l'intégrer. Les artistes rencontrés abordent en effet le manque de plateforme qui serait capable de regrouper les projets et offrir une vue panoramique de la scène, un espace de visibilité pour les artistes.

Lorsque nous discutons de ce que représente le "Rap Queb" pour elle, Amber avouait ne pas avoir suivi, pendant longtemps, ce qu'il se passait dans la culture Hip-hop dans la province. Elle n'y avait, en réalité, pas accès : « Je ne suivais pas le rap québécois, parce que je ne savais pas. Je ne savais même pas qu'on avait un rap au Québec. »

Enfin, plusieurs artistes évoquent, de leur propre initiative, des projets qu'ils espèrent voir naître dans la scène, révélant un enjeu majeur qui anime les acteurs sociaux de la scène underground : l'enjeu de visibilité.

Jackson, tout d'abord, souhaite en effet rassembler et avoue vouloir voir les artistes créer ensemble une plateforme afin de rendre visible les projets de chacun. En somme, Jackson ambitionne de créer une forme d'institutionnalisation additionnelle : formaliser la scène afin de la pérenniser et d'en créer un système fait de règles explicites et communes. C'est ce qui manque selon lui à la scène : une plateforme, peu importe sa forme, qui ressemblerait artistes anglophones et francophones de différentes générations permettant d'offrir une visibilité à tous. « If we work together more, I think we can have more of an impact. But we gotta somehow add something, somewhere, where people can go and see the talents that are here. Because there's nothing. Never been a website, a channel, a newspaper, nothing. » Cette idée de projet capable

de répertorier l'ensemble des artistes est essentielle à ses yeux pour permettre au public de savoir ce qui se passe dans la scène. Peu importe qui créera ce projet, ils devront contacter et connecter tout le monde selon Jackson, « from underground to mainstream. That's how we're gonna spread audience to the artists. »

Cet enjeu de visibilité est également abordé par Jordan lors de notre conversation. Nous discutons alors de ses projets et des changements dans les habitudes de consommation musicale du public. Nous lui demandons alors ce qu'il imagine dans les cinq prochaines années pour l'industrie de la musique au Québec. « Right now, my focus is, in the next 5 to 10 years, making sure that Montreal has a real urban platform. » répondit-il. Tout comme Jackson, Jordan rêve ainsi d'une plateforme permettant d'apporter de la visibilité aux artistes locaux. Il existe selon lui des espaces médiatiques pour les artistes francophones, à l'inverse des artistes anglophones. Selon lui, il s'agit de l'enjeu central pour la scène underground : sans visibilité et moyen concret d'être accessible pour le public, les artistes sont dans l'incapacité de réussir. Jordan exprime également la nécessité de créer cette plateforme pour la ville de Montréal : il replace ainsi au centre de cet enjeu le rapport à la ville et à la localité.

La conséquence de ce manque est sans appel pour l'artiste : pour réussir, les artistes anglophones doivent quitter le marché québécois, qui ne crée pas d'espace de visibilité suffisant pour eux. L'objectif est donc de créer une plateforme « so that rappers and singers from here don't have to leave here to succeed. And that anglophone artists from here can succeed the same way that francophone artists are succeeding. » ajoute-t-il. Ces préoccupations sont partagées par l'ensemble des artistes de la scène rencontrés qui constatent, au quotidien, les difficultés qui subsistent dans la scène underground pour rendre les projets visibles.

Devenir artiste de la scène Hip-hop underground à Montréal exige ainsi de maîtriser l'art de naviguer entre les différents points de contact et opportunités de collaborations professionnelles. Les collectifs semblent centraliser le réseau de professionnels et constituent des pôles pour démarrer une carrière au sein de la scène. Les carrières des artistes rencontrés se sont en effet structurées autour des rencontres artistiques et musicales réalisées. L'absence de lieux et espaces dédiés à la culture rend ce travail particulièrement nébuleux pour les jeunes artistes. Mais le caractère underground de la scène implique de façon intrinsèque la nécessité pour les artistes de trouver par eux-mêmes les points de connexion et collaborations cachés, de déchiffrer le code des règles implicites partagées par les acteurs de la culture. Les différents jams et événements Hip-hop organisés dans les bars de la ville représentent ainsi un point d'entrée majeur vers ces réseaux de professionnels, qu'ils soient producteurs, instrumentistes,

journalistes ou autres. Parce que la scène ne dispose pas de lieu de référence, la ville entière devient un espace possible de rencontres pour les artistes.

Les collectifs semblent pourtant constituer une forme d'institutionnalisation de la scène. Puisqu'ils permettent la centralisation du réseau de contacts et qu'ils disposent eux-mêmes de règles dans la sélection de leurs membres, ils engagent un processus de formalisation des relations, constituent des points d'ancrage de la culture en sécurisant sa pérennisation et construisent une forme d'autorité dans le système de relations sociales de la scène.

Les artistes soulèvent malgré tout le manque de visibilité pour la scène, et pointent du doigt ses freins au succès. Créer une plateforme d'accessibilité aux projets Hip-hop de l'entièreté de la scène représente ainsi un enjeu contemporain majeur pour les artistes rencontrés. Les artistes affirment, tout au long de nos rencontres et de leurs témoignages, combien les acteurs sociaux de la scène ont un rôle déterminant dans le maintien de la culture à Montréal. Ce sont les artistes et ce réseau de professionnels qui font vivre la scène, malgré les obstacles rencontrés. La culture Hip-hop, sans lieu précis, devient avant tout une attitude et un style de vie, comme le certifie Jim : « Donc c'est ça, cet esprit d'entrepreneur, cet esprit de business, cet esprit qui est très hip-hop, très Master P, très Jay Z : la culture ne veut pas nous donner ce qu'on veut, les radio ne veulent pas jouer notre chanson, on est pas considérés comme dans le mainstream... Ben f\*\*k you, on va faire ça nous-mêmes, puis on va devenir. »

## **5.2 Les relations entre pairs : entre légitimité, collaboration et compétition**

Nous nous questionnons désormais sur les conditions de la reconnaissance dans la scène Hip-hop underground à Montréal : Comment les relations entre pairs sont-elles structurées, et structurent elles-mêmes la scène ? Quelles sont les conditions nécessaires afin d'obtenir la reconnaissance au sein de la scène, de la part des autres artistes ? Sur quoi, et comment les artistes se jugent-ils entre eux ?

Dans un premier temps, nous observerons les conditions qui permettent l'adhésion à un collectif et l'accès à l'open-mic des soirées *Cypher*. Nous avons en effet pu constater combien l'accès au statut d'artiste professionnel est encadré, et l'accès à la scène lors des événements Urban Science est sélectif. Les artistes sont ainsi jugés selon trois critères par les membres des collectifs : Leurs connaissances de la culture Hip-hop et expériences musicales passées, leur persévérance ainsi que leur professionnalisme. Nous examinerons ensuite la nature des

relations et les dynamiques de collaborations et de compétition entre les pairs qui structurent la scène underground.

### **5.2.1 Les conditions d'accès aux collectifs**

Lorsque nous discutons de sa conception personnelle de la réussite, William affirmait que vivre de la musique depuis maintenant vingt ans représentait pour lui une véritable réussite individuelle. Nous avons alors opéré une distinction, et lui demandions finalement : « That's what personal success is for you. But now, what is to succeed in the underground Hip-hop scene ? » S'il était important pour nous de faire une différence entre la réussite personnelle et la réussite professionnelle dans la scène, il nous a été possible d'observer que cette séparation était également naturelle pour les artistes eux-mêmes. « Success in the underground scene is to be at the top level of your skills. If you're really an underground guy, you wanna get better. That's your only focus until you come to something like Kalmunity. We're challenging. [...] It's really hard. So for me, that's success, to be able to do that. [...] And leave with an impression. And that impression is respect. So that's how I view it : to have respect for what I do, you know. » William affirme ainsi que le succès d'un artiste est relatif à la reconnaissance et au respect qu'il gagne en pratiquant son art. Le succès se mesure donc à ses capacités et compétences. Participer aux jams organisés par le collectif Kalmunity représente selon lui un véritable défi pour les artistes, car l'exercice, affirme-t-il, est difficile, et permet de se dépasser personnellement face au niveau et talent des autres artistes également présents. Réussir, pour un artiste, c'est donc être capable, grâce à ses compétences, de se soumettre à l'exercice du jam et de relever le défi de la performance improvisée. Mais réussir, c'est aussi et surtout quitter la scène en laissant une marque, une impression, et gagner le respect des personnes présentes, autant du public que du collectif ; être capable de susciter quelque chose chez l'audience et les pairs, et prouver ses capacités. Cette vision de la réussite, associée à la reconnaissance des compétences artistiques de la part des pairs, est partagée par les artistes rencontrés, et émane de façon flagrante de leurs témoignages.

Selon cette conception, devenir membre du collectif représente d'ores et déjà une valorisation et un signe de reconnaissance pour un artiste puisqu'il offre la possibilité aux musiciens, qu'ils soient instrumentistes ou vocalistes, de se mesurer aux talents des membres confirmés. Mais l'accès aux jams est cependant conditionné. William l'exprimait d'ailleurs en affirmant « That's your only focus [to be at the top level of your skills] until you come to something like Kalmunity »

: développer ses compétences et chercher à devenir meilleur est une exigence fondamentale avant de pouvoir prétendre à participer aux jams. Pour Kalmunity, les événements prennent la forme de concerts pendant lesquels seuls les membres du collectif sont amenés à entrer sur scène. L'accès y est libre pour les membres présents et confirmés, mais l'audience n'est pas en mesure de se joindre aux musiciens lors des performances improvisées. Dans le cas des événements organisés par Urban Science, la deuxième partie de soirée ressemble également à un concert, avec une performance improvisée exécutée par les membres du collectif, le *House Band*. La troisième partie de soirée, quant à elle, prend la forme d'un open-mic, permettant aux personnes de l'audience venues assister à la soirée de monter sur scène en compagnie des membres du collectif. Cependant, si le *Cypher* se veut ouvert et a pour vocation de permettre aux amateurs de se tester et de progresser, l'accès y est malgré tout réglementé selon certaines conditions. La définition d'un jam, comme nous le rappelait Vincent, repose sur l'improvisation musicale pendant laquelle toute personne peut se joindre à l'ensemble, à tout moment. L'open-mic du *Cypher*, organisé par le collectif Urban Science, adapte donc ce modèle à un jam sélectif : « Ce que je veux dire par là c'est que dans un vrai jam - c'est une question de terminologie tout ça - mais essentiellement, n'importe qui peut monter, n'importe qui peut faire ce qu'il veut, si les gens aiment ça, ça marche et whatever. Mais pour nous, 90% des gens sont là juste pour s'amuser, et on ne peut pas prendre de chance trop extrême. » Quand il parle de "chance trop extrême", Vincent évoque la prise de risque que constitue le fait de faire monter sur scène une personne inconnue du public. Les collectifs privilégient en effet la qualité musicale des prestations à la formation des nouveaux talents : monter sur scène et rapper aux côtés des MCs et musiciens présents représente une véritable opportunité aux yeux des artistes de la scène rencontrés. Christopher, rappeur amateur adepte des soirées *Cypher*, a déjà eu cette opportunité de monter sur scène lors de l'open-mic. Lors de notre rencontre, il reconnaissait alors l'envie d'obtenir le respect des artistes du collectif : « They're excellent, and part of the reason I'm getting nervous freestyling on stage. 'Cause they're like so good man ! » Quand nous lui demandions si la raison de cette nervosité était motivée par l'envie de les impressionner, il précisait alors : « I just want to be at the same level. It's not really to impress, unless we're talking about the crowd, but, it's more like, you know, you can be on the same level. So you kind of hide, until you get that same level. » Il confirme ainsi les dires de William, affirmant que le niveau de compétences des membres des collectifs fixe un palier à atteindre, et dessine une certaine hiérarchie et une échelle de gradation dans le spectre amateur-professionnel. Lors de discussions informelles avec plusieurs autres rappeurs, se situant à différents niveaux du spectre amateur-professionnel, nous comprenions que cette sélectivité lors de l'open-mic

n'était pas nécessairement comprise de tous. Louise, par exemple, avait essayé de monter sur scène peu de temps après sa première scène de festival, mais racontait s'être vue refuser l'accès de façon désagréable. « Une fois je suis montée dans le temps, quand ils étaient encore au Bleury, *précisait-elle alors*. Ils étaient encore... Comment dire... Ils avaient conservé une certaine humilité. Quatre ans plus tard, on aurait dit qu'il fallait que j'aie quémander quelque chose, pour prouver que j'ai le droit de monter sur cette scène. » Ce témoignage permet d'observer le mécanisme permettant aux collectifs d'opérer une forme d'institutionnalisation de la scène : en instaurant des conditions d'accès à l'open-mic ainsi qu'à l'adhésion comme membre, ils dessinent ainsi un processus et un système de normes à respecter, menant à la reconnaissance des professionnels du réseau. Louise met également en lumière une tension palpable dans les rapports à la communauté : une certaine hiérarchie se dessine, imposant aux artistes extérieurs aux collectifs de prouver leur valeur avant d'être intégré à la collectivité. Si les collectifs structurent l'enjeu de visibilité au sein de la scène, il est nécessaire de prouver sa valeur avant de jouir de la visibilisation collective.

Accéder à la scène représente donc une opportunité d'obtenir le respect des artistes, comme le confirmait Christopher. Afin de justifier la sélectivité des collectifs, il affirmait alors :

« 'Cause when you hear the MCs going on a f\*\*king freestyle, you're like "I'm not gonna ruin this, if I don't have something good to offer", you know what I mean ? Every instrument player there doesn't mess a beat. So If you're gonna get on stage, it better be good. 'Cause If not, you're gonna f\*\*k up what could be a potentially really good *vibe*. You know what I mean ? So it's kind of a responsibility. "Take your time, we'll encourage you, get on stage when you're ready", that's what I get from the *Cypher*. »

Cette idée de compétences nécessaires afin d'intégrer la scène est également observable dans le discours d'Amber : « Je me sens à ma place, parce que je pense que je rappe bien. Alors je pense que je suis bien reçue, parce que je suis une bonne rappeuse. Si je n'étais pas bonne, je pense que... Je me sentirais un peu, comme, out of place [...] Mais là ça va bien avec les autres parce qu'on a les mêmes skills level. » Parce qu'elle est jugée comme étant une bonne rappeuse, reconnue et respectée, elle se sent ainsi à sa place au milieu des autres artistes. Les membres des collectifs permettent donc de situer le niveau de compétences et les capacités qu'il est nécessaire d'acquérir en vue d'obtenir le respect et d'être considéré, reconnu et accepté dans la scène par les autres acteurs sociaux.

Quelles sont donc les critères émis de façon informelle par les membres du collectif sur lesquels sera jugé le niveau de compétences, afin de pouvoir accéder à la scène lors de l'open-mic ? Tout d'abord, il est intéressant de préciser le déroulement de l'open-mic afin de comprendre les différents rôles impliqués dans ces dynamiques sociales. « La façon dont on organise ça, c'est que j'organise le côté instrumental et un des deux MCs de la soirée organise le côté vocal. » commence par expliquer Vincent. Avant de lancer l'open-mic, chaque jeudi soir, le fondateur invite alors les instrumentistes de l'audience à venir auprès de lui s'inscrire sur une liste s'ils veulent être appelés à monter sur scène. Il encourage ensuite les rappeurs et vocalistes à se manifester auprès des MCs présents ce soir-là pour animer la soirée. « Alors quand les gens veulent monter et viennent s'inscrire, on leur pose des questions si on ne les connaît pas. Je leur demande s'ils ont une formation musicale, qu'est-ce qu'ils connaissent du Hip-hop, etc. » Les artistes du collectif testent alors les amateurs sur leurs compétences, leurs connaissances musicales, mais aussi leurs expériences passées :

« Parce qu'il y a plein de rappeurs qui viennent mais qui ne sont jamais montés sur scène de leur vie tu sais. Parce qu'aujourd'hui, il est possible de faire des albums chez toi, dans ton salon, et de n'avoir jamais fait de scène. Donc ça ne veut pas dire qu'on ne va pas les faire monter, mais ça veut dire que peut-être ils vont avoir des difficultés. Même pour tenir le *mic* dans une situation de live. Peut-être qu'ils ne vont pas savoir comment ou quand rentrer dans la structure de la chanson, parce que ce n'est pas leur beat qui joue tu sais. Alors y a plein de trucs comme ça. » continue ainsi Vincent.

Ainsi, dans la transition entre amateur et professionnel, et avant d'avoir l'opportunité de mesurer ses capacités aux membres des collectifs, les artistes se soumettent au jugement de leurs pairs selon trois critères centraux : Leurs connaissances de la culture Hip-hop et expériences passées, leur persévérance, et leur professionnalisme.

### **Connaissances de la culture Hip-hop et expériences de la scène**

Dans un premier temps, les artistes sont jugés ainsi sur leurs connaissances de la culture, l'historique du mouvement, mais également leurs références artistiques.

« Une des questions que je pose au batteur [venu s'inscrire sur la liste] c'est "est-ce que tu sais qui est J Dilla ?" Parce que pour moi, c'est comme, premièrement tu dois savoir qui est J Dilla, et deuxièmement il y a certaines sortes de beat de drum qui sont 100% associés à lui et que la plupart des batteurs qui essaient de pratiquer le Hip-hop vont

rencontrer très tôt dans leurs investigations. Alors ça, ça m'aide à savoir un peu. » explique Vincent.

Quand Vincent interroge les instrumentistes sur certains musiciens devenus figures emblématiques du Hip-hop pour s'assurer de leur niveau musical et jauger leurs connaissances du mouvement, les rappeurs se comparent entre eux selon leurs expériences de la scène, mais, eux aussi, sur leurs références et modèles dans la culture Hip-hop. Absolument tous les artistes ont en effet évoqué lors de nos conversations les différents artistes qu'ils ont suivi et qui ont inspiré leurs visions et approches artistiques. « C'est clair que moi je suis ancrée dans la scène, mais en fait c'est que je viens avec une approche un peu différente. [...] c'est clair que j'ai une approche de comme Anderson Paak, ou Lauryn Hill. » confiait alors Jim, afin de se présenter et d'expliquer sa démarche artistique. En affirmant adopter une approche différente, Jim révèle également l'existence d'une tension entre un parcours jugé plus classique et une ouverture dans la démarche artistique. Il nous permet ainsi d'introduire l'idée selon laquelle les connaissances de base exigées par les pairs se réfèrent à une certaine forme de conformisme, même au sein de la scène underground.

Chacun des MCs rencontrés a ainsi évoqué ses influences et références dans la culture, à la fois pour se présenter et se positionner, mais aussi quelque peu pour tester nos connaissances d'universitaires extérieurs au mouvement en matière de culture générale sur le Hip-hop. En citant les rappeurs qu'ils apprécient, les artistes mettent ainsi en évidence leurs influences artistiques et rendent plus explicites leurs façons d'aborder la culture ainsi que leur style artistique et vision créative. Ils font également preuve de leur expertise à propos du mouvement culturel en démontrant leurs connaissances sur les précurseurs et sur l'histoire du Hip-hop. Lorsque nous discutons des éléments qui constituent un bon morceau, nous demandions à Jim ce qui détermine ces codes implicites partagés dans la scène. Il affirmait alors : « L'histoire. L'histoire du rap. Il faut être un étudiant. Et je pense que c'est juste de connaître les *players*, les joueurs. Qui était là avant, quelle est l'évolution, quand ça a commencé, comment ça a commencé et comment ça a bougé dans les années 90. »

Comme lorsque les artistes affirmaient l'importance de partager des projets musicaux afin de faire parler d'eux et de présenter une vitrine de leurs compétences, les amateurs doivent faire état de leurs expériences passées, et prouver leurs connaissances de la culture Hip-hop, avant de se voir offrir l'opportunité de monter sur scène. Ces connaissances de base exigées par les professionnels de la scène confirment la fonction d'institution occupée par les collectifs, mais



témoignent également d'une forme de conformisme à laquelle il est nécessaire de se soumettre afin d'obtenir le respect de ses pairs.

