

Université de Montréal

La culture hip hop comme exemple de la dynamique culturelle populaire contemporaine

Par

Marc-André Simard

Département d'anthropologie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc.)

Août 2000

©Marc-André Simard, 2000



GN

4

U54

2001

V.017

Université de Montréal

La culture hip hop comme exemple de la résistance culturelle pour les jeunes

Par

Marie-Antoine Gauthier

Département d'études en éducation
École des arts et des sciences

Mémoire présenté à la fin de la maîtrise en éducation
à l'Université de Montréal
(Maîtrise en éducation (M.É.))

2001

Marie-Antoine Gauthier



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La culture hip hop comme exemple de la dynamique culturelle populaire contemporaine

Présenté par :

Marc-André Simard

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Bernard Bernier

Deirdre Meintel

John Leavitt

Mémoire accepté le :

Sommaire

Dans le cadre d'une perspective de mondialisation culturelle, la présente recherche explore différentes causes qui semblent vouloir expliquer la popularité actuelle de la culture hip hop sur le plan international. La démarche se base principalement sur l'exemple de la musique rap, puisque c'est principalement à travers elle que la culture du hip hop connaît sa diffusion. Conscient de ce fait, une attention particulière est accordée à la relation unissant la diffusion de cette forme culturelle à sa commercialisation par l'industrie du divertissement.

Située tout d'abord dans le cadre de la tradition musicale afro-américaine, une attention particulière sera également portée à l'observation des similitudes entre le rap et la musique traditionnelle africaine. Les similitudes existant entre ces deux traditions, tant au niveau de l'esthétique que du rapport de la musique à la société, démontrent à la fois la filiation du rap à la tradition africaine, mais également la possibilité de situer ce courant artistique en marge de la tradition occidentale.

L'hypothèse centrale du travail relie pour sa part la culture hip hop à la réalité désignée par le concept de « monde de la rue ». Définie principalement en fonction des origines de ce style au sein des ghettos afro-américains, mais également en fonction des similitudes observables entre ce contexte originel et les principaux cadres centres de la culture hip hop au plan international, le monde de la rue apparaît ainsi tel un espace de jeux à l'intérieur duquel l'individu confronté aux conditions socio-économiques difficiles typiques des enclaves urbaines peut se créer une identité, selon des modèles distincts de ceux proposés par la société dominante. Le hip hop participe à cette dynamique en proposant différentes activités accessibles à cette jeunesse, et à travers lesquelles ils peuvent se reconnaître et s'identifier.

D'un autre côté, le rap n'est pas non plus la propriété exclusive des communautés des enclaves urbaine; c'est donc au niveau de ses caractéristiques poétiques ainsi que dans la mise à jour d'une structure mythique sous-jacente que la popularité auprès de l'auditoire étendu sera envisagée.

Le hip hop sera finalement présenté selon une interprétation inspirée de la philosophie pragmatique; démontrant ainsi sa pertinence générale face à l'existence quotidienne de ses participants.

En conclusion, la mondialisation de la culture hip hop s'explique par les différentes stratégies qu'elle propose, qui viennent combler certains vides que semble nécessairement créer le développement logique de la société capitaliste de consommation. Les pratiques du hip hop apparaissent non pas comme une invention, mais plutôt en tant qu'adaptation des conditions sociales et technologiques contemporaines à la satisfaction de besoin essentiels de l'individu au sein de la société.

Mots clés : ethnologie, mondialisation, hip hop, culture populaire, rap

Table des matières

Chapitre 1 : Introduction

- 1.1) Les mouvements de la culture populaire à l'ère de la mondialisation, p.1
- 1.2) Le hip hop comme exemple de la mondialisation de la culture populaire, p.3
 - 1.2.1) Définition de la culture hip hop, p.6
- 1.3) Hypothèses opérationnelles, p.9
- 1.4) Présentation de la table des matières, p.11

Chapitre 2: Approche générale

- 2.1) Le concept de culture, p.15
- 2.2) Le hip hop est-il une culture?, p.17
- 2.3) La culture de la mondialisation; multinationales et cultures populaires, p.19
- 2.4) Le concept de la mondialisation, p.21
- 2.5) L'épidémiologie des représentations, p.28
 - 2.5.1) Transmission et transformation des représentations culturelles, p.29
- 2.6) Musique populaire et société, p.34
 - 2.6.1) Musique populaire et identité, p.34
 - 2.6.2) L'importance de la musique populaire chez les jeunes, p.37
- 2.7) Situation de notre travail dans la littérature, p.41
- 2.8) Méthode, p.43
- 2.9) Complexité du phénomène et sources d'information, p.44

Chapitre 3: Le monde urbain, p.47

- 3.1) New York et le Bronx, p.48
- 3.2) Le ghetto, p.51

3.3) La vie de rue, p.53

Chapitre 4: Musique africaine et Atlantique noir

4.1) La sensibilité africaine, p.57

4.1.1) Musique hip hop et esthétique musical africain: rythme, répétition et échantillonnage, p.58

4.1.2) L'intégration sociale des pratiques musicales, p.61

4.2) L'Atlantique noir & la culture populaire occidentale, p.67

4.3) La sphère publique noire, p.71

Chapitre 5 : Rap ou le pouvoir du verbe, p.76

5.1) Culture de la rue et langage non standard, p.82

5.2) La composition linguistique du rap québécois, p.85

5.3) La nomination comme forme de résistance, p.92

5.4) Le pouvoir poétique de la tragédie, p.95

5.5) Rap, rappeurs et mythe contemporain, p.99

Chapitre 6 : hip hop et culture populaire contemporaine, p.106

6.1) Hip hop et pragmatisme esthétique, p.106

6.2) Discussion : les règles de fonctionnement de la culture hip hop dans le marché des représentations populaires, p.116

Chapitre 7: Conclusion, p.122

Bibliographie, p.126

Sources secondaires, p.130

Discographie, p.132

Annexe 1 : Exemples de termes omniprésents dans les pièces de rap et relatifs au monde de la rue, p.134

Annexe 2 : Liste partielle des principaux événements et organisations hip hop de la grande région montréalaise, p.136

Annexe 3 : Exemple de la définition émique de la culture hip hop, p.138

Annexe 4 : Quelques exemples de textes raps : Sans Pression (Québec), Muzion (Québec) et IAM (France), p.141

Chapitre 1 : Introduction

1.1) Les mouvements de la culture populaire à l'ère de la mondialisation

Sans vouloir insister encore une fois sur ce fameux passage de millénaire dont nous avons déjà tous trop entendu parler, nous croyons que cet événement sera utile en ce qu'il nous permettra de marquer définitivement le passage entre deux époques. Alors que les conditions qui distinguent entre elles les différentes époques prennent place sur un continuum, les distinctions existant entre l'époque que nous abordons et celle qui se termine sont néanmoins bien réelles. Nous vivons aujourd'hui dans l'ère des communications, où les technologies de télécommunication permettent de relier aisément chaque point du globe de manière quasi instantanée. Ainsi, pour ceux ayant accès à cette technologie, le monde entier est plus accessible que jamais. Parallèlement à cette nouvelle instantanéité de l'accès à l'information, la quantité d'information disponible se voit elle aussi atteindre des sommets sans précédents. Si la presse de Gutenberg représenta une des principales révolutions du précédent millénaire, nous n'avons qu'à penser aux capacités actuelles de la micro-édition pour comprendre le fantastique bond en avant que nous venons à peine de franchir. Ainsi, non seulement l'information elle-même, mais aussi sa diffusion se voient devenir chaque jour plus accessibles. Les obstacles qui jadis contraignaient la diffusion de l'information, qu'ils fussent géographiques ou politiques, ne peuvent plus aujourd'hui contenir son flot incessant.

Face à cette nouvelle réalité, l'anthropologue désireux de comprendre la dynamique de la culture contemporaine ne peut tout simplement pas se limiter à l'application des méthodes développées par les pionniers de cette discipline. Les distinctions existant entre ces deux époques étant selon nous si importantes qu'elles en font véritablement deux mondes distincts. Il serait par exemple illusoire de vouloir étudier la culture d'une société telle que le Québec contemporain sans tenir compte d'une manière quelconque des influences provenant de l'extérieur de ses frontières. Même à l'intérieur des frontières d'une telle société, la variabilité culturelle existant entre les individus est devenue tellement grande qu'il est difficile d'émettre quelques généralisations que ce soit; car notre époque se caractérise aussi par une mobilité accrue des individus. Cependant, si la

composition de la culture ne peut pas être associée aussi étroitement aux frontières géographiques, et si la diversité culturelle interne des nations ne cesse de croître, la culture demeure toujours aussi présente et essentielle, et c'est à nous d'adapter nos outils théoriques de manière à pouvoir la saisir sous ses nouvelles formes.

Si la culture locale ne peut plus être étudiée de manière isolée, les nouveaux outils de l'anthropologue devront donc lui permettre de tenir compte de phénomènes se déroulant à un niveau plus général, voir global. Et pour ce qui est des phénomènes globaux, nous prendrons tout d'abord en considération que les transformations accélérées que connaissent les différentes cultures sont en bonne partie la conséquence directe et inévitable de la logique du développement économique. Culture et économie sont ainsi plus que jamais liées l'une à l'autre, dans une relation d'une extrême complexité. Non seulement les différentes cultures se voient obligées de s'adapter aux innombrables produits qui soutiennent et jalonnent l'expansion de l'économie mondiale, mais la culture devient elle-même plus que jamais un produit de cette économie.

Par conséquent, parmi les principales institutions qui participent à la création de l'offre disponible aujourd'hui sur le libre marché des représentations culturelles au sein de la société, les institutions de nature marchande occupent une place de plus en plus importante. L'individu moderne se voit non seulement bombardé sans relâche par d'innombrables représentations, mais une majorité de ces représentations ne visent qu'à influencer ses habitudes de consommation. Toutefois, l'individu doit néanmoins sélectionner, au sein de ce tumultueux océan de représentations, où prédominent de plus en plus les représentations de nature mercantile, celles qui contribueront à former sa culture personnelle¹.

Alors que les cultures traditionnelles représentent des systèmes complexes, élaborés au fil des siècles et des millénaires, permettant de répondre aux besoins particuliers des différentes populations, et de donner sens aux différents aspects de la vie humaine, les sociétés contemporaines, entraînées dans un processus de transformation toujours plus rapide, ne sont plus en mesure d'imposer une solution culturelle traditionnelle unique

¹ Nous partons ici du postulat que la culture de l'individu est en quelque sorte le précipité des différentes représentations culturelles adoptées par ce dernier parmi l'ensemble de celles qui lui sont offertes. Voir la section 2.1 pour plus de précisions concernant les différentes interprétations du concept de culture.

suffisamment appropriée aux nouvelles situations socio-économiques. Les institutions responsables de la diffusion des représentations traditionnelles, famille, église communauté, se heurtent de plus en plus à la concurrence des conglomerats médiatiques multinationaux en ce qui concerne le contrôle du marché des représentations publiques. Conséquence directe de la mondialisation, cette concurrence toujours plus grande au niveau de l'offre des représentations, apparaît inévitablement se traduire par une transformation accélérée des cultures et de leur contenu. Ainsi, c'est à l'intérieur d'un projet plus vaste, cherchant à accroître notre compréhension des enjeux et des mécanismes propres à cette réalité, que prend place notre démarche.

1.2) Le hip hop comme exemple de la mondialisation de la culture populaire.

Dans le cadre d'une étude portant sur les phénomènes propres à la dynamique contemporaine de mondialisation culturelle, l'exemple de la culture hip hop, cet ensemble de pratiques artistiques dont l'origine remonte au Bronx de la fin des années soixante-dix, nous apparut très vite merveilleusement approprié, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le hip hop jouit depuis son apparition, il y a plus de vingt ans maintenant, d'un extraordinaire pouvoir de contagion²; en effet, comme nous le verrons au fil des pages de ce travail, le hip hop est aujourd'hui fort solidement implanté bien au-delà de ses limites géographiques originelles³. Dans un deuxième temps, le hip hop est présentement observable ici, autour de nous, dans notre société. Ce phénomène ne se limite donc pas pour nous à une image formée par l'entremise de quelques textes savants; il représente au contraire un phénomène observable de manière empirique sur une base quotidienne. Cette présence au quotidien du hip hop nous apparaît d'ailleurs comme une

² Le concept de contagion se rapporte ici à l'épidémiologie des représentations de Dan Sperber; voir chapitre 2.

³ Parmi les pays où est actuellement présente la culture du hip hop hors des États Unis, nous pouvons citer avec certitude les suivants : Belgique, Norvège, Danemark, France, Canada, Allemagne, Japon, Suisse, Sénégal, Corée. Cette liste est cependant très conservatrice et se base entre autres sur les données d'organisations impliquées dans la culture hip hop au plan international telles que l'International Zulu Nation.

qualité intéressante dans le cadre d'un processus de recherche tel que le nôtre, puisqu'elle nous permet de rattacher directement notre réflexion à la réalité empirique. Nos idées se voient ainsi régulièrement confrontées à la réalité observable du phénomène; exercice qui nous permet par le fait même de tester la pertinence de celles-ci. Ainsi, bien que le terrain ne constitue pas en lui même une partie intégrante de notre travail, nous n'avons pas non plus l'impression de donner exclusivement dans l'« *armchair anthropology* ».

Cette omniprésente qualité de notre objet d'étude nous permet également de conférer à notre recherche une saveur locale. Comme nos observations sont mises à jour au contact de notre environnement immédiat, notre travail porte donc nécessairement en partie sur la manifestation québécoise de la culture hip hop. Toutefois, comme le présent travail s'intéresse tout d'abord à des phénomènes globaux associés à la dynamique de mondialisation culturelle, ce sont donc nécessairement les aspects plus généraux de la culture hip hop qui retiendront principalement notre attention; ainsi nous ne serons pas en mesure de nous consacrer à un véritable approfondissement en règle de ce cas particulier que constitue la manifestation québécoise de la culture hip hop. Le présent travail représente néanmoins à nos yeux une première et incontournable étape en vue de la poursuite éventuelle d'une telle entreprise.

Ainsi, pour les raisons précédemment mentionnées, mais aussi en raison d'une multitude d'éléments qui rendent ce sujet des plus passionnants, nous estimons donc qu'une étude de la culture hip hop représente une approche tout à fait pertinente et appropriée dans le cadre d'une réflexion générale portant sur les mécanismes de la culture populaire contemporaine. Bien entendu, aucune théorie générale concernant cet ordre complexe de phénomènes ne prétend résulter de ce travail. Cependant, il nous est possible d'entrevoir ici un rayonnement dépassant les limites de notre sujet particulier, puisque ce sujet, tant par son cadre théorique général que par les principaux auteurs sur lesquels il s'appuie, est pertinent dans le cadre d'une anthropologie des cultures contemporaines.

L'exemple particulier de la culture hip hop nous apparaît donc des plus appropriés dans le cadre d'un tel projet, puisqu'il permet d'observer les différents plans, locaux et globaux, communautaires et industriels, sur lesquels se joue aujourd'hui la dynamique culturelle. En effet, un bref regard porté à l'évolution de cette « culture » semble nous indiquer la présence de chacun de ces niveaux: tout d'abord développé au sein d'une communauté

locale, historiquement, socialement, économiquement, et racialement marginalisée, souvent identifiée à la population afro-américaine des ghettos de la grande région new-yorkaise⁴, le hip hop s'est ensuite vu diffuser, grâce entre autres à l'implication économique de l'industrie du divertissement, à l'intérieur d'autres communautés où il occupe aujourd'hui un statut de plus en plus important. L'étude de cette «culture», en raison des nombreuses forces tant économiques que sociales qui participent à sa dynamique de diffusion, nous apparaîtra ainsi conforme aux suggestions d'un auteur tel que Ulf Hannerz concernant l'orientation d'une étude contemporaine de la culture au sein de nos sociétés:

« To grasp the nature of the culture we live with now, we must also take an interest in the management of meaning by corporate and institutional actors, not least by the state and in the market place. » (Hannerz 1996; p.22)

Conformément à la suggestion de Hannerz, nous favoriserons donc dans le cadre de ce travail une approche tenant compte non seulement de la manifestation sociale et communautaire de cette culture, mais également de l'implication de l'industrie culturelle dans la diffusion des représentations qui composent la culture du hip hop. Néanmoins, alors que le rôle joué par le commerce international dans la diffusion de la culture hip hop ne peut être négligé, nous croyons que le statut actuel de cette celle-ci dans le répertoire mondial des cultures populaires repose avant tout sur certaines caractéristiques formelles particulières à cette culture; et c'est d'ailleurs pourquoi nous accorderons une attention toute particulière à celles-ci, alors que nous étudierons plus spécifiquement l'exemple du rap.

⁴ Bien entendu cette conception est volontairement réductrice; question de ne pas surcharger ce texte. Ainsi il faut être conscient que les communautés au sein desquelles se sont tout d'abord développées les différentes pratiques qui ensemble forment le hip hop n'étaient pas exclusivement afro-américaines, mais comportaient également une part importante d'individus provenant des anciennes colonies esclavagistes de l'Atlantique telles que Porto-Rico et la Jamaïque pour ne citer que ceux-là. Ainsi, bien que localisé tout d'abord dans la région new-yorkaise, le hip-hop est néanmoins un phénomène dont l'origine demeure probablement attribuable à une expérience du peuple de l'Atlantique Noir dans cette métropole.

1.2.1) Définition de la culture hip hop

Le terme « *Culture Hip Hop* » se réfère en premier lieu à un ensemble de pratiques artistiques ayant vu le jour dans la partie sud du Bronx (New-York, New-York, USA) vers la fin des années soixante-dix. Ces pratiques sont:

Le *rap*, art oratoire de performance, aux racines profondément ancrées dans la culture afro-atlantique, prenant généralement place sur un fond musical;

Le *dj-ing*, mode d'expression musical dont l'instrumentation repose sur l'utilisation de tables tournantes, d'une console de mixage et de microsillons (disques de vinyle);

Le *graffiti*, art graphique ayant pour principal médium la peinture en aérosol, traditionnellement exécuté sur des surfaces publiques (murs ou wagons par exemple), et fondé sur l'élaboration d'une signature personnelle selon des formes d'encryption de complexité croissante (*wild style*);

Le *breakdancing* (ou *B-boying*), forme de danse associée à la musique hip hop ayant été utilisée à l'origine dans le cadre de confrontations pacifiques entre groupes rivaux.

Bien que les termes employés dans la présente description n'engagent que l'auteur de ces lignes et que cette définition se veut volontairement réductive, la constitution du hip hop selon ces quatre éléments de base est quant à elle tout à fait formelle. Toutefois, alors que la mention même de cette définition s'avérerait inutile pour quiconque s'identifie un tant soit peu à cette culture, elle n'est probablement pas suffisante pour ceux qui lui sont vraiment étrangers. Nous avancerons donc quelques affirmations supplémentaires susceptibles de clarifier pour ces derniers certaines zones grises .

Tout d'abord, lorsque utilisé dans les médias ou dans les conversations du quotidien, le terme hip hop se voit souvent employé comme synonyme de la *musique* hip hop, ce qui

n'est pas erroné, mais plutôt réducteur comme nous l'indique notre définition. La musique hip hop quant à elle est bien souvent identifiée au rap, ce qui n'est pas faux, mais elle ne s'y limite cependant pas. Une musique hip hop peut tout à fait être instrumentale, donc sans rap. Si l'on prend par exemple une pièce de musique « rap » typique⁵ et que l'on élimine la partie vocale, cette pièce n'est alors plus du rap; elle demeure cependant du hip hop à part entière⁶.

De plus, bien que n'appartenant pas à la définition principale du hip hop que nous avons donnée plus haut, une des principales manifestations visibles de cette culture dans la société se situe probablement au niveau du code vestimentaire. En effet, qui n'a pas remarqué les jeunes aux pantalons trop grands, trop longs et portés bien en dessous de la taille? Cette manière de se vêtir, tout comme une foule d'autres détails d'ordre vestimentaire tels que les casquettes de baseball portées de travers, l'attrait de certaines marques de commerce bien particulières, ou encore l'importance accordée aux chaussures de sport dans l'élaboration de la tenue vestimentaire, représentent autant de manifestations identifiables à la culture hip hop. Il serait toutefois erroné de prétendre que le simple fait de porter de tels vêtements implique une identification de l'individu à la culture hip hop. Bien qu'à l'origine ces style furent d'abord popularisés à l'intérieur des sphères du hip hop, il est clair qu'ils ne s'y limitent plus exclusivement aujourd'hui. Cependant, ce qui est essentiel pour nous de constater est le fait que ces standards stylistiques tout d'abord développés au sein de la culture hip hop connaissent aujourd'hui une diffusion extrêmement large au sein de la société. Le style vestimentaire hip hop représente ainsi aujourd'hui dans bien des cas « le » code vestimentaire auquel s'identifie un nombre croissant de jeunes adolescents; plusieurs éléments inspirés de ce style semblent d'ailleurs avoir exercé une certaine influence jusque dans les hautes sphères de la mode internationale⁷. Ainsi, il est possible de comprendre que la culture hip

⁵ La *pièce rap typique* doit répondre à certaines caractéristiques de base que nous verrons plus loin. Car bien entendu il serait possible de rapper sur une musique non hip hop, ce qui rendrait notre exemple inopérant.

⁶ Nous approfondirons davantage cette question de la distinction entre rap et musique hip hop dans la section consacrée à l'analyse du rap.

hop est observable sous différentes formes, mais aussi selon différents degrés, au sein de la culture populaire. Nous ne serons pas véritablement en mesure d'approfondir de manière très détaillée chacun de ces différents éléments du hip hop dans le cadre du présent travail; nous nous concentrerons en effet principalement sur l'analyse du rap. Mais il nous faut dès maintenant avancer un certain nombre de caractéristiques clés concernant les origines de cette culture. En effet, pour demeurer fidèle à notre approche ethnologique, le hip hop nous apparaît avant tout comme étant le fruit de conditions sociales, géographiques, historiques, économiques et culturelles particulières; et seule une perspective intégrant la totalité de ces points de vue sera susceptible d'induire chez-nous une compréhension adéquate de ce complexe phénomène. Résumons donc dès maintenant les grandes lignes de ces dites conditions, question simplement de nous mettre en situation.

Dans un premier temps, prenez un environnement, le Bronx⁸ de la fin des années soixante-dix; quartier déchu, économiquement et socialement sclérosé, d'une des principales métropoles du monde contemporain (New York). Ajoutez-y une population jeune, de migration récente, majoritairement composée de minorités ethniques visibles, souvent descendants d'esclaves, sans véritables opportunités économiques, professionnelles, voire même académiques; vous vous retrouvez avec un portrait rudimentaire mais tout de même éloquent des conditions qui ont donné naissance à la culture hip hop. De plus, en tant que forme musicale, le hip hop se situe également dans la continuité de la très riche et féconde tradition expressive afro-américaine. Ainsi, ce n'est qu'à travers une analyse tenant compte de l'ensemble de ces différents facteurs qu'il est selon nous possible d'obtenir une image adéquate de ce qu'est véritablement le hip

⁷ Les modes proposées au grand public par l'industrie du vêtement s'inspirent régulièrement des tendances observables dans la rue; ainsi le hip hop a certainement participé à mettre à l'honneur les chaussures de sport qui ont paradé ces dernières années dans les défilés de nombreux couturiers. Nous pouvons à titre d'exemple souligner que la chanteuse rap / hip hop Lauryn Hill fut la muse ayant inspiré la collection printemps 2000 du couturier Christian Dior qui fut présentée à Hong Kong au mois de mars.

⁸ Il est important de noter que le Bronx a été abondamment présenté dans les médias populaires comme le symbole de la déchéance et de l'entropie urbaine; plusieurs films ont d'ailleurs exploité les caractéristiques quasi post-apocalyptiques de l'endroit, participant du même coup à la conception de l'endroit dans l'imaginaire collectif.

hop. C'est donc ce que nous nous proposons de faire tout d'abord dans le cadre de ce travail, alors que nous tenterons d'approcher ces multiples ramifications du hip hop à l'aide des différents outils dont nous a muni notre formation académique.

1.3) Hypothèses opérationnelles

Voici donc les principales hypothèse qui dirigeront notre démarche:

- 1) Si la culture hip hop est aujourd'hui présente dans tant de sociétés, c'est entre autres parce qu'à travers ses productions artistiques, elle propose un modèle culturel alternatif, distinct de celui proposé par la sphère sociale institutionnelle. Ce modèle, que nous associons au *monde de la rue*, apparaît mieux adapté, donc plus approprié, aux conditions de l'existence d'une certaine proportion des individus qui décident de s'y identifier.

Selon cette première hypothèse, le développement de la culture hip hop dans les sociétés contemporaines apparaît comme une réponse adaptée aux conditions dans lesquelles prend place l'existence de ceux qui l'adoptent. Il est facile d'observer par exemple que le hip hop français est très présent dans les cités, qui sont en quelque sorte l'équivalent dans ce pays des ghettos afro-américains. Au delà de cette similitude environnementale, le rap français, comme le rap américain, représente également une occasion d'exposer publiquement certaines opinions populaires concernant des sujets tels le racisme ou l'oppression policière; opinions qui, dans bien des cas, se démarquent de ce que l'on retrouvera de manière généralement dans les médias de masse. Issu tout d'abord de la communauté afro-américaine des enclaves urbaines, le hip hop prend ainsi place en continuité d'une tradition musicale et artistique caractérisée par une vision du monde basée sur l'idée d'une transformation émancipatoire de celui-ci.

- 2) Si la culture hip hop apparaît bien adaptée aux conditions de la vie contemporaine/urbaine, c'est entre autres qu'elle est fondée sur un pragmatisme esthétique.

Cette deuxième hypothèse, qui nous entraîne plus en avant dans notre tentative de compréhension de ce phénomène, nous amène à nous pencher plus en détail sur les caractéristiques générales qui distinguent la culture hip hop. Cette hypothèse occupe ainsi le rang de sous-hypothèse, puisque quelle dépend directement de la précédente dans le cadre de notre raisonnement. Inspirée en bonne partie par les travaux de Richard Schusterman, elle sera développée en fin de ce travail et portera sur tout ce qui aura été introduit jusque là. Cet aspect pragmatique permet de lier les manifestations artistiques du hip hop à la vie quotidienne.

- 3) Si la culture hip hop jouit de caractéristiques pragmatiques qui la rendent attrayante pour une certaine portion de la population, c'est qu'elle possède certaines qualités venant combler de nombreux besoins dont l'identité, la communauté, le plaisir esthétique et le besoin de donner sens à l'existence. Cette culture apparaît ainsi se situer en continuité historique et pratique tant de la vie dans les ghettos que de la tradition musicale populaire africaine.

Cette troisième hypothèse nous amènera finalement à intégrer entre elles chacune des différentes facettes introduites au cours de notre démarche, donnant ainsi à notre travail une véritable cohésion. De plus, elle nous amènera également à doter notre réflexion d'une ouverture plus générale, dépassant les limites relativement étroites de notre problématique. Ainsi, nous nous pencherons alors sur les conclusions que nous suggère notre analyse du hip hop en ce qui concerne les développements généraux de la culture populaire dans une perspective de mondialisation.

1.4) Présentation de la table des matières

Maintenant que nous avons introduit les grandes lignes de notre travail, voyons donc l'ordre selon lequel nous aborderons ses différents éléments constitutifs. Suite à notre introduction et à cette présentation de notre table des matières, nous amorcerons le chapitre 2 avec quelques précisions visant à clarifier les différents usages du concept de culture dans le cadre de ce travail (section 2.1). Cet effort, essentiel à notre démarche, visera par exemple à préciser les distinctions de sens existant entre la définition anthropologique générale de ce concept et son utilisation plus restreinte pour décrire les productions culturelles de type artistique. Suite à la présentation détaillée du concept de culture, nous serons alors en mesure d'aborder une question apparemment incontournable dans le cadre d'une étude anthropologique du hip hop : le hip hop est-il une culture? (Section 2.2) Gardant à l'esprit les distinctions introduites auparavant, nous poursuivrons par la suite en nous penchant sur le problème complexe du sort de la culture dans le cadre de la dynamique de mondialisation; nous nous attarderons alors tout particulièrement au rôle joué par les grandes multinationales du divertissement face à la construction des cultures populaires contemporaines (section 2.3). Nous poursuivrons ensuite avec une revue de la théorie anthropologique générale employée dans le cadre de ce travail; nous aborderons alors des concepts tels que ceux de mondialisation⁹ (Hannerz; Bauman) (section 2.4) et d'épidémiologie des représentations (Sperber) (section 2.5).

Par la suite, nous nous devons d'aborder brièvement la question du rôle de la musique populaire dans la culture contemporaine (section 2.6). Comme ce thème représente à lui seul un sujet très vaste, nous nous contenterons ici d'en présenter ce qui nous semble être le minimum vital dans le cadre de notre problématique. Car, bien que le hip hop ne soit pas uniquement une forme de musique populaire, il ne pourrait se définir totalement à l'extérieur de celle-ci. Nous nous attarderons ainsi tout particulièrement à certaines réflexions concernant le rôle de la musique populaire dans la société; d'abord à son implication dans le cadre du processus identitaire (section 2.6.1), et ensuite, plus particulièrement, à son importance chez les jeunes (section 2.6.2). La section 2.7

⁹ Nous employons ici le terme de mondialisation en tant que synonyme du terme anglais *globalization*.

cherchera pour sa part à situer notre démarche, tout d'abord vis-à-vis des autres études ayant porté sur le hip hop, mais également dans le cadre de la tradition anthropologique contemporaine. Nous consacrerons ensuite un bref moment à la présentation des méthodes qui seront employées dans le cadre de ce travail (section 2.8), pour finalement conclure ce chapitre consacré à notre approche générale par une réflexion portant sur la complexité du phénomène que nous tentons d'étudier, et corollairement sur les différentes sources d'information utilisées dans le cadre de ce travail (section 2.9).