### **La persévérance comme témoin de la motivation**

Un second critère d'accès à la scène s'est rapidement dessiné dans le discours des artistes rencontrés. Que ce soit concernant l'adhésion aux collectifs ou l'accès à l'open-mic lors des soirées *Cypher*, la présence régulière des artistes est nécessaire afin de structurer une carrière dans la scène underground. Cette persévérance, et la participation régulière et durable aux différents événements, témoignent ainsi de la motivation, de la rigueur et du sérieux des jeunes artistes désireux d'intégrer la scène et de passer de l'amateur au professionnel.

Lorsque Matthew expliquait son parcours et sa rencontre avec le collectif Urban Science, il confiait avoir été invité à devenir membre grâce à sa présence chaque jeudi à la soirée *Cypher* et sa participation, chaque semaine, à l'open-mic. Cela fait écho aux discussions informelles échangées avec plusieurs rappeurs durant l'étude, et notamment celle avec Louise, à propos de la difficulté que représente le fait de monter sur scène au *Cypher*. Si Louise s'est vue refuser l'accès à la scène du *Cypher* malgré ses prestations en concerts et festivals, c'est avant tout parce qu'elle n'était pas connue par les artistes du collectif, comme Vincent ne l'était pas lors du jam à New York. Lors de notre discussion avec Louise et sa manager, un ami rappeur en commun était également présent, et témoignait des nombreux refus essuyés avant de pouvoir fouler le sol de la scène du Bootlegger et être autorisé à s'emparer du mic. Ces confidences nous ont encouragés à interroger Christopher à ce sujet. Nous lui demandions alors ce qui avait amené selon lui les MCs à lui faire confiance et à le laisser monter sur scène : « They saw my face a couple of times, they knew I was trying to go in, and they kind of took a risk. [...] So, it was like, I was trying to get on, and they'd be like "Next song, next song", you know what I mean ? I guess they kind of do that to filter out who's serious and who's not. And then they just take a risk. And you could be really good or you could not... » Les MCs s'attendent donc à ce que les amateurs fassent preuve de persévérance avant de leur offrir l'opportunité de se tester sur scène. Persévérer et insister afin de monter sur scène devient ainsi une façon pour les amateurs de prouver leur valeur et témoigner du respect auprès des artistes professionnels. Il est attendu des artistes qu'ils soient sérieux, prouvent leur motivation et ferveur à l'idée de se présenter sur scène. Se voir accepté sur scène représente donc une marque de respect et de reconnaissance de la part des MCs et des pairs.

Pour comprendre comment s'opère réellement la sélection lors de l'open-mic, nous questionnions Vincent à ce sujet lors de notre conversation : « C'est une question très difficile à

répondre. Pas parce que je ne veux pas te le dire, mais parce que parfois on ne sait pas [rires] dans le sens où oui certainement il y a des gens qui arrivent à toutes les soirées, on les connaît, on sait à peu près comment ils jouent et leurs connaissances etc. Mais il y a toujours des nouvelles personnes. » Le fondateur reconnaît donc ici que voir les mêmes visages revenir chaque semaine constitue un choix sécuritaire pour lui, pour qui la qualité musicale est essentielle. « Pour moi, je suis le curateur. C'est comme un DJ qui choisit les thunes qu'il va jouer tu sais. [...] Mais c'est difficile. Je suis un DJ mais je ne connais pas les chansons que je vais jouer. »

Shawn témoignait aussi de l'importance qu'a joué sa présence assidue aux événements du collectif : « C'était Kalmunity au départ, c'est eux qui me l'ont offert en fait. Mais c'était juste à force d'aller à tous les événements. Puis j'ai sorti de la musique, et les gens étaient là "hey this guy is doing his thing in the city", puis j'ai commencé notre propre événement aussi. [...] That's how all of this happened you know. Like just keep showing up to jams. » Si l'acte de présence est donc essentiel afin de se faire connaître et d'assurer une certaine visibilité de soi en tant qu'artiste avant d'avoir à se faire un nom, elle s'accompagne donc également du partage de musique ou de projets professionnels pour attester en parallèle des ambitions et du sérieux de la démarche d'artiste entreprise.

Un artiste désireux de faire carrière dans la scène underground sera donc jugé sur son engagement rigoureux et assidu et sa présence régulière aux différents événements Hip-hop qui rassemblent les professionnels du milieu.

### **Professionnalisme et compétences techniques : passage de l'amateur à l'artiste professionnel**

Afin d'approfondir ces questionnements concernant les règles implicites partagées au sein de la scène, nous décidions donc d'interroger les artistes rencontrés sur les codes qui, selon eux, déterminent les usages et pratiques valorisés dans l'underground. Qu'est-ce qui fait, selon eux, un bon rappeur ? Qu'est-ce qu'une bonne chanson ? Que jugent les artistes entre eux et quelles compétences sont estimées ?

Il était particulièrement intéressant d'observer combien les artistes nient, *a priori*, l'existence de codes et de règles régulant les pratiques dans la scène underground. S'ils n'hésitent pas à reconnaître la présence de règles pour réussir dans la scène mainstream, la majorité des artistes avait le réflexe de réfuter la présence de ces règles dans la scène underground. Cela nous permet ainsi de constater que les règles demeurent tacites, implicites et sous-entendues dans le réseau de professionnels underground. Mais en creusant davantage, il fut possible de

déceler l'importance des compétences techniques et du professionnalisme d'un artiste pour faire carrière.

Tout d'abord, les compétences techniques d'un artiste sont jugées à travers ses performances scéniques, mais également à sa technique de rap. « Le peintre, il connaît bien ses couleurs. Même s'il expérimente et qu'il fait des choses qui ne sont peut-être pas la norme, tu peux expérimenter, mais quand même, il y a certaines choses à respecter. Alors pour le rap et tout ça, pour moi c'est la cadence. C'est important. D'avoir une bonne cadence, un beau flow, et puis aussi ton timbre de voix. » affirmait en effet Jim. Un artiste sera donc évalué sur ses capacités rythmiques, sa façon de poser sa voix, son timbre, son flow, mais également la qualité des paroles de ses chansons.

L'artiste qui cumule également le rôle de MC sera aussi jugé sur sa maîtrise de l'audience et de l'animation, sa capacité à capter l'attention du public et aux réactions du public qu'il génère. Lorsque les artistes présentaient leurs définitions de rappeur et MC, ils établissaient déjà un certain nombre de critères essentiels à leurs pratiques.

Enfin, le professionnalisme est évoqué par les artistes. Si cette condition est essentielle pour certains, elle reste malgré tout secondaire pour une majorité des MCs qui survolent cet aspect ou ne l'abordent pas lors de nos discussions.

« Déjà, pour moi, c'est très important d'être professionnel. Ça c'est un mot qui peut dire beaucoup de choses, mais je dirais que, tu sais, si tu travailles et que tu as un métier normal, tu sais, tu arrives à l'heure à ton métier, tu traites tout le monde avec un certain niveau de respect professionnel, tu es toujours préparé pour le travail que tu dois faire... Toutes ces choses, obviously, s'appliquent à la musique aussi, ok ? Mais clairement, parce que la plupart des gens entrent en musique parce que c'est quelque chose qu'ils aiment, ils le traitent un peu comme un hobby. [...] Alors tout ça, je pense, le fait d'être bien préparé, d'arriver à l'avance, d'avoir une bonne attitude... Tout ça, ce sont les choses que je considère très très importantes. » affirmait Vincent lors de notre échange.

Si le terme "professionnalisme" n'est pas nécessairement utilisé par les MCs rencontrés, les notions de travail et d'effort sont centrales dans le discours des artistes. « Pour réussir je pense qu'il y a une règle de base, et c'est le travail. La règle de base c'est le travail, pour n'importe quoi, peu importe ce que tu veux accomplir. C'est le numéro un, la base, the foundation. » affirmait notamment Amber. Quand nous demandions à Jim ce qu'il souhaitait véhiculer dans la scène et à travers ses textes, il confiait alors :

« Dire aux jeunes qu'ils sont capables de vraiment faire des choses s'ils travaillent vraiment vraiment fort. [...] j'ai combattu beaucoup d'obstacles pour arriver là où je suis. Alors c'est dire que j'ai mis mes 10.000 heures, je suis un vétéran dans la scène, et voici le chemin que j'ai fait pour en arriver là. On a vraiment essayé de jeter de la merde sur moi, on m'a mis des batons dans les roues, j'ai fait beaucoup d'erreurs aussi de mon côté. Mais malgré ça j'ai persévéré. Alors c'est ça juste, you know, de travailler fort. »

Jim illustre également ici, à travers son témoignage, combien le fait de surmonter les épreuves permet ainsi de prouver sa valeur au reste de la scène, et aux yeux des pairs.

Les artistes sont ainsi nombreux à exprimer cette notion de travail et d'effort fourni pour réussir dans la scène et parvenir à se construire une carrière. Leurs témoignages reflètent en effet la difficulté que représente le fait de gagner sa vie grâce à la musique pour les artistes de la scène, particulièrement les artistes anglophones, dans une province officiellement francophone. Les valeurs de travail, d'effort face à la difficulté et aux épreuves et de persévérance sont ainsi centrales dans la scène underground et permettent d'établir des conditions de réussite et de comparaison entre les pairs. Ces critères confèrent une certaine légitimité pour un artiste aux yeux des acteurs sociaux de la scène. La légitimité d'un artiste est en effet déterminée par la quantité d'efforts et de travail fournis. Si les artistes ne craignent pas les médias et ne cherchent pas à les satisfaire dans le processus de construction de leur carrière, ils font cependant confiance au travail et à la persévérance pour atteindre leurs objectifs professionnels.

### **5.2.2 Les dynamiques de collaboration et de compétition entre les acteurs sociaux de la scène Hip-hop underground**

Enfin, ces observations nous permettent désormais d'aborder la question des collaborations mais aussi de la compétition qui peut régner entre les acteurs sociaux de la scène. Nous observerons dans un premier temps l'existence d'une tension entre l'intérieur et l'extérieur de la scène underground. Dans un second temps, nous constaterons également que l'enjeu de visibilité structure les relations entre pairs et créent une forme de compétition entre artistes.

#### **Une tension entre intérieur et extérieur des collectifs**

Nous avons déjà pu observer précédemment combien les artistes valorisent la notion de collaboration entre professionnels afin de faire rayonner davantage la scène underground. Cet aspect de coopération et d'entraide est en effet évoqué à plusieurs reprises par les artistes

rencontrés, et ce, lorsque nous abordons des sujets très variés. Collaborer paraît essentiel pour les artistes afin de créer des plateformes de visibilité, comme décelé précédemment.

Les jeunes artistes, également, témoignent de la bienveillance qu'ils ont rencontrée lors de leurs débuts au sein des collectifs. L'accompagnement des jeunes talents dans leurs progressions et la construction de leurs carrières constitue en effet un point central partagé par les collectifs et leurs membres. Shawn reconnaissait en effet l'ouverture dont font preuve les artistes aguerris et leur rôle de conseillers dans leur cheminement et développement artistique : « Les gens ne sont pas condescendants, genre "toi t'es rien". La plupart du temps, les gens qui sont meilleurs vont regarder ceux qui sont plus amateurs ou en train d'apprendre comme "oh yoo, here's what I did" » Avec empathie tu veux dire ? « Ouai ! Genre juste "oh ouai c'est ça que j'ai fait", not a lesson mais juste un peu d'insight sur comment tu peux t'améliorer, sans dire que t'en as besoin, you know ? Mais en même temps, il y a beaucoup de subtilités, genre "je te dis que t'es pas encore là, mais tu peux l'être". You know what I'm saying ? » Il témoigne ici de l'encouragement qu'il perçoit de la part des artistes plus ancrés dans la scène, plus établis et aguerris. Une attitude ressentie également par Christopher, lorsqu'il affirmait « "Take your time, we'll encourage you, get on stage when you're ready", that's what I get from the *Cypher*. », mais qui implique et suppose tout de même une certaine hiérarchie.

Jim et Paul, notamment, partageaient à leur tour cette ambition d'avoir un rôle de mentor pour les jeunes artistes de la scène. Alors que Paul travaille dans un centre communautaire auprès des jeunes et pratique ce mentorat au quotidien, Jim évoquait quant à lui la façon dont les collectifs permettent d'inspirer et d'être inspiré en côtoyant de nombreux musiciens aux niveaux très différents. Lors de notre discussion, il se remémorait d'ailleurs plusieurs histoires de progressions fulgurantes de jeunes artistes qu'il a vu grandir et accompagner dans leur développement artistique, et combien ces progressions le rendent fier.

« Ils viennent vers moi pour des conseils, alors c'est le truc le plus beau pour moi. Il y a des artistes qui vieillissent et deviennent un peu aigris, puis qui disent "Oh les jeunes d'aujourd'hui, c'est pas comme avant, ils font n'importe quoi." Ouai mais toi, qu'est ce que tu es en train de faire pour nourrir cette scène ?! Pour être là pour eux ? Il faut redonner, c'est une autoroute à deux sens. C'est pour ça que je suis au *Cypher*. [...] ça me nourrit. Les musiciens m'inspirent, tout le monde essaye d'arriver à un autre niveau. » Jim.

Cette remarque de Jim fait également référence aux visions artistiques des deux fondateurs des collectifs Kalmunity et Urban Science, Jahsun et Vincent. Jahsun, notamment, avait une ambition d'éducation grâce à la culture Hip-hop, à travers la mise en place d'ateliers musicaux :

partager la culture et continuer d'encourager les jeunes à expérimenter est un pilier fondamental de Kalmunity. « C'est vraiment une belle communauté. Y a rien a dire, on a une belle communauté » concluait Jim à ce sujet, insistant sur l'importance des collectifs dans le partage d'expertise au sein de la scène.

C'est le témoignage de Louise qui permet de réellement comprendre l'ampleur de la dimension que constituent l'entretien des relations et de la collaboration pour réussir dans la scène underground. Après plus de dix années de pratique du rap, la rappeuse parvient seulement aujourd'hui, à 29 ans, à travailler pleinement sur sa musique et à voir sa carrière se développer. « Maintenant j'ai 29 mais de 21 à 23 ans j'ai juste pensé que j'allais jamais... plus faire de rap de ma vie. » confiait-elle. Pendant plus de dix ans, l'artiste a en effet dû faire face à de nombreux défis l'empêchant de réussir dans la scène Hip-hop :

« En fait, à chaque fois qu'il y avait des propositions pour le rap, il se trouvait que finalement c'était des chillin', et il se trouvait que finalement c'était une situation où on voulait me violer, où je subissais des menaces. C'était des situations où ils étaient là "moi je peux faire ça pour toi", tu sais quand tu connais rien de l'industrie, "je vais être là pour toi, et fais ce que je te dis. Et si t'es cool avec moi, t'auras peut-être des chances aussi" Tu sais ? Il y a toujours eu des tentatives comme ça jusque récemment.»

Ceux à qui Louise fait référence ici, ce sont des hommes, des producteurs et anciens rappeurs de la scène qui, en affirmant vouloir l'aider du fait de son jeune âge, de son manque de connaissance du milieu et/ou de son absence de contacts, essayaient en réalité d'abuser d'elle et de sa confiance. Ce témoignage éclaire encore davantage sur les rapports sociaux de genre qui existent au sein de la culture Hip-hop et que nous abordions plus tôt dans cette étude. Le discours de Louise nous révèle également la tension qui subsiste entre l'intérieur et l'extérieur des collectifs, puisqu'il entre en contraste avec le discours précédemment observé des artistes membres, insistant sur la bienveillance régnant à l'interne, dans la communauté créée autour des collectifs. Cette malveillance et ces rencontres peu constructives ont failli avoir raison de la carrière de l'artiste et de son envie de pratiquer son art. Les collectifs représentent ainsi une communauté permettant la mise en relation de professionnels dans un cadre bienveillant, propice à la construction d'une carrière. Si les recommandations et le bouche-à-oreille occupent une place centrale afin de créer des collaborations musicales, ces collaborations sont déterminantes dans la mise en place d'une carrière pour les artistes.

Quand Vincent évoquait le professionnalisme, et la nécessité de présenter un “certain niveau de respect professionnel”, cela entre ainsi en contraste avec la vision externe de Louise, non-membre de la communauté : lors de sa tentative pour monter sur scène durant l’open-mic, elle témoigne en effet de cette contradiction à propos de la bienveillance vantée précédemment par les artistes.

Cette dynamique interne à la scène underground se manifeste également dans la relation entre un rappeur et son producteur. Quand le rappeur est celui qui livre ses introspections et rédige le texte, lui donne une mélodie et un *flow*, le producteur est celui qui crée le *beat*, la base instrumentale sur laquelle les paroles résonneront. Cette collaboration entre deux acteurs de la scène underground semble essentielle, et peut également être capitale dans l’orientation d’une carrière, selon les artistes rencontrés. Il est en effet primordial que la vision artistique de ces deux individus soit similaire et concorde, afin de créer une chanson harmonieuse et cohérente. Ce partenariat est considéré par les artistes comme une véritable relation humaine, plus qu’une simple collaboration, qu’il est nécessaire d’entretenir pour permettre le succès d’un morceau, afin que le style et le flot du rappeur soit en cohérence avec la musique et base instrumentale.

« That is the biggest, biggest issue. Let me explain further. Your best friend who makes beats and you’ve known since grade three might not be the best guy to be producing your music. [...] It’s like an actual relationship, that’s the thing people don’t realize. This is a partnership. You should go to the process of making sure as a producer you’re recording people whose vocals are up to the kind of beats you’re putting on. And as a MC, you should also be able to take the time and go and check out some producers and beats. I’ve turned off so many producers that send me beats that were nothing like the things I’ve been doing. [...] You can’t just blindly produce. So I think that people need to respect that a lot more. Take the time to meet the right producer. It’s not about the big producer but the right producer for you, and a lot of local artists have to understand that. » expliquait notamment Jackson.

Il est en effet habituel, comme nous avons été amenés à le constater lors des rencontres avec les artistes, que le rappeur et le producteur soient amis avant d’être collaborateurs. Cela est par exemple le cas de Shawn et Matthew, qui se sont rencontrés lors des *Cyphers* Urban Science, vivent ensemble et créent également leur musique ensemble. Mais comme nous l’expliquait Jackson, si cela fonctionne pour Matthew et Shawn, ce partenariat entre amis, aussi agréable soit-il dans le processus de création, pourrait ne pas être adapté à leurs styles respectifs et desservir leurs intérêts musicaux respectifs.

Les relations de collaboration au sein de la scène constituent donc un enjeu essentiel pour les artistes, dans la structure de leurs carrières : entretenir les bonnes relations, avec les bonnes personnes, pour parvenir au succès et créer une musique qui correspond à une certaine vision artistique. Mais les témoignages recueillis nous permettent avant tout d'observer une tension s'exerçant entre l'intérieur et l'extérieur des collectifs eux-mêmes. Si l'adhésion aux collectifs s'effectuent selon les trois critères que nous avons été à même de percevoir, devenir membre permet également aux artistes de bénéficier d'un environnement social bienveillant et encourageant dans la construction d'une carrière. Le climat reste pourtant particulièrement hostile pour les artistes extérieurs aux collectifs, même de la part des artistes membres.

### **Une dynamique de compétition entraînant une responsabilité collective de visibilité**

L'esprit de communauté, de conseils et d'entraide qu'affichent les artistes membres n'exempte cependant pas la scène de compétition entre ses différents acteurs sociaux. Que ce soit de façon explicite ou implicite, l'ensemble des artistes reconnaît en effet l'existence de compétition liée à l'enjeu de visibilité, lorsqu'il s'agit de vivre de la musique. Parce qu'il est difficile de faire carrière et que la visibilité est réduite pour les artistes de la scène underground, chacun souhaite bénéficier du peu d'exposition et de couverture médiatique disponible. Parce que « voices are not getting heard », d'après les termes de Jackson, chacun espère être, individuellement, celui qui jouira de cette opportunité et profitera de cette fenêtre de visibilité.

« I think that's one of Montreal's problems actually. [...] Even if the community contributes to the song, no one trusts anyone. The trust is not a personal trust. It's a professional trust. [...] They think that If I give you my material, then you might get more attention for the material, but not telling them I did it. Or where you got the material. » affirme notamment William, en abordant cette question de la compétition.

Parce que peu d'entre eux ne parviennent à obtenir de la visibilité, les artistes développent un climat de méfiance, de peur d'en voir d'autres réussir à leur place, allant jusqu'à décliner des collaborations. Si cependant cette compétition reste majoritairement implicite dans le discours des artistes, c'est aussi et surtout parce que ses enjeux sont limités à la plus petite envergure de la scène underground, comparativement à la scène mainstream. Parce que les enjeux financiers et de notoriété demeurent restreints, la compétition ne s'est pas exposée aux yeux de tous. Parce que la scène underground est encore en développement, comme le perçoivent les



artistes, la compétition qui y règne reste un enjeu secondaire pour ses acteurs sociaux, mais structure cependant les dynamiques internes.

Nous décelons alors une certaine pression reposant sur les artistes : une injonction à promouvoir les projets personnels dans le but de faire rayonner les autres artistes et l'ensemble de la scène. Cette injonction s'inscrit pour les artistes dans leur rapport à la communauté. Un des enjeux majeurs qui mobilise les acteurs de la scène underground repose en effet sur sa visibilité, et sa capacité à rayonner à l'extérieur des réseaux alternatifs. Parce que la scène souffre aujourd'hui d'un déficit de notoriété, les artistes semblent partager la responsabilité de la sortir de l'ombre. Cela se manifeste dans la scène, en pratique, par la responsabilité pour un artiste qui réussit et obtient quelque peu de visibilité médiatique de permettre aux artistes de son réseau d'en bénéficier également. L'enjeu principal qu'évoquent les artistes de la scène underground aujourd'hui repose sur la création d'une plateforme regroupant les projets musicaux de tous et offrant une fenêtre sur la culture. Mais puisque cela n'existe pas encore, les artistes se voient contraints de sortir toute la scène de l'ombre dès qu'ils bénéficient d'un tant soit peu de couverture médiatique. C'est Jackson qui formula cette croyance partagée et pratique sociale de la façon la plus conscientisée :

« You had a few guys, getting sunshine, you know what I mean ? We had some guys getting sunshine over time, originally from Montreal, that are out there trying to make an influence and doing well. And I'm happy for them, cause I wanna do the same, but that doesn't help the scene, because there's still no media outlet here. And it's too much pressure too. They put too much pressure on anybody who gets out. That's another thing Montreal does : "Oh yo If you get out, hook us up somehow ! Hook us up out man !" You can't drag a all scene out on the public. You can't be like "Yo these are all my friends, all amazing." You can't do that. »

Parvenir à sortir de l'ombre et à obtenir une certaine visibilité implique donc la contrainte pour les artistes de la scène underground de partager cette visibilité avec les autres acteurs de la scène. Il en devient de la responsabilité de chacun de faire rayonner la scène entière, de créer des connexions et collaborations entre les réseaux alternatif et dominant.

L'absence de plateforme dans la scène underground ainsi que cette responsabilité de sortir la scène de l'ombre crée une compétition entre les artistes, ainsi qu'une certaine méfiance. Il n'y aurait donc pas de confiance professionnelle entre les artistes, comme l'affirmait William. De peur de ne pas être mentionné lors d'une collaboration et de voir un autre réussir à sa place, les

artistes hésitent à travailler ensemble et à s'entraider. La bienveillance règne, selon ces derniers, face aux nouveaux talents émergents qui entament leurs courbes de progression, mais la méfiance reste de mise et entrave la tenue de projets et collaborations musicales. L'observation de cette compétition intrinsèquement liée à l'enjeu de visibilité entre ainsi en contraste avec la dynamique bienveillante qui articule les relations au sein de la communauté interne des collectifs.

Cette croyance et responsabilité est partagée par l'ensemble des artistes de la scène, comme en témoigne également Shawn, lorsque nous discutons des médias et de couverture médiatique : « I've seen people that deserve this [exposure] for 20 years. I mean don't get me started. [...] I guess people that are gonna make it are gonna look back and be like "yoo this is my mentor tho, let's get this person in the room" » "To make it" implique ici le fait d'être reconnu à Montréal et par la scène musicale globale au Québec. Être reconnu implique donc pour les artistes la nécessité d'entraîner avec soi le reste de la scène afin de permettre une reconnaissance globale de la scène Hip-hop underground.

Cette responsabilité a ainsi un effet sur chaque artiste, de façon individuelle, mais structure également les carrières ainsi que les dynamiques internes au sein de la scène Hip-hop underground.

### **5.3 Le rayonnement de la scène Hip-hop underground à Montréal**

Les scènes culturelles underground sont structurées, par définition, autour de réseaux alternatifs, créés en dehors des circuits dominants et médiatiques. Si les collectifs représentent un élément central de ces réseaux alternatifs et les organisent en partie, ils structurent donc également cet enjeu de visibilité au sein de la scène underground. Si nous avons pu observer lors du premier chapitre d'analyse que les artistes rappeurs rencontrés se considèrent comme des journalistes de leur environnement social, nous nous questionnons désormais sur leurs usages des médias et la façon dont ces derniers structurent la scène Hip-hop underground à Montréal. Dans un premier temps, nous reviendrons sur l'enjeu de visibilité que partagent les acteurs sociaux de la scène underground à travers cette question des médias et de la reconnaissance. Cela nous permettra ensuite d'observer, une nouvelle fois, le rôle d'institution qu'occupent les collectifs dans la structure de la scène. Le combat pour la visibilité que mènent les artistes se cristallise effectivement autour de ces institutions qui constituent les plateformes

quasi-unique permettant le rayonnement de l'underground. Enfin, nous examinerons dans un second temps l'utilisation que font les artistes des médias. S'ils ont conscience de l'importance que représente une couverture médiatique, ils ne sont cependant pas enclins à se plier aux injonctions médiatiques et à modifier leurs processus de création et de promotion afin d'en bénéficier.

### **5.3.1 La visibilité individuelle et collective structurée autour des collectifs**

Lorsque nous abordons la question des médias, les discussions avec les artistes de la scène sont déjà bien engagées. Nous avons échangé à propos de leurs rencontres avec la culture Hip-hop, leurs débuts dans la scène montréalaise, leurs processus de création et diverses sources d'inspirations, ou encore les collectifs et leurs expériences quotidiennes de la scène. Cela nous a donc progressivement mené à discuter de leurs différents projets musicaux, qu'ils soient passés, actuels ou encore en réflexion. Cette conversation autour de leurs projets nous semble être particulièrement propice à aborder, donc, la question des médias avec les artistes puisqu'elle suppose également d'aborder la question de la promotion de ces projets musicaux. Nous nous intéressions initialement, en attaquant ce sujet, aux utilisations personnelles des moyens de communication faites par les artistes, mais il leur semblait important d'évoquer tout d'abord la nécessité pour eux d'être visibles à l'intérieur de la scène, avant de ne l'être à l'extérieur.

Plus tôt, lorsque nous abordions la structure de la scène et ses différents points d'entrée, nous observions combien les artistes regrettaient le manque de plateforme et de visibilité pour la scène underground. De telles plateformes permettraient en effet de diffuser les projets professionnels en dehors de la scène et d'offrir ce que les artistes appellent une "fenêtre" sur leur réalité, et donc une représentation publique de leur culture. Mais avant de parvenir à diffuser les projets à grande échelle et à l'extérieur de la scène Hip-hop underground, la préoccupation première d'un artiste dans la progression de sa carrière consiste à diffuser son travail artistique auprès des acteurs sociaux de la scène. Le réseau underground de la scène Hip-hop à Montréal s'est construit, comme nous l'avons constaté précédemment, autour de trois points d'entrée différents. Mais les recommandations et le bouche-à-oreille permettent d'organiser les relations dans la structure d'une carrière d'artiste. Il devient ainsi primordial de se faire un nom auprès des professionnels de la scène et des pairs, et de rendre son travail visible.

Alors que nous discutons de sa conception personnelle de la réussite dans la scène underground, Amber affirmait que l'aboutissement pour un rappeur réside dans son capital de notoriété : « C'est d'être, you know, being known c'est LA réussite pour les rappeurs. Parce que quand tu as un nom qui est bon, puis un produit que quelqu'un aime, you did a good job. Ça c'est une réussite. » Se faire connaître, donc, mais par qui ? Le public, les autres artistes ? « Par les artistes, par la communauté. » précisait-elle alors. Mais être connu, bien sûr, n'est pas suffisant : il faut être connu pour ses capacités artistiques, ses compétences musicales, être connu pour un bon travail, un projet de qualité. En premier lieu, la réussite passe donc par une réputation positive auprès des autres artistes et acteurs de la scène underground.

Jackson témoigne également de l'importance pour un artiste de se faire un nom au sein de la scène Hip-hop. Alors qu'il nous expliquait combien les collaborations musicales sont importantes pour un artiste, il affirme soudainement « You can't just go and sit at their table, with the guys that worked, If you're just some guy doing songs in your mom's basement. You need to have some kind of respect behind your name. I'm sorry but that's what it is. That's what happened to me to be honest with you. » Jackson évoque ici la nécessité de devenir un artiste reconnu pour son travail professionnel et non seulement amateur dans ce réseau interne : le fameux passage de l'amateur au professionnel, que nous évoquions dans un chapitre précédent, constitue une étape essentielle dans la carrière d'un artiste.

Afin de savoir qui détient cette autorité, nous demandons alors à Jackson « who's giving you this respect behind your name ? » Et sa réponse est sans appel : « YOU have to do that. » Il continue ainsi en relatant une histoire personnelle qui lui permet de comprendre, avec embarras, l'intérêt qu'il avait à exister en tant qu'artiste dans la scène. Nomadic Massive, groupe Hip-hop montréalais à la renommée internationale, donnait un concert à guichet fermé au Café Campus, à Montréal, il y a de cela plusieurs années. Jackson était alors déjà impliqué dans la scène, et connaissait tous les membres du groupe, « and also some people setting up the show. » Il se souvient alors arriver à l'entrée de la salle et essayer de rentrer :

« And I was like "Yoo I'm an artist, I'm [*Nom d'artiste de Jackson*]" and those guys were like "yeeeah, sorry", you know? They didn't know me. They didn't know who I was. I remember specifically leaving that night and saying to myself on Prince-Arthur as I was walking back, "I'm gonna do whatever I can to make sure that when I show up to a rap show, people know who the hell I am". So that's when I made this decision : I can't be that guy who shows up to a show and nobody knows who I am. »

C'est à ce moment précis qu'il comprit, honteux et embarrassé, qu'il fallait construire sa réputation d'artiste afin d'attirer l'attention, d'une façon ou d'une autre : « That's how it is, that's how it works. You gotta somehow go out there and grab people's attention. »

Si, comme nous avons pu l'observer, l'absence de lieu dédié à la culture Hip-hop rend le travail difficile et nébuleux pour les nouveaux artistes désireux de structurer leur carrière, cette anecdote nous prouve qu'il est cependant de la responsabilité de chacun d'entre eux de construire leur réputation personnelle à travers le partage de projets musicaux. Rendre visible son identité d'artiste auprès des pairs pour exister dans le réseau.

Dans notre cadre théorique, nous analysons la notion de reconnaissance, abordée par Honneth dans la définition de l'invisibilité. Nous évoquons alors la nécessité pour un individu d'être perçu, mais surtout identifié par autrui pour être visible. De plus, la reconnaissance d'un individu par un autre lui confère une certaine valeur sociale, déterminée par le cadre et les normes en vigueur au sein d'un groupe social spécifique. Nous avançons alors que pour être visible, il faut donc bénéficier d'une représentation sociale. Si cette représentation sociale est véhiculée à grande échelle par l'intermédiaire des médias, elle est également et avant tout octroyée, pour les artistes, par leurs pairs et le réseau de professionnels structurant la scène underground. Les artistes rencontrés insistent sur l'importance de se faire un nom et de diffuser leurs projets musicaux afin d'être connus, et surtout reconnus par le réseau, afin de construire une certaine valeur derrière leurs noms et identités d'artistes.

Vincent insiste également sur l'importance que constitue le fait d'avoir du contenu à faire valoir dans la scène pour un artiste : « Moi je suis depuis toujours quelqu'un qui essaye de pousser le côté, pas nécessairement réseaux sociaux, mais si tu fais quelque chose, tu dois le promouvoir. Et tu sais, avoir des exemples : prends des vidéos, prends de l'audio, prends quelque chose. » Shawn affirme lui aussi, lors de notre conversation, que la maîtrise des médias est très importante « pour n'importe quel artiste qui veut faire de l'argent » et donc faire de la pratique du rap une activité professionnelle, et non seulement amatrice.

Nécessaire pour un artiste, donc, mais également en tant que collectif, pour permettre de faire rayonner la scène dans sa globalité, et lui offrir la visibilité collective. C'est ainsi que le collectif occupe son rôle d'institution structurant la scène. Vincent se souvient ainsi, lors de notre conversation, que certains médias alternatifs Hip-hop n'étaient pas au fait de l'existence d'Urban Science : « Je sais qu'il y a un public qu'on ne rejoint pas nécessairement. Et aussi, c'est arrivé

il n'y a pas si longtemps que ça que quelqu'un aille dans une émission radio de Hip-hop à Montréal, et les animateurs ne connaissaient pas le *Cypher*. » Cela lui paraissait d'ailleurs impensable, et il exprimait, dans son discours, son étonnement face à la méconnaissance des journalistes rencontrés. S'il ne blâme pas nécessairement les animateurs radio de leurs lacunes, il réalise néanmoins combien la mission du collectif est essentielle pour l'ensemble des artistes de la scène :

« Alors oui on fait de la promo, mais, clairement, on ne rejoint pas tout le monde. Et ce n'est pas la question d'avoir tout le monde qui vient au *Cypher*, mais au moins ils devraient savoir que ça existe. Si c'est pas leur truc, it's all good, mais qu'ils sachent au moins que ça existe ! Et ça, c'est un peu mon but avec la promo : que les gens sachent, et s'ils décident de venir cool, s'ils n'aiment pas la soirée c'est cool aussi, mais au moins, ils savent que ça existe. » Vincent.

Faire connaître le collectif afin de permettre à ses artistes membres de voir leurs noms se propager davantage. L'enjeu de visibilité est ainsi structuré par les collectifs, mais surtout autour de l'idée d'une visibilisation collective, comme évoqué précédemment.

L'ensemble des artistes reconnaît ainsi le caractère indispensable du travail collectif, du fait de se rassembler et de réaliser des collaborations professionnelles pour faire grandir la scène, et non, simplement, le nom d'un artiste seul. Jackson témoigne en effet de l'importance et influence que constituent les collectifs et le fait de travailler ensemble : « We just don't have the exposure, the voices are not getting heard. When it comes to the Hip-hop underground scene, more on the english side than on the french side, the voices don't get heard. [...] I guess we can probably be doing a better job at working together. We could do that because we don't work together enough. » Lorsque nous discutons des médias et donc, du rayonnement de la scène underground, les artistes utilisent en effet tous, instinctivement, la première personne du pluriel, appuyant l'idée de collaboration et incluant l'ensemble des acteurs de la scène. La solidarité leur semble donc essentielle afin de faire rayonner la scène dans sa globalité. Nous évoquons que l'un des enjeux majeurs pour les artistes rencontrés réside dans la création d'une plateforme afin d'offrir fenêtre et visibilité sur la culture. Cette plateforme représente pour les artistes un engagement commun, comme l'atteste également un commentaire de Jared : « So basically, I feel we have the power to create our own outlet. I think If we're able to do that, we should make them start looking at us, you know what I mean. » Quand il dit "them", Jared entend les médias et diverses plateformes médiatiques déjà en place. Il reconnaît ainsi, implicitement, la

responsabilité des artistes eux-mêmes, et le pouvoir qu'ils détiennent dans leur propre visibilité et l'attention extérieure qu'ils peuvent susciter.

Alors que nous continuons de discuter de la promotion, Vincent avoue alors observer une grande lacune de communication de la part du secteur musical, qui serait nocif pour la scène globale, mais également les artistes, individuellement :

« Peut-être que pour la scène Hip-hop, ou plutôt dans la scène musicale, ce que je vois manquer le plus, de la part de petits producteurs de shows ou d'événements, c'est la promotion. Ou alors ils font de la promotion qui est un peu tout croche. [rires] C'est-à-dire, comme artiste, musicien ou whatever, tu es vraiment concentré sur ta musique, et c'est normal de l'être. Mais si personne ne sait que tu fais un show... Ben... Pourquoi ? [rires] Tu sais ? Il y a plein plein plein de shows dont j'ai entendu parlé après la date. Et si j'avais su j'aurais aimé y aller, tu sais ! C'est aussi simple que ça. »

Il précise alors que certains événements, s'ils réalisent une promotion, échouent dans les informations mises à disposition du public : « Combien d'événements as-tu vu sur Facebook qui parlent d'artistes mais il n'y a aucun lien, aucune vidéo, rien ? Alors ça veut dire que c'est juste un show pour ceux qui connaissent déjà l'artiste ou des fans qui connaissent déjà. Mais ils n'essayent pas de rejoindre un public plus grand. Il manque beaucoup d'informations. » C'est avec ce commentaire que l'idée de travailler ensemble pour faire rayonner la scène dans sa globalité - les artistes de façon individuelle - prend tout son sens. Lors des événements Urban Science promus sur les réseaux sociaux, il est en effet possible d'obtenir des informations et liens directs sur les artistes afin de découvrir leurs projets professionnels indépendants.

Nous observons donc combien les artistes ont conscience de l'intérêt que représente la promotion, et combien ils insistent tous sur l'importance de la communication et des plateformes collectives et médiatiques dans cette entreprise. Les collectifs occupent ainsi leur rôle d'institution structurant la scène et cristallisent ce combat pour la visibilité, puisqu'ils permettent la centralisation et diffusion d'informations sur les projets et artistes, à travers les événements qui la font vivre. L'enjeu de visibilité est structuré autour de la valeur de solidarité, dans l'idée d'une visibilité collective.

Revenons à présent sur la question des médias, et plus précisément sur la question de l'utilisation des médias et plateformes de visibilité par les artistes de la scène underground. De

quelles façons les artistes rencontrés exploitent-ils les ressources médiatiques à leurs dispositions ? Quelles ressources ont-ils, d'ailleurs, à disposition ? Comment font-ils pour partager leurs projets au sein de la scène et auprès du public ? Enfin, quels médias leur semblent essentiels lorsqu'il s'agit de diffuser leur musique et d'être visible sur la scène musicale québécoise ?

### **5.3.2 Un rapport conflictuel et paradoxal aux médias**

C'est à toutes ces questions que nous avons tenté de répondre lors des conversations entreprises avec les artistes. Si, comme nous avons pu l'observer, l'absence de lieu physique dédié à la culture rend le travail difficile pour les nouveaux artistes désireux de construire une carrière, notre observation de la scène nous a cependant permis de noter la responsabilité de chacun de structurer sa réputation d'artiste à travers le partage de projets musicaux. Bien que cette question soit abordée sous un angle individuel - les artistes étant invités à parler de leur rapport personnel aux médias - il est possible de déceler des pratiques sociales communes se dessiner. Leurs discours faisaient en effet ressortir deux médias centraux dans leurs démarches de promotion : la radio et les médias sociaux. Si certains d'entre eux évoquent la presse écrite, ils avouent cependant ne pas les utiliser ni les trouver pertinents ou accessibles.