Puisque la culture hip hop apparaît tout à fait inséparable de cette réalité, nous profiterons du chapitre 3 pour nous pencher sur l'inévitable question du monde urbain (Hammerz, Berman). Ainsi, nous aborderons tout d'abord cette thématique en nous penchant sur les conditions particulières ayant permis en premier lieu le développement des différentes facettes de la culture hip hop dans le Bronx, aux Etats-Unis, au début des années soixante-dix (section 3.1). Par la suite, nous élargirons l'étendue de notre réflexion et nous intéresserons de manière plus générale d'abord à la question du ghetto (section 3.2), et ensuite à celle de la vie de rue, expression selon laquelle nous décrivons certains modes de vie communs à ces environnements particuliers (section 3.3).

Le chapitre 4 nous amènera à nous interroger plus spécifiquement sur le rôle traditionnel de la musique dans le cadre de la diaspora africaine. Nous amorcerons ainsi cette réflexion en nous penchant sur la question de la sensibilité musicale africaine (section 4.1), pour diriger par la suite notre attention sur les similitudes semblant unir les manifestations musicales des sociétés africaines traditionnelles à celles du hip hop (section 4.1.1). L'observation des similitudes entre ces deux traditions musicales nous amènera par la suite à constater l'existence entre celles-ci de certains points communs, mais cette fois au niveau de l'intégration sociale des pratiques musicales (section 4.1.2). Une fois introduits ces rapports entre les pratiques hip hop et la tradition musicale africaine, nous nous tournerons ensuite vers l'observation des processus de transmission culturelle dans le cadre de la société afro-atlantique et de leur influence sur la construction de la culture populaire occidentale (section 4.2). Nous aborderons alors les travaux du sociologue anglais Paul Gilroy, nous penchant tout particulièrement sur son

analyse du rôle joué par les productions musicales dans le cadre de la formation d'une identité afro-atlantique. Cette analyse du travail de Gilroy nous amènera également à constater la nature et l'étendue des liens qui unissent entre eux différents centres de la diaspora de l'Atlantique noir tels que la Jamaïque, Londres et New York. Nous concluerons finalement ce chapitre avec l'observation de la sphère publique noire (section 4.3), dont la construction repose en partie sur la circulation des productions culturelles au sein de l'Atlantique noir.

Avec en main ces différents concepts théoriques, nous serons alors en mesure d'aborder directement la question du hip hop; privilégiant pour ce faire la facette la plus médiatisée de cette culture, soit la musique rap (chapitre 5). Alors que notre problématique ainsi que notre approche théorique constituent des étapes essentielles à notre démarche, c'est à l'intérieur de cette section que prendra véritablement place la majeure partie de notre apport personnel. Nous aborderons à l'intérieur de celle-ci les principales voies nous apparaissant susceptibles d'expliquer le succès que connaît présentement ce style musical sur la scène populaire d'un nombre croissant de nations. Nous profiterons entre autres de cette section pour inclure à notre analyse certaines informations issues de nos observations personnelles concernant les développements récents de la culture hip hop, et principalement du rap. Ainsi, par l'entremise de multiples sources d'informations « *non académiques* », enregistrements, Internet, émissions de radio et de télévision, articles, spectacles etc., nous serons en mesure d'inclure dans notre analyse une perspective propre à la manifestation québécoise de ces pratiques; chose qui aurait autrement été impossible vu l'absence quasi totale de références à ce sujet dans la littérature scientifique¹⁰. Les différents thèmes abordés dans le cadre de cette section seront donc les suivants: culture de la rue et langage non standard (section 5.1), la composition linguistique du rap québécois (section 5.2), la nomination comme forme de résistance (section 5.3), le pouvoir poétique de la tragédie (section 5.4), et finalement rap, rappeurs et mythes contemporains (section 5.5).

¹⁰ La seule étude portant sur une manifestation québécoise de la culture hip hop dont nous ayons eu connaissance demeure pour l'instant la thèse de doctorat de Louise Gauthier portant sur la transformation des graffitis dans les rues de Montréal.

Dans le cadre du chapitre 6, nous chercherons finalement à produire une synthèse générale de notre réflexion, alors que nous essaierons d'étendre notre analyse, ayant jusqu'à ce point porté principalement sur l'exemple du rap, à une compréhension plus générale de la culture hip hop. Pour ce faire, nous confronterons notre réflexion aux travaux de Richard Shusterman reliant l'esthétique pragmatique à la musique rap; nous y verrons entre autres comment, à l'exemple de cette tradition philosophique, la culture hip hop semble faire preuve d'une tendance progressiste et démocratique (section 6.1). Par la suite, nous présenterons la discussion de nos résultats, tentant d'identifier en quoi notre démarche nous permet de faire progresser notre problématique (section 6.2), avant de finalement pouvoir tirer les conclusions résultant de notre effort de réflexion (chapitre 7).

Chapitre 2 : Cadre Théorique

2.1) Le concept de culture

Vous en conviendrez, la « *culture* » d'une société, surtout lorsqu'il est question d'une société urbaine, multi-ethnique et moderne, demeure quelque chose de beaucoup trop vague, de trop immense pour qu'il soit possible de l'aborder de front dans sa totalité; il en est également de même lorsqu'il est question d'étudier la culture de la mondialisation. C'est pourquoi il nous faudra, avant de poursuivre notre réflexion, délimiter certains paramètres nous permettant de restreindre et de préciser notre objet d'étude. Nous introduirons à cette fin trois distinctions selon lesquelles devra s'orienter le reste de notre analyse. La première distinction est celle entre « *culture* » au sens anthropologique du terme, c'est-à-dire dans son sens de mode de vie, d'ensembles de significations et de vision du monde (« *culture goes on everywhere in social life, organized as a flow of meaning, by way of meaningful forms, between people* » ; Hannerz 1991, p.111), et « *culture* » dans son sens restreint de production artistique (donc comme une sorte de *meaningful forms*). Bien sûr, les productions artistiques font partie de la culture au sens anthropologique. Mais l'utilisation du même terme pour ces deux ordres de réalité peut porter à confusion. Dans le reste de l'analyse, nous essaierons de distinguer entre ces deux acceptions, en précisant à chaque fois s'il s'agit de culture au sens anthropologique ou de culture au sens de production culturelle. Malgré tout, il y aura des moments où la distinction entre les deux posera quelques problèmes (voir plus loin au sujet de la troisième distinction).

La seconde distinction se situe entre la culture qu'on pourrait dire spontanée ou non encadrée, et la culture institutionnalisée. Par institutionnalisation, nous référons, d'une part, à la définition de canons officiels ou de règles, et d'autre part, à la délimitation d'un ordre d'éléments faisant partie d'un ensemble distinct qui doit obéir à ces canons ou règles. L'institutionnalisation entraîne pour ceux qui en font partie la tendance à se définir en fonction de ces règles ou canons internes (Sperber 1996; p.76) (Dubois 1983; p.44). Pour employer une métaphore mathématique, nous pourrions par exemple dire que

la culture institutionnalisée représente un ensemble relativement fermé, sujet surtout à des transformations provenant de l'intérieur de cet ensemble, alors que la culture non ou faiblement institutionnalisée serait représentée par un ensemble ouvert, beaucoup plus perméable aux influences extérieures. Notons que l'institutionnalisation peut être plus ou moins forte, donc que la distinction qui est faite ici est relative et ne définit pas une opposition radicale.

La troisième distinction se situe entre ce qu'on peut appeler la grande culture et la culture populaire. Cette distinction porte surtout, mais non exclusivement, sur les productions culturelles, donc sur la culture au sens restreint. Cependant, on peut aussi, à l'instar de Bourdieu, distinguer entre des manifestations culturelles, au sens anthropologique de culture, des classes populaires ou de l'élite (ou de classes moyennes; notons que Bourdieu a surtout parlé lui aussi de productions artistiques; voir Bourdieu, 1979 et 1980). Dans ce dernier cas, on peut aussi parler de sous-culture, puisqu'il s'agit de système plus ou moins explicite de sens et de comportements liés à des couches ou espaces sociaux à l'intérieur d'un ensemble social ou d'une société donnée, donc partageant des éléments culturels et institutionnels avec d'autres personnes qui se situent ailleurs dans l'espace social et donc qui ont des systèmes de sens et des modes de comportement qui diffèrent sur certains points.

Ces trois distinctions ne doivent pas être vues comme totales ou radicales, chacun des termes étant lié à l'autre dans les trois cas. Ces trois distinctions sont en effet reliées entre elles. Par exemple, les productions culturelles de l'élite ont plus tendance à être institutionnalisées (voir l'institutionnalisation de la littérature chez Dubois, 1983) que les manifestations de la culture populaire. Étant moins institutionnalisées, donc formalisées, les manifestations de la culture populaire ont plus tendance à être influencées par les circonstances de la vie quotidienne, donc par des éléments de la culture comme mode de vie. La culture populaire est ainsi créée, confirmée, vécue et modifiée au quotidien par les classes populaires. Cependant, on le verra, les manifestations culturelles populaires ont aussi leurs aspects institutionnalisés, par exemple lorsqu'elles sont prises en charge par des entreprises de diffusion culturelle qui les transforment en marchandises. Malgré cela, la culture populaire a moins tendance à être institutionnalisée, ce qui rend la distinction entre culture au sens de « sens partagé », de « mode de vie » ou de « vision du monde »,

et culture au sens de « production artistique », plus difficile à délimiter. En effet, comme on le verra amplement dans le cours de l'analyse, malgré les efforts déployés par l'industrie culturelle, les développements de la culture populaire, tant dans le mode de vie ou le système de sens que dans les productions artistiques, empruntent régulièrement des avenues que l'industrie n'aura su prévoir ou contrôler.

2.2) Le hip hop est-il une culture?

Comme nous avons à présent défini les termes propres à notre utilisation du concept de culture, il nous faut maintenant nous poser une question importante pour la poursuite de ce travail; dans quelle mesure peut-on apposer à cet ensemble de pratiques qui forment le hip hop le qualificatif de culture? En fait, le hip hop peut-il seulement être considéré, dans le cadre d'une démarche anthropologique, comme une culture? En fait, il y a quelques années seulement, nous sommes conscient que peut-être un non rapide et définitif aurait été possible à ce sujet; mais aujourd'hui, près d'une génération après son apparition dans le Bronx, il en est à nos yeux tout autrement. En effet, alors que les différentes facettes du hip hop avaient fait une apparition en force dans le paysage médiatique au début des années quatre-vingt, elles avaient par la suite été hâtivement classées au rang des modes passagères et pratiquement oubliées de la scène médiatique dominante; tout semblait alors laisser croire que ces pratiques n'étaient en fait qu'une mode passagère, et elles l'ont d'ailleurs certainement été pour certains.

Toutefois, plus de vingt ans plus tard, force nous est de constater que le hip hop est loin d'être mort; en fait il semble plus présent que jamais. Nous pouvons ainsi affirmer aujourd'hui, et ce en l'absence de tout doute raisonnable, que le hip hop n'était pas une simple mode passagère. Ainsi, comme nous l'avons déjà mentionné, les différentes pratiques hip hop ne sont plus aujourd'hui la propriété exclusive des ghettos noirs américains; elles font maintenant partie intégrante du répertoire culturel d'une majeure partie des sociétés industrialisées. C'est d'ailleurs suite au constat de l'implantation outre-atlantique de la culture hip hop, particulièrement dans les tristement célèbres

banlieues françaises¹¹, qu'ont pris forme les interrogations qui allaient, quelques années plus tard, donner naissance à ce travail.

Comme nous sommes maintenant en mesure d'affirmer que le hip hop est plus qu'une simple mode, observons désormais comment le concept de culture peut lui être appliqué. Au premier regard, si le hip hop doit être considéré en tant que culture, il nous apparaît tout d'abord devoir se situer à l'intérieur de la catégorie de la culture au sens restreint du terme, c'est-à-dire en tant que production artistique. Toutefois, comme nous le verrons plus en détail au fil des chapitres qui suivent, le hip hop démontre également une importante part d'articulation face à son environnement, et ce tant au niveau de ses origines que dans le cadre de ses contextes de diffusion. Ainsi, bien qu'il puisse certainement être considéré en tant que pratique artistique, le hip hop est également très proche des modes de vie, des ensembles de significations et des visions du monde qui sont, comme nous l'avons mentionné plus tôt, des éléments se rattachant à la conception anthropologique de la culture. Ceci nous amène d'ailleurs à constater à quel point les distinctions concernant le concept de culture introduites plus haut ne représentent aucunement des catégories fixes, mais plutôt des définitions idéales entre lesquelles il nous est possible de situer un phénomène réel tel le hip hop. Toutefois, toutes les distinctions introduites plus tôt quant au concept de culture ne sont pas aussi difficiles à appliquer au hip hop; ce dernier apparaît ainsi sans aucun doute se ranger davantage du côté de la culture populaire que de celui de la grande culture. Sur ce point, l'exemple du hip hop nous permettra d'ailleurs de constater la pertinence de la similitude suggérée par Bourdieu concernant la distinction entre grande culture et culture populaire et la division sociale entre les classes populaires et d'élites.

Finalement, même si le hip hop ne jouit d'aucun des supports institutionnels qui assurent le maintien de l'intégrité de la grande culture, il démontre néanmoins une étonnante homogénéité, tant dans le temps que dans l'espace. La culture hip hop apparaît ainsi fondamentalement populaire, à la fois spontanée et institutionnalisée, définitivement artistique mais également très près de la définition de la culture au sens anthropologique;

¹¹ Voir entre autre le film *La Haine*, du jeune cinéaste français Mathieu Kassovitz, qui, à travers une illustration de la vie des jeunes de banlieue, souligne la présence de la culture hip hop en France.

voilà donc ce qu'il nous faut également entrevoir à travers l'appellation de culture lorsque nous parlons du hip hop.

2.3) La culture de la mondialisation; multinationales et culture populaires.

Maintenant que nous avons défini les différentes distinctions nécessaires à un emploi efficace du concept de culture dans le cadre de ce travail, nous sommes désormais en mesure d'aborder véritablement notre problématique, et d'essayer de comprendre quels sont les mécanismes qui régissent *aujourd'hui* les transformations de la culture populaire. Pour ce faire, nous partirons du constat général que celle-ci présente aujourd'hui l'apparence d'un libre marché des représentations culturelles, à l'intérieur duquel les moyens déployés par les différents protagonistes, commerciaux et autres, apparaissent pour le moins inégaux. Dans le cadre d'une telle réalité, il nous semble donc tout à fait légitime, voire essentiel, de nous poser certaines questions concernant les développements futurs de la culture populaire. Quelle direction prendra la culture populaire d'une société comme le Québec par exemple? De manière plus générale, quelles seront les grandes tendances qui marqueront la culture populaire de la mondialisation? En effet, alors que depuis longtemps déjà modes, styles musicaux et courants de pensée ont l'habitude de frayer leurs chemins au sein des différentes nations, transformant graduellement le contenu de la culture populaire, la situation actuelle se distingue, comme nous l'avons déjà mentionné, autant par la multitude des messages proposés que par celle des canaux de diffusion. Au sein de ce processus, les grandes machines publicitaires deviennent chaque jour plus présentes, tentant à chaque instant, et avec des moyens toujours plus imposants, d'influencer les choix des consommateurs.

La culture représente aujourd'hui sans contredit une marchandise de premier choix pour les entreprises multinationales. Face à l'ampleur des moyens déployés par ces géants pour influencer les goûts populaires en matière de culture, il apparaît tout à fait normal de penser qu'une présence grandissante de certains styles particuliers sur la scène culturelle relève principalement d'une stratégie de marketing très efficace; il y a certainement là une bonne part de vérité. Cependant, il ne faudrait pas immédiatement enlever toute

crédibilité à des produits culturels uniquement parce qu'ils sont associés d'une manière où d'une autre à la consommation de masse et à la distribution mercantile des représentations. Car si les profits sont toujours la raison première pour que la grandes entreprises s'engagent en premier lieu à multiplier certaines représentations, elles ne se priveront pas des revenus potentiels imputables à la diffusion de représentations qui ne seraient pas vides de sens. Ainsi, les acteurs institutionnels n'hésiteront pas à diffuser abondamment les représentations associées à une contre-culture s'ils peuvent en tirer un quelconque profit; le développement du rock'n roll à partir de la fin des années cinquante en est aujourd'hui un exemple classique.

De véhicule privilégié d'une contre-culture, le rock se transformera bien vite en une vaste machine commerciale et publicitaire, s'intégrant au passage à un nombre considérable des cultures populaires à travers le monde. Cette transformation quant au statut du rock dans nos sociétés, de son origine tout d'abord circonscrite à la tradition musicale afro-américaine à son omniprésence dans le répertoire de la culture populaire, n'aurait jamais été possible sans les efforts déployés par l'industrie pour nous vendre cette culture. Toutefois, le fait que l'industrie ait exercé et exerce toujours un contrôle non négligeable sur la diffusion nationale et internationale des représentations issues de cet ensemble de productions culturelles populaires, donc que ces productions ont connu une certaine institutionnalisation, n'empêche pas celles-ci de demeurer un véhicule important en ce qui concerne la diffusion de représentations alternatives au sein de la culture populaire. L'exemple du rock est donc très important pour nous puisque tous seront en mesure de constater la place importante occupée par ce mode expressif dans le paysage culturel des dernières décennies. Parallèlement, ce constat se veut aussi celui du rôle majeur joué par la recherche du profit économique dans le façonnement de la culture populaire contemporaine. Avec à l'esprit l'exemple de la *culture rock*¹², dirigeons maintenant notre regard vers ce concept si important à notre démarche qu'est celui de la mondialisation.

¹² Nous entendons par culture rock l'ensemble des valeurs esthétiques nouvelles associées à ce style musical, mais aussi les différents mouvements sociaux qui lui seront étroitement associés, comme par exemple les mouvements de protestation contre la guerre du Vietnam aux États-Unis à la fin des années soixante.

2.4) Le concept de mondialisation

Vue la récurrence avec laquelle le concept de mondialisation refait surface au fil du présent texte, vous aurez certainement compris l'importance de celui-ci face à notre démarche. Toutefois, avant de nous avancer dans la description de ce que représente pour nous ce concept, nous tenons tout d'abord à bien définir ce qu'il ne représente pas. En effet, bien qu'il soit fréquemment utilisé dans ce sens, le concept de mondialisation ne représente pour nous en rien une référence nécessaire à l'idée de compétitivité globale¹³. Très loin de nos intérêts personnels, cette représentation de la mondialisation fondée sur la conception du monde en tant que marché à l'intérieur duquel les entreprises, ou les nations, désireuses d'accroître leur part de marché doivent demeurer des plus compétitives, représente cependant le principal sens conféré à l'utilisation de ce terme dans le cadre des discours officiels, tant nationaux qu'économiques, qui agissent aujourd'hui en tant qu'acteurs principaux de la construction du discours intellectuel public. Ainsi, comme nous utilisons dans le cadre de ce travail un lexique dont l'usage habituel fait généralement référence à *un universalisme de façade cherchant avant tout à servir les intérêts dominants* (Bourdieu 2000), il nous apparaissait absolument essentiel d'aborder cette section portant sur le concept de mondialisation en nous distinguant clairement de cette tendance actuellement omniprésente. Notre utilisation du concept de mondialisation n'implique ainsi aucune référence à quelque rationalisme économique que ce soit, mais correspond plutôt au simple fait que quelque chose se répand dans le monde entier, en parlant par exemple d'un produit, d'une idée, ou mieux encore, d'une ou d'un ensemble de représentations; la mondialisation représente ainsi en quelque sorte le constat d'une internationalisation, selon des conditions toutefois bien inégales, du répertoire culturel humain. Même si la mondialisation de la culture hip hop dépend directement, comme nous le verrons bientôt, de certaines structures de l'économie mondiale, celle-ci n'implique donc en elle-même aucun parti pris quant aux doctrines de l'idéologie néo-libérale. Voilà donc ce que ne représente pas pour nous le concept de

¹³ Nous faisons ici référence à l'expression de «global competitiveness» employée par Pierre Bourdieu (Bourdieu 2000).

mondialisation; poursuivons donc notre réflexion en nous attachant aux détails de notre utilisation de ce concept.

Bien que les travaux de plusieurs auteurs aient participé à l'idée que nous nous faisons des phénomènes couverts par le concept de mondialisation, ce sont probablement ceux d'Ulf Hannerz qui résument le plus adéquatement l'idée générale sur laquelle repose notre interrogation¹⁴. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement à un ouvrage de 1996 intitulé Transnational Connections : Culture, People, Places, dans le cadre duquel Hannerz consacre un chapitre à la question des interactions régissant les échanges culturels entre les niveaux locaux et globaux de la société (Hannerz 1996; chap. 2). C'est d'ailleurs cette même caractéristique de la culture hip hop, soit sa genèse locale et sa mondialisation subséquente, qui suscita il y a quelques années déjà notre intérêt pour ce sujet. Nous retiendrons tout d'abord de cet ouvrage la suggestion selon laquelle la mondialisation est avant toute chose une question d'« .. *increasing long-distance interconnectedness* ... » (Hannerz 1996 : p.17). Nous comprendrons que cette conception de la mondialisation, aussi simple soit-elle, correspond bien à nos interrogations, mais aussi à notre conception personnelle de ce phénomène. Ainsi, nul besoin par exemple d'élaborer ici sur la capacité de cette définition à tenir compte de l'implication d'un développement technologique tel que l'Internet sur l'évolution de l'état de la mondialisation. Mais les similitudes existant entre notre démarche et celle de cet auteur vont bien au delà de cette définition. Hannerz souligne par exemple l'importance actuelle de ce même concept ainsi que le défi de taille qu'il représente dans le cadre de la tradition intellectuelle en science humaines. Vous l'aurez certainement constaté, nous accordons nous-même une grande importance à ces idées, à un point tel d'ailleurs que nous avons jugé bon de les aborder dès les premiers paragraphes de notre introduction. Le défi représenté par la mondialisation, nous l'affrontons quotidiennement, puisqu'il fait partie intégrante de notre démarche. Le défi est de taille et les apports tels que celui de Hannerz sont pour nous d'une véritable utilité.

¹⁴ Fait à noter, les travaux de Hannerz possèdent d'autres points communs avec notre démarche, puisqu'il s'est lui-même penché tout d'abord sur le phénomène de la musique afro-américaine, mais aussi sur la problématique du monde urbain; problématique qui, comme nous le verrons plus loin (chapitre 3), représente un élément essentiel de la culture hip hop.

Cependant, comme la mondialisation représente *actuellement* un défi pour les sciences sociales, Hannerz n'est tout simplement pas en mesure de nous offrir une voie précise à emprunter dans le cadre d'une étude portant sur celle-ci. Son apport personnel se situe donc d'avantage au niveau de la suggestion de différentes pistes d'analyse; apport qui dans notre cas particulier s'est avéré des plus fertiles. Nous attribuons par exemple à Ulf Hannerz la paternité de cet intérêt tout à fait incontournable dans notre démarche pour la question de la distribution du sens au sein de la société. Sous l'appellation *distribution du sens* nous faisons ici référence aux expressions anglaises « *mobility of meaning and meaningful forms* » et « *management of meaning* » (Hannerz 1996 : p.19 - 20). En réponse à cette question, Hannerz représente dans notre cas « La » source de références par excellence. Nous retiendrons ici plus particulièrement ses interrogations, déjà mentionnées dans le cadre de notre introduction, concernant la manière dont est administré le sens dans la société, et celles sur le rôle joué par les institutions ainsi que les grandes corporations au sein de cette complexe dynamique. Les implications possibles de cette dernière idée dans le cadre d'une étude de la culture hip hop sont d'ailleurs des plus intéressantes. Bien entendu la diffusion de la culture hip hop représente premièrement un exemple éloquent de la diffusion du sens au sein de la société; toutefois les similitudes existant entre ce phénomène et le contenu des réflexions de Ulf Hannerz ne s'arrêtent pas là. L'histoire de la diffusion / mondialisation de la culture hip hop est en effet intimement liée au travail des grandes corporations. Les maisons de disques sont aujourd'hui de vastes conglomérats multinationaux et leur influence dans la dynamique de diffusion outre-frontière des albums de hip hop est impossible à négliger.

Finalement, si nous affirmons que Hannerz nous suggère des pistes, ou qu'il représente « La » référence, c'est qu'il fait lui même abondamment référence aux travaux d'autres auteurs dans son analyse de ces questions. Au-delà de sa simple contribution personnelle à la théorie, le principal apport de Hannerz à notre réflexion demeure probablement de nous faire découvrir les travaux d'autres auteurs qui sont aujourd'hui pour nous des références incontournables; tout d'abord les travaux de Zygmunt Bauman que nous aborderons maintenant, mais également ceux de Dan Sperber ainsi que ceux de Paul Gilroy, deux auteurs très importants dans le cadre de notre démarche.

Bien que nous ayons lu un des ouvrages de Zygmunt Bauman auxquels Hannerz fait référence, Intimations of Postmodernity (Bauman;1992), nous devons souligner que l'essentiel de ce que nous en retenons ici était déjà présent chez Hannerz. Ainsi, plutôt que de nous étendre dans une discussion des travaux de Bauman, nous choisissons ici de présenter deux citations qui résument parfaitement ce que nous retenons principalement de cet auteur:

« ... *We live at present in an habitat of diffuse offers and free choices, (...) public attention is the scarcest of all commodities. In a way, that is, there are too many communities to imagine, too much meaning to be faced and managed.* » (Zygmunt Bauman, 1992 , p.XX), In Hannerz 1996, p.23.

De cette première citation, nous retiendrons trois éléments principaux, en commençant par le concept d'habitat. Le concept de l'habitat de sens est la réponse offerte par Bauman face à la difficulté de situer une culture, voire ici un bagage culturel particulier, dans une perspective de mondialisation. Si, traditionnellement, il était possible d'associer une culture à son peuple, un peuple à sa nation ou une nation à ses frontières, un des principaux corollaires de la dynamique de mondialisation apparaît être la remise en question de telles équations; face à cet état des choses, le concept d'habitat se révèle pour sa part beaucoup plus flexible. Ces habitats peuvent varier de taille, se superposer totalement ou en partie et peuvent être identifiés aux individus comme aux collectivités (Hannerz 1996; p.23). Ainsi, par exemple, des individus ayant une éducation similaire et un accès commun à un ensemble particulier de représentations peuvent partager le même habitat de sens, totalement ou en partie, peu importe où ils se trouvent respectivement sur la planète. Dans ce sens, nous croyons donc que le concept d'habitat peut s'avérer utile dans le cadre de notre analyse de la dynamique de mondialisation de la culture hip hop; nous verrons par exemple au fil de notre démonstration comment certaines similitudes au niveau de l'environnement, mais également à celui des problématiques politiques, économiques et raciales, paraissent favoriser l'adoption de la culture hip hop dans des contextes qui autrement ne semblent pas démontrer de similitudes culturelles, ethniques ou historiques majeures. Cette problématique illustre selon nous très bien comment le concept d'habitat, en raison de sa grande flexibilité, mais également de sa capacité à

dépasser ces catégories réductrices, nous apparaît posséder un potentiel explicatif intéressant dans le cadre de notre démarche.

Bauman suggère ensuite que l'habitat caractéristique de la mondialisation en est un où règnent *offre diffuse et libre choix*; l'offre correspondant ici aux représentations disponibles à l'individu et le libre choix à la possibilité pour ce dernier d'effectuer des choix au sein de de cette offre. Même si cette affirmation nous apparaît intéressante en ce qu'elle nous permet de souligner la différence observable entre, d'un côté, les sociétés traditionnelles où l'offre des représentations disponibles était déterminée presque exclusivement de manière locale, et de l'autre les sociétés très *mondialisées* offrant un accès accru à un inventaire culturel beaucoup plus éclaté, il faut néanmoins émettre certaines réserves quant aux implications réelles de ce soi-disant *libre choix*. En effet, il ne faudrait pas ici tomber dans un absolutisme réducteur, et nous nous devons pour ce d'aborder cette idée de libre choix avec beaucoup de prudence. Oui, les sociétés profondément impliquées dans la dynamique de mondialisation offrent certainement un choix plus grand que les sociétés plus traditionnelles, où par définition la culture est fondée principalement dans la tradition; toutefois les individus vivant dans ces sociétés ne sont pas exempts de toute influence provenant de celle-ci. Le fait qu'une société soit impliquée dans un processus de mondialisation n'entraîne pas pour autant une dissolution totale de sa culture propre au sein d'une culture globale. La liberté de choix existe donc pour ainsi dire de manière potentielle, alors que les choix effectués par les individus au sein de cette offre diffuse dépendent toujours en bonne partie de facteurs locaux. Malgré tout, cette affirmation concernant l'offre diffuse et la *relative* liberté du choix demeure pour nous un élément clé dont la prise en considération est essentielle à la compréhension de la culture contemporaine. Nous partons ainsi de cette affirmation pour nous demander pourquoi certains groupes d'individus choisiront, dans le cas qui nous intéresse, d'adopter les représentations propres à la culture hip hop, et ce, fort probablement, aux dépens d'autres types de représentations plus traditionnelles. Car, face à cet état de l'habitat de sens général de notre époque de mondialisation, il faut comprendre que le libre choix en question n'est pas qu'une simple possibilité, mais bien une nécessité, puisque la quantité de sens disponibles est beaucoup trop importante pour être prise en considération dans son intégralité. En raison de cette offre de représentations

trop grande et en constante croissance, l'attention publique prend parallèlement de plus en plus de valeur. Les différentes industries rivalisent entre elles pour attirer, ne serait-ce qu'un bref instant, l'attention du public à leurs produits. Dans une telle situation où sont déployés des moyens immenses dans le seul but de s'attirer l'attention publique, les représentations qui réussissent à s'imposer sur la place publique représentent un véritable succès; vous comprendrez qu'il nous est encore une fois possible ici de faire référence à la culture hip hop et à sa présence croissante dans notre paysage culturel. Ainsi, cette présence nous apparaît pour ces raisons un phénomène d'autant plus digne de l'intérêt des sciences sociales qu'elle n'est en rien traditionnelle ou conséquence d'une offre unique; elle représente à nos yeux un véritable succès populaire dont l'éventuelle explication ne pourrait qu'accroître notre compréhension des tendances qu'emprunteront les développements subséquents de la culture dans le cadre de la dynamique de mondialisation.