En revanche, ils sont nombreux à évoquer la radio lorsque nous discutons ensemble de la promotion de projets musicaux ainsi que de leurs propres utilisations des médias. Ils sont en effet cinq sur les onze artistes de collectifs rencontrés à mentionner ce média, considéré comme mainstream de par sa portée. Amber, par exemple, cite immédiatement la radio lorsqu'elle évoque l'utilisation qu'elle fait des médias afin de partager un projet, à laquelle elle ajoute aussi l'utilisation des réseaux sociaux. Pour justifier la considération de la radio dans son processus de promotion, elle affirme ainsi : « Mais c'est très important you know. To get your word out, pour qu'on circule, qu'on sache ce qui se passe, ce qui est nouveau dans la ville, you know, c'est très important. » Parce que la radio est centrée sur l'écoute et les sens auditifs, et ainsi la diffusion de contenus musicaux, elle reste un média privilégié pour une partie des artistes underground. Vincent confie également y être allé plusieurs fois faire la promotion de projets pour le collectif, et précise combien les radios communautaires constituent un appui et support pour les scènes musicales underground : « J'aime beaucoup ce qu'ils font, et j'apprécie le soutien qu'ils donnent à l'underground, justement. » affirme-t-il en parlant plus spécifiquement de la radio communautaire et universitaire CISM. William avoue quant à lui avoir eu le projet de lancer sa propre radio il y a de cela quelques années, afin de promouvoir le Hip-hop



underground, quand Jordan détient lui-même un créneau pour son émission sur une radio, également communautaire et universitaire. Pour Shawn, les médias représentent une aide pour les artistes afin de « pousser [les projets] dans plus de places que juste notre communauté locale. »

Parce qu'elles constituent, par définition, des plateformes spécialisées et orientées spécifiquement vers une communauté géographique, ethnique, sociale ou autre, les radios communautaires représentent en effet un média de choix pour les artistes de la scène underground : elles permettent en effet de toucher un public déjà concerné et intéressé par les projets présentés par les artistes. La radio communautaire offre une audience qualifiée pour la scène underground, quand les médias mainstream privilégient la quantité et l'audience de masse.

Enfin, l'ensemble des artistes rencontrés aborde les réseaux sociaux lorsqu'ils parlent de la promotion de leurs projets ou événements Hip-hop. Cela fait partie intégrante, pour eux, du processus par lequel ils obtiennent la reconnaissance de leurs pairs et se font un nom, en tant qu'artiste, au sein de la scène. Lorsqu'il nous fallut contacter les artistes afin de planifier les entretiens semi-dirigés, dans le but de collecter les données relatives à la présente étude, nous avons en effet privilégié les réseaux sociaux afin de les approcher. Tous les artistes disposent en effet de comptes Facebook et Instagram sur lesquels il nous a été possible de trouver leurs contenus musicaux, exemples de prestations scéniques et promotions d'événements Hip-hop auxquels ils participaient. L'utilisation des réseaux sociaux est devenue tellement naturelle dans leur processus de promotion que lorsque nous évoquons la question des médias de manière générale durant nos rencontres, parler des médias sociaux a été le premier réflexe instinctif d'une grande majorité d'entre eux. Les réseaux sociaux, en permettant le partage auprès d'une communauté spécifique et d'individus dont les goûts ont été scannés, analysés et catégorisés, facilitent la promotion auprès de prospects potentiels pour les artistes. De plus, ces réseaux permettent un contact direct avec le public, en comparaison avec les autres médias mainstream. Alors que nous discutons de sa vision des journalistes aujourd'hui - que nous aborderons en profondeur plus tard dans cette étude - William affirmait notamment : « Now it's just a blog that could be written by anyone. And there's no face to the name, and I don't even know If the views are real. So I'd rather actually get on chat and talk to one of my fans. To me it's not tangible. » William témoigne ici de la structure désormais nébuleuse des médias et de la complexité que représentent les relations avec les médias pour les artistes aujourd'hui. En affirmant cela, les

artistes justifient alors le peu d'intérêt qu'ils témoignent à l'égard des journalistes et de l'injonction médiatique que ces derniers imposent en vue de prétendre à la réussite.

Les artistes n'étaient cependant pas très éloquents quant à leur utilisation des médias, dans le cadre de promotion personnelle ou collective. Mais ce qui fut particulièrement intéressant à observer a été le fort contraste émergeant du discours des artistes concernant les médias. S'ils sont particulièrement enclins à affirmer combien la visibilité est importante pour la carrière d'un artiste et le rayonnement de la scène, ils se détachent tous néanmoins de l'injonction médiatique qui l'accompagne. Certes, il est de la responsabilité de chacun d'entre eux, selon leurs témoignages, de construire une réputation d'artiste à travers le partage de projets musicaux, mais les artistes refusent de devenir esclaves des médias : « Well actually, my focus is not really to please the media. » affirme notamment Jared, illustrant cette tension intéressante perceptible dans la scène. Comme nous avons pu l'observer précédemment, les artistes regrettent le manque de plateformes de visibilité permettant de mettre en lumière les projets de la scène underground. Puisqu'ils n'ont jamais bénéficié des outils médiatiques mainstream, les artistes ont semble-t-il appris à faire sans. Jackson rappelle notamment « We just don't have the exposure, the voices are not getting heard. When it comes to the hip-hop underground scene, more on the english side than on the french side, the voices don't get heard. It just always has been that way. » Aussi, lorsque nous demandions à William s'il estimait avoir besoin, du haut de ses 20 ans d'expérience dans la scène Hip-hop, des médias pour atteindre des objectifs de carrière, il répondit alors succinctement : « No. I've never needed them. »

Les artistes semblent ainsi se détacher de l'injonction à être médiatisé pour réussir dans la musique. À part une présence sur les réseaux sociaux leur permettant de partager leurs projets, ils ne témoignent pas de grand intérêt à chercher la médiatisation auprès des autres médias, et plus particulièrement des médias mainstream. Cette tension dans le rapport des artistes aux médias est centrale dans ce qui a trait à la question de la visibilité, et s'illustre par une reconnaissance de la nécessité d'être visible face à un refus de s'aligner aux règles médiatiques. Dans ce détachement envers l'injonction médiatique, il est possible de percevoir également un détachement dans le regard des autres, extérieurs à la scène. Matthew affirmait en effet : « Je m'en fou un peu de ce que les gens pensent. Mais quand ils disent des choses j'aime ça, but I don't need them. I don't need other people to value my music constantly. I'm gonna put my music out but I'm not gonna stress about the words I might get. » Remarque assez classique du discours des artistes, cela met en lumière une observation émanant de

plusieurs d'entre eux. Ils sont en effet une majorité à estimer que si leur musique est vraiment bonne, elle finira par faire parler d'elle et attirer l'attention, comme en témoigne notamment Jared : « The thing is when something sounds good, something is genuinely good, when it generates a lot of attention, media try to be the first to pick up on it, right? When something goes viral, they're trying to be the first to share it and be like "oh look what we have today", right ? So If you're able to generate a buzz on your own, that's how you gain the media attention. »

« Le sens commun voit dans le talent l'origine principale des écarts de réussite entre les artistes. » (Menger, 2009 : 237). Ainsi, les artistes ne cherchent pas à satisfaire les médias et capter leur attention, mais pensent plutôt à produire une musique qui sera si bonne, qu'elle ne pourra que susciter de l'intérêt, et donc faire parler d'elle auprès des médias. Les artistes rencontrés partagent en effet cette croyance selon laquelle leur musique seule sera capable de révéler leur talent et leur apporter la visibilité qu'ils méritent. Les artistes refusent alors d'envisager l'influence d'autres facteurs sociaux dans leur réussite, faisant du produit artistique la seule donnée pertinente à considérer. Jared est ainsi rejoint par Matthew qui, après avoir affirmé ne pas faire attention au regard des autres, ajoutait alors : « I just think that my music and the one I make with my friends are quality, and people are gonna hear it and that'll do the work. »

S'il est vrai que la définition de la réussite dépend de facteurs très subjectifs pour chaque individu, il se dessine malgré tout un noyau commun dans la vision des artistes rencontrés, comme en attestent présentement leurs témoignages. Alors que l'on pourrait aisément imaginer que le modèle de réussite partagé au sein de la scène ressemble au cliché des rappeurs devenus figures médiatiques richissimes, affichant leurs possessions matérielles, la réalité des artistes underground est toute autre. Il émane de leurs témoignages une vision de la réussite en partie relative au plaisir pris lors de leur processus de création musicale, ainsi qu'à leur sincérité et authenticité ; au fait d'être fidèle à soi-même à travers l'expression de leur art. Jackson exprimait, dans un premier temps, l'importance d'aimer ce que l'on fait, dans sa conception de la réussite : « I feel like, whatever is it that you're doing, the most of the time you're spending during the day, If you love that, then you're a successful person. Because at the end of the day, you're a happy person. So If you can find a way to spend most of your time doing something that you truly love doing, then you're successful. » affirmait-il en effet. Jackson axe une nouvelle fois la réussite sur le produit final créé, mais aussi sur la passion pour le travail artistique, devenant moteur du succès. Il précisait alors : « You don't have to please anybody but yourself ! You gotta love what you're doing. That's the main thing. » À nouveau, l'emphase est placée sur l'Art et la pratique artistique, discours typique des artistes, particulièrement important également dans

l'identité de l'underground. Paul enrichit également cette conception de la réussite au sein de la scène en ajoutant, donc, l'idée de sincérité et d'authenticité :

« Quand j'ai fini d'écrire je me dis pas "je suis le meilleur du monde", mais je me dis "j'ai fait ce que je voulais faire". Ce qui était à l'intérieur de moi est sorti, de la manière dont je le voulais. [...] Ben je pense que dans la musique, en général, pour moi, ma vision de la réussite c'est ça. C'est que quand tu produis quelque chose, tu en es pleinement satisfait, même si tu sais que ce n'est pas parfait. C'est juste toi. Ça te ressemble, c'est un bon reflet de ce que tu es. »

Ainsi, nous avons pu observer que les artistes ont conscience de l'importance que représente la visibilité afin de construire une carrière, mais également afin de faire rayonner la scène Hip-hop underground dans sa globalité. Cela contraste cependant avec une autre réalité de ces acteurs sociaux : ne jouissant pas d'une grande visibilité médiatique du fait du caractère underground de la scène, les artistes ont ainsi appris à faire sans. Ils ne se concentrent donc pas sur le fait de satisfaire les médias, mais portent leur attention sur l'authenticité de leur musique. Il est ainsi possible d'observer une forme de rationalisation dans le discours des artistes de la scène, se détachant du regard des autres et de l'avis des médias à propos de leur travail. S'ils ont conscience de l'importance que constituent les médias et la promotion dans la structure de leurs carrières, ils se détachent de l'injonction médiatique en justifiant cette résignation par la sincérité et le plaisir mis à l'ouvrage lors de leur processus de création. Comme s'ils avaient fini par accepter le fait qu'en tant qu'artiste de la scène underground - et qui plus est, rattaché en anglais pour la plupart, dans une province francophone - ils ne bénéficieraient pas de visibilité médiatique importante, et préféreraient y renoncer d'eux-mêmes plutôt que de devenir esclaves de cette forme de pouvoir sur laquelle ils n'ont aucune emprise. Le contraste fort est ainsi le suivant : les artistes ne veulent pas avoir besoin de médias, mais critiquent malgré tout les médias mainstream et le fait de ne pas bénéficier de cette visibilité médiatique à grande échelle. Privilégier les efforts dans leur travail et sa valorisation personnelle, plutôt que la satisfaction des médias pour atteindre la réussite. Les artistes veulent en effet le succès, mais ne sont pas prêts à changer leurs logiques promotionnelles et relationnelles pour autant.

Les médias structurent ainsi la carrière des artistes de la scène Hip-hop underground de façon contrastée et controversée. S'il paraît évident pour les artistes que la réussite nécessite une certaine visibilité afin de construire sa réputation d'artiste dans la scène et bénéficier des recommandations et bénéfices du bouche-à-oreille qui régit les rencontres professionnelles, les artistes refusent cependant de subir l'injonction médiatique et de laisser les médias structurer

leur travail. Ils ont ainsi conscience du manque de visibilité de la scène et la condamne, mais ne veulent cependant pas sacrifier leur authenticité afin de plaire aux médias et journalistes.

## **Conclusion**

Encore une fois, nous sommes à même d'observer le rôle d'institution qu'occupent les collectifs au sein de la scène underground puisqu'ils instaurent, à travers leur adhésion et la participation aux jams, un certain nombre de critères à la reconnaissance, mais créent aussi des effets de solidarité entre leurs membres. En l'absence de lieux dédiés, ils permettent de centraliser le réseau de professionnels et constituent LA plateforme actuelle de visibilité. Cela confère aux MCs des collectifs un pouvoir déterminant sur la carrière d'un artiste amateur en voie de professionnalisation. S'ils assument la contrainte et la responsabilité de la prise de risque, ils représentent aussi et surtout le dernier obstacle à la scène et au micro. Puisqu'ils détiennent ce pouvoir, ils fixent également un niveau de compétences implicite à atteindre pour être digne de participer à l'open-mic. Les amateurs sont ainsi jugés sur trois critères fondamentaux : leurs connaissances de la culture Hip-hop et leurs expériences musicales passées, leur assiduité et persévérance ainsi que leur professionnalisme.

De plus, nous avons pu observer combien les relations entre pairs étaient déterminantes dans la progression des artistes et structuraient la construction de leurs carrières. Lorsque l'environnement est bienveillant et qu'un esprit de communauté règne entre les artistes, cela permet le partage d'expériences et de compétences, encourageant les jeunes artistes à se dépasser et atteindre un niveau supérieur en termes de capacités. Dans le cas contraire, cela constitue un véritable frein à l'épanouissement professionnel au sein de la scène. Il est ainsi possible d'observer une véritable tension entre intérieur et extérieur des collectifs, en termes de solidarité et d'esprit de communauté. Les relations entre pairs structurent également la carrière d'un artiste en orientant sa direction artistique, comme nous avons pu le constater à travers la relation entre un rappeur et un producteur. Enfin, malgré l'esprit de communauté tangible dans la scène, le peu de visibilité disponible instaurent une compétition entre les artistes. La faible couverture médiatique dont ils bénéficient entraîne une faible confiance entre pairs, dans la scène underground. La concurrence crée une certaine méfiance, et impose à chaque artiste la responsabilité du rayonnement global de la scène, mais également des artistes de son entourage.

Si bienveillance et esprit de communauté sont les maîtres mots au sein des collectifs Urban Science et Kalmunity, le témoignage de Louise nous a permis de constater les réalités différentes auxquelles peuvent être confrontés les artistes extérieurs à ces organisations structurelles. Cela nous amène ainsi à nous questionner à nouveau sur le concept de scène restreinte, et à observer de plus près l'organisation globale de la scène Hip-hop underground, en s'éloignant quelque peu de la structure des collectifs étudiés.

Ainsi, si les collectifs organisent la scène dans une forme d'institutionnalisation, ses dynamiques sociales et logiques relationnelles sont structurées autour de l'enjeu central de visibilité. Puisque les collectifs permettent d'accéder à une certaine notoriété dans la scène underground, ils n'en deviennent que plus sélectifs, en instaurant des conditions d'accès selon les critères observés précédemment. Esprit de communauté et bienveillance règnent ainsi pour les membres triés sur le volet, qui, dans un effort de solidarité, portent la responsabilité collective du rayonnement de la scène underground. Les tensions opposant scène mainstream et scène underground, matérialisée donc par les collectifs, sont ainsi, elles aussi, articulées autour cet enjeu de visibilité.

# **La dichotomie mainstream / underground de la scène Hip-hop montréalaise**

Dans le chapitre précédent, nous avons été à même de comprendre, à travers le discours des artistes, certaines des structures clés de la scène underground à Montréal. Nous avons en effet observé une institutionnalisation de la scène autour des collectifs, ainsi qu'une structure organisée autour de l'enjeu de visibilité. Désormais, nous nous questionnons sur la dichotomie underground/mainstream de la scène Hip-Hop montréalaise. Nous tentons en effet d'appréhender les dynamiques sociales qui résultent de cette structure observée au sein de la scène underground. Comment expliquer la structure actuelle de la scène Hip-hop à Montréal, partagée entre une scène mainstream à dominance blanche, masculine et francophone, et une scène underground multi-ethnique, multilingue et multiculturelle ? Comment sont vécues les rivalités entre mainstream et underground par les artistes de la scène underground à Montréal ? Nous observerons tout d'abord la perception que les artistes underground ont des médias mainstream. Jugés par les artistes comme déconnectés de leur réalité sociale, les médias leur semblent donc méconnaître la culture Hip-hop et surinterpréteraient ainsi le mouvement afin de le rendre plus accessible au grand public. Nous constaterons ensuite une opposition entre la réussite mainstream, axée sur la célébrité et le principe de la curiosité, et la réussite underground, centrée sur la réputation découlant des compétences reconnues au sein de réseaux courts d'interconnaissance. Enfin, nous relèverons une forte distinction entre un pouvoir médiatique externe à la scène underground et une autorité jugée légitime par les artistes underground, car exercée en interne à travers l'institutionnalisation de ses collectifs.

## **6.1 Représentations sociales des artistes underground quant aux médias mainstream**

Si nous avons observé précédemment l'utilisation des médias que faisaient les artistes de la scène underground dans leurs efforts de promotion, il est désormais temps d'aborder leur perception des médias mainstream au Québec. Lors des discussions avec les artistes, nous avons en effet tenté de cerner leurs visions de l'industrie médiatique ainsi que les rapports qu'entretiennent les médias mainstream avec la scène Hip-hop underground. À travers leurs témoignages, les artistes soulignaient ainsi trois aspects qui leur semblaient particulièrement

intéressants à relever à propos des médias mainstream. Dans un premier temps, l'industrie médiatique québécoise leur apparaît déconnectée de la réalité montréalaise, et donc, de leur réalité sociale. Les artistes relèvent en effet un manque de représentativité des minorités dans le paysage médiatique québécois, soulignant des mécanismes d'exclusion dont sont victimes les acteurs sociaux de la scène underground montréalaise. Dans un second temps, nous observerons que les artistes constatent une forte incompréhension entre les médias mainstream et les acteurs de la culture Hip-hop underground. Les artistes soulèvent alors l'absence d'experts de leur culture parmi les acteurs sociaux de l'industrie médiatique, entraînant une surinterprétation du mouvement ainsi qu'une représentation simplifiée et schématique de ce qu'est le Hip-hop. Les artistes témoignent donc de la façon dont les médias lissent la culture Hip-hop afin de la rendre plus accessible pour un public de masse. Enfin, nous aborderons en dernier lieu le pouvoir détenu, selon les artistes, par les médias mainstream, en lien avec l'enjeu de visibilité structurant la scène underground. Les artistes opèrent en effet une forte distinction entre le pouvoir médiatique, auquel ils refusent d'obéir en raison de son extériorité à la scène, et l'autorité des collectifs, qu'ils jugent légitime car elle s'applique en interne et est exercée par et pour les acteurs sociaux de la scène Hip-hop underground.

### **6.1.1 Des médias déconnectés de la réalité sociale montréalaise**

Lors de notre rencontre avec Jim, nous avons longuement abordé le sujet de ses projets actuels au sein de la scène musicale québécoise. S'il est un membre particulièrement dédié à la communauté créée autour des collectifs underground, il est également très fier de son parcours, semé d'embûches. Alors qu'il évoque un de ces projets principaux à la télévision québécoise, il avoue alors avoir été surpris, lorsqu'une chaîne l'a contacté pour la première fois, mais surtout satisfait de voir l'industrie médiatique s'intéresser à la scène underground montréalaise. D'après l'artiste, il s'agissait d'un signe révélateur de la prise de conscience des médias, jusqu'à présent peu représentatifs de la population montréalaise : « Quand ils m'ont appelé je me suis dit "Ok, ça c'est très intéressant", parce que je pense que les médias québécois - la télévision, les radios - commencent à comprendre qu'il y a vraiment de la valeur dans l'underground. Et ils ont compris, aussi, qu'ils sont *out of touch*. ». Quand l'artiste parle de médias *out of touch*, il évoque alors la façon dont les représentations médiatiques véhiculées à travers leurs canaux sont éloignées, selon lui, de la réalité sociale de la population montréalaise. Pour expliquer cela plus



en détails, Jim prend pour exemple une publicité réalisée en 2017, en l'honneur du 375<sup>ème</sup> anniversaire de la ville de Montréal :

« Il n'y avait pas UNE personne qui venait d'une communauté minoritaire. C'était tous des blancs : tous les artistes, tous les *entertainers*, les gens des médias, tout le monde. Ils ont fait une grosse publicité pour Montréal et tu ne voyais pas UNE [emphase] personne issue d'une communauté d'immigrants. On est 50% issus de communautés d'immigrants, et on n'a pas vu une personne dedans. Alors dans les dernières années, le Québec et les institutions québécoises se sont faites CLA-QUÉES [emphase]. »

Pour les artistes de la scène Hip-hop underground, les médias mainstream sont totalement déconnectés de leur quotidien et de leur environnement social immédiat. Ils se sentent ainsi exclus des représentations médiatiques, ne prenant pas en compte la diversité ethnique et linguistique faisant pourtant intrinsèquement partie de l'identité de la ville de Montréal. La grande majorité des artistes rencontrés justifient cela par un manque de prise de risque de la part des médias. Même s'ils commencent à prendre conscience de la question de la représentativité des minorités (ethniques, linguistiques, culturelles ou encore esthétiques) comme le suggère Jim, les médias ne seraient pas encore prêts pour autant à prendre le risque de leur offrir une certaine visibilité. « That's kind of general across the world, that you'll see a white face, before you see the face of a person that is person originated. You'll see a more presentable face first. And in Africa it's the reverse. So the population is presented with what the population's gonna consume. » affirmait alors William. Il est suivi par Jared qui ajoutait :

« They're really trying to hold on to that french you know. So as much as... If there's more french artists, doing their thing, more french rappers that are actually decent, we're gonna go with that, you know, over black artists, latino artists, that, you know, may have the bigger following, but could be potentially dangerous to them, right? Could look at it that way. But over all, it's just white they want to put on as mainstream. French artists are gonna support french music, you know. »

Quand l'artiste évoque le fait qu'un artiste puisse être "potentiellement dangereux", il fait référence ici à ce que nous évoquions plus tôt dans cette recherche, à propos de l'image négative et des préjugés encore attachés à la culture Hip-hop aujourd'hui. Parce que cette image persiste, et que la province est à dominance blanche et francophone, les médias mainstream privilégient la médiatisation d'artistes avec lesquels ils supposent que la population

québécoise sera plus confortable. Alors que les cotes d'écoute sont au cœur des logiques de l'industrie médiatique, les médias mainstream ne prennent ainsi pas de risque quant à la représentativité des minorités, et préfèrent alors présenter des artistes jugés abordables pour la population majoritaire. Cette notion de risque était elle aussi abordée plus tôt, dans le cadre de cette étude, lorsque nous évoquons le caractère particulièrement créatif et expérimental observable dans les arts et la culture à Montréal. Paul affirmait notamment, pour rappel, qu'il observait en effet une prise de risque et une forte expérimentation de la part des artistes underground, sortant des sentiers battus, mais que cela ne se répercutait pas dans l'industrie musicale mainstream, et qu'aucun *hit* n'en sortait réellement.

Ainsi, les artistes rencontrés expriment ce manque de prise de risque de la part des médias mainstream, qui ne valorisent, selon eux, ni l'originalité, ni les minorités ethniques et linguistiques particulièrement actives à Montréal et dans l'underground. Sous couvert de promouvoir la francophonie ainsi qu'une culture plus abordable pour la majorité des québécois, les médias mainstream sont donc considérés par les artistes underground comme déconnectés de leur propre réalité sociale multiethnique, multiculturelle et multilingue, générant chez ces derniers un sentiment d'exclusion relatif aux enjeux sociaux de race et de classe que nous abordions précédemment.

Si nous avons pu observer combien les artistes considèrent les médias mainstream comme coupés de la réalité sociale des minorités à Montréal, nous abordons désormais la façon dont ces médias abordent la culture Hip-hop dans leurs contenus, afin de satisfaire cette majorité.

### **6.1.2 Lissage de la culture Hip-hop pour une meilleure compréhension**

Depuis plusieurs décennies maintenant, la culture Hip-hop s'est imposée dans la culture mainstream internationale, et est parvenue à percer dans l'industrie médiatique québécoise depuis quelques années désormais. Les artistes rencontrés reconnaissent en effet les efforts fournis par les médias afin d'offrir une certaine visibilité au mouvement culturel, à l'instar de Jim :

« Surtout le rap, l'industrie de la musique... L'industrie est jeune. Alors tout ce qui accompagne - labels, management, booking, la loi, le journalisme - tout ça autour, c'est jeune. Et à cause de ces débuts, il faut applaudir et féliciter l'effort fourni. Le fait qu'ils [les médias] commencent à représenter ce côté de la ville, de la province, de la culture.

Maintenant on entend plus parler du rap, on entend plus parler de cette culture. C'est devenu quelque chose, qui n'était même pas accepté avant. »

Si la moitié des artistes sur l'échantillon rencontré reconnaît un certain effort, de la part des médias mainstream pour représenter la culture Hip-hop auprès de la population québécoise, ils regrettent cependant la façon dont ces derniers abordent publiquement le sujet. À travers leur discours, les artistes véhiculent en effet l'idée selon laquelle les médias lissent la culture Hip-hop afin de la rendre plus accessible et facile à comprendre pour la majorité de la population. Dans un premier temps, les artistes témoignent d'une incompréhension de la part des médias et des journalistes. Cette incompréhension de la culture mènerait selon eux à une certaine catégorisation et un découpage de la culture afin de la rendre davantage intelligible et pénétrable. Les médias ne prendraient pas assez en compte la complexité du mouvement Hip-hop : seuls certains aspects de la culture seraient donc appréhendés, afin que celle-ci devienne plus accessible pour le grand public.

Parce que l'environnement social des artistes est de manière générale très éloigné de celui des journalistes mainstream qu'ils rencontrent, de nombreuses incompréhensions sont observées par les artistes, ainsi que de mauvaises interprétations de leurs propos. « Moi j'aime bien les journalistes, c'est juste que des fois... Je dirais pas que c'est de leur faute, c'est juste un sentiment, tu te dis "On ne s'est pas compris". Tu vois ce que je veux dire ? [...] Je me suis juste dit "[...] le message n'est pas passé." » rapportait par exemple Paul lors de notre rencontre. C'est également ce qui ressortait du discours des journalistes spécialisés dans la culture Hip-hop que nous avons eu l'opportunité de rencontrer en 2018 dans le cadre de la rédaction d'un article sur la place du rap dans les médias traditionnels. À l'époque, ces journalistes justifiaient le manque de couverture de la culture Hip-hop dans les médias mainstream par l'absence de journalistes spécialisés, détenant une certaine expertise et connaissance de la culture. Ainsi, le manque de spécialistes peut s'avérer déterminant dans la façon dont la culture est abordée dans les médias, c'est-à-dire de manière pertinente et en accord avec la façon dont la vivent les principaux intéressés et acteurs sociaux de la scène.

Entre méconnaissance et méfiance, le discours des artistes témoigne du rapport conflictuel qu'ils entretiennent avec les médias mainstream, et de l'incompréhension mutuelle qui ternit leurs relations. Du fait de ces lacunes à l'égard de la culture Hip-hop perçues par les artistes underground, les médias mainstream opéreraient donc une classification et catégorisation des

artistes dans leurs efforts de compréhension. Tout comme Karim Hammou observait la diffusion d'une définition dominante médiatique de la culture Hip-hop et du rap (Hammou, 2012 : 7), les artistes observent et déplorent une catégorisation des styles dans la pratique du rap. Qu'il s'agisse de catégories qualifiant les rappeurs et leurs styles - « gangsta rap, lazy rap, rap conscient, ego trip, tout ça. » selon les mots de Paul - ou de catégories qualifiant leur musique - musique du monde ou urbaine par exemple - elles apparaissent aux artistes comme une méconnaissance, avec pour objectif de rendre la culture plus accessible au public. Lorsque nous discutons de ses débuts dans la musique et de ses premiers groupes, Jim employa l'expression "musique urbaine" en mimant des guillemets et utilisant un ton presque moqueur. Il reproduisit le même geste et utilisa le même ton en parlant de "musique du monde". Nous le questionnions alors afin de comprendre son geste ainsi que sa perception à l'égard de ces catégorisations : « Je pense que ce sont des catégories pour que les gens comprennent, ceux qui ne connaissent pas trop ; pour qu'ils puissent identifier. Et surtout au Québec, il y a beaucoup de décisions qui sont prises comme ça, [...] pour encadrer des choses, pour que la masse, la population, comprenne. Sans pour autant être trop confus, trop menaçant. »

Classer, catégoriser et donner un cadre, pour permettre aux non-aguerris d'identifier et de comprendre. Seulement, selon les artistes, cette catégorisation ne permettrait pas de saisir la richesse de la culture Hip-hop et réduirait l'abondance de ses facettes à quelques aspects limitant. Afin d'en permettre une meilleure compréhension, l'industrie médiatique simplifierait ainsi la culture Hip-hop, en effaçant toute la complexité de ses logiques organisationnelles, toute la profondeur de sa pratique et de ses diversités ainsi que le foisonnement de ses aspects. « The difference between what is underground, and what is mainstream, is that the mainstream takes more an aspect. [...] Mainstream needs to dissect Hip-hop in order to control it. And that's the biggest thing. » ajoutait William.

Cela se répercute enfin, selon les artistes, sur les artistes Hip-hop mainstream, qui travaillent leur style ainsi que leurs textes afin de les rendre plus accessibles, pour toucher une plus large audience. Matthew affirmait notamment que les artistes underground sont plus "conscients" que les artistes mainstream :

« Cause we care about lyrics. Et le mainstream c'est pour tout le monde. Les gens qui vont juste faire boom sur spotify, et juste écouter des chansons ; comme ma mère qui dit "oh je ne suis pas intéressée par les paroles, je veux juste le *vibe*". Mainstream has always been known for domining down, less words. Record labels ask artists to take down the notch, so

it's more accessible for people. Mainstream music is more accessible for people. Slower, less complicated, less risks. »

Cette théorie a par ailleurs été abordée par des chercheurs tels que Marie Sonnette (Sonnette, 2015), qui observe un rap à l'aspect davantage militant et politique - couramment défini comme "conscient" - chez les artistes aux degrés de reconnaissance moindres, appartenant donc à une scène davantage marginalisée, selon ses termes, que nous appelons underground dans le cadre de la présente étude.

Après avoir exprimé combien ils jugeaient les médias mainstream déconnectés de leur réalité sociale, les artistes leur reprochent donc désormais de décortiquer de façon excessive et simplifier la culture Hip-hop afin de la rendre plus accessible pour un public plus large. Afin qu'une plus grande majorité de personnes puisse la consommer, la culture est ainsi privée de sa richesse de pratiques. Cela a ainsi mené les artistes à évoquer le pouvoir et l'emprise que détiennent les médias mainstream au regard de leurs pratiques artistiques, en mesure de véhiculer une certaine interprétation et version de la culture Hip-hop.

### **6.1.3 Le pouvoir des médias mainstream en lien avec l'enjeu de visibilité**

Si les médias mainstream détiennent les plateformes offrant une visibilité aux artistes, nous nous questionnons désormais sur la façon dont s'exerce ce pouvoir sur les artistes underground. Quelles conséquences cela engendre-t-il dans les dynamiques sociales qui régulent les rapports entre les scènes mainstream et underground ? Si les médias mainstream sont en mesure de diffuser une certaine vision et interprétation de la culture Hip-hop, comment les artistes vivent-ils cette influence au regard de leurs pratiques artistiques ?

Dans un premier temps, les artistes attestent de l'existence de règles médiatiques plus ou moins implicites formatant leurs productions. Parce que l'enjeu de visibilité est déterminant dans la structure de la scène, les médias imposent ainsi des critères à la visibilité et sont à l'origine de tendances artistiques modulant les pratiques underground. Les artistes font également état d'un certain contrôle de la part des médias mainstream, du fait de ce pouvoir quant à la visibilité. Enfin, nous observerons la présence de dynamiques d'influence de la scène underground sur le mainstream. Cette structure médiatique encourage encore davantage les artistes underground à revendiquer leur liberté et indépendance artistique.

Si nous observions plus tôt combien les artistes de la scène underground refusent de devenir dépendants des médias mainstream afin de bénéficier d'une certaine visibilité, ils ne nient cependant pas le pouvoir que ces derniers exercent sur les musiciens, ni l'existence de règles médiatiques. Quand certains artistes ne reconnaissent qu'à demi-mot cette emprise, d'autres, à l'inverse, sont plus éloquents quant à ces règles imposées par les médias. Damien, notamment, affirmait que la culture Hip-hop n'était pas encore totalement acceptée dans la culture mainstream et les médias. Nous lui demandions alors s'il pensait que ces médias imposaient un certain nombre de règles à l'industrie musicale : « Évidemment. Bien évidemment. Moi je pense que c'est un conglomérat de conseils, ou de groupes. Ce sont différents médiums et différentes manières d'atteindre le public. » La réponse fut aussi évidente pour Jackson, notamment. S'il plaisantait à moitié à propos du pouvoir détenu par Québecor dans l'industrie musicale, en raison de la publicité et visibilité que le groupe était à même d'offrir, il continua en précisant la façon dont ces règles médiatiques prenaient forme : « For a long time, I'll tell you straight up, Montreal rappers blamed the radio stations. For a while, I used to hear, like, "Yoo we don't have enough exposure, we only have two stations and we're not even allowed to bring up Hip-hop all the time". Which is also true. [...] And they were like "Yeah, but you gotta clean it up". Of course you gotta clean it up ! This is for radio ! » Jackson rapporte ici le discours d'artistes, frustrés de devoir adapter leur musique au support et soigner leurs productions - ou leurs textes - afin qu'elles soient "diffusables" en ondes. Les règles médiatiques imposent ainsi aux artistes de prendre en compte la diffusion auprès d'un public plus large, potentiellement moins réceptif à leur langage habituel. Cette considération de l'audience grand public représente une contrainte supplémentaire, vécue par les artistes comme le risque de compromettre leur authenticité. Le témoignage de Jackson est également révélateur d'une tension parmi les artistes, que nous avons déjà pu observer sous une autre forme plus tôt. Alors que les artistes reconnaissaient en effet le manque de visibilité de la scène underground, ils refusaient cependant de se plier à cette injonction médiatique. Jackson illustre ici une tension entre les artistes acceptant le jeu des règles médiatiques imposées pour bénéficier de cette visibilité, et ceux niant le pouvoir des médias mainstream et/ou refusant de tenir compte de leurs diverses injonctions.

Il est tout de même commun, dans l'industrie musicale, d'entendre parler de codes et de règles en termes de format et de contenu, encadrant les pratiques artistiques des musiciens. Le mainstream, de par sa position dominante et sa diffusion grand public, est donc davantage soumis à ces exigences que l'underground. Ces critères à la visibilité sont perçus par les artistes

de la scène underground comme une forme de censure. Quand Damien évoquait l'existence de ces règles, il affirmait alors combien elles orientaient les sujets évoqués, notamment : « Il y a certains critères qui sont tendances, qui sont à la mode. Parler de multiculturalisme par exemple. Ou présentement, si je fais un truc qui parle de la covid, évidemment que je vais être mieux accepté. Donc sans que ce soit quelque chose de malveillant - même si je crois que ça peut l'être - la culture va formater ce qui est attendu, *expected*, d'un artiste. » Tout comme les collectifs imposent des conditions d'accès aux artistes amateurs désireux de se professionnaliser, les médias formatent les pratiques artistiques en imposant des critères à la diffusion. Il continuait alors :

« Et c'est un peu comme ça que se passe la censure. La censure se passe de telle sorte que si personne n'écrit d'histoire sur les communautés noires, ben y aura jamais besoin d'acteurs noirs. Et ainsi de suite pour les communautés islamiques, pour les femmes, pour les grands-parents, ou pour n'importe quelle autre catégorie. En Afrique, ils disent "L'histoire sera toujours incomplète tant qu'elle sera contée par le chasseur et non par le lion." » Damien.

L'artiste fait ainsi état du déséquilibre dont souffre la scène underground et auquel faisait référence le sociologue Karim Hammou (Hammou, 2012) : la capacité de diffusion d'une version dominante de la part des médias mainstream, d'une interprétation spécifique de la culture sans consultation de ses acteurs sociaux. Puisque les médias ont un grand pouvoir quant à la visibilité des projets et des artistes, ils sont ainsi à même d'effectuer ce que les artistes qualifient de censure. Nous envisageons plutôt ces pouvoirs médiatiques comme une forme de contrôle, puisqu'il s'agit davantage de mécanismes de marginalisation que d'un acte volontaire de la part des médias. Les médias, pour rappel, permettent en effet de rendre visible la formulation d'une opinion publique, représentative d'un intérêt commun formulé par la majorité à l'issue de discussions entre groupes sociaux aux opinions diverses. Jackson vient également enrichir le discours de Damien à propos des règles médiatiques, en précisant :

« To be honest with you, that's a different kind of conversation cause I think Montreal is a little bite soft. I think they're politically really afraid of offending everybody. Everybody is afraid when you get to the media. What I mean by that is, for example, you'll be more censored on your subject matter as opposed to your content. If you write a song ABOUT something that somebody doesn't like, they can say "Oh we don't like what that song is ABOUT" and they're just gonna stop that song. I think you get that more often here. If you

look at Hip-hop on a global scale, you know, a lot of people rap about a lot of different things. [...] [The forbidden subjects] depend on who you're talking to. And it depends on the time, it depends on the climate. »

Pour l'artiste, ce n'est pas tant le contenu qui serait censuré, ou l'utilisation de termes jugés grossiers, obscènes ou triviaux, mais bien le sujet abordé dans la chanson.

Les médias contrôleraient donc davantage les thèmes traités par les artistes plutôt que leurs propos. « Donc le Rap Queb, comme n'importe quelle partie de nos sociétés, va être un peu... C'est comme un entonnoir ou un filtre qui va laisser passer certaines choses ou pas, dépendamment de l'époque et de l'idée prédominante du moment. » conclue ainsi Damien. Les médias vont alors opérer un droit de regard dans la diffusion sur les formats de chansons, mais également sur les sujets évoqués, quand les collectifs agissent tel un entonnoir, filtrant les artistes accédant ou non à la scène. Les médias représentent ainsi le dernier palier à atteindre avant de bénéficier d'une couverture médiatique et d'un accès à une audience de masse.

Ce contrôle opéré par les médias n'est pas un phénomène nouveau selon les artistes, et ces mécanismes d'encadrement ne sont pas prêts de s'arrêter. Ceux-ci sont d'ailleurs déterminants, selon les artistes, afin de contrôler les populations à travers leur consommation culturelle. La visibilité médiatique va ainsi permettre à certaines informations de circuler, au détriment d'autres, déterminant la façon dont les individus vont percevoir et interpréter le monde social. Les artistes, qui se définissaient plus tôt comme journalistes de leur environnement social, se font également sociologues des pratiques observées. Jared exprimait en effet de façon très explicite les mécanismes que nous évoquions : « If you wanna control what the people are thinking, you gotta control what they see, what they listen to, etc etc. That's why Hip-hop started the way it was. » De part le travail d'introspection réalisé par les artistes dans leur pratique artistique, ces derniers opèrent une analyse poussée de la société et des processus menant à leur marginalisation. Cette critique sociétale est en effet observable de façon très forte dans la culture Hip-hop de manière générale.