Dirigeons maintenant notre attention vers la deuxième et dernière citation que nous avons tirée des travaux de Zygmunt Bauman:

« If it used to be the case that we could live in ignorance of most of the combined cultural inventory of the world, in the global ecumene each one of us, somehow, has access to more of it – or, conversely, more of it has access to us, making claims on our senses and minds. » Zygmunt Bauman, 1992 : 25), In Hannerz 1996.

Cette deuxième citation de Bauman illustre encore une fois la distinction importante existant entre l'époque actuelle de mondialisation et les périodes précédentes. Cette distinction est selon nous des plus essentielles; et nous avons d'ailleurs débuté notre texte avec cette idée que le monde actuel est différent de ce qui l'a précédé, et ce en bonne partie en raison de l'accélération sans précédent qu'a connue la mondialisation depuis les dernières décennies. La référence faite par Bauman à un *inventaire culturel combiné du monde* représente elle aussi un point important à nos yeux. L'idée de cet inventaire culturel combiné est intéressante en ce que celui-ci représente en quelque sorte la conséquence ultime de la mondialisation. Cet inventaire n'élimine cependant pas les

distinctions culturelles régionales, nationales ou autres. Mais il les met en contact et crée ainsi une sorte de totalité au sein de laquelle individus et communautés sélectionnent des éléments. Bien entendu de nombreux facteurs entrent en ligne de compte lors du choix de ces éléments, mais l'idée de cet inventaire culturel combiné, de plus en plus accessible à un nombre croissant d'individus, demeure cependant une particularité notoire de notre époque.

Ceci résume donc notre description des principaux éléments caractéristiques de notre compréhension du concept de mondialisation. Dans le cadre de la présente analyse, l'idée de mondialisation ne correspond donc en rien à une idéologie ou encore à une politique; elle représente plutôt une tendance observable du développement de l'humanité, résultant de la diffusion à une échelle toujours plus grande de représentations, d'idées ou d'objets matériels, et ayant des conséquences sur la composition des cultures locales. La mondialisation n'explique finalement en elle-même que bien peu de choses, puisqu'elle n'est en fait que la dénomination sous laquelle nous décrivons une dynamique qui est elle-même le résultat très complexe de plusieurs facteurs tant politiques, économiques, qu'historiques. Ainsi, maintenant que nous nous sommes munis d'un concept de mondialisation suffisamment étoffé pour situer de manière pertinente notre effort de réflexion, dirigeons nous à présent vers l'étude de dynamiques internes sur lesquelles apparaît se baser, du moins en partie, cette tendance du développement contemporain de l'humanité.

2.5) L'épidémiologie des représentations

Maintenant que nous avons traité des aspects généraux qui englobent notre démarche, nous parlons ici bien entendu des concepts de mondialisation et de culture, nous sommes désormais en mesure d'approfondir d'avantage notre réflexion et d'aborder un nouvel aspect théorique concernant cette fois-ci de manière plus précise la question de la transmission de la culture; c'est donc vers les travaux de Dan Sperber portant sur l'épidémiologie des représentations (Sperber 1996) que nous nous tournerons à présent. Comme nous avons constaté plus tôt que la culture peut être perçue, au sens anthropologique du terme, telle une dynamique du sens au sein de la société, nous allons maintenant nous pencher plus particulièrement sur certains mécanismes identifiables au sein de cette même dynamique.

L'épidémiologie des représentations, telle que présentée par Dan Sperber, nous apparaît comme une tentative intéressante de développer des modèles qui permettraient d'expliquer l'existence et le sort de différentes familles de représentations culturelles; une représentation culturelle se voulant une manifestation sensible, donc perceptible par les sens, d'un ou de plusieurs éléments de la culture. De cette manière, nous tentons d'expliquer pourquoi certains groupes de représentations culturelles ont d'avantage de succès à l'intérieur d'une population donnée; pourquoi certaines seront plus «contagieuses»¹⁵ que d'autres. Le rapport existant entre l'approche de Sperber et notre questionnement dans le cadre de ce travail semble donc assez clair, puisque notre objectif est en quelque sorte de comprendre le phénomène de « *contagion* » qui caractérise la culture Hip Hop; l'usage du terme contagion, vous l'aurez compris, se voulant une métaphore qui réfère en fait au succès populaire croissant dont semble jouir cette culture à l'intérieur de la dynamique contemporaine de mondialisation.

¹⁵ Le concept de contagion se réfère ici à une prolifération de ces représentations culturelles au sein d'une société donnée, poursuivant ainsi dans le sens de la métaphore épidémiologique introduite par Sperber.

2.5.1) Transmission et transformation des représentations culturelles

Puisqu'elle cherche à comprendre le sort des représentations au sein de la culture, l'épidémiologie des représentations s'intéresse inévitablement à l'étude des chaînes causales existant entre les représentations individuelles et l'ensemble des représentations publiques disponibles aux sens; car c'est à travers les représentations culturelles que la transmission entre les éléments culturels individuels et publics devient possible. Toutefois, la transmission des représentations culturelles ne constitue pas un simple processus de reproduction, mais implique généralement un certain niveau de transformations. Ainsi, c'est de la quantité de transformations subie par une représentation lors de sa transmission que dépend son sort subséquent au sein de la culture; les représentations capables de passer l'étape de la transmission sans subir de transformations majeures seront davantage susceptibles de s'établir de manière plus endurante et étendue au sein de la société.

Toujours selon Sperber, les facteurs pouvant expliquer le sort d'un ensemble de représentations peuvent être d'ordre psychologique, environnemental ou écologique. Les facteurs d'ordre psychologique occupent cependant une place prédominante dans la réflexion de Sperber; ce dernier opérant un rapprochement entre l'étude anthropologique des faits culturels et ses explications de type causal, et l'étude des processus de la pensée conceptuelle, plus caractéristique de la psychologie. Le principal facteur psychologique influençant la distribution de l'information au sein d'une société serait ainsi sa compatibilité avec les capacités cognitives humaines (Sperber 1996; p.140). Nous pouvons observer ici comment Sperber tente d'expliquer la popularité de certaines représentations culturelles en fonction de caractéristiques biologiques¹⁶ de l'espèce humaine. Ce dernier nous suggère d'ailleurs un exemple intéressant dans le cadre de notre travail; il propose en effet que l'évolution d'un module cognitif spécialisé dans la compréhension/reproduction de patterns rythmiques et tonals serait à l'origine de l'universalité musicale humaine (Sperber 1996; 141). Il fonde ainsi son explication

¹⁶ Nous tenons ici compte du fait que l'organisation cognitive relève en premier lieu des structures biologiques, transmises génétiquement, de l'esprit humain.

causale de l'universalité du fait musical sur l'organisation des structures cognitives humaines.

Alors que nous croyons pertinent le rapport établi par Sperber entre la composition de la culture et l'organisation cognitive humaine, il faut cependant souligner que cette explication est par le fait même incapable de rendre compte de la variabilité culturelle. De plus, la réflexion de Sperber sur le rôle des structures cognitives dans le sort des représentations culturelles apparaît en elle-même parfaitement tautologique; le sort des représentations culturelles, tout d'abord issues des capacités cognitives, dépend ultimement de leur compatibilité avec ces mêmes structures cognitives. Malgré ces quelques ambiguïtés non négligeables, nous croyons néanmoins que la réflexion de Sperber peut s'avérer utile dans le cadre de notre démarche; pour ce, il faut toutefois ne pas limiter notre explication aux seuls critères cognitifs, et accorder une importance accrue aux facteurs environnementaux et écologiques à l'intérieur desquels prennent place les représentations culturelles.

Bien qu'elle ne puisse expliquer à elle seule la variabilité culturelle, l'organisation cognitive permet néanmoins d'expliquer certains phénomènes généraux de la culture humaine; Sperber affirmera ainsi par exemple que la tradition orale sera composée de représentations facilement mémorisées. En fait, ce n'est pas en elle-même que nous intéresse l'explication cognitive de Sperber, mais plutôt en ce qu'elle nous suggère la présence de certaines familles de représentations dont la popularité serait explicable *en partie* en raison de la présence universelle de certaines structures cognitives humaines. Par exemple, l'aisance avec laquelle un ensemble de représentations peut être mémorisé représente probablement un facteur susceptible de participer à l'explication d'un phénomène populaire.

L'aisance avec laquelle sont mémorisées les représentations qui composent le contenu d'une culture de tradition orale ne dépend toutefois pas uniquement de la simplicité de celles-ci. Ainsi, la présence de certaines caractéristiques thématiques et structurales permettent par exemple à une histoire d'être facilement mémorisable. De plus, la présence de ces même structures expliquerait également le pouvoir d'attraction particulier

de celle-ci auprès de l'auditoire (Sperber 1996; p.95). Nous utiliserons par conséquent cette idée au cours du chapitre 5 alors que nous y analyserons le phénomène du rap¹⁷.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, les structures cognitives ne peuvent à elles seules expliquer la variabilité culturelle, il faut pour cela inclure dans notre approche les facteurs écologiques et environnementaux; Sperber dira d'ailleurs que les phénomènes culturels sont le reflet de patterns écologiques, et de phénomènes psychologiques (Sperber 1996; p.60). Les *patterns écologiques* réfèrent à la récurrence des situations dans le cadre desquelles la transmission des représentations est possible. Ainsi, plus les occasions où une représentation a la possibilité de se transmettre sont récurrentes, plus cette représentation aura de chance d'être transmise, et donc d'occuper une place accrue au sein de la culture. Finalement, pour ce qui est des facteurs environnementaux que nous avons aussi mentionnés plus tôt, ceux-ci se réfèrent pour leur part à l'environnement dans lequel prend place le processus de transmission; cet environnement débute là où se terminent les terminaisons nerveuses de l'individu et inclut, pour chacun de ces individus, l'ensemble des organismes et objets avec lesquels il entre en interaction. Nous comprendrons ici que l'environnement joue un rôle essentiel dans le cadre du processus de diffusion d'une représentation; aucune transmission n'étant possible s'il n'y a pas d'interaction entre les individus. Ces interactions n'impliquent cependant pas nécessairement une rencontre directe des individus concernés puisqu'elles peuvent avoir lieu par l'entremise d'un support physique distinct de l'individu; ces supports comprennent bien entendu l'écriture, mais aussi l'ensemble des autres médias existant aujourd'hui, allant des systèmes de télécommunications modernes tels que l'Internet, en passant par les films et les enregistrements sonores de tout format. De la tradition orale nous passons ainsi à une réalité plus représentative des représentations que nous tentons ici d'étudier; un tradition non pas orale mais plutôt multimédia.

Si nous cherchons chez Sperber certaines pistes nous permettant de mieux comprendre les conditions nécessaires aux succès populaire des représentations culturelles, il nous

¹⁷ Même si nous ne pouvons considérer que le rap soit le fruit d'une culture de tradition purement orale, nous trouvons cependant intéressante la suggestion de Walter Ong selon laquelle nous vivons présentement dans une époque d'oralité post-littéraire; une oralité basée sur l'usage du téléphone, de la télévision et de la radio (Rose 1994; p. 86) Avec la popularité croissante de l'ordinateur et des nouveaux moyens de communication qu'il permet, nous assistons cependant à une réintroduction de l'écriture.

faut également souligner le fait que les représentations n'ont pas nécessairement besoin de ce support populaire pour survivre; une représentation peut aujourd'hui être multipliée à l'infini sans toutefois devenir véritablement populaire. Ainsi, par exemple, bien qu'ils soient publiés à des millions d'exemplaires chaque année, nous ne croyons pas que les formulaires d'impôt soient du domaine de la culture populaire; ils n'ont en effet nul besoin d'être facilement mémorisables pour assurer leur transmission. La multiplication mécanique des représentations culturelles est d'ailleurs une question importante pour nous puisqu'elle touche directement la question de la mondialisation culturelle abordée plus haut¹⁸. L'opinion de Sperber sur ce point est que l'importance culturelle d'une représentation ne doit pas être mesurée en fonction du nombre de copies dans l'environnement mais en fonction de son impact sur l'esprit des gens (Sperber 1996; p. 103). Toutefois, bien que l'omniprésence d'une représentation au sein d'une société ne lui assure pas une importance culturelle proportionnelle, il demeure certain qu'un nombre supérieur de représentations favorise néanmoins une présence accrue au sein de la culture. Comment expliquer autrement les succès que peuvent connaître les campagnes publicitaires? Dans le cadre de notre étude de la culture hip hop, il est ainsi évident que nous devons par exemple tenir compte du rôle joué par les maisons de disques qui participèrent à populariser la culture hip hop dans leurs efforts de promouvoir la vente de leurs disques de rap.

Au-delà de la simple description du processus de diffusion culturelle que représentent les principes de l'épidémiologie des représentations introduits jusqu'ici, Sperber s'avance également plus loin dans ses affirmations en proposant une direction particulière qui serait empruntée par les représentations dans le cadre de leurs transformations au cours du processus de transmission.

« Au cours de processus de transmission, les représentations sont transformées. Ces transformations ne sont pas aléatoires, mais vont plutôt dans la direction d'un contenu requérant un effort mental moindre, tout

¹⁸ Notons que la reproduction mécanique de masse des représentations est une caractéristique attribuable à la structure du marché, une des quatre structures de base du processus de diffusion culturelle proposées par Hannerz. (Hannerz 1991; p. 112)

en maximisant les effets cognitifs. Cette tendance à l'optimisation du ratio effet-effort, et du même coup la pertinence (relevance) des représentations transmises dirige la transformation progressive des représentations, à l'intérieur d'une société donnée, vers des contenus appropriés à tout un chacun.» (Sperber 1996; p.53)

En employant un vocabulaire légèrement différent, nous pourrions résumer cette citation de Sperber en disant que les transformations subies par les représentations lors du processus de transmission résultent de l'*adaptation* de ces représentations aux réalités particulières de la société ou de l'individu. Bien que nous soyons tenté d'émettre certaines réserves envers la précédente citation de Sperber, principalement en ce qui concerne la question d'*effort mental moindre*, nous croyons tout de même que celle-ci représente une hypothèse tout à fait digne d'intérêt. La grande qualité de cette dernière affirmation, ainsi que de l'ouvrage de Sperber dont elle est tirée, étant selon nous d'intégrer les connaissances issues de l'étude des principes cognitifs humains à une analyse scientifique de la culture.

Comme nous avons pu le constater, les travaux de Sperber proposent une continuité intéressante des idées introduites plus tôt dans notre démarche. Ceux-ci nous proposent en effet un modèle intéressant pour aborder à un niveau plus concret le phénomène de la diffusion des représentations au sein de la société. Nous pouvons d'ailleurs situer adéquatement la pensée de Sperber par rapport à celle de Hannerz introduit plus tôt en comparant leurs définitions respectives de la culture. Si Hannerz disait de la culture qu'elle prend place partout au sein de la vie sociale, tel un flot de représentations entre les individus, Sperber la définit pour sa part comme le précipité résultant de la cognition et de la communication au sein d'une population humaine (Sperber 1996; p.97). Bien que n'étant probablement pas parfaites, ces deux conceptions de la culture présentent comme qualités communes d'être à la fois compatibles et complémentaires; toutes deux partagent en effet implicitement l'idée que la communication au sein de la société est fondamentale dans la culture. Voilà qui nous laisse pour notre part avec une définition de la culture qui, bien qu'elle ne soit certainement pas sans faille, devrait néanmoins nous être utile dans le cadre du présent effort de réflexion.

2.6) Musique populaire et société

Tout d'abord, et pour ce que une vision comparative des sociétés permettrait à quiconque de le constater, la musique est une partie universelle du répertoire culturel humain. À partir de cette affirmation quelque peu banale, nous sommes en mesure de constater deux particularités fondamentales de la musique: celle d'être fondée sur la communication, et celle d'être omniprésente dans la grande majorité des différentes cultures populaires. Ces deux qualités attribuables à l'expérience musicale illustrent par conséquent la pertinence de celle-ci dans notre démarche théorique. Au fil de la présente section, nous nous intéresserons donc tout particulièrement à certaines qualités bien définies de l'expérience musicale humaine; une certaine compréhension des rôles sociaux et identitaires joués par la musique nous apparaissant tout simplement incontournable dans le cadre de notre démarche. Ainsi, même si nous avons défini plus tôt que le hip hop ne se limite pas à sa dimension musicale¹⁹, il nous faut admettre que c'est en celle-ci que nous basons avant tout notre expérience de cette sous-culture; nous ne voyons d'ailleurs en cela aucun problème, puisque c'est principalement par l'entremise de sa dimension musicale que cette culture semble poursuivre son élan au sein de la société.

2.6.1) Musique populaire et identité

Si nous abordons dans le cadre de ce travail la question du rôle de la musique dans la formation de l'identité, c'est avant tout parce que nous désirons nous munir d'un bagage théorique nous permettant d'aborder adéquatement cette question essentielle à notre analyse. Il faut toutefois être conscient que nous sommes ici en présence d'une problématique complexe, qui mériterait à elle seule une étude d'envergure. Le fait que cette question soit complexe ne saurait cependant nous empêcher d'inclure dans notre analyse une piste à nos yeux si importante. Cette section ne se veut donc pas un compte-

¹⁹ Bien que la musique, principalement le rap, soit le plus important produit commercial dérivé de la culture hip hop, il est important de noter qu'elle fait aujourd'hui partie d'un tout au sein duquel l'image, par l'entremise des vidéoclips, magazines, vêtements et de la présentation visuelle générale du produit, occupe une place de plus en plus importante.

rendu exhaustif de cette question; elle se limite plutôt à la présentation de propos tenus à ce sujet par l'auteur Simon Frith. Nous considérons néanmoins que les éléments présentés ici constituent une vision intéressante, représentatives de l'état actuel de la pensée scientifique sur ces questions, en accord avec les approches empruntées dans le cadre de ce travail, et susceptible de participer à la compréhension des phénomènes que nous nous sommes donné pour but d'étudier. Abordons donc sans plus tarder notre observation de ces idées empruntées à l'article Music and Identity publié en 1996 par Simon Frith.

La principale affirmation que nous emprunterons à Simon Frith souligne le fait que c'est avant tout en tant qu'expérience esthétique que la musique participe au processus de création identitaire :

«... social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities (...) but they only get to know themselves as groups (as a particular organisation of individuals and social interests, of sameness and difference) through cultural activity, through aesthetic judgement. Making music isn't a way of expressing ideas; it's a way of living them.» (Frith 1996; p.112)

L'apport de Frith à notre démarche se veut donc le suivant : il nous permet d'observer que la musique, en tant qu'expérience esthétique, permet au groupe de se reconnaître, et donc à l'individu de se définir vis-à-vis du groupe et des autres, puisqu'elle permet de démontrer publiquement l'approbation de valeurs communes.

Parallèlement à la notion d'esthétisme, Frith introduit dans notre réflexion celle des valeurs. Le partage de valeurs communes parmi un ensemble d'individus permet à ceux-ci de s'identifier les uns aux autres, de se définir en tant que groupe par opposition à ceux qui ne partagent pas les mêmes valeurs qu'eux. Le développement de la culture hip hop, perçue ici du point de vue de sa dimension musicale, peut ainsi apparaître comme un effort de la part d'un groupe particulier d'individus pour se définir par opposition à un autre groupe au sein duquel sont partagées des valeurs esthétiques différentes. Il apparaît ainsi plausible que les valeurs esthétiques qui furent mises de l'avant dès les premiers instants du hip hop n'ont pas été sélectionnées au hasard ou encore uniquement en raison

2.5.1) Transmission et transformation des représentations culturelles

Puisqu'elle cherche à comprendre le sort des représentations au sein de la culture, l'épidémiologie des représentations s'intéresse inévitablement à l'étude des chaînes causales existant entre les représentations individuelles et l'ensemble des représentations publiques disponibles aux sens; car c'est à travers les représentations culturelles que la transmission entre les éléments culturels individuels et publics devient possible. Toutefois, la transmission des représentations culturelles ne constitue pas un simple processus de reproduction, mais implique généralement un certain niveau de transformations. Ainsi, c'est de la quantité de transformations subie par une représentation lors de sa transmission que dépend son sort subséquent au sein de la culture; les représentations capables de passer l'étape de la transmission sans subir de transformations majeures seront davantage susceptibles de s'établir de manière plus endurente et étendue au sein de la société.

Toujours selon Sperber, les facteurs pouvant expliquer le sort d'un ensemble de représentations peuvent être d'ordre psychologique, environnemental ou écologique. Les facteurs d'ordre psychologique occupent cependant une place prédominante dans la réflexion de Sperber; ce dernier opérant un rapprochement entre l'étude anthropologique des faits culturels et ses explications de type causal, et l'étude des processus de la pensée conceptuelle, plus caractéristique de la psychologie. Le principal facteur psychologique influençant la distribution de l'information au sein d'une société serait ainsi sa compatibilité avec les capacités cognitives humaines (Sperber 1996; p.140). Nous pouvons observer ici comment Sperber tente d'expliquer la popularité de certaines représentations culturelles en fonction de caractéristiques biologiques¹⁶ de l'espèce humaine. Ce dernier nous suggère d'ailleurs un exemple intéressant dans le cadre de notre travail; il propose en effet que l'évolution d'un module cognitif spécialisé dans la compréhension/reproduction de patterns rythmiques et tonals serait à l'origine de l'universalité musicale humaine (Sperber 1996; 141). Il fonde ainsi son explication

¹⁶ Nous tenons ici compte du fait que l'organisation cognitive relève en premier lieu des structures biologiques, transmises génétiquement, de l'esprit humain.

causale de l'universalité du fait musical sur l'organisation des structures cognitives humaines.

Alors que nous croyons pertinent le rapport établi par Sperber entre la composition de la culture et l'organisation cognitive humaine, il faut cependant souligner que cette explication est par le fait même incapable de rendre compte de la variabilité culturelle. De plus, la réflexion de Sperber sur le rôle des structures cognitives dans le sort des représentations culturelles apparaît en elle-même parfaitement tautologique; le sort des représentations culturelles, tout d'abord issues des capacités cognitives, dépend ultimement de leur compatibilité avec ces mêmes structures cognitives. Malgré ces quelques ambiguïtés non négligeables, nous croyons néanmoins que la réflexion de Sperber peut s'avérer utile dans le cadre de notre démarche; pour ce, il faut toutefois ne pas limiter notre explication aux seuls critères cognitifs, et accorder une importance accrue aux facteurs environnementaux et écologiques à l'intérieur desquels prennent place les représentations culturelles.

Bien qu'elle ne puisse expliquer à elle seule la variabilité culturelle, l'organisation cognitive permet néanmoins d'expliquer certains phénomènes généraux de la culture humaine; Sperber affirmera ainsi par exemple que la tradition orale sera composée de représentations facilement mémorisées. En fait, ce n'est pas en elle-même que nous intéresse l'explication cognitive de Sperber, mais plutôt en ce qu'elle nous suggère la présence de certaines familles de représentations dont la popularité serait explicable *en partie* en raison de la présence universelle de certaines structures cognitives humaines. Par exemple, l'aisance avec laquelle un ensemble de représentations peut être mémorisé représente probablement un facteur susceptible de participer à l'explication d'un phénomène populaire.

L'aisance avec laquelle sont mémorisées les représentations qui composent le contenu d'une culture de tradition orale ne dépend toutefois pas uniquement de la simplicité de celles-ci. Ainsi, la présence de certaines caractéristiques thématiques et structurales permettent par exemple à une histoire d'être facilement mémorisable. De plus, la présence de ces même structures expliquerait également le pouvoir d'attraction particulier

de celle-ci auprès de l'auditoire (Sperber 1996; p.95). Nous utiliserons par conséquent cette idée au cours du chapitre 5 alors que nous y analyserons le phénomène du rap¹⁷.

Comme nous l'avons mentionné plus tôt, les structures cognitives ne peuvent à elles seules expliquer la variabilité culturelle, il faut pour cela inclure dans notre approche les facteurs écologiques et environnementaux; Sperber dira d'ailleurs que les phénomènes culturels sont le reflet de patterns écologiques, et de phénomènes psychologiques (Sperber 1996; p.60). Les *patterns écologiques* réfèrent à la récurrence des situations dans le cadre desquelles la transmission des représentations est possible. Ainsi, plus les occasions où une représentation a la possibilité de se transmettre sont récurrentes, plus cette représentation aura de chance d'être transmise, et donc d'occuper une place accrue au sein de la culture. Finalement, pour ce qui est des facteurs environnementaux que nous avons aussi mentionnés plus tôt, ceux-ci se réfèrent pour leur part à l'environnement dans lequel prend place le processus de transmission; cet environnement débute là où se terminent les terminaisons nerveuses de l'individu et inclut, pour chacun de ces individus, l'ensemble des organismes et objets avec lesquels il entre en interaction. Nous comprendrons ici que l'environnement joue un rôle essentiel dans le cadre du processus de diffusion d'une représentation; aucune transmission n'étant possible s'il n'y a pas d'interaction entre les individus. Ces interactions n'impliquent cependant pas nécessairement une rencontre directe des individus concernés puisqu'elles peuvent avoir lieu par l'entremise d'un support physique distinct de l'individu; ces supports comprennent bien entendu l'écriture, mais aussi l'ensemble des autres médias existant aujourd'hui, allant des systèmes de télécommunications modernes tels que l'Internet, en passant par les films et les enregistrements sonores de tout format. De la tradition orale nous passons ainsi à une réalité plus représentative des représentations que nous tentons ici d'étudier; un tradition non pas orale mais plutôt multimédia.

Si nous cherchons chez Sperber certaines pistes nous permettant de mieux comprendre les conditions nécessaires aux succès populaire des représentations culturelles, il nous

¹⁷ Même si nous ne pouvons considérer que le rap soit le fruit d'une culture de tradition purement orale, nous trouvons cependant intéressante la suggestion de Walter Ong selon laquelle nous vivons présentement dans une époque d'oralité post-littéraire; une oralité basée sur l'usage du téléphone, de la télévision et de la radio (Rose 1994; p. 86) Avec la popularité croissante de l'ordinateur et des nouveaux moyens de communication qu'il permet, nous assistons cependant à une réintroduction de l'écriture.

faut également souligner le fait que les représentations n'ont pas nécessairement besoin de ce support populaire pour survivre; une représentation peut aujourd'hui être multipliée à l'infini sans toutefois devenir véritablement populaire. Ainsi, par exemple, bien qu'ils soient publiés à des millions d'exemplaires chaque année, nous ne croyons pas que les formulaires d'impôt soient du domaine de la culture populaire; ils n'ont en effet nul besoin d'être facilement mémorisables pour assurer leur transmission. La multiplication mécanique des représentations culturelles est d'ailleurs une question importante pour nous puisqu'elle touche directement la question de la mondialisation culturelle abordée plus haut¹⁸. L'opinion de Sperber sur ce point est que l'importance culturelle d'une représentation ne doit pas être mesurée en fonction du nombre de copies dans l'environnement mais en fonction de son impact sur l'esprit des gens (Sperber 1996; p. 103). Toutefois, bien que l'omniprésence d'une représentation au sein d'une société ne lui assure pas une importance culturelle proportionnelle, il demeure certain qu'un nombre supérieur de représentations favorise néanmoins une présence accrue au sein de la culture. Comment expliquer autrement les succès que peuvent connaître les campagnes publicitaires? Dans le cadre de notre étude de la culture hip hop, il est ainsi évident que nous devons par exemple tenir compte du rôle joué par les maisons de disques qui participèrent à populariser la culture hip hop dans leurs efforts de promouvoir la vente de leurs disques de rap.

Au-delà de la simple description du processus de diffusion culturelle que représentent les principes de l'épidémiologie des représentations introduits jusqu'ici, Sperber s'avance également plus loin dans ses affirmations en proposant une direction particulière qui serait empruntée par les représentations dans le cadre de leurs transformations au cours du processus de transmission.

« Au cours de processus de transmission, les représentations sont transformées. Ces transformations ne sont pas aléatoires, mais vont plutôt dans la direction d'un contenu requérant un effort mental moindre, tout

¹⁸ Notons que la reproduction mécanique de masse des représentations est une caractéristique attribuable à la structure du marché, une des quatre structures de base du processus de diffusion culturelle proposées par Hannerz. (Hannerz 1991; p. 112)

en maximisant les effets cognitifs. Cette tendance à l'optimisation du ratio effet-effort, et du même coup la pertinence (relevance) des représentations transmises dirige la transformation progressive des représentations, à l'intérieur d'une société donnée, vers des contenus appropriés à tout un chacun.» (Sperber 1996; p.53, traduction libre)

En employant un vocabulaire légèrement différent, nous pourrions résumer cette citation de Sperber en disant que les transformations subies par les représentations lors du processus de transmission résultent de *l'adaptation* de ces représentations aux réalités particulières de la société ou de l'individu. Bien que nous soyons tenté d'émettre certaines réserves envers la précédente citation de Sperber, principalement en ce qui concerne la question d' *effort mental moindre*, nous croyons tout de même que celle-ci représente une hypothèse tout à fait digne d'intérêt. La grande qualité de cette dernière affirmation, ainsi que de l'ouvrage de Sperber dont elle est tirée, étant selon nous d'intégrer les connaissances issues de l'étude des principes cognitifs humains à une analyse scientifique de la culture.

Comme nous avons pu le constater, les travaux de Sperber proposent une continuité intéressante des idées introduites plus tôt dans notre démarche. Ceux-ci nous proposent en effet un modèle intéressant pour aborder à un niveau plus concret le phénomène de la diffusion des représentations au sein de la société. Nous pouvons d'ailleurs situer adéquatement la pensée de Sperber par rapport à celle de Hannerz introduit plus tôt en comparant leurs définitions respectives de la culture. Si Hannerz disait de la culture qu'elle prend place partout au sein de la vie sociale, tel un flot de représentations entre les individus, Sperber la définit pour sa part comme le précipité résultant de la cognition et de la communication au sein d'une population humaine (Sperber 1996; p.97). Bien que n'étant probablement pas parfaites, ces deux conceptions de la culture présentent comme qualités communes d'être à la fois compatibles et complémentaires; toutes deux partagent en effet implicitement l'idée que la communication au sein de la société est fondamentale dans la culture. Voilà qui nous laisse pour notre part avec une définition de la culture qui, bien qu'elle ne soit certainement pas sans faille, devrait néanmoins nous être utile dans le cadre du présent effort de réflexion.