Le pouvoir de coercition détenu par les médias mainstream est donc vécu par les artistes comme un phénomène à l'origine de la construction intrinsèquement underground de la culture Hip-hop. Dans leur discours à propos des médias et de l'industrie culturelle mainstream, il est possible d'observer en effet une forme de résistance envers ces contraintes, contribuant à renforcer et solidifier l'identité underground de la scène. S'ils refusent d'interpréter la société à



travers les seules informations véhiculées par les médias, les artistes ne cessent de rappeler combien la liberté d'expression est essentielle au mouvement Hip-hop. Eux-mêmes victimes des processus menant à la visibilité médiatique et sociale, les artistes pratiquent leur art malgré les mécanismes contraignant la culture Hip-hop à rester en marge de la sphère publique, les privant de l'attention du reste de la collectivité. S'il leur est par moments difficile d'admettre l'existence explicite de règles ou de contraintes, c'est que les artistes perçoivent la culture Hip-hop, et particulièrement la scène underground, comme l'espace de libre expression de leurs introspections, gardant en tête les origines du mouvement. S'ils ne veulent pas être le premier artiste à porter la responsabilité de la visibilité de la scène afin d'entraîner d'autres artistes - comme nous l'évoquions dans le chapitre précédent - c'est qu'ils ne veulent pas avoir à se plier aux règles établies par les médias. Les collectifs sont ainsi vécus comme des espaces de résistance, contribuant à une visibilité collective. La préservation de cette liberté, au regard de leur pratique artistique, est un facteur déterminant dans les dynamiques sociales qui opposent mainstream et underground. La question de l'authenticité est sans cesse attachée à l'underground dans l'imaginaire collectif de la scène. Ainsi, devenir mainstream implique pour les artistes underground de réaliser des compromis, de se vendre, en tant qu'artiste mais également en tant qu'individu.

Cette liberté se retrouve donc dans l'expression artistique, - qu'elle concerne sa forme ou les sujets abordés - dans le contrôle de son image et de sa vie privée, mais également dans l'indépendance artistique : « I think that's why a lot of artists nowadays are pushing through owning their own music, owning their masters : so that they can be in charge of their sound, be in charge of their voice, basically. And, I mean... I don't say you necessarily have to stay in the underground, but in order to be yourself, I think you should be as independent as possible. » ajoutait notamment Jared. Les artistes témoignent ainsi de leurs efforts fournis afin de rester toujours libres dans leur pratique artistique, revendiquant un rejet des règles et contraintes imposées.

Dans cette idée et volonté d'indépendance, les artistes rencontrés soulignent également une forte influence de la scène underground sur le mainstream. Les artistes véhiculent en effet une théorie largement répandue, selon laquelle les pratiques dominantes émergeraient de l'underground. Parce que le mainstream a pour objectif principal de vendre et réaliser du profit, il serait ainsi à l'affût des tendances artistiques faisant parler d'elles auprès du public et attirant donc l'attention des médias. Aucun code n'est ainsi établi et inscrit dans le temps, la culture

Hip-hop évoluant sans cesse selon les artistes. Paul, par exemple, expliquait combien il était mal vu et provoquait les moqueries pour un rappeur de chanter il y a de cela 10, voire 15 ans. Aujourd'hui, l'artiste chante et ne s'en cache pas. Il évoque également l'utilisation de l'auto-tune par les artistes, procédé modifiant et corrigeant la voix du rappeur, impensable selon lui il y a quelques années, mais désormais monnaie courante dans l'industrie.

« Je pense qu'il y a des codes dans le hip-hop, mais pas des codes pour réussir. Parce que les codes changent tout le temps dans le Hip-hop. [...] Chacun a ses limitations, ses tabous, et dans le milieu hip-hop, à certains moments oui [il y a eu des codes]. Mais ce que je te réponds, c'est : aujourd'hui je chante. Ce que je veux dire c'est que pour réussir, y a pas de tabou. Parce que ce qui était hier considéré comme à ne pas faire en tant que rappeur [...] maintenant, c'est la nouvelle tendance. Y a des codes qui existent, mais y a pas de code pour réussir parce qu'on les module les codes. Et c'est la jeunesse, l'énergie montante du Hip-hop qui re-module toujours les codes. » concluait Paul.

Le mainstream est donc perçu par les artistes comme un système à la logique opportuniste, se réappropriant les idées et tendances émergentes de la scène underground afin de les monétiser. Et ce sont donc les artistes émergents qui permettraient l'évolution de la culture en apportant de nouvelles idées, de nouvelles pratiques et en innovant dans les procédés artistiques, démystifiant les anciens tabous. Voirol affirmait notamment que l'expérience sociale consiste en grande partie à « transformer le spectre de la visibilité, en y faisant entrer de nouveaux centres d'attention. » (Voirol, 2005 : 18). Alors que les médias sont les principales sources de visibilité médiatique, « ordonnant les manières de voir sur la base de catégories d'appréciation et d'opérations d'identification ancrées dans des pratiques institutionnelles et professionnelles spécifiques » (Voirol, 2005 : 20), les artistes underground sont en résistance pour conserver leurs propres représentations, mais surtout tentent de mettre en lumière leurs pratiques artistiques spécifiques, dans le cadre de leur expérience sociale.

Enfin, lors de notre discussion, Jordan remet en question les concepts même de mainstream et underground, dans une réflexion particulièrement intéressante pour notre étude. Jordan estime que les concepts de mainstream et underground ne sont pas significatifs : « I don't think that's ever really a thing. Because, like, underground, overground. I think it's all... That's kind of like a farce at this point, you know. I mean, I think there's commercial, and there's non commercial. And that's it. » Cette idée résume en effet la pensée des artistes underground, selon laquelle il y aurait une musique commerciale, avec des objectifs financiers évidents, et une musique

non-commerciale, véhiculée à travers les réseaux alternatifs et indépendants de la scène underground, régie par le plaisir de la musique, et non la course à la rentabilité. La scène underground, non-commerciale est ainsi motivée par la recherche d'authenticité, par l'idée d'une certaine pureté artistique, ravivant un débat non résolu à ce jour, et formulé par un acteur de la scène underground rencontré en 2018 : Est-ce que la scène underground ne souhaite pas rester *underground* ? Le *mainstream*, et son pouvoir quant à la visibilité, imposerait ainsi, dans l'esprit des artistes de la scène, le renoncement à une certaine liberté et indépendance artistique.

Nous observons donc une tension au sein de la scène underground, au regard des règles médiatiques dictant les pratiques valorisées dans la culture Hip-hop mainstream. Si les artistes refusent de se plier aux injonctions médiatiques, celles-ci subsistent malgré tout, régulant les accès à la visibilité et couverture médiatique de masse. Nous constatons ainsi l'existence d'un parallèle entre les scènes mainstream et underground : quand les collectifs limitent l'accès à la scène et visibilité underground selon certaines conditions, les médias contrôlent cet accès à la visibilité médiatique, auprès du grand public. Un contrôle est ainsi mis en place par ces médias, qui se matérialise autant dans la forme artistique des chansons que dans les sujets abordés. En réaction à ces mécanismes, les artistes revendiquent alors leur liberté d'expression et luttent en proclamant leur indépendance artistique, malgré l'existence de règles dans la scène underground également, comme nous le constatons précédemment. La question financière est sous-jacente à ces dynamiques sociales opposant mainstream et underground. Les artistes de la scène underground observent alors une forte influence de leurs pratiques sur le mainstream, désireux de reproduire les formules et tendances émergentes et appréciées du public. Il en ressort une volonté de la part des artistes de rester dans l'underground, afin de ne pas compromettre leur authenticité artistique au prix d'une visibilité sociale et médiatique et d'une popularité.

## **6.2 L'opposition entre une réussite *underground* vs. une réussite *mainstream***

Si la liberté artistique ainsi que l'indépendance sont essentielles pour les artistes de la scène underground et représentent une condition non négociable de leur pratique artistique, elles sont également associées à la condition de la visibilité dans leur conception de la réussite. Ces deux grands critères sont mis en tension dans la course à la réussite et au succès au sein de la scène underground. Mais ces derniers comprennent cependant certaines distinctions dans une

opposition entre la réussite underground et la réussite mainstream. Nous venons d'aborder la question de la liberté. Et si nous avons d'ores et déjà discuté de l'enjeu de visibilité dans le cadre de cette étude, nous allons désormais l'envisager dans la perspective de cette tension entre les deux scènes se confrontant dans la culture Hip-hop à Montréal.

Lorsque nous discutons du pouvoir au sein de la scène Hip-hop à Montréal, ne faisant pas de distinction entre mainstream et underground, Amber citait alors de jeunes artistes émergents dans la scène mainstream. Elle associait alors automatiquement réussite, pouvoir et capacité à attirer l'attention de l'audience. Parce qu'ils sont capables de faire parler d'eux, de générer de l'engagement à travers leurs réseaux sociaux et bénéficient d'une visibilité sociale et médiatique, ces artistes émergents détiennent selon elle du pouvoir dans la scène Hip-hop montréalaise. Mais Amber estime également que ce pouvoir est relatif aux compétences des artistes : « Et puis ils sont compétents aussi dans la musique. Ils font de la bonne musique. Alors c'est ça, je pense qu'ils ont du pouvoir parce qu'ils ont de la notoriété et puis du talent. » En évoquant la notoriété comme composante du succès, l'artiste permet de déceler une forte ressemblance entre sa conception de la réussite et les logiques mainstream. Nous en revenons également, à travers son discours, au talent que les artistes estimaient comme une composante suffisante pour la réussite et afin de capter l'attention des médias. Cela permet ainsi de réaffirmer la vision des artistes selon laquelle la production artistique serait à elle seule déterminante, attachant le succès à la pureté et authenticité de leur art.

Pour Jordan, qui affirmait que percer dans les médias est une question de ressources ou de popularité, être un artiste signifie devenir un produit, puisqu'il s'agit de se vendre, afin de générer des revenus grâce à sa musique : « To be an artist, you're still being a product. Nobody's gonna... It's like nobody is going to give you 5 dollars just because they think you're cool. Other than your mom (rires). So at the end of the day, everybody wants something in return, you know? And I want, you know, to make the biggest, the largest return possible. » Jordan aborde ici la question du retour sur investissement pour un artiste, qui devient alors lui-même un produit dans cet effort de rentabilité.

Malgré un discours centré sur l'importance de l'authenticité pour les artistes underground, les témoignages de Jordan et Amber tendent ainsi à rapprocher les logiques mainstream et underground en matière de succès. Si les artistes prônent ce principe de pureté artistique, ils semblent cependant avoir intégré les logiques de marché mainstream, brouillant les frontières qui ne cessaient de les opposer et insistant sur la tension les poussant à chercher le succès sans être prêts à compromettre leur authenticité.

Nous observons tout de même, à travers le discours des artistes, deux formes de reconnaissance, dessinant deux formes de réussite : une reconnaissance des pairs, au sein de la scène underground, matérialisée par les recommandations et le bouche-à-oreille ; une reconnaissance du public, dans la scène mainstream, matérialisée par la popularité médiatique et mesurée par le nombre de vues et l'ampleur de la communauté de l'artiste sur les réseaux sociaux. Cette popularité peut également être appelée notoriété, définie simplement comme le fait d'être connu pour un individu, ou objet sociologique. Antoine Lilti perçoit ces deux modèles de reconnaissance comme deux formes de notoriété différentes : la réputation et la célébrité.

Si la réputation s'exerce dans des environnements sociaux restreints et d'interconnaissance et « repose sur un principe d'évaluation des compétences et du mérite », la célébrité quant à elle « est définie par l'exposition publique d'un individu, par la circulation de son nom et de son image auprès d'un large public indifférencié et anonyme. » (Lilti, 2018 : 104).

Dans le cas de la notoriété mainstream - ou célébrité, selon les termes de Lilti - les compétences sont alors dissociées de la reconnaissance originelle : « C'est là un point essentiel : la célébrité implique une autonomisation à l'égard des talents qui fondaient la réputation initiale. » (Lilti, 2018 : 104). À l'image des figures emblématiques de la culture Hip-hop, les artistes célèbres sont désormais connus au-delà de leur musique et des seuls adeptes du mouvement alternatif. Le respect pour les compétences devient alors une curiosité pour un mode de vie et une fascination pour un individu, sans considération pour son art. L'attention du public est alors focalisée sur les éléments de la personnalité des artistes ainsi que les aspects de leurs vies privées, et non plus sur leurs compétences artistiques, leur talent et la qualité de leur musique. C'est justement ce que les artistes de la scène underground rejettent. Quand ils insistent sur leur refus de satisfaire les médias en vue de réussir, et sur le fait que leur musique seule devrait leur apporter le succès, ils condamnent ainsi cette approche mainstream de la réussite et de la visibilité, contre le principe d'authenticité artistique. William, notamment, exprimait alors cette perte d'intimité et de liberté accompagnant la couverture médiatique, et visibilité mainstream :

« Well I have, I joined groups for that [to go mainstream, to be bigger]. [...] For me, FOR ME, There's no life quality in this. There'd be people there, and there... I wouldn't be able to do this... It's very different, it's not cool. For me it's not, it wasn't cool. Like I was with people who loved it, but It's not... I like to be able to go where I wanna go. So I approach my music like, now I do more production. [...] I wanna approach behind the scene. And I've always owned my production. »

L'artiste, qui a connu cette forme de reconnaissance, a fini par y renoncer en raison de l'ampleur des effets néfastes que cela a produit sur sa vie privée. Mais au-delà de cela, William revient également sur l'importance d'être un artiste indépendant, et de conserver sa liberté artistique en restant dans les circuits alternatifs et les réseaux d'interconnaissance.

Si le talent au sein de la scène underground est jugé par les pairs et mesuré aux œuvres produites, la célébrité perd alors tout rapport avec lesdits talents (Lilti, 2018 : 104). Il se pose alors la question des juges légitimes quant à la pratique artistique. « Dès lors que le "public", au cours du XVIIIème siècle, est érigé en tribunal légitime du goût [...] le succès public et la célébrité qui l'accompagnent témoignent de la valeur de leurs œuvres et donc de leur talent. » (Lilti, 2018 : 119). C'est donc cette visibilité qui devient preuve de talent, quand les célébrités sont alors réduites à un « statut de marchandise culturelle » et que les procédures d'évaluation de ces compétences deviennent incertaines et extérieures à la sphère artistique. « La première [la réussite par le talent] est soutenue par un grand nombre d'institutions, au premier rang desquelles le système scolaire et toutes les épreuves formalisées de sélection ; la seconde repose sur la culture populaire et l'industrie médiatique, dont les mécanismes paraissent souvent mystérieux, voire arbitraires. » (Lilti, 2018 : 132). Nous observons en effet une sélectivité underground basée sur des critères artistiques et de rigueur, face à une sélectivité perçue comme davantage nébuleuse par les artistes de la scène en ce qui concerne la scène mainstream. C'est donc au regard de ces conditions jugées arbitraires par les artistes que ces derniers se dédouanent de l'injonction à satisfaire les médias et comptent sur leur talent et la qualité de leur musique pour leur apporter la visibilité attendue :

« It is pretty complicated, but the thing is when something sounds good, something is genuinely good, when it generates a lot of attention, the media try to be the first to pick up on it, right? When something goes viral, they're trying to be the first to share it and be like "oh look what we have today", right ? So if you're able to generate a buzz on your own, that's how you gain the media attention. And then sometimes from there, you know, they promise you bigger distribution and bigger exposure, why not? That's sometimes when you see different artists start losing their truth or they're unable to keep up whatever the demands are. » argumentait notamment Jared.

Pour rappel, les artistes affirmaient combien il est essentiel de chercher à développer ses compétences artistiques et progresser sans cesse dans le processus menant à la réussite au sein de la scène underground. Lilti apporte ainsi un appui théorique aux artistes en affirmant que

la réussite par le talent est en effet articulée autour de « l'injonction de perfectionnement individuel » (Lilti, 2018 : 132). Au regard de la perception que partagent les artistes rencontrés à propos de la réussite mainstream, organisée autour de la célébrité, nous sommes désormais plus à même de comprendre la résistance collective dont ils font preuve afin de préserver l'indépendance de leurs circuits artistiques et réseaux alternatifs. « Plutôt que d'y voir une émancipation à l'égard du pouvoir, il faudrait alors le décrire comme la préservation d'un idéal de l'utilité sociale au cœur même de la compétition dans les arènes de la création. » (Lilti, 2018 : 133).

Ainsi, les artistes opèrent une distinction de taille entre la réussite mainstream et la réussite underground, opposant deux formes de visibilité. La première, underground, est basée sur la réputation et l'évaluation des compétences et du talent au sein de groupes restreints d'interconnaissance, « peuplés de pairs » ; la seconde, mainstream, est articulée autour de la célébrité, « définie par l'exposition publique d'un individu, par la circulation de son nom et de son image auprès d'un large public indifférencié et anonyme » (Lilti, 2018 : 104), basée sur le principe de curiosité, sur la rentabilité financière et propulsée par les médias.

Cela nous amène désormais à nous questionner sur l'autorité des scènes Hip-hop à Montréal, ainsi que la position des collectifs et de leur institutionnalisation dans les mécanismes de visibilité et les dynamiques sociales opposant mainstream à underground.

## **6.3 Confrontation entre pouvoir et autorité dans les scènes Hip-hop à Montréal**

Si nous avons eu des conversations autour de la question du pouvoir dans l'industrie musicale et au sein des scènes Hip-hop à Montréal avec les artistes, il a été intéressant d'observer la distinction claire que faisaient les artistes entre pouvoir et autorité. Si les médias détiennent pour eux un pouvoir non-négligeable dans leur ascension artistique et la construction de leurs carrières, nous avons également constaté que les artistes se détachent de cette injonction médiatique et adoptent des stratégies artistiques leur permettant de conserver leur indépendance ainsi que l'autonomie de leurs circuits alternatifs underground. Au-delà du pouvoir exercé par les médias, structurant les dynamiques internes des scènes underground et mainstream, qu'est-ce qui fait figure d'autorité pour les artistes, dans ces scènes Hip-hop à Montréal ? Si les artistes n'adhèrent pas aux règles imposées par les médias et la culture

mainstream, à quoi donc se conforment-ils, et quels principes s'engagent-ils à respecter ? Quelles institutions leur semblent légitimes, dignes de respect et estimables ? Où se situent alors les collectifs ainsi que leur processus d'institutionnalisation de la scène underground dans le cadre des dynamiques régulant les interactions mainstream et underground ?

### **6.3.1 Le pouvoir médiatique face à l'autorité des collectifs institutionnalisés**

En refusant de se plier aux règles de ces médias, intervenant dans la scène Hip-hop montréalaise, les artistes ne semblent pas leur reconnaître de légitimité concernant leurs pratiques artistiques. Les artistes différencient ainsi bien ce qu'ils entendent par pouvoir et autorité, à l'instar de Damien :

« Je dirais que le pouvoir me donne l'impression d'un truc plus physique et plus légal, plus gouvernemental. Tandis que l'autorité peut être un truc divin aussi, la sélection naturelle des choses à une autorité qui est incontestable, indiscutable. [...] Donc c'est là pour moi qu'il y a une petite différence. [...] Un pays de facto a un gouvernement qui a du pouvoir, mais qui ne devrait pas avoir l'autorité. Si c'est de facto, c'est qu'ils n'ont pas saisi le pays de manière honnête, et donc ils n'ont pas l'autorité sur cet endroit ; ils n'ont pas la souveraineté, même s'ils ont un pouvoir sur cet endroit là. »

Les médias opèrent donc une domination dans l'industrie selon les artistes, et sont tenus responsables de la rupture entre mainstream et underground. C'est parce qu'ils ne prennent pas de risques et choisissent de ne pas représenter les minorités ethniques et culturelles présentes dans la culture Hip-hop au Québec, et plus précisément à Montréal que les médias pousseraient ces minorités aux périphéries de la scène underground. Dans une interview partagée par un média alternatif de la scène Hip-hop, Damien utilisait le terme d' "élite musicale québécoise". Lors de notre rencontre, nous avons souhaité approfondir cette notion et l'interrogeons sur la signification qu'il plaçait derrière ces mots : « Ceux qui ont le plus de *views*, ceux qui ont le plus de ventes de billets dans leurs concerts. [...] L'élite artistique n'est pas l'autorité gouvernementale des artistes mais l'autorité sur ce qui se passe artistiquement sur le moment, tu vois. Donc quand je parle de l'élite artistique, je ne parle pas de ceux qui contrôlent l'industrie de la musique. » Si l'élite artistique ne représente pas ceux qui contrôlent l'industrie, est-ce que ce sont ceux qui l'influencent ? « Ou [ceux] qui ont des places assises à l'intérieur. Ou même les



plus talentueux, les plus magnétisants. Donc pour moi, une élite artistique n'est pas nécessairement l'élite économique de l'industrie. » L'autorité n'a ainsi, selon les artistes, aucun rapport avec les activités économiques de la scène. Ils font une distinction évidente entre l'économie et les activités financières, qui ne devraient pas avoir d'influence sur les activités artistiques et le processus de création des musiciens. Plusieurs artistes, ceux qui vivent de leur art depuis plusieurs années déjà, affirment d'ailleurs se considérer, « sans fausse modestie », comme faisant partie de cette élite artistique, détenant donc une certaine autorité sur la scène. Mais cette autorité sur les artistes et leurs pratiques ne serait pas reconnue par les médias, le public ou encore la gouvernance de l'industrie artistique et culturelle. L'autorité opère donc indépendamment de la reconnaissance médiatique selon les artistes, puisqu'elle s'exerce uniquement sur les acteurs sociaux de la scène et leurs pratiques artistiques. Le pouvoir s'exerce donc, d'après les artistes, par l'intermédiaire des activités économiques et de la gestion des ressources financières, quand l'autorité concerne l'évolution des activités artistiques et culturelles. Qui, donc, peut prétendre avoir une quelconque autorité dans la scène, d'après ses acteurs sociaux ? Qui a un droit de regard sur la culture Hip-hop et la forme de son expression à Montréal ? « Tous les gens qui la vivent réellement. Donc tous les gens qui investissent de leur corps, esprit et *soul* à ce que ce mouvement existe. » commença par répondre Damien.

### **6.3.2 Les collectifs : un système de normes établis faisant autorité**

Les membres des collectifs expriment en effet cette idée selon laquelle ce sont les acteurs sociaux de la scène eux-mêmes qui détiennent un droit de regard sur sa direction artistique et son évolution. S'ils refusent les directives des médias et des institutions culturelles extérieures à la scène Hip-hop, c'est qu'ils estiment que ces entités ne sont pas en possession de suffisamment de connaissances sur le mouvement pour détenir une certaine autorité et maîtrise de ses logiques structurelles. C'est encore Damien qui exprima cette idée de la façon la plus claire : « On ne raconte pas l'histoire de l'extérieur mais on vit l'histoire qu'on raconte. Et c'est là que ça nous donne une autorité différente sur l'histoire que l'on raconte. » Parce que les membres des collectifs vivent la culture et la pratiquent au quotidien, cela leur confère donc une légitimité notoire, contrairement aux médias. « Alors que la domination peut se déployer indifféremment des espaces et des groupes divers, indifféremment les uns des autres, l'autorité semble nécessairement associée à une communauté spécifique : un groupe dont les membres se définissent par leur appartenance commune. » (Eraly, 2015 : 34). La scène mainstream et les

médias ne représentent ainsi pas une forme d'autorité pour les artistes underground, puisque les pratiques dominantes qui en découlent s'adressent à un public de masse, et ne sont pas dirigées envers leur communauté restreinte et spécifique. Les artistes expriment à travers leur discours combien ils ne se sentent pas représentés par les médias mainstream : la culture Hip-hop n'est pas réellement comprise par les médias de masse, qui ne la présentent ainsi pas, selon eux, dans toute son authenticité et son histoire. « Plus généralement, l'autorité est toujours porte-parole, elle assume la fonction de parler au nom d'un groupe et de mettre en récit la communication. » (Eraly, 2015 : 32). Ainsi, l'autorité dessine les contours d'une réalité sociale partagée au sein d'une communauté spécifique. « L'autorité est un processus plutôt qu'un état, elle suppose la reproduction dans le temps d'un système de positions et de rôles, elle est donc une institution. » (Eraly, 2015 : 223). Avec la mise en place de conditions d'accès et de règles, les collectifs matérialisent alors un processus de professionnalisation. Ils forment les amateurs, en faisant des artistes professionnels armés d'un système de normes spécifiques et partagées au sein de la communauté. Ils agissent donc avec autorité dans la scène underground, les artistes devenant alors les figures d'autorité dans la culture Hip-hop à Montréal : ils influencent en effet la pratique, et appliquent les techniques de gratification et sanction selon le système de conditions et de règles en vigueur.

L'autorité des collectifs et des MCs est par ailleurs particulièrement respectée, comme en témoignait Christopher, rappeur amateur adepte des soirées *Cypher* et de l'open-mic. Ce dernier démontre en effet une grande estime pour les membres du collectif Urban Science et leur niveau de compétences. « Every instrument player there doesn't mess a beat. So If you're gonna get on stage, it better be good. Cause If not, you're gonna fuck up what could be a potentially really good *vibe*. [...] They'll work with you so you get to their level. But they're not willing to get down their level. » affirmait-il notamment. C'est là que nous comprenons réellement le poids de l'institutionnalisation des collectifs : sans utilisation de force ni de processus de domination, les collectifs sont parvenus à établir des règles claires, respectées même par les amateurs qui cherchent à atteindre le niveau d'exigence déjà établi. « Arendt opposait aussi l'autorité à la persuasion. [...] Ce n'est plus l'obéissance qu'il [le chef] cherche à susciter, mais la conviction. » (Eraly, 2015 : 11). Cette conviction dans leurs pratiques artistiques est particulièrement visible chez les artistes rencontrés.

Nous notons également combien il est important pour les artistes de respecter l'histoire du mouvement et les joueurs qui ont participé à son évolution. Avoir une excellente connaissance du mouvement Hip-hop est en effet une condition nécessaire afin d'obtenir le respect de ses

pairs et d'être accepté au sein de la communauté. « L'autorité, au contraire du pouvoir, n'est pas une contrainte qui s'exerce dans l'instant d'une relation. [...] Elle suppose non simplement la reproduction mécanique d'un système de positions, de catégories, de rôles et de normes, mais la conscience collective de cette reproduction. » (Eraly, 2015 : 227).

Les collectifs représentent donc l'autorité pour les artistes de la scène underground. À travers leur forme d'institutionnalisation et le système de critères d'accès et de professionnalisation en vigueur en leur sein, ils instaurent donc une conscience collective, ainsi que la reproduction de ce système de normes professionnalisantes. Désobéir à cette autorité revient ainsi à s'opposer à la communauté elle-même, et entraîne une forme d'exclusion de la part de ses membres. Le pouvoir exercé par les médias mainstream n'influence que très peu les pratiques artistiques de la scène underground. Ces pratiques sont cependant respectées par la scène mainstream de par la légitimité naturelle des artistes underground, véhiculant connaissances et règles à propos de la culture.

« L'industrie n'a jamais accueilli ce style musical. Là je dirais que depuis 5 ans, la bienvenue a été faite, mais elle est très sélective. Sélective dans le contenu, sélective dans le branding, mais aussi sélective dans les agences avec qui ils [les acteurs mainstream] font affaire. Avant, on n'avait pas de compagnie majeure dans l'industrie. Maintenant on en a peut-être 3, 4 ou 5. Donc la situation a beaucoup changé. Et je dirais que ce sont ces compagnies là qui font le *game* maintenant. Dans la partie mainstream, elle est gérée par les décisions que ces sélecteurs vont faire. Moi je parle vraiment des grandes plateformes comme 7ème Ciel, Joy Ride Record, Coyote et ainsi de suite. Donc il y a quelques grands joueurs maintenant de notre génération qui sont à table avec les baby boomers. » avance Damien.

Les fondateurs des maisons de production dont l'artiste parle ici sont des acteurs sociaux issus de la scène underground, qui ont ainsi suivi son évolution et ont été imprégnés des règles et normes partagés par les acteurs sociaux de la scène underground. Les collectifs représentent ainsi le dernier pas avant le mainstream. J'ai pu en effet observer durant les mois de ma recherche une poignée de collaborations entre des artistes mainstream et des musiciens membres des collectifs. Puisque la scène ainsi que l'industrie sont encore jeunes, d'après ce qu'en disent les artistes, scènes mainstream et underground se rencontrent fréquemment. Si les artistes de la scène underground revendiquent leur indépendance et paraissent fiers de rester en marge de la culture mainstream, les frontières semblent malgré tout s'atténuer en pratique

par moment. Le milieu reste en effet relativement restreint, permettant les connexions et contacts entre artistes des différentes scènes. Si les artistes underground collaborant avec les artistes mainstream ne sont pas sur le devant de la scène, ils bénéficient malgré tout d'une certaine visibilité et jouissent d'un respect de la part des pairs et professionnels du milieu. Nous avons par ailleurs eu l'opportunité de voir plusieurs artistes reconnus dans les médias mainstream performer sur la scène du *Cypher*, tels que Dominique Fils-aimé - artiste primée au gala de l'ADISQ en 2019 ainsi qu'au Juno Awards 2020 - ou encore des membres du groupe Nomadic Massive, à la réputation internationale. Des musiciens instrumentistes membres des collectifs ont notamment participé à la production d'albums d'artistes mainstream, profitant ainsi de leur visibilité et couverture médiatique.

## Conclusion

Les artistes de la scène underground constatent et déplorent une mauvaise compréhension de la culture Hip-hop de la part de l'industrie médiatique. Les médias sont en effet perçus comme étant déconnectés de la réalité sociale des acteurs sociaux de la scène underground. Les minorités ethniques, culturelles et linguistiques restent encore à ce jour peu représentées dans le paysage médiatique, et l'incompréhension de la culture Hip-hop de la part des médias entraînerait une surinterprétation et simplification des pratiques artistiques underground, niant ainsi sa richesse d'expression.

En raison de leur position dominante et leur accès au grand public, les médias détiennent un certain contrôle dans leur diffusion, se répercutant directement sur les artistes underground. Si les collectifs sont en mesure de limiter l'accès à la scène et d'avoir ainsi un certain droit de regard quant à la visibilité sociale et underground par l'intermédiaire d'un système de normes et de règles, les médias contrôlent quant à eux la visibilité médiatique et mainstream, auprès d'une audience plus large. Ainsi la visibilité s'accompagne, dans les deux cas, de contraintes, et impose de se soumettre à des règles sociales et médiatiques. C'est au regard de ces deux formes de visibilité que les artistes opèrent une distinction entre une réussite mainstream, articulée autour de la célébrité, reposant sur le principe de curiosité, la rentabilité financière et propulsée par les médias, et une réussite underground, organisée autour de la réputation et de l'évaluation des compétences et du talent dans des groupes restreints d'interconnaissance.

Cette distinction quant aux formes de visibilité et de réussite opérée par les artistes entre les structures mainstream et underground est également centrale à la question du pouvoir et de l'autorité qui s'exercent sur les artistes et leurs pratiques artistiques. Alors que le pouvoir

représente une forme de domination pour les artistes s'exerçant par l'intermédiaire des activités économiques et des ressources financières, l'autorité se concentre elle sur les activités artistiques et culturelles de la scène. Les membres des collectifs refusent ainsi le pouvoir médiatique extérieur à la scène underground, qu'ils jugent éloigné du principe d'authenticité essentiel à leurs pratiques. En revanche, les membres acceptent une autorité qui leur apparaît légitime parce qu'intérieure à la scène et adaptée à la réalité de leurs pratiques et de leur environnement social. Les collectifs remplissent ainsi cette fonction d'autorité pour les artistes de la scène underground. Ils instaurent en effet une conscience collective parmi les artistes et la reproduction d'un système de normes professionnalisantes, à travers leur forme d'institutionnalisation et la mise en place d'un processus réglementé afin d'accéder à la scène et à la visibilité. Les collectifs représentent ainsi la dernière étape en vue de bénéficier d'une éventuelle visibilité à plus grande échelle.

La dichotomie entre les scènes mainstream et underground s'exerce ainsi autour de l'enjeu de visibilité qui permet de dessiner deux formes de réussite distinctes - la célébrité et la réputation - répondant chacune à des systèmes institutionnels de règles spécifiques. Alors que la célébrité et visibilité médiatique sont contrôlées par le pouvoir des médias et de l'industrie musicale mainstream et dominante, extérieurs à la scène underground, la réputation et visibilité sociale de l'underground est quant à elle régit par ses propres acteurs sociaux, par l'intermédiaire des collectifs faisant figure d'autorité à travers leur rôle d'institutions.

## Conclusion

La présente recherche avait pour objectif de comprendre la structure actuelle de la scène Hip-hop à Montréal, partagée entre une scène mainstream à dominance blanche et francophone, et une scène underground multiethnique, multiculturelle et multilingue. Nous avons choisi d'étudier l'organisation de la scène underground à travers le témoignage des artistes rappers de deux collectifs montréalais, dans le cadre d'une étude de cas et dans une perspective constructiviste, afin d'ancrer la recherche dans le sens que les acteurs sociaux donnent à leur réalité. La structure de la scène underground ainsi que les représentations sociales de ses acteurs nous ont ainsi permis d'expliquer les dynamiques régulant les interactions entre mainstream et underground.

Tout d'abord, nous avons pu observer une institutionnalisation de la scène underground autour de ces collectifs, qui produisent un système de normes et de pratiques sociales et artistiques partagées dans la communauté d'artistes. En l'absence de lieux physiques dédiés à la culture Hip-hop à Montréal, les collectifs représentent cet espace symbolique de rencontre entre les acteurs et permettent de centraliser le réseau de professionnels. C'est l'instauration d'un système de critères et de règles à la reconnaissance pour l'adhésion et la participation à leurs jams qui permet aux collectifs d'assumer ce rôle d'institutions dans la scène Hip-hop underground. Les artistes sont ainsi jugés par les membres selon trois critères : leurs connaissances de la culture Hip-hop et expériences musicales passées, leur assiduité et persévérance ainsi que leur professionnalisme. Les artistes qui remplissent ces critères gagneront alors en visibilité et obtiendront la reconnaissance au sein du réseau. Le niveau de compétences dans la scène underground est ainsi établi à partir du niveau des artistes membres des collectifs.

Nous avons également pu observer l'importance que les relations entre pairs prennent dans la progression des artistes et l'acheminement de leurs carrières professionnelles en tant qu'artistes Hip-hop. Si la bienveillance est de mise parmi les artistes-membres, qui constituent une communauté permettant le partage d'expériences et de compétences, nous constatons cependant une forte tension entre l'intérieur et l'extérieur des collectifs. Cela s'explique en grande partie par le fait que la scène underground est organisée autour d'un enjeu central de visibilité. La scène underground ne bénéficie en effet pas d'une grande visibilité dans l'univers médiatique. Ce sont ainsi les collectifs qui représentent la plateforme privilégiée afin d'obtenir un tant soit peu de notoriété et de visibilité auprès du public. Puisque les collectifs permettent

d'accéder à cette visibilité dans la scène underground et à travers ses réseaux alternatifs, ils n'en deviennent que plus sélectifs, en instaurant des conditions d'accès strictes, selon les critères observés précédemment. De plus, cette absence de plateformes et de lieux dédiés à la culture Hip-hop crée une responsabilité collective des artistes quant à la visibilité et au rayonnement de leur communauté.

Si les collectifs organisent la scène underground dans une forme d'institutionnalisation, ses dynamiques sociales et logiques relationnelles sont structurées autour de l'enjeu de visibilité. Cet enjeu est à l'origine non seulement des tensions entre intérieur et extérieur des collectifs mais également entre les scènes mainstream et underground.

Par ailleurs, les artistes underground ne se reconnaissent pas dans la culture Hip-hop mainstream et médiatisée. Rappelons tout d'abord que l'industrie du disque québécoise s'est construite à la suite de crises successives, incitant ses acteurs à employer des stratégies de survie. En raison du départ des *majors* américaines et internationales, le réseau local s'est alors concentré sur un répertoire d'artistes déjà établis et rentables. Cette construction spécifique de l'industrie québécoise du disque autour d'une production exclusivement locale s'est développée en parallèle d'un fort nationalisme et de l'adoption de mesures culturelles et politiques en faveur de la francophonie. C'est à la même période, à la fin des années 70, que la culture Hip-hop a fait son apparition au Québec, peu de temps après sa naissance dans le quartier new-yorkais du Bronx. Majoritairement issus de l'immigration anglophone, les artistes underground témoignent alors d'un sentiment d'exclusion de la sphère publique, relatif à un manque de représentativité ethnique, culturelle et linguistique dans les médias. Les médias leur semblent ainsi déconnectés de leur réalité sociale, entraînant une incompréhension de leur part quant aux spécificités de la culture. Ainsi, cette incompréhension de la culture Hip-hop par ces derniers entraînerait une simplification des pratiques artistiques underground afin de les rendre plus accessibles au grand public, gommant ainsi leur richesse d'expression.

Nous observons ainsi une volonté de la part des artistes underground de rester underground, ou plutôt une volonté de ne pas devenir mainstream. Ces derniers revendiquent en effet des pratiques artistiques centrées sur la notion d'authenticité, alors que les pratiques mainstream leur apparaissent davantage motivées par la rentabilité financière. Si les collectifs ont la possibilité de limiter l'accès à la visibilité sociale underground par l'intermédiaire d'un système de normes et de conditions d'accès à la scène et à l'adhésion, les médias contrôlent pour leur part l'accès à la visibilité mainstream médiatique, ouvrant à une audience plus large en imposant des règles médiatiques. Deux formes de visibilité s'opposent donc : une visibilité underground et

sociale structurée par les collectifs, reposant sur la réputation et l'évaluation des compétences à l'intérieur d'un groupe restreint d'interconnaissances, face à une visibilité mainstream et médiatique, fondée sur le principe de curiosité et de célébrité, propulsée par les médias.

Si les artistes underground se représentent les scènes mainstream et underground comme deux scènes radicalement opposées, cette étude nous aura pourtant permis de constater que la réalité n'est pas aussi tranchée. Les frontières entre mainstream et underground, permettant aux artistes l'affirmation de leur identité et de leurs valeurs artistiques, se révèlent être plus poreuses que ce que ces derniers affirment. Les interactions sont ainsi relativement fréquentes, dans un environnement social limité, entre les artistes mainstream et underground. Cependant, les scènes Hip-hop mainstream et underground montréalaises ne valorisent pas les mêmes sources d'autorité quant à leurs pratiques sociales et artistiques. Si le pouvoir représente une forme de domination aux yeux des artistes underground, s'exerçant par l'intermédiaire des médias et concernant essentiellement les activités économiques, l'autorité quant à elle s'attache à la structure des activités artistiques et culturelles de la scène. Les artistes underground refusent ainsi cette domination médiatique puisqu'ils la jugent trop éloignée de leurs pratiques et extérieure à la scène underground. À l'inverse, les collectifs, institutionnalisés, représentent pour les artistes underground une autorité légitime puisqu'elle s'exerce à l'intérieur de leur communauté restreinte, et est par conséquent adaptée à la réalité de leurs pratiques artistiques.



# Références bibliographiques

## Articles et ouvrages

ADISQ - Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (2017) État des lieux de l'industrie québécoise de la musique.