2.6) Musique populaire et société

Tout d'abord, et pour ce une vision comparative des sociétés permettrait à quiconque de le constater, la musique est une partie universelle du répertoire culturel humain. À partir de cette affirmation quelque peu banale, nous sommes en mesure de constater deux particularités fondamentales de la musique: celle d'être fondée sur la communication, et celle d'être omniprésente dans la grande majorité des différentes cultures populaires. Ces deux qualités attribuables à l'expérience musicale illustrent par conséquent la pertinence de celle-ci dans notre démarche théorique. Au fil de la présente section, nous nous intéresserons donc tout particulièrement à certaines qualités bien définies de l'expérience musicale humaine; une certaine compréhension des rôles sociaux et identitaires joués par la musique nous apparaissant tout simplement incontournable dans le cadre de notre démarche. Ainsi, même si nous avons défini plus tôt que le hip hop ne se limite pas à sa dimension musicale¹⁹, il nous faut admettre que c'est en celle-ci que nous basons avant tout notre expérience de cette sous-culture; nous ne voyons d'ailleurs en cela aucun problème, puisque c'est principalement par l'entremise de sa dimension musicale que cette culture semble poursuivre son élan au sein de la société.

2.6.1) Musique populaire et identité

Si nous abordons dans le cadre de ce travail la question du rôle de la musique dans la formation de l'identité, c'est avant tout parce que nous désirons nous munir d'un bagage théorique nous permettant d'aborder adéquatement cette question essentielle à notre analyse. Il faut toutefois être conscient que nous sommes ici en présence d'une problématique complexe, qui mériterait à elle seule une étude d'envergure. Le fait que cette question soit complexe ne saurait cependant nous empêcher d'inclure dans notre analyse une piste à nos yeux si importante. Cette section ne se veut donc pas un compte-

¹⁹ Bien que la musique, principalement le rap, soit le plus important produit commercial dérivé de la culture hip hop, il est important de noter qu'elle fait aujourd'hui partie d'un tout au sein duquel l'image, par l'entremise des vidéoclips, magazines et de la présentation visuelle du produit, occupe une place de plus en plus importante.

rendu exhaustif de cette question; elle se limite plutôt à la présentation de propos tenus à ce sujet par l'auteur Simon Frith. Nous considérons néanmoins que les éléments présentés ici constituent une vision intéressante, représentatives de l'état actuel de la pensée scientifique sur ces questions, en accord avec les approches empruntées dans le cadre de ce travail, et susceptible de participer à la compréhension des phénomènes que nous nous sommes donné pour but d'étudier. Abordons donc sans plus tarder notre observation de ces idées empruntées à l'article Music and Identity publié en 1996 par Simon Frith.

La principale affirmation que nous emprunterons à Simon Frith souligne le fait que c'est avant tout en tant qu'expérience esthétique que la musique participe au processus de création identitaire :

«... social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities (..) but they only get to know themselves as groups (as a particular organisation of individuals and social interests, of sameness and difference) through cultural activity, through aesthetic judgement. Making music isn't a way of expressing ideas; it's a way of living them.» (Frith 1996; p.112)

L'apport de Frith à notre démarche se veut donc le suivant : il nous permet d'observer que la musique, en tant qu'expérience esthétique, permet au groupe de se reconnaître, et donc à l'individu de se définir vis-à-vis du groupe et des autres, puisqu'elle permet de démontrer publiquement l'approbation de valeurs communes.

Parallèlement à la notion d'esthétisme, Frith introduit dans notre réflexion celle des valeurs. Le partage de valeurs communes parmi un ensemble d'individus permet à ceux-ci de s'identifier les uns aux autres, de se définir en tant que groupe par opposition à ceux qui ne partagent pas les mêmes valeurs qu'eux. Le développement de la culture hip hop, perçue ici du point de vue de sa dimension musicale, peut ainsi apparaître comme un effort de la part d'un groupe particulier d'individus pour se définir par opposition à un autre groupe au sein duquel sont partagées des valeurs esthétiques différentes. Il apparaît ainsi plausible que les valeurs esthétiques qui furent mises de l'avant dès les premiers instants du hip hop n'ont pas été sélectionnées au hasard ou encore uniquement en raison

de leurs qualités esthétiques intrinsèques, mais également parce qu'elles apparaissaient diamétralement opposées aux valeurs musicales alors à l'honneur dans la sphère publique. Les valeurs esthétiques différentes mises à l'honneur dans la musique hip hop demeuraient néanmoins à l'image des distinctions sociales et économiques séparant alors les quartiers comme le Bronx du reste de la société américaine²⁰.

Ainsi, au milieu des années soixante-dix, pendant que la planète toute entière semblait danser au son de la musique disco, certains jeunes du Bronx mirent de l'avant un nouveau style musical correspondant mieux aux goûts des jeunes de leur quartier. Bien que tout d'abord issu de la créativité musicale afro-américaine, le disco était déjà à cette époque devenu un produit de masse; il était dans la grande majorité des cas le résultat de l'application pure et simple d'une recette musicale ayant fait ses preuves commercialement, mais dont la valeur artistique était généralement médiocre. Cette transition, qui allait rapidement transformer le disco en hip hop dans les fêtes communautaires du Sud-Bronx, illustre en fait un phénomène depuis longtemps à l'œuvre dans la communauté afro-américaine.

Alors que les styles musicaux développés par cette communauté deviennent populaires dans l'ensemble de la société, ils semblent inévitablement perdre une part de leur substance pour ceux-là même qui leur ont donné naissance. La créativité musicale afro-américaine semble ainsi devoir constamment repousser les limites des goûts établis en matière de musique populaire. Chaque fois pourtant, les nouveaux styles finissent invariablement par trouver preneurs au sein d'une part beaucoup plus étendue de la société; blues, rock, jazz, disco et hip hop sont tous des exemples probant de cette dynamique créative. Cette dynamique de création culturelle, nous la percevons par conséquent comme la réponse à un besoin toujours inassouvi, de la part de cette communauté, de se définir, et de se forger une identité. Pour que soit possible l'identification d'une communauté à un style musical particulier, ce style doit permettre d'établir des distinctions entre cette communauté et la société en générale; pour cette raison, une musique dont le succès serait parfaitement universel ne pourrait jouer qu'un

²⁰ Ce développement d'un esthétisme musical fondé sur des valeurs volontairement distinctes de celles défendues par l'ordre établi n'est d'ailleurs pas un cas isolé; en Angleterre, le mouvement punk rock s'est par exemple développé selon les mêmes principes au milieu des années soixante-dix (Gilroy 1994; p.44).

rôle très mineur dans le cadre d'une dynamique identitaire. Nous verrons d'ailleurs un peu plus loin comment les productions musicales issues de la créativité afro-américaine, mais également des autres communautés de la diaspora afro-atlantique, participent à la création d'une sphère publique alternative articulant sa propre contre-culture (section 4.2 et 4.3). Toutefois, avant d'examiner plus en détail les ramifications de la créativité artistique afro-américaine, tout d'abord en Afrique mais également dans les autres communautés noires de l'Atlantique comme nous venons de le mentionner, nous devons maintenant d'observer plus particulièrement le rôle identitaire joué par la musique dans les sociétés occidentales contemporaines, tout particulièrement auprès des jeunes.

2.6.2) L'importance de la musique populaire chez les jeunes

«... c'est à travers elle [la musique] que le groupe tend à l'individu le miroir où lire l'image de son identité ...»(G. Rouget, La Musique et la Transe, 1990; p.560)

La musique populaire est un phénomène touchant tous les groupes d'âge au sein de la société, mais il est évident que les principales transformations quant au choix des styles musicaux écoutés se situent maintenant surtout entre les générations. Il est toutefois intéressant de noter que ce phénomène, celui de la transformation intergénérationnelle des goûts populaires en matière de musique, est relativement récent, du moins, dans ses proportions actuelles. La volatilité des styles musicaux observables dans nos sociétés de consommation constitue en bonne partie une conséquence directe de l'offre toujours croissante des marchandises culturelles; phénomène sur lequel nous nous sommes penché un peu plus tôt. Dans cette même optique, nous n'aurons donc pas à nous étendre sur le fait que, contrairement aux sociétés dites traditionnelles, les nouvelles générations de nos sociétés contemporaines ne s'identifient pas nécessairement aux styles musicaux traditionnellement associés à la culture de leurs parents. Gardant à l'esprit l'universalité de la musique, sa présence dans chacune des cultures humaines, il nous apparaît que l'évolution rapide des goûts musicaux à l'intérieur d'une même société soit un indicateur certain d'une transformation culturelle importante. Ainsi, avec la

transformation des goûts musicaux, c'est selon nous bien plus qu'une habitude de consommation qui risque de se voir transformée; car, pour revenir à la citation de Frith introduite plus haut, nous croyons que l'acte de faire de la musique n'est pas qu'une manière d'exprimer des idées, mais plutôt une manière de les vivre (Frith 1996; p.112).

Alors qu'il n'est pas nouveau que certains jeunes d'une société s'éprennent d'une nouvelle forme musicale et des différents symboles et idées dont il est le véhicule, nous croyons cependant que le cas du hip hop est unique et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, si le hip hop ressemble à bien d'autres styles musicaux l'ayant précédé en ce qu'il est accompagné d'un style vestimentaire particulier et supporté par une imposante machine commerciale, il se distingue tout d'abord de ceux-ci en fonction de l'accessibilité des modes d'expression qu'il emploie. En effet, comparativement aux styles musicaux tels que le rock qui nécessitent une instrumentation relativement coûteuse ainsi qu'un endroit dédié à sa pratique, le rap est à la portée de tous puisque dans son instrumentation minimale il ne nécessite que l'usage de la parole. Cette accessibilité quasi universelle aux modes d'expression artistique est d'ailleurs une caractéristique de base de l'ensemble des pratiques de la culture hip hop.

La seconde caractéristique du rap qu'il nous faut dès maintenant introduire est celle d'être le véhicule d'un message explicite. Ainsi, contrairement à la majorité des styles musicaux populaires offerts aujourd'hui aux consommateurs de nos sociétés²¹, le rap offre à ses auditeurs un discours, une vision particulière du monde et de la société. Nous ne prétendons pas que les différents autres styles musicaux ne contiennent aucun message, mais le rap se distingue selon nous en ce que son message est volontairement mis de l'avant et se voit renforcé par les structures répétitives propres à la musique hip hop. Aussi immorales qu'elles puissent paraître pour certains, le rap propose ainsi des valeurs. En fait, il ne fait pas que les proposer, il les martèle littéralement dans l'esprit de ses auditeurs alors que les mêmes thèmes sont sans relâche ressassés d'une pièce à

²¹ Bien entendu, le rap n'est pas le seul genre musical à travers lequel sont véhiculés des messages critiques concernant la société, cette tendance est également observable, entre autres, dans le reggae, le punk et le hard core; le rap se distingue cependant de ces autres styles par son imposant succès populaire. Jamais depuis le rock de la fin des années soixante, qui était alors associé de près au mouvement *peace & love* et aux protestations contre la guerre du Vietnam, un style musical n'a selon nous combiné message social et popularité avec autant de succès. Il faut néanmoins tenir compte du fait que tous les raps ne véhiculent pas le même message; nous parlons ici d'une tendance générale et non d'une règle absolue.

l'autre, d'un album à l'autre, d'un artiste à l'autre, d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, d'une génération à l'autre²². Il apparaît impossible, à l'intérieur des limites de ce travail, d'évaluer quel est l'impact réel de ce type de discours sur la pensée de son auditoire, mais nous sommes convaincu que les textes du rap ne sont pas que des mots posés sur un rythme, mais qu'ils représentent un discours dont la multiplication à des millions d'exemplaires ne peut qu'impliquer une certaine influence sur la culture populaire.

Pour être en mesure de parler de l'influence du rap sur les jeunes, il faut nécessairement introduire ici une distinction entre les sociétés où le rap est désormais un style *traditionnel*²³, telle la société afro-américaine, et celles où il semble en pleine croissance. Ainsi, si les thèmes *gangsta*²⁴ ne représentent évidemment pas le quotidien de l'ensemble de la population afro-américaine, ni même de celle vivant dans les pires ghettos, il faut être conscient que la correspondance existant entre la vie réelle des amateurs de rap et les réalités décrites par son discours n'est pas simple et ne peut-être représentée que selon un continuum. Pour ce, nous identifions deux pôles principaux entre lesquels se situent, sur un continuum, les différents niveaux de similitude pouvant exister entre la réalité quotidienne de l'amateur de musique rap et le message contenu dans cette musique. D'un côté, vous avez ceux pour qui la réalité décrite correspond en bonne partie à la réalité quotidienne : imaginez ici une partie de ces 610 000 hommes afro-américains entre l'âge de vingt et vingt-neuf ans qui déjà en février 1990 étaient derrière les barreaux ou en probation²⁵. Face à cette situation résultant de différents problèmes sociaux dont nous allons parler plus loin, une part importante de la population afro-américaine se voit ainsi

²²Nous analyserons ces thèmes dans les chapitres 3 et 5 de ce travail.

²³ L'usage du terme *traditionnel* se réfère ici au fait que rap et hip hop sont aujourd'hui des phénomènes s'étendant sur un minimum de deux générations au sein de la communauté afro-américaine.

²⁴ Le terme *gangsta* provient de la prononciation afro-américaine du mot *gangster*; les thèmes gangsta traitent donc principalement des différents aspects liés à différentes activités criminelles. Notons que le gangsta rap n'est pas que pure fiction pour les habitants des enclaves urbaines afro-américaines. Nelson George, un des principaux chroniqueurs de la culture hip hop, réfère d'ailleurs à ce style par l'appellation de *reality rap* (George 1998, p.168)

²⁵ Information tirée du rapport intitulé : Young Black Male and Criminal Justice : A Growing National Problem, rapport publié par The Sentencing Project, Washington D.C., Février 1990; cité dans George 1998, p. 43. Le nombre de détenus dans les prisons américaines est de 2 000 000 cette année (2000), alors qu'il n'était que de 1 million au début de la décennie 90. (Le Couac, mars 2000, page 5).

impliquée, selon des liens familiaux ou d'amitié, avec le système judiciaire. Face à cette situation ce n'est pas un hasard si la majorité des disques rap abordent le thème de la criminalité et de ses conséquences.

Donc, pour poursuivre la description de notre continuum, vous aurez des individus pour qui cette vie de crime représente parfaitement la réalité quotidienne; d'autres qui peuvent s'y identifier en partie, alors qu'ils ont par exemple été des témoins plus ou moins impliqués dans de telles situations; finalement vous avez ceux pour qui cette situation est totalement différente de leur réalité. Si nous pouvons comprendre la pertinence des rap pour les individus des deux premières catégories, c'est à un tout autre niveau qu'il faut chercher pour expliquer le pouvoir d'attraction de ces représentations chez la dernière. Bien entendu, la musique en elle-même explique probablement dans bien des cas l'intérêt des jeunes pour le rap; nous sommes d'ailleurs conscient qu'au Québec par exemple, un proportion considérable des consommateurs de rap anglophone n'en comprennent probablement que très peu les paroles. Toutefois, nous nous concentrerons pour l'instant exclusivement sur les raps en tant que textes, laissant pour l'instant de côté la dimension musicale du hip hop.

Chez les individus pour qui le rap ne représente en rien un image du quotidien, c'est plutôt à un niveau poétique²⁶ que ces représentations semblent fonder leur pouvoir d'attraction. Ces auditeurs, qui représentent d'ailleurs le plus important groupe de consommateurs de ce type de productions culturelles, pouvoir d'achat aidant, ne peuvent concrètement se reconnaître à travers l'information véhiculée, mais ils tirent néanmoins un plaisir évident du message et de sa forme. Les thèmes violents et les allusions sexuelles du rap possèdent en effet un pouvoir d'attraction tout à fait comparable à ceux que possèdent les productions cinématographique et télévisuelles, de plus en plus nombreuses, traitant des mêmes sujets. Même s'ils ne représentent probablement pas le niveau d'élévation spirituelle dont beaucoup aimerait voir dotée l'humanité, les thèmes sexe/amour et violence/mort constituent en quelque sorte le canevas de l'effort narratif de nos sociétés; la fascination exercée par ces thèmes sur l'esprit humain semblant aussi

²⁶ Poétique : *Linguistique* (D'après Jakobson); fonction poétique du langage, caractérisée par le fait que l'accent est mis sur le message en tant que tel et sur les signes dont il est constitué, et non sur l'information véhiculée.

insatiable que le sont les besoins biologiques. La violence décrite par les raps, celle des gangs de rue ou des rivalités entre celles-ci et les différentes formes de l'autorité, est en fait très proche de celle des récits guerriers sur lesquels est fondée notre conception de l'histoire de l'humanité.

Suite à ces observations, nous proposons donc que l'influence des raps sur l'identité de ceux chez qui il représente une source de représentations se joue sur deux niveaux principaux. Tout d'abord, pour ceux dont les conditions de vie présentent des similitudes avec celles qui y sont décrites, le rap représente une source d'informations permettant de partager des expériences communes, dotant d'un discours public et générateur de sens des communautés aux prises avec des situations socio-économique comparables et n'étant pas adéquatement déservies par les médias traditionnels. Chez ceux pour qui le rap décrit des situations exotiques, ce ne sont pas les informations mais plutôt les différentes caractéristiques poétiques de ce mode expressif qui participent à leur représentation du monde. Dans les deux cas, bien que le rap soit également une expérience esthétique, comme nous le verrons un peu plus loin, les représentations dont le rap se veut le véhicule participent éventuellement, selon des degrés différents, à la sélection particulière de représentations de chacun et contribuent ainsi à leurs conceptions personnelles du monde et de leurs propres identités. Le rap n'est cependant pas la seule représentation issue de la culture hip hop en mesure de contribuer au processus de formation identitaire; en fait, chacune des quatre sous-disciplines de cette culture, puisqu'elles suggèrent des conceptions alternatives de leur champ artistique respectif, sont susceptibles de contribuer à la formation d'une conception particulière de l'identité.

2.7) Situation de notre travail dans la littérature

Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, la problématique de notre travail se situe à deux niveaux bien distincts : celui des dynamiques globales de la culture populaire contemporaine d'un côté, celui de la culture hip hop en tant qu'illustration de ces phénomènes de l'autre. C'est donc sur le jeu entre ces deux niveaux de réalité, dans l'emploi du hip hop pour tenter de comprendre des phénomènes plus globaux, que se

distingue notre approche. Ainsi, il est aisé de situer notre travail entre, d'une part, nos influences théoriques générales concernant la globalisation et l'épistémologie par exemple, et d'autre part, les auteurs traitant du hip hop. Dans le cadre de la tradition anthropologique, les études portant sur le hip hop ou même sur des phénomènes semblables, voir ici culture populaire occidentale et contemporaine, ne font pas légion; ceci est d'ailleurs compréhensible à la lumière des réflexions introduites plus tôt à propos de l'histoire de cette discipline. Ce sont donc principalement les auteurs issus du domaine des études culturelles qui se sont penchés sur de tel sujets. Dans le cadre de ces approches, qui demeurent néanmoins proches parentes de l'anthropologie, la culture hip hop sera entrevue principalement selon une perspective résolument afrocentrique²⁷. L'idéal de notre apport personnel serait donc d'établir un lien entre ces deux champs d'intérêts, marquant ainsi un certain avancement, aussi infime soit-il, pour chacun de ceux-ci.

Même si notre sujet ne fait pas partie du répertoire anthropologique traditionnel, il reste cependant important de noter que, contrairement à ce que certains pourraient penser, nous nous ne sommes pas les pionniers de l'étude anthropologique du hip hop; quelques chercheurs s'étant déjà intéressés à cette culture, et ce depuis plus d'une dizaine d'années. Toutefois, un recensement complet de ces textes ne constitue pas le but recherché par ce travail; au-delà d'une vaste revue de littérature, notre but premier demeurant avant tout de faire progresser ce champ d'analyse dans des directions nouvelles, projet que nous croyons réaliste vu la perspective selon laquelle nous avons décidé d'aborder ce phénomène. Bien entendu nous tiendrons néanmoins compte des travaux qui nous ont précédé; ainsi, par exemple, nous ne croyons pas nécessaire de nous lancer ici dans une description en règle des origines du hip hop ou encore des caractéristiques particulières de ses différentes pratiques, puisque ce travail a été fait de nombreuses fois avant nous, et nous ne croyons pas pertinemment ajouter quelques informations que ce soit à cette littérature; ceux qui voudront connaître plus en détail ce sujet devront ainsi faire référence aux textes cités sous cette rubrique dans notre

²⁷ Notre approche se distingue ainsi par exemple des travaux de Gilroy et de Rose, certainement nos principales références dans le cadre de ce travail, qui s'intéressent toutefois de manière quasi exclusive aux implications de ce type de phénomènes à l'intérieur des limites de la communauté afro-atlantique.

bibliographie. De plus, nous ne nous emploierons point à faire ici la critique des articles que nous avons consultés et avec lesquels nous ne sommes pas tout à fait d'accord; la discussion académique à propos du hip hop ne semblant pas pour l'instant suffisamment articulée pour qu'il soit possible d'y identifier un véritable débat dont il nous serait possible de faire état.

2.8) Méthode

Comme la problématique de ce travail se situe à un niveau très large et touche à des phénomènes d'une grande complexité, il est entendu que nous ne pensons pas tirer de cet effort des conclusions formelles et définitives. Ainsi, les hypothèses opérationnelles présentées plus haut nous serviront de guides, nous indiquant avant tout les principales directions vers lesquelles il nous faut diriger notre analyse. La manière dont nous répondrons à notre problématique dépendra donc principalement des divers éléments que nous aurons introduits tout au long de notre analyse. Nous ne procéderons donc pas par la manipulation de données quantitatives selon différents tests statistiques, mais plutôt par une description la plus appropriée possible du phénomène que nous avons choisi d'étudier. Notre méthode se veut donc celle de l'ethnologie, abordant la culture selon une perspective holiste, selon laquelle un phénomène ne peut être compris adéquatement que par l'entremise d'une approche globale. Bien entendu, la globalité est une chose presque impossible à atteindre et nous en sommes conscient. Toutefois, c'est à travers la sélection des données analysées dans le cadre de ce travail que nous tenterons d'obtenir la vision la plus juste possible de notre objet d'étude. Ce processus de sélection des informations est d'ailleurs à la base de toute entreprise scientifique quelle qu'elle soit et c'est de celui-ci que dépend en tout premier lieu la pertinence du travail qui suivra. Aussi étrange que cela puisse paraître, c'est dans cette citation tirée d'un livre traitant de la programmation informatique que nous avons trouvé l'illustration à nos yeux la plus adéquate de cette question vitale :

«... the large amount of information that is to be processed in some sense represents an abstraction of a part of the real world. The information that is available to the computer (dans notre cas nous parlerons plutôt du chercheur) consists of a selected set of data about the real world, namely, that set which is considered relevant to the problem at hand, that set from which it is believed that the desired results can be derived. The data represents an abstraction of reality in the sense that certain properties and characteristics of the real objects are ignored because they are peripheral and irrelevant to the particular problem. An abstraction is thereby also a simplification of fact.»

N. Wirth, Algorithms + Data Structures = Programs, 1976.

Ainsi, en raison de la nature complexe de notre problématique, nous comprendrons que l'orientation de notre analyse, donc le choix des données utilisées en fonction de nos hypothèses opérationnelles, est une étape cruciale dont dépend directement la validité de nos résultats. Cette sélection est d'ailleurs d'autant plus cruciale que nous sommes non seulement limité dans le temps, mais surtout dans l'étendue des propos qu'il nous est possible d'aborder dans le cadre de ce travail. Nous espérons par le fait même que la sélection d'informations présentée au fil des pages qui suivent saura offrir une vision adéquate d'un phénomène qui, dans le cadre de notre processus de recherche, nous à entraîné dans la découverte d'une quantité d'informations beaucoup plus volumineuse que ce dont il nous est donné ici de vous faire part.

2.9) Complexité du phénomène et sources d'information

Comme nous l'avons indiqué lors de notre introduction, l'étude de la culture hip hop possède la caractéristique d'être contemporaine; cette culture étant présentement active au sein de notre propre société. Aussi intéressante que puisse être cette situation nous permettant un accès direct à notre objet de recherche, elle complique également notre travail au niveau de la sélection des données. En effet, les données qu'il nous est possible d'observer dans la vie quotidienne sont d'une nature bien distincte de celle attribuable aux données provenant de la littérature scientifique; la distinction existant

entre le savant et le populaire, qui se définissent ne l'oublions pas par opposition l'un à l'autre, prenant ici toute son importance. Dans le cadre de la démarche dont le présent travail représente en quelque sorte le point culminant, nous avons ainsi décidé d'accorder une attention privilégiée aux différentes manifestations de cette culture sur la scène populaire, et ce aux dépens peut-être d'une revue vraiment exhaustive de l'ensemble des écrits savants portant sur ce phénomène. Nous croyons néanmoins que ce choix au niveau de notre méthode est justifié par le fait que ce que nous tentons ici d'étudier est le phénomène lui-même, et non pas uniquement le discours scientifique portant sur ce phénomène.

La culture hip hop constitue aujourd'hui un sujet d'actualité, bien représenté dans les différents médias, et ce non seulement dans le cadre de publications spécialisées. Les graffitis sont observables dans les rues et sur les trains, les disques sont en vente partout, les boutiques spécialisées font de plus en plus leur apparition; la grande région montréalaise connaît même une bonne sélection de concerts, d'organisations et de festivals gravitant autour du hip hop²⁸. Ainsi, à travers les nombreuses sources consultées, une image de plus en plus détaillée de notre objet d'étude s'est formée. L'oeil avisé saura reconnaître autour de lui, parmi la foule, de nombreux traits esthétiques dont l'origine est attribuable au hip hop. Bien que les observations de ces multiples petits détails ne puissent s'intégrer dans leur intégralité directement à notre corpus de données, ce sont elles qui nous rappellent chaque jour la pertinence de notre questionnement, participant du même coup indéniablement à notre compréhension du phénomène.

Les informations concernant la culture hip hop qu'il nous est donné d'observer directement adoptent une multitude de formes: enregistrements sonores, vidéo-clips, films, spectacles, entrevues, graffiti, magazines spécialisés, émissions de radio ou de télévision, Internet, publicité, boutiques spécialisées, vêtements. Toutes ces données, aussi diverses soient-elles, sont importantes à nos yeux puisqu'elles participent inévitablement à la construction de ce qu'est actuellement la culture hip hop sur la scène publique. Ainsi, tout au long de notre démarche, nous avons tenté de nous référer à ces données, de manière à enrichir mais aussi à confronter les informations tirées de la littérature scientifique. En raison de leur nature très diversifiée, ces « données de terrain »

²⁸ Voir annexe 2.

ne seront pas compilées de manière exhaustive et présentées dans une section indépendante du présent travail, mais plutôt intégrées ça et là au fil de notre réflexion. Les données principales proviendront de la musique rap, et plus particulièrement des textes de cette musique, que nous analyserons en fonction des thèmes dominants qui y apparaissent.

Chapitre 3 : Le monde urbain

En raison de leur grande complexité, tant économique, sociale que culturelle, mais également de leur croissance constante, l'étude des villes et de leur population représente un défi de taille pour l'anthropologie contemporaine. Nous retiendrons simplement que ce fut dans l'étude des sociétés dites « primitives » qu'ont été forgés les outils classiques permettant à l'anthropologue d'analyser cultures et sociétés. Ainsi, l'étude anthropologique des grandes métropoles, de par l'hétérogénéité qui les caractérisent, ne saurait être abordée par l'application directe de ces méthodes classiques; encore une fois, nous nous situons ici sur un terrain plutôt glissant. Nous ne prétendons pas que la ville n'ait pas été abordée adéquatement par les chercheurs, loin de là, mais plutôt que, malgré les nombreux travaux ayant jusqu'à présent vu le jour, l'étude des grandes métropoles contemporaines et de leur population demeure toujours aujourd'hui un défi de taille pour les sciences sociales. Ainsi, le statut actuel de nos connaissances sur ce sujet se situe encore aujourd'hui davantage au niveau de la mise en place d'une perspective théorique pouvant s'avérer utile dans le cadre de recherches portant sur le rôle joué par les villes dans le développement, le déclin et la transformation de la culture, plutôt qu'à celui du rapport de recherches accomplies (Hannerz 1993). Il nous apparaît par exemple difficile d'émettre quelques généralisations qui porteraient sur l'ensemble des habitants d'une ville, voire même d'un quartier ou d'un immeuble; la diversité existant entre les habitants des grandes métropoles contemporaines étant très importante.

Malgré tout, la ville représente incontestablement un lieu clé, une scène où prennent tout d'abord place plusieurs de ces révolutions culturelles, sociales et économiques qui par la suite façonnent l'histoire humaine. L'étude de la ville, de ses principales caractéristiques sociales et culturelles, représente ainsi pour nous un aspect incontournable de ce projet de recherche; car comme nous le verrons bientôt plus en détail, le hip hop est essentiellement une sous-culture urbaine. Ainsi, dans le but de mieux comprendre cette culture, nous jetterons un regard sur les principales caractéristiques sociales, culturelles et économiques qui ont encadré son développement dans le paysage new-yorkais. Comme les racines urbaines du hip hop trouvent plus précisément leur source dans le Bronx, quartier dont la mauvaise réputation semble depuis longtemps avoir fait le tour de la

terre, c'est donc vers cet endroit précis, et plus particulièrement vers les événements qui ont marqué son histoire, que nous nous tournerons maintenant.

3.1) New York et le Bronx

Avant de parler du Bronx, il nous faut préalablement présenter la ville dont il fait partie. Tout d'abord, la ville de New-York n'est pas une simple ville; elle est en quelque sorte l'incarnation même du concept de la ville moderne. NYC (New York City) représente sans contredit une des principales métropoles du vingtième siècle. En comparaison des grandes métropoles européennes, elle est une ville relativement jeune; elle représente également un des principaux symboles de ce nouveau monde qu'à été, et qu'est encore, l'Amérique aux yeux de l'Occident. Toutefois, dans le cadre de notre réflexion, c'est avant tout le statut qu'occupe New-York en tant que centre international de communication (Berman 1982) qui lui concède sa plus grande importance; car, comme nous l'avons défini plus haut, nous nous intéressons ici à la mondialisation de la culture et considérons la culture comme étant elle-même fondée en bonne partie sur la communication. Il est impossible pour nous d'aborder dans le cadre de ce travail une histoire, même très générale de la ville de New-York; l'important ici étant pour nous de comprendre que c'est dans cette ville très importante que furent tout d'abord réunies les conditions qui allaient permettre le développement de la culture hip hop.

Pour comprendre le Bronx, il faut tout d'abord comprendre que l'histoire des banlieues new-yorkaises dépend avant toute chose du développement général qu'à connu la ville de New-York au fil des ans. Ainsi, jusque dans les années 50, le Bronx était une banlieue new-yorkaise typique, au même type que Brooklyn par exemple, où s'étaient installées de vastes communautés de travailleurs venus profiter des opportunités d'emplois qu'offrait alors la métropole. Une petite classe moyenne majoritairement juive, mais comptant également une certaine proportion d'Irlandais, d'Italiens et de Noirs, avait ainsi fait du Bronx son chez-soi²⁹. Toutefois, avec la fin de la seconde guerre mondiale, la société

²⁹

américaine toute entière connut une révolution majeure. La transformation des usines ayant servi à alimenter la machine de guerre américaine se vouaient désormais à la production industrielle de produits destinés à la consommation de masse; le fleuron de cette nouvelle économie américaine étant l'automobile.

Avec la multiplication incessante du nombre de véhicules sur les routes américaines, les grandes métropoles se virent dans l'obligation d'entreprendre d'immenses projets qui leur permettraient d'absorber le flot sans cesse croissant de la circulation automobile. Les rues qui jusque-là avaient défini le paysage urbain de l'Amérique devaient maintenant faire une place aux autoroutes. L'implantation de ces nouvelles infrastructures si essentielles à la modernisation de New York et à la poursuite de son développement économique et social marqua ainsi la fin d'une époque pour le Bronx et ses habitants; la construction du Bronx expressway par l'architecte Robert Moses à partir de l'année 1953 allait en effet altérer à tout jamais la géographie socio-économique de ce quartier populaire.

Le projet de Robert Moses était fort simple : il fallait construire une autoroute immense, dont la taille, le coût et la difficulté d'exécution étaient alors sans précédents, qui permettrait au trafic routier de relier rapidement le New York métropolitain à Long Island à l'Est, au New Jersey au Sud et au Connecticut au Nord. Le projet étant absolument essentiel à la modernisation de la métropole, le fait que le tracé proposé par l'architecte prévoyait de faire passer la dite autoroute en plein cœur du Bronx ne représenta semble-t-il qu'un détail technique parmi d'autres. Ainsi, en près de dix années de travail acharné, le Bronx expressway fut construit, anéantissant sur son passage une bonne douzaine de quartiers et forçant hors de leurs demeures une population aujourd'hui estimée à 60 000 personnes (Berman 1983; p. 292). Bien que la construction de cette autoroute ait littéralement déchiré le cœur même de ce quartier populaire pendant de nombreuses années, c'est avec la fin des constructions que débuta la véritable entropie du Bronx.

Le flot incessant des véhicules qui empruntèrent dès lors cette nouvelle voie unissant l'île de Manhattan au Sud et au Nord n'améliora en rien la qualité de vie des résidents. Plusieurs infrastructures du quartiers avaient complètement disparu; des rues entières, immeubles à logement et commerces compris, tout comme ce fut d'ailleurs le cas pour le

²⁹ Les informations concernant l'histoire de New York et du Bronx nous proviennent principalement de l'ouvrage *All that is Solid Melts Into Air* de Marshall Berman paru en 1982.

principal marché public de l'époque. Bon nombre de commerçants dont les locaux se situaient désormais dans l'ombre de la nouvelle construction se virent dépourvus ou tout simplement isolés de leurs clientèles, et se retrouvèrent par conséquent au bord de la faillite; les plus fortunés d'entre eux déménagèrent leurs affaires vers des lieux plus cléments. Bien vite ceux qui en avaient les moyens fuirent également l'environnement désormais bruyant et poussiéreux des immeubles situés à proximité de l'autoroute. De nombreux immeubles qui avaient pourtant été habités par les mêmes familles souvent depuis plus de vingt ans perdirent ainsi rapidement la majorité de leurs locataires. La construction du Bronx expressway n'eut donc pas pour seules conséquences la démolition de nombreuses demeures et le déplacement d'une partie de la population; elle déstructura complètement, et dans un très court laps de temps, l'organisation sociale et économique qui s'était développée dans ce quartier au fil des générations (Rose 1994; p.34).

Vidé d'une partie importante de sa population et économiquement miné, le Bronx devint ainsi au cours des années soixante une terre d'asile des plus accessibles pour une partie de ces millions de Noirs et d'hispanophones qui migrèrent à cette époque vers les grands centres urbains du nord des États-Unis. Parmi ceux-ci, il est important pour nous de noter la présence croissante d'une population d'origines caribéennes; New-york est d'ailleurs aujourd'hui la plus grande ville caribéenne du monde avec plus de deux millions d'individus (Cherubini 1991; p.286). Nous verrons d'ailleurs un peu plus tard l'importance de la culture musicale caribéenne, et plus précisément jamaïcaine, tant dans le développement de la culture hip hop que dans le maintien d'un contact culturel étroit entre les différentes communautés de l'Atlantique noir.

Cette nouvelle vague d'immigrants, fuyant la misère du Sud, arrivait ainsi à la recherche des opportunités qu'y avaient trouvées avant eux plusieurs générations d'immigrants. Malheureusement, les conditions économiques qui régnaient alors dans les grandes villes américaines n'étaient plus celles qu'avaient connues leurs prédécesseurs. L'industrie américaine s'était transformée; les compagnies qui jusque-là représentaient les principaux employeurs potentiels pour les nouveaux immigrants ayant dans bien des cas tout simplement fermé leurs portes. C'est ainsi qu'une proportion importante de ces nouveaux citoyens se retrouva dans une situation de chômage chronique. Dès lors, tout comme ce

fut également le cas dans des centaines d'autres quartiers défavorisés d'autres grandes villes américaines, économiquement et racialement marginalisées, le Bronx possédait tous les facteurs lui permettant de sombrer rapidement dans le crime, la violence, le désespoir et la rage (Berman 1983; p. 325).

3.2) Le ghetto

Les années qui suivirent seront ainsi celles de la décadence matérielle et morale du Bronx. C'est à cette époque, principalement sous les deux mandats de la présidence du républicain Ronald Reagan, que ce quartier deviendra tristement célèbre de par le monde en tant qu'ultime symbole de la dégénérescence urbaine³⁰. Souffrant déjà de trop nombreux maux tant sociaux qu'économiques, le Bronx se vit à cette époque frappé par un nouveau fléau qui allait accélérer considérablement sa désintégration; ce nouveau fléau était le *crack*. Le crack, aussi connu sous le nom de *freebase*, est une version épurée de la cocaïne, habituellement consommé en le fumant à l'aide d'une pipe. Alors que la consommation et le trafic de la drogue n'étaient pas quelque chose de nouveau dans un quartier comme le Bronx, la mise en marché massive de cette drogue à partir de 1986 allait complètement transformer la manière dont ces activités avaient jusque-là été menées (George 1993).

Comparativement à la marijuana, à l'héroïne ou au PCP (*angel dust*) qui étaient jusque-là les principales drogues consommées dans les ghettos, le crack est une drogue parfaitement adaptée à la consommation de masse; le crack étant à la drogue ce que le Big Mac est à la restauration. Le crack se consomme rapidement, et comme ses effets sont aussi puissants qu'éphémères, il conduit tout aussi rapidement à la dépendance. Offrez une telle drogue à une communauté déjà aux prises avec les problèmes mentionnés plus tôt et vous comprendrez que tout les éléments étaient alors en place pour assurer d'excellentes affaires aux trafiquants. Bien que nous ne puissions nous avancer sur la question des réseaux qui assurèrent l'approvisionnement de la matière

³⁰ Notez que, bien que nous nous intéressions principalement au cas du Bronx, les conditions que nous décrivons ici ne lui sont pas uniques; à des degrés différents, les phénomènes dont nous parlons dans cette section, touchèrent la majorité des ghettos urbains d'Amérique.

première nécessaire à cette entreprise, force nous est de constater que ce travail fut fait avec un très grand professionnalisme. Avant longtemps, la drogue fût donc disponible littéralement à tout les coins de rue³¹. Alors que le trafic de l'héroïne avait été contrôlé sensiblement par les mêmes individus pendant près de vingt ans, le commerce du crack offrait une opportunité financière à tout ceux qui décidaient de s'y aventurer.

Question de respecter les limites de ce travail, nous passerons ici sous silence les ravages qu'aura causés, et que cause d'ailleurs encore, la consommation de crack au sein de la société; vous comprendrez toutefois que les fortunes qui se sont gagnées avec ce commerce l'ont été aux dépens de trop nombreuses vies gachées. Ainsi, vous avez d'un côté un énorme marché potentiel de consommateurs désœuvrés, de l'autre côté, la rareté des opportunités économiques offertes aux habitants du ghetto ne faisant que reluire davantage l'appât du gain proposé par le commerce du crack. Comment en effet rester insensible à la vue des richesses affichées ouvertement par les trafiquants de plus en plus prospères?

Il faut par ailleurs tenir compte du fait que le *hustling*³², une criminalité souvent de petite échelle, basée sur le recel, la vente de stupéfiant, le jeu ou la prostitution, était depuis longtemps déjà un mode de vie, voire de survie, bien connu des habitants du quartier. Toutefois, les sommes d'argents impliquées, ainsi que la rapidité avec laquelle de véritables fortunes pouvaient être générées grâce au commerce de cette nouvelle drogue, transformèrent bientôt les règles du jeu. Les mitraillettes de type UZI, compactes et terriblement dévastatrices, transformèrent les rues en véritables champs de bataille. Ainsi alors que les trafiquants se livraient la guerre pour le contrôle des lucratifs territoires de vente, les consommateurs semaient également la zizanie, tout d'abord au sein de leur famille en détruisant leur propre vie et celle de leurs proches, mais également de manière plus générale dans la société en cherchant par tous les moyens possibles à se procurer les dollars si nécessaires à leurs insatiables habitudes de consommation.

³¹ Pour une description du phénomène, voir entre autres : Bourdieu, Pierre (éd.) (1990), La Misère du Monde, Paris, Éditions du Seuil.

³² Le thème du *hustling* dans les communautés des ghettos américains a d'ailleurs été abondamment étudié; les premiers travaux sur le sujet faisant leur apparition dès la première moitié des années soixante avec entre autres la parution de l'ouvrage de Lincoln Kaiser de l'école de Chicago intitulé Hustler! (Kaiser 1965).

Si nous avons abordé ici le problème du crack, c'est tout d'abord parce que son apparition transforma à tout jamais la réalité du ghetto; l'impact tant économique que social de cette substance étant à nos yeux tout simplement impossible à négliger dans le cadre d'une analyse de cette communauté. Alors que cette drogue n'existait pas encore au moment où les différentes facettes de la culture hip hop firent leurs premières apparitions dans le Bronx et ses environs, les développements subséquents de cette culture cotoyèrent inévitablement cette nouvelle force qui contrôlait désormais la rue. Suite à l'apparition du crack, la culture populaire de la jeunesse afro-américaine, culture dont le hip hop est une composante importante, allait devenir de plus en plus nihiliste et matérialiste (George 1993; p.26). Nous ne voulons pas résumer ici la vie du ghetto au simple trafic du crack; nous tentons seulement de mettre en évidence un phénomène dont les implications sur les différents niveaux de l'existence des habitants de cette communauté nous apparaissent omniprésentes. Nous tenons néanmoins à préciser que ce sont les conditions ayant précédé l'apparition du crack dans ces communautés défavorisées, un complexe entremêlement de problèmes autant sociaux, raciaux qu'économiques, qui ont permis le développement de ce terrible fléau social. Ainsi, alors que le ghetto urbain représente à lui seul un phénomène très complexe ayant fait l'objet d'un nombre considérable d'études, il représente dans le cadre particulier de notre analyse, à la fois le lieu d'origine de la culture hip hop, mais également un des thèmes privilégiés de celle-ci. Suite à cette brève incursion dans les univers du ghetto et de ce monde interlope qu'est celui du crack, nous pénétrons désormais dans cet univers tout à fait indissociable du hip hop qu'est *le monde de la rue*.

3.3) La vie de rue

La rue est le terrain de jeux des enfants du ghetto; elle est également le lieu où se déroule la majeure partie de l'existence de ces jeunes adultes sans véritables opportunités de carrières. La rue est une arène où compétitionnent chaque jours des individus en quête d'une identité, d'une histoire et de respect. La vie de rue est synonyme de *hustle*, donc de crime; un mode de vie, un mode de survie. La rue est également le fil conducteur unissant

entre elles les différentes pratiques de la culture hip hop; et c'est bien pour cette raison qu'il est si important pour notre démarche de s'y arrêter. Prenons pour l'instant l'exemple du rap; avant qu'il soit considéré comme un genre musical, le rap était depuis longtemps présent dans les rues du ghetto, où la dextérité verbale était un outil essentiel, voire même une arme, permettant à celui sachant l'employer adéquatement d'arriver à ses fins (Hannerz 1968) (Kochman 1972). Nous reviendrons plus loin dans notre analyse sur ces liens unissant les différentes pratiques de la culture hip hop au monde de la rue. Il n'est pas question ici de nous attarder longuement à une description détaillée de ce qu'est la vie de rue; il demeure cependant important de retenir que ce mode de vie, qui aux yeux de l'opinion publique officielle représente généralement un monde de criminalité qu'il faut combattre à tout prix, constitue en fait une véritable sphère publique alternative par rapport à laquelle se définit l'existence d'une part importante de la population des ghettos et de la société de manière plus générale.

Le concept de la sphère publique alternative représente ainsi pour nous un ensemble de représentations dont la transmission s'effectue par l'entremise de médias *alternatifs*, par opposition aux représentations de la sphère publique dominante qui sont elles largement transmises par l'entremise d'une majeure partie des mass-médias associés plus ou moins directement à l'univers corporatif. Le monde gravitant autour de la drogue, voire de la criminalité de manière générale, représente selon nous un excellent exemple de la distinction existant entre ces deux sphères. Ainsi, alors que certains quotidiens prétendent nous *informer*³³ chaque jour des principaux événements ayant marqué la scène criminelle / policière, il ne faut pas oublier que ces informations représentent principalement l'opinion policière. Il faut être conscient que derrière cette criminalité quotidiennement exposée tel le mal devant être combattu par le bien, se cache en fait une part importante de la communauté. Si le trafic de la drogue est si lucratif, et si la police investit autant d'énergie pour tenter de combattre cette situation, c'est qu'il existe une communauté importante de consommateurs. Ces gens pour qui la drogue est une réalité quotidienne,

³³ Nous croyons pour notre part que ces informations, tant par leur choix que par la manière dont elles sont traitées, constituent dans bien des cas des exemples de désinformation; ces informations étant généralement sélectionnées bien plus pour des raisons de marketing que pour leur importance sociale. (Voir D. Bernier 1999.)

qu'ils soient revendeurs ou simples consommateurs, ne retrouvent donc pas dans les médias de la sphère publique une image correspondant à leur réalité. Si par exemple les médias défendent l'opinion de la police, qu'en est-il de tout ceux et celles qui craignent cette dernière? Faut-il accepter d'être un paria de la société tout simplement parce que l'on utilise à l'occasion la marijuana de manière récréative? Selon la perspective que nous proposons ici, la drogue représente ainsi une contre-culture appartenant à la sphère publique alternative. La drogue, principalement la marijuana, est par ailleurs un thème récurrent dans le rap; toutefois, on y aborde ce sujet selon un point de vue issu de la rue. Ce point de vue *street*, pour employer ici la terminologie commune au hip hop, inverse ainsi certaines des valeurs morales propres à la sphère publique dominante; la police y tenant généralement le rôle des méchants. Bien que la réalité de la rue ne propose pas toujours, aux yeux de la sphère dominante, une vision politiquement correcte de la société, elle possède néanmoins le besoin et le droit de s'exprimer. La culture hip hop, principalement par l'entremise des raps, représente ainsi selon nous un média important à travers lequel peut être exprimée cette réalité de la rue.

Nous voilà donc arrivé à un point important de notre démarche, puisqu'avec l'introduction dans notre texte du concept de sphère publique alternative, nous touchons directement à la première de nos hypothèses opérationnelles. En effet, cette première hypothèse suggérait, rapellons-nous, que la culture hip hop propose un modèle culturel alternatif, distinct de celui proposé par la sphère sociale institutionnelle; nous poursuivons donc dans cette direction et avançons que ce dit modèle alternatif se fonde en partie sur les phénomènes que nous venons de décrire sous l'appellation « vie de rue ». Cette même hypothèse suggérait également que ce modèle culturel alternatif apparaissait mieux adapté, ou plus approprié, aux conditions de l'existence des individus qui décident de s'y identifier; ce qui expliquerait en partie la popularité que connaît la culture hip hop au plan international. Ainsi, la présence de conditions socio-économiques semblables, celles attribuables à la vie de rue, confère une pertinence à la culture hip hop et ce même à l'extérieur des limites de sa communauté d'origine. La culture hip hop nous apparaît donc comme un ensemble de pratiques expressives dont une des principales caractéristiques est d'exprimer une réalité qui est celle de la rue; la réalité ainsi exprimée participant à la construction d'une sphère publique alternative. Autrement dit, les

manifestations culturelles du hip hop expriment un univers de sens, ancré à un cadre de vie particulier, partagé par les personnes vivant dans les quartiers défavorisés.

Chapitre 4: Musique africaine et Atlantique noir

4.1) La sensibilité africaine

Si nous tentons dans le cadre de ce travail de comprendre le phénomène de diffusion qui caractérise *présentement* la culture hip hop, nous considérons néanmoins que cette entreprise n'est possible qu'avec un recul suffisant; un recul permettant de mettre en perspective nos observations. Ainsi, comme nous observons principalement les caractéristiques musicales de la culture hip hop et que nous percevons celles-ci dans la continuité de la tradition expressive afro-américaine, il est important pour nous de souligner également les parallèles sociaux et esthétiques existant entre ces pratiques et la tradition musicale africaine. En soulignant ici ces parallèles, nous visons en fait un double objectif. Tout d'abord, nous désirons démontrer comment certaines caractéristiques du hip hop ne sont en fait qu'une réinterprétation contemporaine d'éléments étant depuis longtemps présents au sein de la tradition musicale africaine. Cette première constatation nous permet de regrouper ces différentes manifestations à l'intérieur d'une même tradition, mais également de démontrer comment ces pratiques qui par leurs formes modernes peuvent sembler d'origine récente sont en fait profondément ancrées dans le répertoire expressif de l'humanité. Dans un deuxième temps, cette inclusion de la tradition africaine à notre démarche nous permettra finalement de rattacher à notre problématique la question trop souvent négligée de l'apport des traditions africaines à la culture du monde contemporain. Comme l'indique son titre, les idées présentées dans cette section sont principalement inspirées des travaux de J.M. Chernoff et de son ouvrage African Rhythm and Sensibility publié en 1979³⁴.

³⁴ Bien que les travaux de Chernoff portent principalement sur les traditions musicales du Ghana, nous utiliserons celles-ci, tout comme Chernoff le fait lui-même, en tant que métaphore de la tradition musicale africaine dans son ensemble. Cette approche est évidemment réductive, elle nous apparaît pour l'instant représenter le seul moyen pour nous d'établir de manière relativement concise un parallèle entre les traditions afro-américaine et africaine.

4.1.1) Musique hip hop et esthétisme musical africain : rythme, répétition et échantillonnage.

La continuité existant entre la tradition musicale africaine et les styles musicaux développés au fil des générations par le peuple afro-américain est tout d'abord observable au niveau des processus musicaux employés. Ainsi, l'omniprésence du rythme, que ce soit dans le hip hop ou dans les musiques traditionnelles africaines, n'est certainement plus un secret pour personne. Cette qualité esthétique propre aux traditions musicales africaines et afro-américaines est mise en évidence lorsque nous comparons ces styles à la tradition classique occidentale dans le cadre de laquelle l'accent est principalement mis sur l'harmonie. Si dans la tradition occidentale la structure musicale repose principalement sur la résolution de tensions harmoniques selon des règles mathématiquement établies, les musiques d'origines africaines cherchent plutôt à travailler le rythme lui-même; les tensions introduites dans la musique chercheront ainsi davantage à donner au rythme un dynamisme, le sentiment d'un mouvement le poussant constamment vers l'avant. Chez ces traditions musicales favorisant l'aspect rythmique, les qualités esthétiques les plus recherchées sont souvent la fluidité et la constance avec laquelle le rythme évolue; des qualités que Chernoff remarquait en 1979 (Chernoff 1979; p.100) dans la tradition africaine et qui nous semblent parfaitement appropriées à l'esthétique hip hop; ainsi, le « *flow* » est également un concept central à l'esthétique du rap.

Corollairement à la centralité du rythme, l'usage extensif de la répétition s'avère également une pratique tout à fait typique de ces traditions. La répétition est en effet éminemment présente dans le hip hop puisque la fondation musicale de ce style repose en bonne partie sur l'usage d'échantillons sonores sous formes de boucles. La technique est la suivante: tout d'abord vous enregistrez une section particulière d'une pièce musicale, section dont la durée correspond généralement à une mesure; par la suite vous faites une boucle avec cet échantillon, c'est à dire que vous faites en sorte qu'il se répète constamment, la fin de l'échantillon étant immédiatement suivie de son début et ainsi de suite. Une telle répétition d'un échantillon sonore, quel qu'il soit, en vient à produire un rythme formé sur la reproduction constante des différents événements de l'échantillon

selon des intervalles de temps réguliers. Ce qu'il nous faut noter ici est le parallèle existant sur ce point avec les musiques traditionnelles d'Afrique. Les propos de Chernoff sur la répétition nous semblent d'ailleurs suffisamment éloquentes :

«Repetition is an integral part of the music. It is necessary to bring out fully the rhythmic tension that characterizes a particular "beat", and in this sense, repetition is the key factor which focuses the organization of the rhythm in an ensemble. The repetition of a well chosen rhythm continually reaffirms the power of the music by locking that rhythm, and the people listening or dancing to it, into a dynamic and open structure.» (Chernoff 1979; p.111)

Le concept de répétition nous apparaît ainsi incontournable à la compréhension de cette grande tradition esthétique au sein de laquelle s'insèrent musiques africaines et afro-américaines. Le pouvoir dont la répétition peut investir les mots ou encore son rôle essentiel dans le rite représente par exemple des voies d'analyse au potentiel prometteur. Toutefois, nous nous limiterons pour l'instant à une dernière observation, concernant cette fois-ci la question du choix des éléments à être répétés. Dans le cas du hip hop, le choix des échantillons peut par exemple être en lui-même porteur de sens. En choisissant un échantillon particulier tiré d'un film, de l'oeuvre d'un autre musicien, ou encore d'un discours politique, le musicien hip hop confère à la source de cet échantillon un certain statut dans le cadre de la culture; l'usage d'échantillons est sur ce point comparable à l'usage académique des citations. Cette démarche prend d'ailleurs tout son sens dans le cadre d'une situation caractérisée par la surabondance des représentations culturelles où seule la sélection d'éléments particuliers permet d'accorder un certain sens culturel à ceux-ci. Aussi passionnant soit-il, nous n'approfondirons pas davantage le sujet de l'usage de la répétition dans la musique hip hop; sujet qui est par ailleurs abondamment développé dans la littérature (Gates 1988, Kochman 1972, Rose 1994, Shusterman 1992). Ce qu'il nous importe pour l'instant de souligner se résume au parallèle existant avec la tradition musicale africaine au niveau de cette pratique. Encore une fois, Chernoff se veut notre principale référence :

«... the main concern of an African drummer is not so much to create new rhythms as to give form and organization to those already there.» (Chernoff 1979; p.112)

Nous croyons fermement que cette préoccupation que Chernoff identifie chez le musicien africain à organiser et donner forme aux rythmes déjà présents dans la culture est comparable à ce que font les artistes hip hop alors qu'à travers leurs choix d'échantillons et les sujets qu'ils décident d'aborder dans leurs raps ils donnent forme à certaines des représentations culturelles qui leur sont disponibles, ils les organisent, participant ainsi à la construction culturelle de leur communauté. Citons comme exemple de cette dynamique l'utilisation massive ayant été faite des échantillons tirés de l'oeuvre de James Brown tout au long de l'histoire du hip hop. Cette utilisation agit parallèlement en tant que revalorisation de l'oeuvre de James Brown et participa sans aucun doute à la construction du statut actuel de cet artiste tant dans l'univers musical afro-américain que dans le répertoire mondial de la musique populaire. Une telle pratique n'est pas exclusive au hip hop américain mais s'adapte de plus en plus aux autres écoles nationales de hip hop. Au Québec par exemple, la première pièce de l'album du groupe Sans Pression, 514-50 Dans mon réseau, intitulée *De phase en phase*³⁵ est entièrement basée sur un échantillon provenant de la pièce *Incident à Bois-des-Fillion* du groupe Québécois Beau Dommage. Cet exemple nous démontre que le hip hop produit dans une société comme celle du Québec ne constitue pas qu'une pâle imitation de la variante américaine de cette forme artistique, mais démontre au contraire une profonde compréhension de la logique interne propre à ce mode d'expression. De plus, avec cette référence à la tradition musicale québécoise, Sans Pression introduit dans notre réflexion une caractéristique incontournable du rap, soit l'importance de représenter à travers celui-ci ses origines, l'endroit particulier d'où l'on est issu.

³⁵*De phase en phase*, Sans Pression (SP/Ray Ray pour R&R Musik), 514-50 dans mon réseau, Mont Real, 1999.

4.1.2) L'intégration sociale des pratiques musicales

Nous avons jusqu'à présent identifié différents aspects techniques nous permettant d'établir des parallèles entre le hip hop et les formes traditionnelles de musique africaine; observons maintenant les similitudes que présentent ces pratiques au niveau de leur intégration sociale et communautaire. Ainsi, un des principaux constats des travaux de Chernoff concernant la musique africaine est certainement celui du rapport intime existant dans ces cultures entre la pratique musicale et les situations sociales. En effet, dans le cadre des sociétés africaines traditionnelles, la musique ne peut tout simplement pas être comprise hors de son contexte social et culturel puisque son principal rôle est d'accompagner les différents événements sociaux qui marquent la vie communautaire du groupe. Ce n'est qu'en fonction de l'événement social dont elle est une partie intégrante qu'il est possible de porter dans ces cultures un jugement concernant la qualité d'une performance musicale particulière. La contextualisation sociale de la performance musicale est d'autant plus importante qu'elle implique nécessairement un certain niveau de participation de la part du groupe; la participation des membres du groupe à ces événements ayant pour conséquence de réifier leur appartenance à la communauté, renforçant du même coup le concept même de l'identité de groupe. Ainsi, en plus du fait qu'elle accompagne les différents moments de la vie sociale, la pratique musicale représente également un instrument favorisant l'intégrité du groupe (Chernoff 1979; p.35).

Corollairement à son omniprésence dans la vie sociale du groupe, l'engagement de la musique traditionnelle africaine face à sa communauté est également observable dans le choix des messages que celle-ci choisit de véhiculer. Dans ces sociétés, les musiciens joueront par exemple souvent le rôle d'autorités en matière de mythes et d'histoire; fonction qui illustre une nouvelle fois l'implication de ces pratiques dans la construction de l'identité communautaire du groupe. Non seulement permettent-ils ainsi de perpétuer un certain savoir traditionnel, mais leurs chansons deviennent par le fait même un moyen efficace d'articuler les traditions religieuses et philosophiques du groupe. Pour toutes ces raisons, nous croyons juste d'affirmer que, dans le cadre de la tradition africaine, la musique ne doit pas être perçue simplement en tant qu'expérience esthétique, mais plutôt

en tant qu'outil jouant un rôle important au sein d'un processus de construction de l'identité du groupe et de ses membres. Voyons maintenant comment ces observations peuvent s'avérer transposables au cas de la musique hip hop dans la société afro-américaine.

Le premier parallèle que nous tracerons ici entre ces deux traditions se situe donc au niveau de la contextualisation sociale de la pratique musicale. L'omniprésence de la musique dans les événements communautaires de la société traditionnelle africaine est une chose dont on ne peut douter. Toutefois, cette réalité s'avère beaucoup plus difficile à prouver dans le cadre d'une communauté comme celle du Bronx, archétype nous servant d'exemple dans le cadre du présent travail, puisque, comme nous l'avons mentionné plus tôt, cette communauté était avant tout caractérisée par l'absence de ses institutions communautaires traditionnelles. Malgré cela, nous demeurons néanmoins capable de voir un certain parallèle entre les deux traditions puisque c'est dans le cadre de réunions festives que se sont tout d'abord développées les différentes facettes de ce qui allait éventuellement être connu sous l'appellation de musique hip hop. Comme la description détaillée du développement de ce style musical a déjà fait l'objet d'exposés très complets (Hager 1984, Rose 1994, Gilroy 1993), nous ne retiendrons pour l'instant de ces événements que certaines particularités bien précises.