[https://www.adisq.com/medias/pdf/fr/Etat\\_des\\_lieux\\_fev\\_2017.pdf](https://www.adisq.com/medias/pdf/fr/Etat_des_lieux_fev_2017.pdf)

ARBORIO A-M et FOURNIER P. (2015) Collecter les matériaux. L'observation directe. Paris: Armand Colin. 47–61

B. DESFOSSÉS, F. (2020) Les racines du Hip-hop au Québec: carnet de recherche T.1, Montréal : Quartz

BARLATIER, P. (2018) Chapitre 7. Les études de cas, dans Françoise Chevalier éd., *Les méthodes de recherche du DBA*. Caen, France: EMS Editions, 126–139.

BEAUD, S., CONFAVREUX, J., LINDGAARD, J. (2006) Introduction, dans *La France Invisible*, Paris: La Découverte. 7–16

BEAUD, S. (2006) Les angles morts de la sociologie française, dans *La France Invisible*, Paris: La Découverte. 459–472

BERTAUX, D. (2016) Le récit de vie. Paris: Armand Colin. 4e édition. 35–47

CASEMAJOR, N. & STRAW, W. (2017) La Visualité Des Scènes: Cultures Urbaines Et Formes Visuelles Des Paysages Scéniques. *Imaginations 7:2* : 20–37.

CHALARD-FILLAUDEAU, A. (2015) Les études culturelles. Saint-Denis, France: Presses universitaires de Vincennes

CHAMBERLAND, R. (2001) Rap in Canada: Bilingual and multicultural. dans *Global noise: Rap and hip-hop outside the USA*. T. Mitchell (Ed.) Middletown, CT: Wesleyan University Press. 306–325

CHAMBERLAND, R. (2002) The cultural paradox of rap « made in Quebec ». dans *Black, Blanc, Beur : Rap music and hip-hop culture in the francophone world*. A-P. Durand(Ed.) Lanham, MD : The Scarecrow Press. 124–137

CHAMBERLAND, R. (2006) Le paradoxe culturel du rap québécois. In P. Roy & S. Lacasse(Dir.), *Groove : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains – Mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*. Québec : Les presses de l'Université Laval. 1–13

COULANGEON, P. (2005) *Chapitre IV. Musique : la montée de l'éclectisme des goûts*, dans *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris: La découverte, 57–72

CUCHE, D. (2004) Chapitre V. Hiérarchies sociales et hiérarchies culturelles & Chapitre VI. Identité et culture, dans *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris: La découverte, 67–81 et 82–95

DOWNING, J. (2001) *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, c2001. Preface and Acknowledgment, from v to xiv

ERALY, A. (2015) *Autorité et légitimité: Le sens du collectif*. Toulouse, France: ERES.

FLEURY, B. & WALTER, J. (2014) Les *cultural studies* en débat. dans *Questions de communication*, 25(1), 161–172

FOFANA, D. (2002) Émergence du hip-hop en France. In: *Agora débats/jeunesses*, 29, 2002. Des pratiques artistiques des jeunes. 62–65

FRASER, N. (2001) Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement : Extrait de *Habermas and the public sphere*, sous la direction de Craig Calhoun, Cambridge, MIT Press, 1992, dans *Hermès, La Revue*, 125–156

FUCHS, C. (2010) Alternative Media as Critical Media. *European Journal of Social Theory*, 13 (2), 173–192.

GARCIA CANCLINI, N. (1995) « Entrée », dans *Cultures Hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Presses de l'Université de Laval, Collection Americana

GRAHAM, S. (2016) *Sounds of the Underground: A Cultural, Political and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*. Chicago, University of Michigan Press, 2016, 7–19

GRENIER, L. (2011) « Crise » dans les industries de la musique au Québec : ébauche d'un diagnostic. *Recherches sociographiques*, 52 (1), 27–48.

GUIBERT, G. & BELLAVANCE, G. (2014) Présentation. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 5–15

HABERMAS, J. (2015) Espace public et sphère publique politique: Les racines biographiques de deux thèmes de pensée. *Esprit*, août-septembre (8), 12–25.

HALL, S. & JEFFERSON, T. (1976) *Subcultures, cultures and class: a theoretical overview*, dans *Resistance through Rituals : Youth subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson. 9–74

HAMEL, J (1997) Étude de cas et sciences sociales. Montréal-Paris : Les Éditions L'Harmattan, 1997, Collection "Outils de recherche"

HAMMOU, K. (2012) Une histoire du rap en France, Paris: La Découverte.

HONNETH, A. (2005) Invisibilité : sur l'épistémologie de la « reconnaissance », dans *Réseaux* 2005/1-2 (n° 129-130), 39–57

KAISER, M. (2014) *Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de « scène »*. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 133–157

KAUFMANN, J.-C. (2011) L'entretien compréhensif, Paris: Armand Colin, 3ème éd.

KRIMS, A. (2000) *Rap Music and the poetics of identity*, Cambridge University Press

LAABIDI, M. (2010) Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois. *Cahiers de recherche sociologique*, (49), 161–180.

LAMORT, K. (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: Éditeur en Transit.

LEBLANC, M.-N., BOUDREAULT-FOURNIER, A. & DJERRAHIAN, G. (2016) Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration. *Diversité urbaine*, 16. 9–29

LEMAY, S. (2016) Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012), Montréal: Université du Québec à Montréal

LILTI, A. (2018) Faut-il du talent pour être célèbre ? Les langages de la reconnaissance au XVIIIe siècle, in Pierre-Michel Menger, *Le talent en débat*, Paris: PUF, 101–134

LOW, B. & SARKAR, M. (2012) Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple. *Revue Kinephanos*, Vol. 3, No. 1, 20–47

LUSSIER, M. (2014) Scène, permanence et travail d'alliance : Le cas de la scène musicale émergente de Montréal. dans *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 61–78

MAIGRET, E. (2013) Ce que les *cultural studies* font aux savoirs disciplinaires, dans Questions de communication, 24 | 2013

MAUGER, G. (2007) Définition d'exclusion sociale, dans *Dictionnaire de Sociologie, Encyclopaedia Universalis*, Albin Michel, p.324–325

MARQUET, M. (2016) Le rappeur (et le) sociologue. *Sociologie et sociétés*, 48(2), 63–76.

MARTEL, F. (2010) *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*. Paris, Flammarion, coll. Essais

MÉNARD, M. (1998) *L'industrie du disque au Québec. Portrait économique*. MONTRÉAL, SODEC.

MENGER, P.-M. (2009) *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard-Seuil, coll. Hautes Études

MENGER, P.-M. (2018) *Le talent en débat*. Paris: PUF

MITCHELL, T (2001) Introduction, dans *Global Noise: Rap and Hip-hop outside the USA*, Wesleyan University Press, 1–38

MOUCHTOURIS, A. (2007) Préface et Introduction, dans *Sociologie de la culture populaire*, Paris, L'Harmattan, 1–25

PASQUIER, D. (2005) La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques. *Hermès, La Revue*, 42(2), 60–69

PECQUEUX, A. (2007) *Voix du Rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidental ».

PORTE (de la), X. (2006) « « Bobos » et « travailleurs pauvres » : petits arrangements de la presse avec le monde social », dans *La France Invisible*, 2006, 509–519

PRATT, A.C (2008) *Creative Cities: The Cultural Industries and the Creative Class*, dans *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, Vol. 90, No. 2. 107–117

RIUTORT, P. (2013). *La socialisation: Apprendre à vivre en société*. Dans *Premières leçons de sociologie*. Paris, France: Presses Universitaires de France. 63–74

SARKAR, M. & WINER, L. (2006) *Multilingual Codeswitching in Quebec Rap: Poetry, Pragmatics and Performativity*, *International Journal of Multilingualism*, 3:3, 173–192

SARKAR, M. (2008) « Ousqu'on chill à soir? » *Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise*. dans *Diversité urbaine*, Special Issue, automne 2008. 27–44.

SAVOIE-ZAJC L. (2016) *Chapitre 13 : L'entrevue semi-dirigée*, dans *Recherche sociale de la problématique à la collecte de données*. B. Gauthier et I. Bourgeois (eds) Presse de l'Université du Québec. 337–364

SIROIS, G. (2020) *Artisan or Designer: Montreal Craft Workers and the Global Discourse on Creativity*. In Annette Naudin & Karen Patel. (eds.). *Craft Entrepreneurship*. London: Rowman & Littlefield. 89–106

SONNETTE, M. (2015) *Articuler l'engagement politique et la reconnaissance artistique : conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles de rappeurs contestataires*. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 163–186

STRAW, W. (1991) *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music*, *Cultural Studies*, 5:3, 368–388

STRAW, W. (2002) *Scenes and Sensibilities*, *Public*, no 22/23, 245–257

STRAW, W. (2005) *Cultural Scenes*, dans *Loisir et société / Society and Leisure*, vol. 27, no 2, M. de la Durantaye et N. Duxbury (dir.), Presses de l'Université du Québec, 411–422

STRAW, W. (2014) Scènes : ouvertes et restreintes. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 17–32.  
<https://doi.org/10.7202/1035273ar>

TURCOTTE, Y. (1997) L'immigration et l'intégration des immigrants au Québec au cours des quinze dernières années. *Nouvelles pratiques sociales*, 10 (1), 53–57

VIVANT, E. (2009) Introduction. La ville créative, alternative à la ville industrielle ?, dans *Qu'est-ce que la ville créative ?*. Paris: Presses Universitaires de France. 1–19

VOIROL, O. (2005) Visibilité et invisibilité : une introduction, dans *Réseaux*. 2005/1 n° 129-130. 9–36

YIN, R.K. (1981) The Case Study Crisis: Some Answers, dans *Administrative Science Quarterly*, Vol. 26, No. 1. Sage Publications, Inc. on behalf of the Johnson Graduate School of Management, Cornell University. 58–65

## Télévision

BASCUNAN, R., DUNN, S., GEORGE, N., McFADYEN, S., PETERS, R. & WHEELER, D. (2016) Hip-hop Evolution, [Série télévisée] Banger Films

## Site internet

BÉDARD, M. (2019) Le Rockhead's Paradise de Rufus Rockhead. dans *Mémoire des Montréalais*. Consulté en septembre 2020.  
<https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/le-rockheads-paradise-de-rufus-rockhead>

## Titres musicaux

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

Grandmaster Flash & The Furious Five, « The Message », 45 tours, Sugar Hill Records, 1982.

Lucien Francoeur, « Rap à Billy », 45 tours, Pelo, PEL-0107, 1983.

Rock et Belles Oreilles, « Ça rend rap », 45 tours, Kébec-Disc, KD-9266, 1985.

The Sugarhill Gang, « Rapper's Delight », 45 tours, Sugar Hill Records, 1979.

Compilation, *Je rap en français*, 33 tours, Station 12 Records, STA-500, Moose Elbow Music, 1991.

Chagrin d'amour, « Chacun fait (c'qui lui plait) », 45 tours, Barclay, 100 181, 1981.

# Annexes

## Guide d'entretien

<b>Interlocuteurs</b>	Artistes rappeurs de la scène Hip-hop underground à Montréal
<b>Présentation de la recherche</b>	Ce projet de recherche a pour objectif de comprendre la structure de la scène Hip-hop underground à Montréal dans une perspective constructiviste (partir du témoignage des artistes et de leurs représentations de la réalité afin d'ancrer la recherche dans le point de vue des artistes et le sens qu'ils donnent à leur réalité/quotidien)
<b>Présentation du formulaire de consentement</b>	Expliquer le formulaire de consentement à l'artiste en amont de l'entretien, en expliquant les principales mesures de protection à son égard : confidentialité des réponses et anonymat de l'artiste dans la recherche, droit de retrait  Faire signer le formulaire à l'issue de l'entretien
<b>Thèmes abordés</b>	<b>Pistes de questions</b>
Socialisation de l'artiste à la musique	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Où avez-vous grandi ?</li> <li>- Quelles ont été vos influences musicales ?</li> <li>- Avez-vous suivi une formation musicale ?</li> <li>- Quel a été votre rapport à la musique durant votre enfance ?</li> <li>- Qu'est-ce qui vous a amené à pratiquer le rap ? Qu'est-ce qui vous a encouragé à prendre le mic ?</li> </ul>
Rencontre de l'artiste avec la scène Hip-hop et le(s) collectif(s)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quand et comment avez-vous découvert les collectifs ?</li> <li>- Quels ont été vos premiers contacts avec la scène Hip-hop ?</li> <li>- Quels sont les lieux de rencontre des professionnels/acteurs de la scène Hip-hop à Montréal ?</li> <li>- Quels lieux physiques/réels Hip-hop fréquentez-vous à Montréal ?</li> <li>- Comment avez-vous rencontré ceux qui sont devenus vos pairs dans la scène Hip-hop à Montréal ?</li> </ul>
Processus de création artistique	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quels sujets aimez-vous aborder dans vos textes de rap ?</li> <li>- Qu'est-ce qui vous inspire lorsque vous composez une chanson ?</li> <li>- Dans quel contexte préférez-vous composer ou écrire une chanson ? Avez-vous besoin d'être dans un environnement calme, animé ou autre ?</li> <li>- Avez-vous toujours une intention lorsque vous prenez la</li> </ul>



	<ul style="list-style-type: none"> <li>plume pour écrire un texte ?</li> <li>- Avez-vous besoin de l'instru en amont, avez d'écrire les paroles d'un texte ou est-ce l'inverse ?</li> <li>- Que cherchez-vous à exprimer à travers vos textes ?</li> </ul>
Expérience de l'artiste dans la scène et au sein du/des collectif(s)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quel a été votre parcours au sein de la scène Hip-hop à Montréal ?</li> <li>- Quelle est votre pratique actuelle du rap ?</li> <li>- Quelle position occupez-vous au sein des collectifs ?</li> <li>- Comment sont organisés les collectifs ?</li> <li>- Êtes-vous rémunéré à chaque prestation avec les collectifs ?</li> <li>- Qui décide des artistes programmés lors des événements hebdomadaires organisés par le(s) collectif(s) ?</li> <li>- Y a-t-il des rassemblements réguliers organisés entre membres du collectif ?</li> </ul>
Relation avec les médias	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Comment gérez-vous le partage de vos informations et projets musicaux ?</li> <li>- Quels médias vous semblent essentiels lorsque vous partagez vos projets musicaux ?</li> <li>- Quelle relation entretenez-vous avec les médias ?</li> </ul>
Relation avec le public	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Que préférez-vous en tant qu'artiste : la scène ou le studio ?</li> <li>- Quelle relation entretenez-vous avec le public ?</li> <li>- Comment entretenez-vous votre relation avec le public ?</li> <li>- Écrivez-vous vos textes en vous adressant à quelqu'un, ou en pensant qu'ils seront écoutés ?</li> <li>- Pensez-vous avoir une influence sur le public à travers vos chansons et vos textes ?</li> <li>- Est-ce important pour vous d'être connu et reconnu par le public ?</li> </ul>
Rapport à la scène mainstream	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Observez-vous une différence entre les scènes underground et mainstream à Montréal ?</li> <li>- Pourquoi rappez-vous en anglais/français ?</li> <li>- Pensez-vous que le choix de la langue ait une influence sur la carrière d'un artiste ?</li> <li>- Que pensez-vous de la visibilité actuelle de la scène Hip-hop dans les médias ?</li> <li>- Que pensez-vous du succès des artistes mainstream actuels ?</li> </ul>
Concept de réussite	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Qu'est-ce que veut dire réussir pour vous ?</li> <li>- Quelle est votre définition de la réussite personnelle ? Quand estimez-vous avoir réussi ?</li> <li>- Que veut dire réussir professionnellement ? Que veut dire réussir au sein de la scène Hip-hop ?</li> <li>- Y a-t-il des codes pour réussir dans la scène Hip-hop ?</li> </ul>
Relation avec les pairs	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quelle relation entretenez-vous avec les membres des collectifs ?</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Quelles relations entretenez-vous avec les acteurs de la scène Hip-hop montréalaise ?</li> <li>- Y a-t-il de la compétition dans la scène Hip-hop à Montréal ?</li> </ul>
<p>“Rap Queb” et pratique du Rap à Montréal</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Comment définiriez-vous le Rap Queb ?</li> <li>- Quelle est la particularité du rap montréalais/qubécois ?</li> <li>- Comment a évolué la scène Hip-hop au Québec et à Montréal ?</li> <li>- Montréal est souvent qualifié de ville particulièrement créative et propice à l’expérimentation, que pensez-vous de cette affirmation ?</li> </ul>

## Échantillon

Artiste	Sexe	Âge	Langue maternelle	Né et a grandi...	Origines	Notes
<b>Matthew</b>	H	- de 25 ans	Bilingue	à Montréal	Artiste métis Mère franco-canadienne et père caribéen	- Urban Science - Rap à partir de 16 ans - a son propre événement de jam Hip-hop avec sa gang d'amis (dont Shawn, qui est aussi son colocataire)
<b>Jordan</b>	H	35-40	Anglais	à Montréal	Artiste noir Parents d'origines haïtienne et vincentaise	- Kalmunity - a un poste important dans le collectif - vit de sa musique depuis 10 ans
<b>Paul</b>	H	35-40	Français	a grandi en Côte d'Ivoire et en France (Perpignan) a immigré au Québec en 2011	Artiste métis Mère d'origine française et père ivoirien	- Urban Science - a fait partie de Kalmunity au départ - a commencé le rap en France
<b>Jim</b>	H	35-40	Anglais	né et a grandi aux États-Unis (Washington) a immigré au Québec en 2003	Artiste noir Parents d'origines sénégalaise et capverdienne	- Kalmunity et Urban Science - se définit d'abord comme bassiste et chanteur, avant d'être un rappeur - a son propre groupe et vit de la musique depuis plusieurs années
<b>Jared</b>	H	25-30	Anglais	à Montréal	Artiste noir Mère née en Jamaïque et père né au Canada de parents jamaïcains et vincentais	- Kalmunity (collaborations mais n'est pas un membre à part entière) - Membres de sa famille très impliqués dans la musique (cousin de Jordan)
<b>Shawn</b>	H	- de 25 ans	Anglais	né à Montréal, a	Artiste noir	- Urban Science

				grandi à Laval	Parents d'origine jamaïcaine	(aussi impliqué - moins - dans le collectif Kalmunity) - a fait des études musicales - a son propre événement de jam Hip-hop avec sa gang d'amis (dont Matthew, qui est aussi son colocataire)
<b>William</b>	H	40-45	Anglais	né à New York City (USA) et a grandi à Washington (USA) fréquente Montréal à partir de la fin des années 90 avec son groupe de rap	Artiste noir Mère qui a grandi à la Nouvelle-Orléans (" <i>from many native tribes</i> ") et père originaire de la Barbade	- Kalmunity - Rappeur, producteur et MC - a eu une belle carrière en tant que rappeur avec son groupe (se concentre désormais sur la production) - vit de la musique depuis 20 ans
<b>Damien</b>	H	35-40	Français	né et a grandi à Drummondville	Artiste blanc Famille d'origine québécoise	- Kalmunity et Urban Science - Rappeur, MC, artiste visuel (graff) et danseur - Collaborations musicales à l'international - Capable de rapper dans plusieurs langues
<b>Amber</b>	F	30-35	Anglais	à Montréal	Artiste noire Mère originaire de Trinidad et père jamaïcain	- Kalmunity et Urban Science - commence le rap tardivement (29 ans)
<b>Jackson</b>	H	35-40	Anglais	à Montréal	Artiste noir (N'a pas voulu préciser ses origines ethniques et/ou culturelles)	- Urban Science - réputé pour ses capacités d'improvisation - a déjà remporté une compétition de rap

<b>Christopher</b>	H	25-30	Arabe (et anglais)	né et a grandi au Koweït a immigré au Québec en 2010	Artiste arabe (Pas plus de précision que son pays d'origine - Koweït)	- Artiste amateur - Non-membre, mais a participé plusieurs fois à l' <i>open-mic</i> du <i>Cypher</i> (Urban Science)
<b>Louise</b>	F	25-30	Français	Est de l'Île de Montréal (pas de précision quant au quartier exact afin de conserver l'anonymat de l'artiste)	Artiste blanche Famille d'origine québécoise	- Non-membre des collectifs - a déjà participé à des festivals