Ainsi, il nous faut dans un premier temps situer ces événements dans le contexte du Bronx de l'époque 1974-75; années qui marquèrent entre autres l'épuisement du règne de terreur qu'avaient maintenu dans ce quartier les gangs de rues depuis 1968. Avec la diminution des hostilités entre les membres des différents gangs, les discos du quartier pouvaient enfin réouvrir leurs portes sans trop craindre de devenir le théâtre de violents affrontements entre gangs rivaux. Ce fut ainsi dans le cadre de soirées dansantes, dans les boîtes de nuits comme dans les centres communautaires, que furent développées les principales caractéristiques esthétiques de la musique hip hop. Ce fut donc dans le cadre de performances devant auditoire que se développèrent les éléments de base de cette production culturelle. En effet, nous croyons déjà percevoir dans ce contexte festif où sont présents musique et regroupement social, certaines similitudes avec le rôle joué par la musique dans le cadre des cultures africaines traditionnelles. Le simple fait de retrouver dans ce type d'événements les origines du hip hop nous indique dès le départ

l'importance des liens existant entre ces nouvelles formes d'expressions et leur communauté. Dès cette époque, les soirées hip hop se distinguaient non seulement par leurs choix musicaux, mais également par la manière même avec laquelle ces pièces étaient présentées à l'auditoire:

« *With the gang situation cooling off, discos were just starting to reopen. Everybody wanted to get into dancing again. But while most deejays played the same disco hits one heard on the radio, the music at the Hevaldo was harder, funkier. Herc knew how to bring the crowd up to a frenzied peak and hold them there for hours. During these times he seldom played an entire song. Instead, he played the hottest segment of the song, which was often just a 30-second "break" section-when the drums, bass, and rhythm guitar stripped the beat to its barest essence. Herc played break after break to create an endless peak of dance beats.*» (Hager 1984; pp.32-33)³⁶

À partir de cette citation, tirée de l'ouvrage Hip Hop: The illustrated history of break dancing, rap music, and graffiti, nous sommes en mesure de faire plusieurs observations concernant les origines du hip hop; la première étant le caractère distinctif que présentait la musique hip hop. En utilisant des qualificatifs tels que *harder* et *funkier*, Hager souligne comment la musique de ces soirées était distincte de ce qui était alors offert partout ailleurs. Cette nouvelle orientation esthétique, bien plus qu'une simple variation des standards esthétiques de l'époque, représente à nos yeux une adaptation stylistique répondant avant tout aux goûts particuliers de l'auditoire du Bronx. Nous croyons ainsi que le développement d'une expérience musicale aussi particulière n'était pas sans rapport avec le fait que le Bronx était lui-même le lieu de conditions sociales et économiques tout aussi particulières. La présence d'un tel lien, bien difficile à prouver, indiquerait d'ailleurs l'existence d'un rapport au sein de cette communauté entre la musique populaire et la réalité sociale; ce qui nous suggère la possibilité d'établir ici un parallèle pertinent avec les traditions musicales africaines telles que nous les avons présentées plus haut.

³⁶ Herc est le surnom de Clive Campbell, un résident du Bronx originaire de Jamaïque, à qui sont attribuées certaines des innovations techniques qui caractérisent encore aujourd'hui la musique hip hop. Le Hevaldo était la boîte de nuit du Bronx où Herc eut pour la première fois le statut de DJ résident.

Un autre élément, présent dans la citation de Hager, illustre encore une fois les liens unissant cette forme musicale à la communauté; le rôle premier de ce nouveau style musical étant avant tout d'induire dans la foule de spectateurs un état de frénésie (i.e. *frenzied peak*) et de le maintenir le plus longtemps possible. En soulignant l'existence de cette dynamique unissant le *DJ* à la foule, nous touchons en fait à un élément essentiel de la musique hip hop; la prestation du disque-jockey n'est pas une performance à sens unique, elle sous-entend idéalement une participation active de la part de la foule. Comme dans le cas de la musique africaine, c'est donc en fonction de sa capacité à s'adapter à son audience, et principalement à maintenir les danseurs dans leur expression, que l'on jugera de la qualité d'un tel musicien. C'est d'ailleurs pour répondre à cette qualité essentielle de la performance que les rappeurs firent bien vite leur apparition dans ces soirées en tant que maîtres de cérémonies.

Avec l'apparition des *emcees*³⁷, la culture hip hop s'enrichit donc d'un discours qui, comme nous l'avons mentionné plus tôt, sera bien vite teinté par l'influence de la culture carcérale. Alors qu'au premier abord les textes caractéristiques des raps ne semblent pas, avec leurs narrations empreintes de violences et leurs valeurs nihilistes, correspondre vraiment avec les messages traditionnels de la musique africaine, nous croyons au contraire que ces distinctions sont essentielles à la transposition d'une telle tradition dans un contexte aussi différent que celui de la société afro-américaine. En effet, si nous conservons en tête l'hypothèse selon laquelle ces traditions musicales sont étroitement liées aux conditions sociales, il nous apparaît tout à fait logique que le discours du rap ne traite pas de questions religieuses ou philosophiques comme c'est parfois le cas dans les traditions africaines. Les récits du rap comportent parfois eux aussi des bribes de sagesse et de philosophie; celles-ci doivent cependant être perçues à la lumière des conditions sociales les ayant engendrés.

De plus, il est également important de mentionner que la relation existant entre le rap et la réalité sociale n'est pas tacite, mais se voit au contraire clairement mentionnée dans de nombreux enregistrements. Les rappeurs font en effet régulièrement allusion à leur ville et à leur quartier dans leurs raps. À travers ces mentions répétées, ils démontrent

³⁷ Adaptation de l'abréviation anglaise MC, *Master of Ceremonies*, utilisée abondamment dans la presse spécialisée, tant francophone qu'anglophone.

l'importance de cet endroit face à la définition de leur identité. Ces multiples références connotent généralement une grande fierté d'appartenir à ces lieux, et ce malgré les conditions socio-économiques difficiles qui les caractérisent, sujet d'ailleurs régulièrement abordé par les rappeurs eux-mêmes. Hormis les implications de ce geste quant à la définition de l'identité publique du rappeur face à son auditoire, nous décelons également dans cette pratique deux fonctions complémentaires.

Tout d'abord, en s'identifiant ainsi à un lieu aussi précis, l'artiste s'identifie non seulement à un espace particulier mais également à une communauté. Par le fait même, l'artiste n'est plus un simple individu, mais bien le membre d'un groupe, d'une communauté définie selon des coordonnées spatiales et temporelles bien précises. Le concept de « *homies* », qui fait généralement référence à un groupe local de connaissances, des amis d'enfances par exemple, fait d'ailleurs partie intégrante de la terminologie du hip hop. L'idée même d'un groupe d'individus envers lequel le rappeur exprime son appartenance est d'ailleurs omniprésente dans les raps; à tout moment on y fera par exemple référence non seulement aux *homies*, mais également à son groupe, à sa clique, à son gang, à son *crew*, à son *posse*³⁸. Ces références ne se limitent d'ailleurs pas à de simple mention dans les raps; les *posses* sont par exemple très visibles dans les vidéo de rap, où l'artiste est rarement seul et prend plutôt place au sein d'un tel groupe de relations (Rose 1994; p.10). De même, les rappeurs eux-mêmes se regroupent dans bien des cas sous la forme de groupes ou d'associations³⁹.

L'importance du *posse* est également audible de manière récurrente sur les enregistrements de raps; au cours d'une pièce rap typique, il sera par exemple tout à fait normal d'entendre les exclamations pêle-mêle d'un groupe d'individus, démontrant clairement leur affiliation aux artistes, venir compléter la trame sonore et les efforts des rappeurs membres du groupe. De plus, les disques de rap contemporains laissent de plus en plus de place à des rappeurs invités qui contribueront à certaines pièces de

³⁸ Le terme anglais *posse* fait référence, dans sa définition officielle, aux groupes groupes d'hommes légalement autorisés à aider les représentants de l'ordre (policiers, shériffs etc.) à arrêter les criminels.

³⁹ Cette tendance à se regrouper sous la bannière d'un groupe est également observable dans les autres pratiques hip hop, tout particulièrement, mais pas exclusivement, dans le cas des *crew* de breakdancers; une des principales associations de breakdancer de la région montréalaise porte par exemple le nom de *Montreal Tactical Crew*.

l'album. Si d'un côté, cette pratique peut être fondée sur une stratégie publicitaire cherchant à employer un nom connu pour faire mousser les ventes de disques d'un nouvel artiste, elle participe également à faire valoir l'idée d'une certaine camaraderie entre les artistes.

Prises dans leur intégrité, toutes ces pratiques semblent participer à promouvoir auprès de l'auditoire l'idée que l'artiste n'est pas qu'un simple individu, mais bien le membre d'un groupe beaucoup plus large au sein duquel il tient une place importante. La reconnaissance de l'artiste par le groupe permet ainsi de confirmer à la fois la qualité et l'authenticité de ce dernier; en effet, comment remettre en question la validité artistique d'un individu qui jouit d'autant de support de la part de ses proches?

Une deuxième dynamique apparaît également être en jeu dans le cadre de cette pratique d'identification locale et sociale de l'artiste hip hop. En affichant haut et fort leur appartenance à un groupe, les rappeurs représentent celui-ci face à l'auditoire. Ainsi, ce n'est alors plus l'appartenance locale qui participe à l'identité de l'artiste, mais plutôt l'artiste qui participe à la reconnaissance de cet endroit, et par extension de ses habitants, aux yeux du reste du monde. L'expression « *represent* », représente, est ainsi une des expressions centrales du rap; l'artiste hip hop représente invariablement sa ville et / ou son quartier, et participe du même coup à la double dynamique dont nous venons de faire état. Comme ce processus identitaire est basé sur l'appartenance à un lieu, et non à une origine ethnique par exemple, nous croyons qu'il participe par le fait même à conférer au mouvement hip hop son aptitude à franchir les barrières raciales. Cette affirmation nous apparaît par ailleurs d'autant plus logique puisque ces mêmes enclaves urbaines, où prend généralement racine la culture hip hop, se caractérisent dans bien des cas par une importante diversité ethnique.

Suite à ces observations, nous croyons donc avoir su démontrer qu'il est possible d'établir des parallèles entre les traditions musicales hip hop et africaines, basés non seulement sur des événements historiques, mais bien sur la présence de dynamiques communes, et ce, tant au niveau des techniques musicales employées qu'à celui des relations de ces pratiques à la situation sociale d'où elles sont issues. Toutefois, avant d'aller plus de l'avant dans notre réflexion, nous croyons qu'il est important de noter que l'idée même de cette relation est très présente, et se voit même mentionnée à maintes

reprises à travers le répertoire hip hop. Les raps contenant des références aux tam-tams de l'Afrique, à la traite des esclaves ou à l'île de Gorée⁴⁰ ne sont pas des cas isolés; le rap est en effet une pratique démontrant une grande réflexivité, comme nous le verrons dans la chapitre 5.

4.2) L'Atlantique noir & la culture populaire occidentale

« *'We are scattered over the four corners of the world, according to the dictates of western hegemony... The effect of an African presence in the world will be to increase the wealth of human awareness and... to foster man's sensibility with richer and more human values, rhythms and themes'* », *Présence Africaine*, no. 24-25, pp. 45-54, 1959. In Gilroy's Black Atlantic

Comme nous croyons avoir adéquatement illustré que le hip hop peut, voire, doit être perçu dans la continuité de la tradition musicale africaine, nous tenons maintenant à observer quel semble être l'impact général de cette *grande tradition* face au répertoire culturel de l'Occident. Par l'appellation de *grande tradition*, nous faisons ici référence à l'ensemble des styles musicaux basés sur l'expérience esthétique africaine; ce qui nous permet d'inclure sous cette appellation l'ensemble des genres musicaux issus non seulement de la population afro-américaine, mais également ceux provenant d'autres communautés d'origines africaines telles que celles de la Jamaïque, d'Haïti ou de Trinidad & Tobago par exemple. Notre conception de cette *grande tradition* repose principalement sur certaines caractéristiques propres à un esthétisme musical particulier, et correspond étroitement avec la communauté décrite par le sociologue anglais Paul Gilroy sous l'appellation *Black Atlantic* (Gilroy 1993).

⁴⁰ Située au large des côtes sénégalaises, l'Île de Gorée fut le principal port d'embarquement par lequel transitèrent, pendant plus de trois siècles, les 20 millions d'Africains faits esclaves et déportés vers les différentes colonies du nouveau monde.

Les travaux de Paul Gilroy, qui s'intéressent, entre autres, au rôle joué par la musique populaire au sein de la diaspora noire, auront été pour nous d'une grande influence dans le cadre de ce travail. Ainsi, bien que ses travaux gravitent en bonne partie autour des concepts de race et de modernité, des concepts que nous n'aborderons pas dans le cadre de ce travail, la démarche de Gilroy se rapproche de la nôtre en ce que nous utilisons tout comme lui la créativité musicale de la diaspora afro-atlantique en tant qu'ancrage empirique d'une problématique se voulant beaucoup plus abstraite et théorique. Gilroy est d'ailleurs celui à qui nous attribuons l'analyse la plus étoffée de la créativité afro-atlantique en tant que phénomène transnational. En effet, alors que les études portant sur le hip hop où d'autres styles musicaux issus de cette diaspora abordaient presque exclusivement des approches *in situ* du phénomène, autrement dit à l'intérieur d'un cadre géographique précis, Gilroy, en mettant l'accent sur l'importance historique de l'époque coloniale et de l'économie esclavagiste, démontra que ces différentes productions musicales circulaient depuis longtemps entre les différentes communautés de la diaspora, et qu'elles participaient à la création d'une identité noire dépassant les simples limites géographiques des États-nations.

Ainsi, bien que notre démarche porte tout particulièrement sur le processus contemporain de mondialisation de la culture hip hop, ce processus semble lui-même s'insérer dans une dynamique beaucoup plus vaste; une dynamique correspondant à la progression de l'esthétisme musical africain⁴¹ au sein de la culture occidentale. L'appellation d'esthétisme musical africain peut au premier abord paraître exotique, elle se réfère en fait à des approches musicales tellement bien implantées dans l'ensemble des cultures occidentales que bien peu de gens semblent aujourd'hui être conscients de leurs origines. Pourtant, bien que les échanges musicaux entre les univers culturels de l'Occident et de l'Afrique remontent fort probablement à plusieurs siècles, la rencontre entre l'esthétique musicale populaire occidentale et l'esthétisme africain ayant eu le plus grand impact sur la culture populaire mondiale nous apparaît être le développement du rock'n roll il y a un peu moins de cinquante ans.

⁴¹ Nous utilisons ici le terme *d'esthétisme* plutôt que celui de *sensibilité* pour distinguer notre réflexion, axée principalement sur les caractéristiques de l'esthétisme musical, de celle de J.M. Chernoff chez qui le concept de sensibilité africaine en matière de musique nous apparaît trop intimement lié à l'idée d'une interaction entre la musique et le contexte social où elle prend place. (Chernoff 1979)

«By all accounts, the eruption of rock'n roll was marked by a profound shift in cultural values on the part of mainstream youth away from European sensibilities and toward African sensibilities. This can be seen in a cursory look at rhythmic structure, the call and response style, the use of blue notes, and improvisation... whereas before, African American influences were incorporated into a European paradigm, now African American style became the standard. A performer's identity was determined by how well he measured up.» (Garofalo 1994; p.282)

En à peine deux générations, la musique rock, avec les nombreuses variantes qu'elle connaît aujourd'hui, aura su devenir la musique populaire par excellence de millions d'individus de par le monde; voilà un exemple de globalisation culturelle difficilement négligeable. La popularisation du rock'n roll, ne se limite toutefois pas au développement d'un nouveau répertoire de chansons populaires ou encore aux carrières ultra-médiatisées des artistes étoiles; l'effet le plus important de ce phénomène se situant plutôt au niveau de la popularisation de l'esthétisme africain, tel que décrit dans la citation précédente, auprès d'un public étendu.

Malgré le fait que ce sont des individus de race blanche comme les Beatles ou Elvis Presley qui apparaissent aujourd'hui comme les principaux artistes ayant contribué à la popularisation internationale du rock'n roll, leurs influences musicales respectives demeurent toutefois incontestables. D'un côté de l'Atlantique comme de l'autre, ces artistes n'ont fait qu'introduire au public blanc un répertoire qu'ils côtoyaient respectivement depuis de nombreuses années. Car, comme l'Angleterre et le Sud des Etats-Unis ont tout deux été profondément impliqués dans l'entreprise esclavagiste, ils représentent également depuis longtemps des terres d'exil pour différentes communautés issues de la diaspora africaine; des communautés qui partagent entre elles une culture diasporique dont la musique constitue un élément central (Gilroy 1993).

L'origine des caractéristiques stylistiques ayant fait le succès de la musique rock depuis cette époque est très claire; elle se situe dans la tradition musicale africaine. Mais dirigeons maintenant notre attention vers les relations de pouvoir entre la société

dominante et les minorités raciales, et vers les mouvements de la culture entre ces deux communautés. Nous sommes conscients que les influences premières du rock'n roll, attribuables principalement à la musique blues afro-américaine, ne sont pas issues directement de la tradition africaine, mais qu'elles représentent plutôt le produit d'une histoire caractérisée par une exploitation économique de ce peuple. L'esclavagisme, en tant que solution à la logique d'expansion du système économique capitaliste, représenta ainsi le principal catalyseur devant mener à la création de la diaspora africaine occidentale et, éventuellement, de son répertoire musical.

La dynamique unissant la créativité de cette diaspora africaine à la culture populaire de l'Occident demeure encore et toujours profondément liée aux structures du système économique. Ainsi, ce fut tout d'abord pour son potentiel mercantile, et non pas en raison de sa valeur esthétique, que sera diffusée aux quatre coins du monde cette production culturelle. Une brève analyse des structures ayant permis à l'esthétisme africain d'atteindre son niveau de popularité actuel dans le cadre des sociétés occidentales nous indique que les rapports de pouvoir existant entre les deux communautés semblent encore et toujours les mêmes. La relation complexe existant entre la culture de la diaspora afro-atlantique et sa commercialisation nous semble ainsi parfaitement cristallisée dans l'exemple que représenta le phénomène Elvis Presley :

«Elvis represented both the triumph of African American culture and its vulnerability to the power of white supremacy.» (Garofalo 1994; p.283)

Ainsi, bien que les qualités ayant permis le succès d'Elvis, tant son répertoire que sa manière de chanter et de bouger, étaient directement calquées des artistes afro-américains de l'époque, ce n'est qu'à travers un interprète blanc que leur commercialisation massive fût possible. Mais même l'exemple d'Elvis et de son succès suscite des questions complexes alors qu'y sont impliquées des questions d'identité, d'économie, d'esthétisme et de relations raciales. Le principal apport d'Elvis et de son succès sans précédent demeure toutefois à nos yeux, et ce au risque de nous répéter, d'avoir permis la diffusion massive de l'esthétisme musical afro-américaine bien au-delà des limites de cette communauté. Avec le succès qu'aura sa musique auprès de l'auditoire blanc, Elvis

ouvrira donc un peu plus grande la porte séparant l'univers culturel populaire occidental des productions musicales issues de la sphère publique noire.

4.3) La sphère publique noire

«To think the Black public sphere we have to be willing to rethink the relationship between markets and freedom, commodity and identity, property and pleasure. The Black public sphere puts engagement, competition and exchange in the place of resistance, and uses performativity to capture audiences, Black and White, for things fashioned through the Black experience.»

Commentaire éditorial de A. Appadurai, Lauren Berlant, Carol A. Breckenridge, Mathia Diawara : *On Thinking the Black Sphere*, in *Public Culture*, : *The Black Public Sphere*, vol.7, num.1, fall 1994, pp. xi-xiv.

Les influences esthétiques exercées sur la culture populaire occidentale par les cultures afro-atlantiques ne sont pas le résultat de représentations autonomes ou indépendantes; elles sont issues de la contre-culture de la sphère publique noire. Cette contre-culture représente en fait la culture commune que partage, malgré son éclatement géographique, la communauté afro-atlantique; une culture unie par une histoire commune ayant été marquée par l'esclavage, les inégalités raciales et la marginalisation économique. La culture de la sphère publique noire se voit ainsi qualifiée de *contre-culture* pour deux raisons principales. Tout d'abord, cette dernière ne peut être circonscrite par les découpages géographiques correspondant à la définition de l'État-nation; la sphère publique noire représente ainsi une contre-culture en ce qu'elle ne correspond pas à la conception moderne d'une culture nationale. Dans un deuxième temps, la construction de la sphère publique noire étant en bonne partie fondée sur le passé esclavagiste pour le moins gênant des grandes forces coloniales, elle ne peut par conséquent qu'être conçue par rapport à celles-ci en tant que contre-culture.

« a counterculture that defiantly reconstructs its own critical, intellectual, and moral genealogy in a partially hidden public sphere of its own. » (Gilroy 1987; p.39)

Mais autant la sphère publique noire existe-elle dans un rapport d'opposition au système lui ayant tout d'abord donné naissance, autant dépend-elle en bonne partie de ce dernier en ce qui concerne la diffusion de ses représentations culturelles. Ainsi, si les productions musicales, principalement sous la forme d'enregistrements, constituent des artefacts culturels de premier ordre à l'intérieur de cette sphère publique, leur distribution dépend principalement des réseaux de distribution mis en place et opérés par les grandes multinationales du divertissement; la diffusion contemporaine de la culture s'avère ainsi étroitement liée aux structures du marché économique transnational. Bien qu'elles se soient lancées dans ce commerce pour des raisons uniquement économiques, les compagnies de disques participèrent néanmoins, à travers la commercialisation des productions musicales issues de la communauté afro-atlantique, à la diffusion et à la popularisation de valeurs esthétiques et de messages participant à la création et au maintien de la sphère publique noire et de sa contre-culture. La diffusion de cette musique à l'intérieur de la communauté afro-atlantique, par l'entremise des structures des marchés transnationaux, nous apparaît ainsi un exemple représentatif des phénomènes propres à la dynamique contemporaine de globalisation culturelle.

« (...) trans national entertainment corporations unwittingly supply a vehicle for circulating these ideas in the form of black popular music. These means of distribution are capable of dissolving distance and creating new and unpredictable forms of identification and cultural affinity between groups that dwell far apart.» (Gilroy 1993; p.194)⁴²

Il est toutefois évident que la contre-culture identifiable à la sphère publique noire et au monde afro-atlantique ne se limite pas aux seules productions musicales; cette contre-culture, comme toute autre culture, est composée d'un ensemble complexe de représentations de différents types. Le principal point commun unissant entre elles ces différentes représentations se veut avant tout leur origine; une origine commune fondée

⁴² Le principal exemple utilisé par Gilroy pour appuyer cette affirmation est celui du développement qu'a connu la culture rasta en Angleterre vers le début des années quatre-vingt. La culture rasta trouve en effet son principal messager en la personne de Bob Marley, et son principal véhicule à travers la musique de ce dernier. Nous abordons d'ailleurs cet exemple un peu plus loin dans la présente section.

sur l'expérience noire en Occident. La musique nous apparaît être un canal important utilisé par cette contre-culture dans son processus de diffusion, mais celle-ci possède bien entendu d'autres canaux de diffusion allant du mouvement des individus eux-mêmes, aux journaux, en passant par les livres, les émissions de radio ou de télévision spécialisées et maintenant l'Internet. La dimension musicale de cette culture nous intéresse toutefois tout particulièrement pour deux raisons; tout d'abord parce qu'elle représente un canal de diffusion différent de ceux favorisés généralement par la culture dominante, mais surtout parce que, en raison de ses qualités esthétiques, la musique tend dans sa dynamique de diffusion à dépasser les limites de la seule sphère publique noire.

En tant que partie intégrante de la sphère publique noire, les différentes productions musicales de l'Atlantique noir participent donc à la création et à la diffusion d'une contre-culture; la production musicale n'est pas uniquement de nature esthétique, mais participe activement à la mise en place et à la diffusion d'un discours où se mêlent les questions de race, d'identité, de politique et d'économie. La production musicale de l'Atlantique noir apparaît ainsi tel un lien permettant l'union de différentes communautés partageant des expériences communes. Le répertoire musical des ces communautés, en raison du discours dont il est porteur, doit par le fait même être perçu tel une vaste bibliothèque; il constitue en effet, en raison de l'expérience commune dont il se veut l'expression, un véritable méta-texte, au sein duquel, par l'entremise des références existant entre les différentes musiques et leurs messages, les différentes représentations se valident entre elles.

La tradition musicale afro-atlantique ne représente donc pas un discours clos et hermétique, dont le sens serait déterminé définitivement par l'artiste lui-même, mais plutôt un discours ouvert et dynamique dont la validation vis-à-vis de la communauté repose sur un processus complexe mettant en scène à la fois la tradition et le contexte social particulier où il se situe. À travers des emprunts stylistiques ou des références directes à des oeuvres antérieures, les productions musicales se situent à l'intérieur d'une tradition qu'elles se trouvent à valider par le fait même. De plus, l'absence d'un agenda politique trop précis permet à ces mêmes productions de pouvoir s'adapter à de nombreux contextes sociaux partageant un minimum d'éléments communs. Cette particularité des productions musicales afro-atlantiques est d'ailleurs bien illustrée par

Paul Gilroy dans son livre The Black Atlantic alors qu'il observe les détails de l'adoption par les jeunes Anglais de la musique reggae jamaïcaine et du message rastafari dont elle est le principal véhicule. Le contexte anglais diffère énormément de celui de la Jamaïque, cependant, les conceptions de la société véhiculées par le reggae, soit l'opposition au système de l'économie politique moderne de *Babylon* et l'espoir du retour à une vie basée sur des valeurs plus humaines qu'incarne *Zion*, ont aisément été adaptées au contexte socio-économique anglais, lui-même aux prises avec ses propres contradictions.

La production musicale de l'Atlantique noir échappe donc aux limites de la seule sphère publique noire, pour des raisons esthétiques, mais également parce que le message qui y est contenu offre la possibilité d'être interprété en fonction des réalités propres à d'autres contextes. La contre-culture de la sphère publique noire, avec les différentes représentations qui la composent, propose ainsi une conception alternative de la société, de l'histoire et de la culture, susceptible d'intéresser tout ceux dont l'existence possède certains points communs avec l'histoire du peuple de l'Atlantique noir; ces points communs peuvent se situer tant au niveau de l'oppression raciale, que de la marginalisation économique ou politique. Nous partageons d'ailleurs cette conception de la sphère publique noire avec Gilroy:

« This subculture often appears to be the intuitive expression of some racial essence but is in fact an elementary historical acquisition produced from the viscera of an alternative body of cultural and political expression that considers the world critically from the point of view of its emancipatory transformation.»

(Gilroy 1993; p.39), The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity.

Maintenant que nous sommes sur le point d'aborder directement notre étude des caractéristiques propres à l'incarnation hip hop de la créativité musicale afro-atlantique, nous espérons avoir su démontrer que celle-ci s'insère en fait dans une tradition beaucoup plus vaste dont l'influence sur la culture populaire du monde occidental se fait sentir depuis de nombreuses années déjà. Bien que nous tenions compte du fait que l'impact de cette tradition sur la culture populaire soit principalement observable à un niveau esthétique, il nous apparaît essentiel de reconnaître qu'au delà de la forme et de son statut de divertissement ou de production culturelle, nous sommes ici confronté à un

phénomène qui se veut également le véhicule d'un message offrant au public attentif une sous-culture, une vision de l'histoire de nos sociétés autrement trop peu présente dans le paysage médiatique contemporain.

Chapitre 5 : Rap ou le pouvoir du verbe

C'est dans le cadre de la présente section que se situe probablement le principal rapprochement sérieux avec notre objet de recherche. En effet, alors que nous avons jusqu'ici exposé d'abord nos influences théoriques et ensuite les différentes perspectives nécessaires selon nous à la compréhension de cette culture, ce n'est que maintenant que nous pouvons ultimement aborder le hip hop en lui-même. Toutefois, nous désirons néanmoins aborder cette section avec une certaine mise en garde; il n'est aucunement question de nous lancer ici dans une description générale et exhaustive de la culture hip hop. En effet, bien que cette idée nous ait tout d'abord semblée intéressante dans les premiers temps de notre démarche, avouons-le, nous avons bien vite été contraints de constater que ce travail avait déjà été fait (Rose 1989; 1994, George 1993; 1998, Gilroy 1993, Hager 1985, Hebdidge 1987, Shusterman 1992; 1992), qui plus est, d'une manière qu'il nous serait tout simplement impossible de surpasser dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, aussi complet soit-il. Ainsi, en ce qui concerne le hip hop et ses origines, nous nous en tiendrons pour notre part au strict minimum; la majorité des éléments essentiels à notre démarche ayant déjà été introduits au fil des sections précédentes, nous essaierons, dans le cadre de cette section, de faire progresser la réflexion sur le sujet plutôt que de nous confiner dans une fastidieuse analyse des travaux des auteurs qui nous ont pavé la voie.

Afin d'approfondir suffisamment la question, nous ne traiterons dans le cadre de ce chapitre que d'une seule des pratiques du hip hop, le rap. Bien qu'une étude du rap ne puisse à elle seule permettre de toucher en détail chacune des caractéristiques particulières à ce mouvement, nous croyons que celle-ci est néanmoins en mesure d'illustrer fort adéquatement les principales tendances observables au sein de ce mouvement. De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, ce choix nous apparaît être justifié par le fait que le rap représente, en raison de sa présence abondante sur la scène culturelle publique, le principal véhicule de la culture hip hop; il est également celui à travers lequel sont articulés le plus clairement les différents messages associés à cette culture. Le présent chapitre est divisé selon cinq sections à l'intérieur desquelles nous introduirons différents éléments nous apparaissant pertinents pour la compréhension de

ce phénomène. Ces éléments proviennent bien entendu de la littérature dite scientifique, mais également de magazines dédiés au hip hop, d'albums rap, ainsi que de nos propres observations. Ainsi, bien que le présent travail ne soit pas entièrement basé sur une expérience de terrain, nous utiliserons néanmoins la présente section pour introduire dans notre réflexion différentes informations qu'il nous a été donné d'observer au cours des deux dernières années.

Ces différentes informations n'auraient pu à elles seules, c'est-à-dire sans le bagage théorique introduit jusqu'à présent, constituer notre mémoire, nous croyons cependant que c'est en celles-ci que notre démarche trouve véritablement sa nature. En effet, comme nous nous intéressons à la culture hip hop en tant qu'exemple du processus contemporain de globalisation culturelle, l'observation quotidienne de celle-ci dans notre propre société représentait pour nous une perpétuelle confrontation entre nos idées et notre objet de recherche. La contemporanéité et la proximité spatiale existant entre notre démarche et son objet d'étude nous apparaissent ainsi comme deux caractéristiques particulières à notre travail, et nous espérons être en mesure de les faire transparaître de manière adéquate par l'entremise de nos observations portant sur le statut actuel de la culture hip hop. Ces observations se veulent principalement issues du contexte québécois, puisque c'est tout d'abord dans notre environnement immédiat qu'il nous est donné de faire de telles observations, mais s'y inséreront également différentes informations portant sur les plus récents développements de la culture hip hop au niveau international.

«This rap thing, it's a part of the black experience, that, well, you, like you said, all wrapped up and frustrated you got all this inside and it got to come out, and because of what people think... the reason why this music is so great, and everybody want's to do it ... it's a living music, and what, it's giving people the chance to express themselves,.. you've got something to say, you want a get it out, and this is not just lyrics, your talkin about letters, youre talkin about sayin, and givin' a message to people, and that's what it is. You can't suppress that. And if they don't play it on their radio, ... it's still gonna be heard. (...) for rap stars what they did that was so ingenious was to create a whole form of urban style music from just two turntables and two records and a microphone.» Guru, *Jazzmatazz, Empire records, 1993, track no. 2: Loungin'*

Si nous débutons cette section dédiée à la musique rap par une citation, tirée d'un enregistrement hip hop, c'est que nous tenons à réitérer le fait introduit plus tôt que le hip hop, principalement par l'entremise des rappers et de leurs enregistrements, trouve en lui-même son principal interprète (Maxwell 1997). En effet, une des principales thématiques du hip hop est le hip hop; nous sommes ainsi confrontés à une culture possédant un discours démontrant une étonnante réflexivité. Les informations sur le hip hop contenues dans le raps nous apparaissent ainsi comme une source d'observations de premier choix dans le cadre de notre démarche; ceux-ci possèdent en effet à nos yeux une valeur comparable à celle d'une, voire même de plusieurs, entrevues avec l'artiste lui-même. La valeur des raps nous apparaît d'ailleurs d'autant plus grande que ces textes, par l'entremise de l'industrie du disque, sont reproduits et vendus à des millions d'exemplaires à l'échelle mondiale; ce qui représente autant de copies de ces messages disséminées dans l'environnement, des copies qui de surcroît ne sont pas éphémères, mais qui au contraire peuvent être écoutées autant de fois que le besoin s'en fait entendre, par un auditoire dont les proportions sont quasi illimitées. Qui plus est, nous considérons que les raps et les enregistrements hip hop qui en constituent le principal support matériel représentent pour les mêmes raisons le principal instrument sur lequel reposent non seulement la dynamique de diffusion de la culture hip hop, mais également le maintien et la création des liens entre les différentes communautés s'identifiant à cette culture. Cette dernière observation nous permet d'ailleurs de tester encore une fois combien sont étroits les liens unissant la culture hip hop aux pratiques du commerce transnational, puisque de ce dernier dépend la distribution internationale des enregistrements en question.

Finalement, venant se greffer aux informations présentes dans les raps, nous avons tout au long de notre démarche porté une attention particulière aux magazines, et fanzines, de la presse écrite se spécialisant dans la culture hip hop⁴³. Tout comme pour les enregistrements sonores, magazines et fanzines représentent une source importante d'informations au sein de la culture hip hop, permettant un certain rapport entre les

⁴³ Notre principale référence dans cette catégorie aura été le magazine américain The Source : the magazine of hip hop culture & politics.

membres de cette communauté éclatée, ne possédant pas autrement de véritable organe de communication officielle, outre quelques associations et rencontres annuelles dont l'impact se veut nécessairement plus localisé. Nous croyons par conséquent qu'une étude attentive de ces publications nous aura permis d'obtenir une image relativement détaillée des développements contemporains de la culture hip hop. En effet, tant la lecture des critiques de nouveaux albums lancés chaque mois ou des entrevues avec les artistes, que l'observation des différentes tendances publicitaires nous apparaissaient non seulement complémentaires à notre démarche intellectuelle, mais plutôt essentielles. Nous ne traiterons pas de manière détaillée les observations que nous avons pu tirer de cette source particulière d'informations, mais nous tenons compte de celles-ci dans notre effort de réflexion; nous croyons ainsi qu'il serait erroné de vouloir élaborer une analyse d'un tel phénomène qui serait en conflit avec (ou alors qui les ignorerait complètement) les courants de pensée propres à ces publications qui représentent en quelque sorte un important point de vue interne, ou « émique », de cette culture sur la scène publique. De plus, bien que le rap comporte en lui-même un message sur la culture hip hop, il demeure néanmoins contraint à certaines normes esthétiques qui le rendent bien distinct du discours écrit; le style musical est très certainement porteur de sens, mais il n'en demeure pas moins une forme d'expression dont l'aspect ludique est d'une importance capitale.

Les enregistrements sonores et les publications populaires spécialisées représentent donc face à notre démarche des sources d'informations de tout premier ordre. Toutefois, une part tout aussi importante de notre effort d'analyse se dirige nécessairement du côté académique. Ainsi, en ce qui concerne l'approche scientifique de ce phénomène, les travaux de Tricia Rose (Rose 1994) représentent certainement la référence par excellence sur la question du rap. Les études doctorales de l'auteure ayant porté précisément sur ce sujet, ses travaux demeurent aujourd'hui à notre connaissance ceux ayant le plus poussé et approfondi le sujet. Dans son livre paru en 1994, Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America, Tricia Rose propose donc un tour de la question des plus complets, abordant d'ailleurs la majorité des éléments que nous soulèverons nous-mêmes dans le cadre de cette section. Les travaux de Rose ont le statut de référence en la matière, et il nous apparaît important de les situer adéquatement et de démontrer par le fait même quelle est la place de notre réflexion vis-à-vis d'eux.

Tout d'abord, bien que l'apport de Tricia Rose à la problématique du rap et de la culture hip hop dans la société afro-américaine soit des plus complets, nous tenterons d'ajouter à ces observations une nouvelle perspective en accordant dans notre démarche une place plus importante au statut de ces phénomènes hors de la seule sphère afro-américaine. Rose aborde par ailleurs certaines perspectives qui, bien que nous ne les aborderons pas dans ce travail, donnent à sa réflexion une orientation particulière. Son statut de femme afro-américaine lui permet entre autres un accès privilégié quant à l'étude de ces phénomènes; celui d'un observateur agissant de l'intérieur, étudiant en quelque sorte sa propre culture. Notre apport personnel est d'autant plus distinct de celui de Rose que, dans une approche typique à la méthode ethnologique, nous représentons un point de vue extérieur, « étique », à notre objet de recherche.

Au-delà de cette distinction de point de vue, Rose se distingue également par son utilisation d'une approche féministe, un chapitre entier de son livre portant sur les politiques sexuelles du rap. L'étude des rapports de force et des politiques sexuelles propres au rap revêt toutefois chez Rose une dimension toute particulière puisqu'elle se rapporte directement à une analyse plus large des forces de domination raciale au sein de la société américaine. Pour Rose, comme pour un grand nombre d'auteurs, d'intellectuels et d'artistes afro-américains, les origines esclavagistes de leur peuple ne sont pas uniquement des choses du passé; tous sont conscients que ces origines exercent encore et toujours leur influence sur la dynamique raciale de la grande société américaine. Nous sommes tout à fait d'accord sur l'importance de ces événements historiques pour les conditions raciales et socio-économiques de l'Amérique contemporaine, mais nous tenons à conserver nos distances face aux problématiques trop intimement liées à ces questions et qui nous apparaissent plus appropriées à ce champ d'étude en pleine expansion qu'est celui des études culturelles noires. Dans le cadre de notre analyse personnelle, nous concentrerons principalement notre attention sur les différentes caractéristiques semblant favoriser la diffusion de ce mode particulier d'expression auprès d'un public plus étendu, mais ce en conservant toujours à l'esprit la communauté d'où il est issu, ainsi que les conditions historiques ayant mené à sa création.

Comme le rap est avant tout parole, nous croyons qu'il est important, avant de s'aventurer plus en avant dans notre réflexion, d'introduire ici quelques brèves réflexions d'ordre général portant sur la nature du langage dans la culture humaine, afin de bien situer l'importance que nous accordons à cette forme culturelle dans le cadre de notre réflexion. Tout d'abord, nous partageons l'opinion que la parole, en tant qu'expression verbale de la pensée, représente, avec la pensée elle-même, une des principales qualités distinctives de l'espèce humaine. Ainsi, c'est en premier lieu à travers notre usage des mots qu'il nous est possible d'aborder une réflexion sur les différents phénomènes du monde dans lequel nous vivons, et qui plus est, de la partager avec nos semblables. Mais le langage ne se limite pas à la seule description de ce qui est; il possède la caractéristique fantastique de pouvoir donner existence à des choses imaginaires. En effet, le simple fait de nommer donne aux choses les plus abstraites une forme, nous donnant par le fait même une certaine emprise sur celles-ci. Les diverses religions et leurs différents textes sacrés en sont à nos yeux l'ultime exemple. Le langage est par conséquent un élément essentiel à toute culture.

L'approche comparative anthropologique, ou plus particulièrement celle de l'ethnolinguistique, nous a également démontré que chaque culture possède en effet un langage approprié aux conditions de son existence; un exemple classique de cette caractéristique universelle de l'humanité étant que la langue des Inuits comporte plus d'une vingtaine de mots décrivant les différents types de neige. De plus, comme la langue est étroitement liée à la culture, elle participe également de manière importante à la création de l'identité. Finalement, tout ceci pour en venir au fait que le langage et les mots sont d'une extrême importance au sein de la culture, car c'est à travers eux que nous construisons notre compréhension intellectuelle du monde. Pour toutes ces raisons, nous croyons donc que les raps, à travers les différentes stratégies langagières qui les caractérisent, et que nous allons maintenant observer, représentent un phénomène culturel aux ramifications profondes tant sur le plan social qu'identitaire⁴⁴.

⁴⁴Nous avons inclus à la fin de ce travail (annexe 4) trois exemples de raps tirés des répertoires québécois et français; ces exemples pourront être consultés en guise d'illustration des propos de ce chapitre (chapitre 5).

5.1) Culture de la rue et langage non standard

La première caractéristique linguistique que remarquera dans le rap un auditeur attentif sera fort probablement l'utilisation fréquente dans ce mode d'expression d'un langage pouvant être qualifié de non standard. Ce non-standardisme sera généralement observable tant dans le choix du vocabulaire que dans le niveau de langage employé. Bien que, comme nous le verrons bientôt, ce phénomène soit sujet à différentes variations régionales que l'on peut distinguer principalement en fonction des différents contextes nationaux dans lesquels prennent place les différentes manifestations internationales de la culture hip hop, il nous faut tout d'abord souligner que la présence dans le rap de ce langage non standard n'est pas une chose nouvelle, mais qu'il constitue plutôt la manifestation contemporaine d'une tradition implantée depuis de nombreuses générations dans la communauté afro-américaine. Le sujet des pratiques linguistiques propres aux communautés afro-américaines a d'ailleurs été analysé en détail par plusieurs chercheurs (Kochman 1972, Hannerz 1969), et ce principalement dans le contexte des ghettos urbains, ce qui, dans le cadre de la présente analyse, nous permet d'ailleurs d'établir un lien encore plus évident avec le développement de la culture hip hop. Parmi ces différentes recherches, nous citerons par exemple les études effectuées par le linguiste William Labov entre 1965 et 1968 et portant sur l'anglais non standard employé par la communauté noire de Harlem; études qui demeurent probablement encore aujourd'hui les plus connues, principalement en raison de la notoriété de Labov dans le champ de la linguistique. Toutefois, bien que ce sujet soit l'objet d'une vaste littérature sur laquelle nous nous sommes d'ailleurs attardé un bon moment, nous voulons éviter autant que possible, comme nous l'avons mentionné en début de section, de nous cantonner dans la répétition des travaux d'autrui, et nous nous contenterons de dire que les jeux de langage, que ce soient les insultes rituelles du type *dirty dozen*⁴⁵ ou encore les inversions de sens⁴⁶,

⁴⁵ Pour ceux qui ne seraient pas familiers avec les *dirty dozens*, en voici un exemple classique, tiré de la contribution de H. Rap Brown à l'ouvrage Rappin' and Stylin' out : Communication in urban black America, (Kochman 1972) ;

*«I fucked your mama
Till she went blind.
Her breath smells bad,
But she sure can grind.*

sont depuis longtemps pratique courante dans la communauté afro-américaine, et qu'elles ont exercé une influence indéniable sur le développement de la musique rap telle que nous la connaissons aujourd'hui. Notons d'ailleurs sur ce point que la présence du rap, en tant que pratique linguistique valorisant la dextérité verbale, dans la communauté afro-américaine, précède amplement l'apparition tant de la *musique* rap que de la culture hip hop (Kochman 1972).

Le langage non standard a exercé une influence, par l'entremise de la culture hip hop et de la musique rap en particulier, sur la culture populaire non afro-américaine, principalement dans le cadre du processus contemporain de mondialisation culturelle. Le hip hop et la musique rap ne sont certainement pas les seuls véhicules ayant participé à la diffusion du parler afro-américain hors de sa communauté d'origine, ils n'en sont pas moins parmi les plus importants, sinon les principaux. Ainsi, bien que le langage afro-américain ait également été présenté au grand public par l'entremise de certains films, tout particulièrement les films dits de *blaxploitation*⁴⁷, nous croyons qu'une évaluation de l'impact potentiel des productions musicales quant à la diffusion de ce type particulier de représentations doit absolument tenir compte du nombre imposant de représentations en circulation sur le marché culturel; bien entendu, nous nous référons ici à ces millions de

*I fucked your mama
For a solid hour.
Baby came out
Screaming, Black Power.*

*Elephant and the Baboon
Learning to screw.
Baby came out looking
Like Spiro Agnew.»*

⁴⁶ La plus commune de ces inversions consiste dans l'appropriation et l'utilisation subséquente entre ses membres du terme *nigger* (nègre) par la communauté noire. Utilisé par un individu de race blanche pour désigner un noir, le terme *nigger* sera invariablement perçu comme dégradant; alors que dans la bouche d'un autre noir, le terme référerait plutôt à un sentiment d'affection, d'admiration ou d'approbation. Voir entre autres la contribution de Grace Sims Holt dans (Kochman 1972).

⁴⁷ Les films dits de *blaxploitation* sont caractérisés par la mise en scène de héros noirs, démontrant ce que Nelson George qualifie d'«héroïsme noir agressif». Alors que la présence afro-américaine sur les écrans de cinéma se limitait auparavant à un Sydney Poitier poli, en chemise blanche et cravate noire, ces films mettaient en scène des héros noirs affichant un style vestimentaire flamboyant, qui ajustaient leur démarche à une trame sonore débridée d'inspiration funk, qui ripostaient à leurs agresseurs avec des revolvers de gros calibres, et qui affichaient allègrement une sexualité des plus active. (George 1998; p. 105)

copies d'albums de rap ayant été vendues dans le monde entier en l'espace de quelques années.

Pour ceux qui doutent toujours que la culture hip hop ait une influence quelconque sur la culture populaire, nous n'avons qu'une chose à dire, un argument de poids se résumant en un seul mot : Yo! Bien que nous ne soyons pas en mesure de retracer précisément l'origine de cette interjection⁴⁸, son omniprésence tant dans la musique rap que dans le parler des adolescents ou des jeunes adultes nous apparaît être un phénomène digne de mention. Nous ne possédons pas de mesures concernant la fréquence d'utilisation de cette expression chez les jeunes québécois, mais ceux qui côtoient un tant soit peu les jeunes l'ont sans aucun doute entendue à plusieurs reprises; on l'entendra par exemple principalement sous forme d'interpellation ou de salutation du type : « Yo Man!» Le *Yo* s'est d'ailleurs trouvé une autre vocation chez les jeunes, puisqu'il est souvent employé, en tant qu'adjectif ou non, pour décrire les individus arborant un style vestimentaire influencé par la mode hip hop, « *des Yo* », ou par extension, le style ou des accessoires de type *yo*.

Si l'usage du Yo représente l'exemple le plus commun d'un vocabulaire influencé par la culture hip hop, il n'en est en rien le seul exemple. La culture hip hop présente en effet la caractéristique de posséder son propre lexique spécialisé, utilisé d'une manière apparemment assez uniforme sur le plan international⁴⁹. Voici par exemple une courte sélection de termes propres à différentes manifestations internationales du rap et de la culture hip hop :

Aiight	Interjection; contraction de l'anglais «All right!»
B-Boy	Nom commun; les <i>breakers</i> ou <i>breakdancers</i> ; par extension, tout ceux qui participent à la culture hip hop.

⁴⁸ L'origine du *Yo* nous apparaissant la plus plausible serait dans la contraction du «*You*» anglais; l'interjection «hey you!» deviendrait ainsi «hey yo!»; de la même manière, «*Your mama...*» deviendrait par exemple «*Yo mama...*».

⁴⁹ Notons que notre conception internationale du hip hop se fonde principalement sur une analyse des manifestations américaine, française et québécoise de cette culture. Nous sommes toutefois conscients du fait que la culture hip hop possède de nombreuses autres manifestations sur le plan international : Australie, Brésil, Allemagne, Suède, Belgique, Suisse, Pays Bas, Japon, Corée, Italie, Sénégal, Algérie, Côte-d'Ivoire, pour ne nommer que ceux-ci.

Crew	Groupe d'amis; une bande.
Flow	Réfère à la fluidité d'un rap; un bon ou un mauvais flow.
Heads (headz)	Nom commun; les vrais membres de la culture hip hop.
Phat	Adjectif qualitatif; vraiment bon; souvent employé pour qualifier les rythmes, <i>i.e.</i> « <i>Un phat beat.</i> ».
Tight	Adjectif qualitatif; réfère généralement aux paroles (<i>lyrics</i>) d'un rap.
Wack	Adjectif péjoratif; mauvais, sans originalité.
Writers	Nom commun; les graffiteurs ou tagueurs
Wussup	Contraction de l'anglais «What's up»

Cette liste ne se veut pas exhaustive mais tente plutôt de refléter certains des principaux termes nous apparaissant présentement en utilisation à travers la communauté⁵⁰; elle se veut également très générale en ce qu'elle ne cherche pas à approfondir les différents lexiques, eux-mêmes très élaborés, propres à chacune des sous-disciplines de la culture. Ces termes nous apparaissent comme faisant partie du vocabulaire incontournable de la culture hip hop internationale actuelle. La relation unissant la culture hip hop à la langue officielle est en fait beaucoup plus complexe, et ce surtout si nous tentons de l'analyser dans une perspective internationale. Nous tenterons maintenant d'expliquer les caractéristiques linguistiques particulières au rap québécois par leur mise en perspective vis-à-vis des manifestations françaises et américaines de ce mode d'expression.

5.2) La composition linguistique du rap québécois

Une brève analyse du langage utilisé dans les raps provenant des États Unis, du Québec et de la France semble nous démontrer de manière assez apparente les distinctions existant quant à la relation unissant leurs communautés hip hop respectives à la langue officielle du pays. Prenons tout d'abord l'exemple original, celui des États-

⁵⁰ Il est intéressant de noter que, aussi courte puisse-t-elle être, notre liste comporte des termes qui n'étaient pas présents dans le lexique d'un ouvrage tel que celui de Hager (Hager 1984) pourtant beaucoup plus élaboré.

Unis. Comme nous l'avons mentionné déjà, la communauté afro-américaine possède une longue tradition de manipulation du langage officiel et de jeux de langages de toutes sortes; nous comprendrons d'ailleurs que cette tradition est en bonne partie fondée sur l'histoire esclavagiste de cette nation, alors que les esclaves furent tout d'abord graduellement dépossédés de leur langues maternelles, pour ensuite être tenus à l'écart du système d'éducation. Maintenus par la suite en marge de la société par la ségrégation, tout d'abord officielle, ensuite officieuse, la communauté afro-américaine s'est ainsi développée, au fil des générations, une culture et un langage distincts en bien des points de celui de la culture officielle de la nation américaine. Encore aujourd'hui, le système d'éducation américain, tout particulièrement dans les régions économiquement marginalisées, apparaît pour le moins inapte à assurer une formation académique adéquate à un nombre croissant de jeunes. Toutes ces raisons, parmi tant d'autres, semblent concorder pour expliquer l'emploi répandu d'un anglais non standard, tout d'abord dans la communauté afro-américaine, mais également dans une communauté d'intérêt aujourd'hui beaucoup plus étendue, par l'entremise de la diffusion de la culture hip hop. Bien entendu, vous aurez compris que nous ne prétendons ici aucunement donner une explication définitive de ce phénomène, mais que nous tentons plutôt uniquement d'indiquer certaines balises essentielles à la poursuite de notre réflexion.

Ainsi, alors que certaines particularités linguistiques propres à la communauté afro-américaine semblent avoir été diffusées bien au delà de leurs frontières originales par l'entremise du mouvement hip hop, force nous est de constater que le rapport existant de l'autre côté de l'Atlantique entre la langue officielle et celle du hip hop nous apparaît assez différent. La société française comporte elle aussi une importante population d'origine africaine, principalement magrétine, elle a un lourd passé colonial, et elle partage jusqu'à un certain point la problématique américaine des ghettos avec ses banlieues et ses cités, cependant le rapport du peuple français à sa langue semble à première vue bien différent de ce qu'il est aux États-Unis. Ainsi, malgré qu'il n'en soit certainement pas le seul responsable et que de nombreux autres facteurs entrent fort probablement en jeu, la France semble posséder un système d'éducation qui, malgré ses failles, paraît encore aujourd'hui réussir à transmettre aux nouvelles générations des habitudes d'utilisation relativement conformes aux normes standards de la langue

officielle. Cette réalité transparait d'ailleurs selon nous dans les raps qui y sont composés. En effet, alors que la France possède une langue de la rue bien distincte de la langue dite officielle, mais tout à fait appropriée à un hip hop underground crédible, celle-ci demeure très proche de la langue officielle, tant dans la syntaxe que dans sa prononciation, se distinguant ainsi selon nous de la tendance que nous avons soulignée plus haut dans la tradition afro-américaine.

Situé quelque part à mi-chemin entre ces deux cultures, le hip hop québécois représente une toute autre situation. Tout d'abord, le Québec, surtout le Québec métropolitain, est caractérisé par la dualité linguistique, officielle et effective, résultant de la coexistence historique du français et de l'anglais. Cette dualité présente cependant une configuration particulière en ce que, bien que le Québec soit en grande majorité francophone, il représente le seul véritable bastion de cette langue, tout d'abord au Canada, mais également en Amérique. L'influence de la langue anglaise sur la population francophone québécoise est ainsi très importante. Finalement, le français québécois, du moins dans sa variante populaire, se distingue de la langue française officielle, tant dans son vocabulaire que dans sa prononciation. Ainsi, la distinction existant entre la langue française officielle, celle qui est enseignée dans les écoles et employée dans les communications officielles, et le français québécois parlé au quotidien est selon nous beaucoup plus audible dans le hip hop québécois que dans sa variante française. Cette caractéristique du hip hop québécois nous apparaît d'ailleurs pouvoir être reliée au fait que le français québécois est beaucoup plus crédible face à l'underground, à la culture de la rue.

Nous touchons très certainement ici à un point important de l'analyse du hip hop québécois avec l'introduction de cette observation portant sur le statut privilégié du parler québécois face à l'underground et à la culture de la rue. Pour comprendre véritablement un tel point de vue, il nous faut néanmoins pouvoir distinguer les deux principales tendances, commerciale et underground, qui composent la scène hip hop dans une société telle que le Québec. Pour ce, le premier élément qu'il nous faut garder à l'esprit demeure la relation ambiguë unissant d'un côté la nature underground de la culture hip hop et de la musique rap, et de l'autre la propension de ces modes d'expression artistique à être récupérés et exploités en tant que marchandises, par les différents acteurs institutionnels de l'industrie nationale et internationale du divertissement. L'existence de cette relation

ambiguë s'illustre sur la scène culturelle publique par la distinction entre deux tendances. Premièrement, les artistes les plus abondamment représentés dans les différents médias, principalement les radios commerciales et leurs vastes auditoires, qui jouissent pour la plupart de l'appui, rarement dépourvu d'intérêt, de l'industrie, offrent généralement un produit se voulant moins offensant et plus accessible, donc plus commercial; ces artistes sont ceux qui, si la logique mercantile de l'industrie du divertissement tient bon, déplaceront le plus grand nombre d'unités, et donc généreront les plus grands profits pour l'ensemble du système de diffusion (artistes, producteurs, maisons de disques, distributeurs, détaillants, radio commerciales, etc...).

Deuxièmement, vous trouvez les artistes plus authentiques, ce qui dans la logique propre à la culture hip hop signifie plus près de la culture de la rue, de l'underground, endroit qui, rappelons-nous, représente les véritables origines de cette culture. Les productions de ces artistes sont généralement distribuées selon un réseau bien différent et dit indépendant; le statut d'indépendant attribué aux petites maisons de disques signifie qu'elles ne sont pas liées directement à une des quatre grandes multinationales qui composent aujourd'hui l'oligopole des géants de l'industrie musicale internationale. Comme ces artistes ne disposent pas de moyens comparables à ceux de l'industrie commerciale, le volume des ventes, de la publicité et, par le fait même, leur présence sur la scène culturelle sont généralement moins importants que pour ceux appartenant à la catégorie précédente. Toutefois, les artistes indépendants possèdent tout de même un avantage non négligeable : ils sont beaucoup plus libres dans leur démarche artistique que ne peuvent l'être les artistes en qui les compagnies investissent d'importantes sommes d'argent.

Avant de conclure cette parenthèse visant à clarifier autant que possible cette distinction entre les statuts indépendants et commerciaux si essentielle à la compréhension de la culture hip hop, il nous faut également souligner une caractéristique qui illustre selon nous merveilleusement le pouvoir créatif de ce mouvement; cette caractéristique étant qu'au sein de la culture hip hop, les innovations esthétiques les plus influentes, celles qui redéfinissent constamment les règles de l'art, proviennent presque toujours de l'underground, et ce malgré une inégalité plus qu'évidente dans la répartition des pouvoirs. Ainsi, alors que les grandes compagnies de disques investissent des millions de

dollars pour tenter de s'assurer la part la plus importante du lucratif marché que représente aujourd'hui la musique rap, de nouveaux artistes, sans véritables moyens financiers comparables, mais avec une authenticité et une originalité que tous les millions des multinationales ne peuvent créer, imposent inévitablement les nouveaux standards esthétiques de l'heure; ceci étant d'ailleurs vrai tant en France, aux États-Unis qu'au Québec. Cette dynamique, qui est fondamentalement implantée dans la logique culturelle du hip hop, nous apparaît d'ailleurs comme une des qualités premières de cette culture; une qualité qui permet à celle-ci de maintenir une indépendance esthétique vis-à-vis de la toute puissante industrie musicale et de la tendance générale d'une ingérence de plus en plus importante de la logique économique néo-libérale sur la composition de la culture publique dont elle est l'exemple parfait. Ce renversement de pouvoirs, où les populations économiquement marginalisées viennent dicter aux grandes multinationales les directions à emprunter, demeure ainsi à nos yeux un exemple fascinant du potentiel, trop souvent écarté par le tout puissant capital économique, présent dans les véritables manifestations populaires de l'expérience humaine. Une des explications de cette dynamique se trouve dans une véritable compréhension de la part des groupes et des maisons de disque indépendants de la logique culturelle propre au hip hop (Rose 1994; p.7) et par extension, de celle des communautés vis-à-vis desquelles il fonde nécessairement son authenticité⁵¹.

Ainsi, pour en revenir à la question du type de langage utilisé dans le rap québécois, nous comprendrons, suite à l'introduction de cette distinction entre les variantes commerciales et indépendantes-underground, que c'est à l'intérieur de cette deuxième catégorie que le français québécois fait le plus sentir son influence. Le langage employé dans le cadre de ces productions se voit ainsi moins contraint à demeurer *radio-friendly*; on y favorisera plutôt un langage directement issu de la rue, ce qui participera

⁵¹ Cette idée présente dans la réflexion de Tricia Rose (Rose 1994) se retrouve également chez Hannerz, (Hannerz 1991): celui-ci indique comment la compétence et la sensibilité culturelle, fruits d'une implication directe avec les formes de vie locale, propre aux entrepreneurs situés en périphérie des grands centres de diffusion culturelle, peut pallier au manque de ressources matérielles et assurer un succès populaire à leurs productions malgré les moyens infiniment plus imposants dont disposent les grandes corporations du centre. (Hannerz 1991), « *Scenarios for Peripheral Cultures* », in CULTURE, GLOBALIZATION AND THE WORLD SYSTEM: CONTEMPORARY CONDITIONS FOR THE REPRESENTATION OF IDENTITY, éd. Anthony King, pp. 107 – 128.

d'ailleurs à la formation de l'authenticité, tout d'abord auprès de leur public local, qui connaît et emploie ce langage, mais également auprès d'un auditoire plus étendu qui reconnaît et apprécie ce type d'engagement artistique.

Nous accordons une importance toute particulière dans notre étude aux productions dites underground, parce que nous les considérons comme étant plus représentatives des phénomènes véritablement à l'œuvre dans la société par opposition aux pratiques plus directement influencées par les stratégies commerciales. Il faut toutefois être conscients que la distinction entre ces deux catégories repose sur une frontière qui tend à devenir de plus en plus floue. En effet, comme le hip hop et le rap sont maintenant présents depuis plus de vingt ans sur la scène culturelle américaine, et par le fait même sur la scène culturelle mondiale compte tenu de l'impact global des exportations culturelles de ce pays, la distinction entre les productions purement commerciales et celles issues de l'underground mais qui, en raison de leurs qualités esthétiques reconnues par la communauté hip hop, ont connu un succès commercial important, devient de plus en plus difficile. L'histoire récente du hip hop, d'abord aux Etats-Unis, ensuite en France et maintenant au Québec, comporte une foule d'exemples de la sorte; en France par exemple, le groupe IAM, dont les principaux labels français ont tous refusé les premiers albums, est devenu un des meilleurs vendeurs à l'échelle nationale. Aux Etats-Unis, les *success story* d'artistes indépendants font désormais partie de la légende; le cas le plus illustre de la fin des années quatre-vingt-dix étant probablement celui de Percy Miller, mieux connu sous le nom de Master P, qui de manière indépendante, vendant d'abord lui-même ses enregistrements au coin des rues, directement du coffre de sa voiture, figurait quelques années plus tard sur la célèbre liste du magazine américain Forbes, parmi les artistes les mieux payés du pays (George 1998; p.210).

Au Québec, alors que la taille du marché ne permet pas véritablement la vente de millions d'exemplaires, le groupe underground et indépendant Sans Pression a vendu en 1999 plus de 23 000 exemplaires de son premier album, et ce sans compromis stylistiques et sans véritable support de la part des stations de radio commerciales. La dichotomie opposant commercial et underground, institutionnel et spontané, comporte cependant certaines ambiguïtés qui rendent son utilisation complexe dans le cadre d'une démarche

scientifique se voulant objective, mais nous ne pouvions néanmoins passer ce sujet sous silence vu son omniprésence dans la culture hip hop.

Parallèlement au contexte linguistique particulier dans lequel il s'insère, une des particularités du rap québécois nous semble être la facilité avec laquelle il passe d'un langage à un autre, souvent à l'intérieur d'un même morceau, voir d'une même phrase. Cette particularité relève à la fois de la dualité linguistique officielle, mais également d'autres facteurs tels que l'influence importante de la culture américaine sur le contenu de la culture populaire, et ce tant dans sa variante hip hop que dans son incarnation plus générale. Le rap francophone produit au Québec comportera par exemple une part plus importante de termes anglophones, souvent empruntés directement au répertoire rap américain, que sa variante hexagonale. Le rap québécois sera même, dans bien des cas, complètement anglophone, et ce même si les artistes s'expriment aussi bien dans une langue que dans l'autre. Pour poursuivre dans une direction amorcée plus tôt, il est intéressant de constater qu'une très forte majorité des termes anglophones employés dans ce type de raps québécois bilingues semble directement appartenir au champ lexical du monde de la rue tel que nous l'avons décrit plus haut. Ainsi, les jeunes étant familiers avec la musique rap et son vocabulaire le seront aussi par le fait même avec des termes tels que *playa*, *playa-hata*, *thug*, *hoes*, *kicks*, *hood*, *glucks* et *blunts*⁵². L'emploi de ces termes, qui représentent en fait un vocabulaire spécialisé dans la description d'un univers social précis, nous indique la présence d'une certaine uniformité à l'intérieur du discours, principalement quant à la dimension des thèmes qui y sont abordés; ils nous permettent ainsi encore une fois de constater l'influence omniprésente de la culture de la rue et de son univers fortement teinté par la criminalité sur la composition des rap, et par conséquent de la culture hip hop de manière plus ou moins générale.

La composition linguistique du rap québécois ne se limite cependant pas à la seule dualité français-anglais, le créole haïtien, par exemple, y occupe lui aussi une place importante. Il est en effet intéressant de constater que la communauté d'origine haïtienne est très bien représentée dans le hip hop québécois; deux des principaux groupes à avoir émergé en 1999, soit Muzion et Sans Pression, utilisent d'ailleurs abondamment le créole haïtien

⁵² Voir le tableau en annexe pour la définition de ces différents termes.

dans leurs raps⁵³. Ainsi, pour revenir brièvement à des concepts introduits plus tôt dans notre démarche, cette présence bien visible, et surtout bien audible, de la communauté haïtienne sur la scène rap québécoise illustre de manière éloquente l'importance primordiale de ce mode d'expression à l'intérieur de la communauté afro-atlantique. Ces exemples, tout comme celui de la présence importante des individus d'origines africaines sur la scène hip hop française, nous confirment que, bien qu'il soit tout à fait en mesure de traverser les frontières raciales, le hip hop est avant tout un produit de l'expérience afro-atlantique, et se veut donc particulièrement adapté aux réalités des membres de cette communauté.

5.3) La nomination comme forme de résistance

«La nomination est un acte métaphysique d'une valeur absolue.» Sartre

Parmi les différentes stratégies linguistiques présentes dans la culture hip hop, nous croyons qu'il est important d'accorder une attention particulière à celle de la nomination. La nomination, ou l'action de nommer, apparaît en effet incontestablement présente dans toutes les branches du hip hop; et ce tout d'abord parce que rappeurs, disque-jockeys, graffiteurs et breakdancers adoptent toujours des noms hip hop. Comme le constatait déjà Tricia Rose, cette pratique, qui est également observable dans plusieurs cultures africaines et afrodiasporiques, représente une forme importante de réinvention et d'auto-définition (Rose 1994; p.36). Ainsi, on peut percevoir dans cette pratique un véritable effort autonome de définition de la part de l'individu; l'adoption d'un tel nom démontre une volonté de se construire une identité dont la valeur n'est véritablement appréciable qu'en fonction de la culture et de la communauté hip hop. Ces noms ne viennent donc pas remplacer totalement les noms officiels de ces individus qui demeurent toujours utilisés pour les interactions avec les différents champs institutionnels, ils

⁵³ Du côté américain, le créole haïtien s'est également fait entendre du grand public, principalement grâce à l'album *The Carnival* du rappeur-producteur Wyclef Jean, lui aussi originaire d'Haïti. Cet exemple nous illustre par ailleurs la dynamique décrite par Paul Gilroy (Gilroy 1993), selon laquelle les productions musicales de l'Atlantique noir participent à la création et au maintien d'un dialogue entre les différentes communautés nationales des diasporas caribéennes.

représentent plutôt des noms d'artistes et seront d'ailleurs les seuls à être utilisés dans le cadre des activités artistiques hip hop.

La place de la nomination dans la culture hip hop ne se limite toutefois pas à la simple adoption d'un nom hip hop; elle est également très présente sous d'autres formes. Tout d'abord dans les rap, comme nous l'avons vu, où les rappeurs font constamment référence à eux-même, à leur disque-jockey, aux membres de leur groupe (Rose 1994; p.87), mais également, et de manière encore plus considérable, dans les graffitis et les tags qui ne sont, dans la grande majorité, que des élaborations complexes d'une signature du nom hip hop de l'artiste ou de son association. L'utilisation de ces noms semble nous indiquer encore une fois comment la culture hip hop participe à la formation de l'identité, d'abord en tant que répertoire culturel, mais également comme lieu de validation face auquel l'individu peut se façonner une identité, un statut, du prestige, selon des valeurs⁵⁴ distinctes de celles de la société dominante où il semble parfois que seule la réussite économique puisse témoigner de la véritable valeur de l'individu.

La présence importante de la nomination dans la culture hip hop nous apparaît ainsi comme un indicateur supplémentaire du rapport d'opposition existant entre celle-ci et la culture dominante; relation d'opposition conférant au hip hop son statut de contre-culture. Avec la création et l'emploi subséquent de son propre vocabulaire, la culture hip hop semble reproduire à sa manière la dynamique propre aux grandes organisations institutionnelles, comme les systèmes juridiques et bancaires par exemple, dont une bonne partie du pouvoir réside dans leur habileté respective à manipuler un vocabulaire spécialisé, et par conséquent, plus ou moins hermétique. En définissant elle-même les concepts à travers lesquels elle doit être abordée, la culture hip hop conserve un certain contrôle de ses représentations.

Avec l'usage de la nomination, la culture hip hop nous apparaît donc prendre en main une véritable reconstruction, une réappropriation de l'univers social dans lequel elle prend place. À travers cet acte tout puissant, l'individu exerce un véritable contrôle sur la

⁵⁴ Les principales valeurs de la culture hip hop nous apparaissent plus ou moins identiques aux qualités esthétiques propres à ses différentes pratiques. La valeur de l'individu au sein de cette communauté pourra ainsi être en partie définie par la valeur de ses performances dans le cadre d'une de ces pratiques. Parallèlement, la valeur de ces performances dépend de la compréhension que possède celui-ci des valeurs propres à ces pratiques.

définition de son identité, mais également quant au choix de la culture à l'intérieur de laquelle il décide de prendre place. La nomination est ainsi un acte d'une puissance considérable, jouant un rôle essentiel dans l'élaboration du contenu culturel des différentes sociétés; car dans le domaine de la culture, seule les choses nommées possèdent une véritable existence, car n'est pour l'Homme que ce qui est dit.

La nomination représente une importante stratégie de construction du sens au sein de la culture hip hop, et celle-ci le démontre d'ailleurs fort bien à travers son étonnante réflexivité. Cette réflexivité du hip hop réside dans le fait que cette culture, principalement par l'entremise des raps qui sont comme nous l'avons mentionné plus tôt ses principaux porte-parole, traite abondamment d'elle-même dans son discours. Il nous apparaissait donc essentiel de souligner cette idée que, nous, chercheurs en sciences sociales, ne sommes pas les seuls interprètes de cette culture, puisque le hip hop représente à la fois le lieu et le véhicule d'une réflexion portant sur elle même⁵⁵. Cette particularité du hip hop est selon nous d'autant plus remarquable qu'elle ne prend pas place uniquement dans le cadre de textes dérivés tels les entrevues où les articles présentés dans la presse, mais bien directement dans le cadre de l'œuvre; le commentaire que l'artiste porte sur son art fait ainsi partie intégrante de celui-ci. Ainsi, en comparaison avec d'autres styles de musique populaire, le rap apparaît beaucoup moins dépendant du travail des critiques puisqu'il propose lui-même ses propres interprétations concernant son rôle social et les différents enjeux qu'il sous-tend.

⁵⁵ Cette idée que le hip hop se confirme lui-même représente une des principales conclusions des travaux de Ian Maxwell portant sur la communauté hip hop de Sydney en Australie : « ...*the maintenance of performances of these key hip hop practices functions over time, within the hip hop community, to affirm the legitimacy, authenticity and reality of the idea of hip hop.*» (Maxwell 1997; p.50). Cette idée occupe également une place importante dans l'article de X. Bodson; il parle pour sa part de « ...*l'expression d'un sens en construction qui se cherche et s'accomplit dans sa recherche.*» (Bodson 1996; p.15).

5.4) Le pouvoir poétique de la tragédie

Même si les différentes stratégies linguistiques mentionnées jusqu'à présent nous apparaissent être à la fois porteuses et créatrices de sens, nous ne sommes pas absolument convaincu que ce soit en elles que repose nécessairement l'étonnante capacité de diffusion de la culture hip hop. Nous concevons ces stratégies comme étant tout à fait centrales à la dynamique de cette culture, mais elles nous paraissent également être trop sous-jacentes pour être en mesure d'expliquer à elles seules le succès populaire grandissant de ces formes culturelles. Nous croyons ainsi qu'il faille plutôt chercher à identifier des mécanismes susceptibles d'exercer un pouvoir d'attraction plus immédiat. Ainsi, demeurant toujours dans le domaine du langage, nous dirigerons maintenant notre attention vers la dimension narrative des raps.

Tout d'abord, et comme nous l'avons mentionné plus tôt, culture hip hop et musique rap sont intimement liées à ce que nous avons défini comme étant le monde de la rue. Cet univers marginal, caractérisé principalement par son économie criminelle souterraine et souvent violente, représente à la fois le lieu d'origine et une des principales sources d'inspiration de ces modes d'expression. Le monde de la rue apparaît être une source intarissable dont s'inspirent continuellement un nombre important de rappeurs. Bien que nous ne possédions aucune statistique concernant la proportion occupée par les thématiques ancrées dans l'univers de la rue au sein du répertoire rap des vingt-cinq dernières années, leur omniprésence ne fait cependant aucun doute⁵⁶. En effet, si pendant sa courte histoire, le rap a connu des époques où les messages sociaux et politiques positifs étaient plus souvent mis de l'avant, comme chez Public Enemy au début des années quatre-vingt-dix⁵⁷, force nous est de constater que, dans le rap contemporain, alors

⁵⁶ Bien entendu, nous ne prétendons pas avoir pris connaissance de totalité des raps ayant été enregistrés; un bref regard à la discographie située en annexe vous donnera toutefois une bonne idée de l'étendue du répertoire sur lequel se base cette observation.

⁵⁷ Public Enemy semble avoir été le premier groupe rap à combiner un message positif à une musique agressive; sur scène, le groupe était par exemple toujours accompagné d'une milice armée de (fausses) mitraillettes UZI. Voir entre autres : Walser, R. (1995), *Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy*, *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 2, pp. 193-217, et Chuck D & Jah Y. (1997), *Fight the Power : Rap, Race and reality*, Delacorte Press, New York.

expliquer l'attrait; c'est pourquoi il faut selon nous chercher dans une direction différente les facteurs qui favorisent l'adoption de ces produits de la culture hip hop auprès d'un tel auditoire. Une part de l'explication réside certainement au niveau des propriétés esthétiques et sonores du rap; comme bien d'autres produits culturels de masse (cinéma, télévision, musique populaire), le rap représente alors avant tout une forme de divertissement. À ce niveau, le rap n'est donc qu'une marchandise culturelle parmi tant d'autres⁵⁹. Toutefois, nous demeurons malgré tout convaincu que ce style musical constitue une production culturelle extrêmement riche de sens, et c'est pourquoi nous croyons que les dynamiques susceptibles d'expliquer sa popularité sont beaucoup plus complexes. Si l'attrait exercé par le rap auprès du public étendu ne peut s'expliquer par une identification directe à son message, il nous semble alors pertinent de croire que l'origine de cet attrait puisse alors se situer au niveau de ses caractéristiques poétiques.

Selon Jakobson, la fonction poétique du langage se caractérise par le fait que l'accent est mis sur le message en tant que tel et sur les signes qui le constituent, et non sur les informations qu'ils véhiculent. Dans le cas qui nous intéresse ici, celui du rap et de sa diffusion à un auditoire étendu, la fonction poétique repose donc tout d'abord sur la structure du discours et sur les mots employés par ce mode d'expression, par opposition à l'information qui y est véhiculée indirectement, et qui concerne tout particulièrement, comme nous l'avons vu, l'expérience noire⁶⁰ dans la société occidentale. Ainsi, si nous laissons de côté l'information concernant l'histoire de l'expérience du peuple de l'Atlantique noir, une information essentielle à une véritable compréhension de ces phénomènes, les raps et leurs narrations adoptent dès lors un aspect complètement différent. La transposition des raps, d'un auditoire possédant une véritable sensibilité de

⁵⁹ Le choix de ce style musical particulier, même si il est basé uniquement sur des critères esthétiques, peut néanmoins participer à la formation de l'identité de l'auditeur / consommateur (Frith 1996); voir section 2.3.1. En fait, ce n'est pas uniquement la musique qui participe à la formation de l'identité, mais l'acte de consommation qui représente en lui-même un moyen d'expression culturelle : «*Clothing and consumption rituals testify to the power of consumption as a means of cultural expression.*» (Rose 1994; p.36)

⁶⁰ L'expérience « d'être Noir en Occident », ne se réfère pas uniquement à l'expérience des individus d'origines africaines, mais bien à l'ensemble des minorités raciales qui dans ces sociétés sont bien souvent aux prises avec des problématiques semblables d'inégalités économiques et raciales. Cette problématique a d'ailleurs été exploitée abondamment par rapport au contexte de l'Angleterre urbaine par le sociologue Paul Gilroy dans son ouvrage 'There Ain't no Black in the Union Jack' : the cultural politics of race and nation' (Gilroy 1991).

que ces messages positifs demeurent souvent présents de manière latente, la thématique associée à la vie de rue occupe définitivement l'avant-scène.

Deux facteurs différents semblent en mesure d'expliquer l'omniprésence de cette thématique dans le répertoire contemporain de la musique rap. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà mentionné, cette thématique apparaît pertinente dans le cadre de communautés partageant avec elle, et donc avec le ghettos afro-américains où elle fut tout d'abord développée, un certain nombre de points communs : *une expérience urbaine et postindustrielle d'aliénation, de chômage chronique, d'harcèlement policier et d'isolement social et économique* (Rose 1994; p.60, *traduction de l'auteur*). Selon cette perspective, l'attrait de la thématique du monde de la rue s'explique en fonction de sa pertinence vis-à-vis de la réalité quotidienne des auditeurs. Toutefois, si le ghetto représente une réalité significative pour des millions de jeunes, qu'ils soient noirs ou membres d'autres minorités visibles (Rose 1994; p.12), il ne faudrait surtout pas sous-estimer l'importance de l'auditoire provenant de l'extérieur de ces enclaves urbaines sur la dynamique de diffusion de la musique rap, et par le fait même de la culture hip hop dans son ensemble.

Ainsi, d'un autre côté, les thématiques ghettocentriques trouvent également preneurs au sein de communautés caractérisées par des réalités socio-économiques tout autres; la popularité croissante que connaît ce style musical au Québec en est un excellent exemple. Il faut en effet comprendre que l'augmentation marquée du volume de ventes des albums de rap est attribuable en grande partie au développement de nouveaux marchés, et non pas à un simple accroissement des ventes au sein des communautés des enclaves urbaines⁵⁸. Le rap et son esthétique de ghetto (Gauthier 1996) font désormais partie intégrante de la culture populaire de la jeune classe moyenne nord-américaine; les centres commerciaux de banlieues sont ainsi devenus les principaux points de vente de ces productions culturelles.

Dans le cas de cet auditoire étendu, il est certain que nous ne pouvons plus invoquer simplement la correspondance entre la thématique des raps et l'environnement pour en

⁵⁸Aux Etats-Unis, le rap représente aujourd'hui près de 20% de toutes les ventes de disques. (*Rap, la victoire des nouveaux prophètes*, Claude Askolovitch et Philippe Nassif, *L'événement du jeudi*, no.20, 30 mars au 5 avril 2000, p.8-12.)

expliquer l'attrait; c'est pourquoi il faut selon nous chercher dans une direction différente les facteurs qui favorisent l'adoption de ces produits de la culture hip hop auprès d'un tel auditoire. Une part de l'explication réside certainement au niveau des propriétés esthétiques et sonores du rap; comme bien d'autres produits culturels de masse (cinéma, télévision, musique populaire), le rap représente alors avant tout une forme de divertissement. À ce niveau, le rap n'est donc qu'une marchandise culturelle parmi tant d'autres⁵⁹. Toutefois, nous demeurons malgré tout convaincu que ce style musical constitue une production culturelle extrêmement riche de sens, et c'est pourquoi nous croyons que les dynamiques susceptibles d'expliquer sa popularité sont beaucoup plus complexes. Si l'attrait exercé par le rap auprès du public étendu ne peut s'expliquer par une identification directe à son message, il nous semble alors pertinent de croire que l'origine de cet attrait puisse alors se situer au niveau de ses caractéristiques poétiques.

Selon Jakobson, la fonction poétique du langage se caractérise par le fait que l'accent est mis sur le message en tant que tel et sur les signes qui le constituent, et non sur les informations qu'ils véhiculent. Dans le cas qui nous intéresse ici, celui du rap et de sa diffusion à un auditoire étendu, la fonction poétique repose donc tout d'abord sur la structure du discours et sur les mots employés par ce mode d'expression, par opposition à l'information qui y est véhiculée indirectement, et qui concerne tout particulièrement, comme nous l'avons vu, l'expérience noire⁶⁰ dans la société occidentale. Ainsi, si nous laissons de côté l'information concernant l'histoire de l'expérience du peuple de l'Atlantique noir, une information essentielle à une véritable compréhension de ces phénomènes, les raps et leurs narrations adoptent dès lors un aspect complètement différent. La transposition des raps, d'un auditoire possédant une véritable sensibilité de

⁵⁹ Le choix de ce style musical particulier, même si il est basé uniquement sur des critères esthétiques, peut néanmoins participer à la formation de l'identité de l'auditeur / consommateur (Frith 1996); voir section 2.3.1. En fait, ce n'est pas uniquement la musique qui participe à la formation de l'identité, mais l'acte de consommation qui représente en lui-même un moyen d'expression culturelle : «*Clothing and consumption rituals testify to the power of consumption as a means of cultural expression.*» (Rose 1994; p.36)

⁶⁰ L'expérience « d'être Noir en Occident », ne se réfère pas uniquement à l'expérience des individus d'origines africaines, mais bien à l'ensemble des minorités raciales qui dans ces sociétés sont bien souvent aux prises avec des problématiques semblables d'inégalités économiques et raciales. Cette problématique a d'ailleurs été exploitée abondamment par rapport au contexte de l'Angleterre urbaine par le sociologue Paul Gilroy dans son ouvrage 'There Ain't no Black in the Union Jack' : the cultural politics of race and nation' (Gilroy 1991).

ghetto (*i.e.* 'ghetto sensibility' Rose 1994; p.12) à un auditoire pour qui la connaissance de ce lieu repose d'avantage sur la fiction que sur l'expérience, implique ainsi nécessairement la présence d'un certain angle de réfraction. Le rap n'est plus alors une description de la réalité, mais plutôt une fiction; ce qui n'annule cependant en rien le pouvoir de fascination de ces récits.

Les principaux thèmes des récits inspirés par l'univers de la rue, survie, recherche de prestige, violence, affrontements, quête de richesse et de liberté, ne proposent en fait rien de totalement nouveau; leur présence dans le répertoire culturel humain semble aussi vieille que l'humanité elle-même. La thématique de la vie de rue correspond en fait à une thématique beaucoup plus générale qui est celle du combat des Hommes pour leur survie. Par leur description d'une réalité où l'individu doit se battre à la fois à l'intérieur du système et contre lui, les raps deviennent en fait de véritables récits d'aventure. Ainsi, par rapport au quotidien relativement paisible de la classe moyenne, une telle fiction exerce un puissant pouvoir d'attraction. Ceux qui doutent du pouvoir d'attraction qu'exerce sur l'auditoire des consommateurs potentiels la marchandise culturelle populaire de ce type n'ont qu'à penser aux scénarios hollywoodiens qui envahissent chaque année davantage l'espace public. La manipulation par l'homme de son environnement, souvent par la force brute, principalement dans une quête de pouvoir, de richesse ou d'une autre forme de prestige, tout comme la mort et les conquêtes amoureuses, sont des sujets dont l'Homme ne se lassera jamais, et ce peu importe l'endroit ou l'époque. Les raps et l'univers qu'ils décrivent, mais également les rappers eux-mêmes puisqu'ils affirment appartenir à ce dernier, représentent ainsi une manifestation de ces thèmes parfaitement adaptée aux conditions particulières de la réalité socio-économique contemporaine. Mais les raps apportent encore quelque chose : la révolte des dominés contre un système oppressif, et même, dans certains cas, la réussite face à ce système, sans compromettre ses valeurs de base.

L'attrait universel que démontrent les différents segments de la société pour de telles thématiques semble nous indiquer qu'il soit raisonnable de voir dans le rap, non seulement une production culturelle pertinente pour la population des enclaves urbaines, mais également une forme de divertissement au potentiel beaucoup plus vaste. Ainsi, si l'attrait populaire envers le rap peut être expliqué tant en fonction de son message qu'en fonction

de ses qualités poétiques, nous croyons qu'il soit également possible de déceler dans cette forme d'expression une structure encore plus générale; une structure mythique indépendante tant de la forme poétique que du message.

5.5) Rap, rappeurs et mythe contemporain

Contrairement aux caractéristiques dont nous avons jusqu'à présent fait mention au cours de ce chapitre, la structure mythique ne se situe pas uniquement à l'intérieur du discours propre aux raps. Ce mythe est en fait la réduction à sa structure la plus simple d'un vaste et complexe amalgame de représentations culturelles correspondant autant au répertoire des raps qu'à l'histoire de ses stars, ainsi qu'à tout un ensemble de représentations issues de la culture populaire et ayant exercé leurs influences sur le développement de cette forme culturelle. Avec l'introduction dans notre réflexion de l'idée de mythe, nous désirons en fait dépasser les différences entre les diverses représentations qui participent à la construction de l'image publique du rap, et par extension de celle de la culture hip hop, et ainsi offrir un schéma qui puisse permettre de rendre compte d'un mécanisme général pouvant participer à une explication de la présence de certaines récurrences narratives au sein de ce mode d'expression. Ainsi, le mythe que nous proposons ne prétend pas être en mesure de rendre compte de la totalité des représentations issues de la culture hip hop, mais bien de celles qui gravitent autour du champ particulier que nous avons identifié sous l'appellation d'univers de la rue.

Réduit à sa plus simple expression, le mythe en question est donc le suivant :

Tout d'abord, la situation initiale met en scène un héros, stigmatisé par son apparence et ses origines. Un individu à qui la vie semble promettre une existence difficile, sans réelles opportunités d'accéder à une situation meilleure. Le héros semble voué à perpétuer le drame historique qui marque depuis plusieurs générations l'existence de son peuple, telle une malédiction divine, et apparaît ainsi confronté à des forces d'oppression face auxquelles il paraît être totalement impuissant. Cependant, pour une raison

quelconque, celui-ci décidera qu'il doit échapper coûte que coûte à cette destinée, et ce, même si il doit pour cela violer les lois, celle de la société, comme celles de Dieu. S'en suit alors toute une série d'épreuves parmi lesquelles figureront différents thèmes symboliques tels que la mort, l'amour, la fidélité et la trahison. Au bout de cette route semée d'embûches, le héros atteindra finalement, mais souvent pour une période relativement brève, ce à quoi il aspirait, richesse et célébrité, mais en conservant toutefois le goût amer des épreuves ayant permis son ascension; car pour que cette réussite soit possible, le héros aura également perdu quelque chose : vie, liberté, amour, amitié, famille.

Aussi simple puisse-t-il paraître, ce bref récit correspond néanmoins en tout point à la conception du mythe à laquelle nous adhérons; c'est-à-dire que le mythe se veut un récit fabuleux, transmis par la tradition, qui met en scène des êtres incarnant sous une forme symbolique des forces de la nature, des aspects de la condition humaine⁶¹.

Si dans la majorité des représentations populaires du rap et de ses acteurs l'emphase est généralement mise sur le résultat final de cette structure mythique, soit l'accès au statut tant convoité que confèrent la richesse et le pouvoir, l'événement principal de ce mythe se situe non pas dans sa conclusion, mais bien dans le choix fait en premier lieu par le protagoniste d'enfreindre les lois en vue de cet objectif. Cette décision est essentielle puisque c'est à ce moment précis que le héros prend en main le contrôle de son existence. La question n'est donc pas de savoir si le jeu en vaut la chandelle, mais plutôt de savoir si l'on décide ou non de jouer.

⁶¹ Cette conception que nous proposons ici du mythe rap, il faut en tenir compte, nous est principalement inspirée de la scène afro-américaine, tant dans sa production que par ses principaux acteurs. Ceci est compréhensible en raison de l'importance majoritaire de ce répertoire tant dans la composition de notre discographie que pour l'ensemble de nos sources d'informations. Nous ne croyons pas que cela constitue en soi un écart face à notre problématique, bien que celle-ci tente de dépasser par son application le seul cas afro-américain. En effet, nous prenons pour acquis que l'exemple du rap américain est approprié à notre démarche et ce pour deux raisons principales. Tout d'abord, comme nous situons notre problématique dans le cadre général de la mondialisation culturelle, l'étude d'une production d'origine américaine nous semble, vous le comprendrez certainement, des plus appropriées vue la prédominance de celle-ci au sein de cette dynamique. Dans un deuxième temps, malgré l'existence de scènes locales bien développées tant au Québec qu'en France, le rap américain demeure à la fois l'original et le plus répandu; sa présence sur le plan international étant encore et toujours inégalée.

Le jeu représente le moyen qui permettra au héros du mythe d'améliorer sa situation. Toutefois, par définition, le jeu comporte des risques; il fait des gagnants comme il fait des perdants. Pour participer à la partie, le joueur doit mettre en jeu ce qu'il possède de plus précieux, souvent sa seule véritable possession, sa propre vie; il devra accepter de la perdre comme il acceptera de prendre celle des autres si le besoin s'en fait sentir. Le jeu, du moins dans cette version, représente une conduite condamnable par la société, puisqu'il enfreint les règles de base de celle-ci. La criminalité associée à cette vie de rue est d'ailleurs d'autant plus condamnable que ses victimes proviennent généralement de la propre communauté des agresseurs. L'expression « *black on black* », qui fait référence aux crimes commis par les noirs envers des noirs, est d'ailleurs bien connue et nous illustre à quel point la logique de l'univers de la rue correspond en fait à une survie individuelle aux dépens de la société, aux dépens de sa propre communauté. Pour paraphraser le groupe américain Goodie Mob :

« ... nous n'avons jamais dit que nous n'allions pas mourir; ce que nous avons dit c'est que nous n'allions plus mourir pour rien... »

(Goodie Mob, Soul Food, LaFace, 1995, traduction libre).

Si les représentations qui participent à ce mythe sont avant tout diffusées sur la scène culturelle populaire par l'entremise des raps, il faut également souligner que celles-ci trouvent également un parallèle important dans l'image publique projetée par plusieurs rappeurs. Ainsi, les rappeurs qui connaissent un important succès populaire atteignent bien vite, par l'entremise de leur présence médiatique, un statut plus grand que nature (Rose 1994; p.10). Comme les sportifs vedettes, ceux-ci deviennent alors des idoles; ces artistes ne sont plus, aux yeux du public, de simples individus comme les autres, mais bien les symboles incarnés de l'image qu'ils ont projetée à travers leurs œuvres. Bien que ce phénomène ne soit pas unique aux rappeurs, nous croyons qu'il adopte chez eux une forme particulièrement significative en raison de l'importance qu'occupe inévitablement leur message mythique dans le processus de construction de leur identité publique. Comme le message des raps se fonde généralement dans l'univers de la rue, les rappers issus de ce milieu défavorisé et qui réussissent à accéder à la fortune et à la célébrité

grâce aux stratégies propres à ce milieu, deviennent de véritables modèles pour les jeunes qui aspirent à une telle existence. Ces rappers au succès flamboyant, d'ailleurs souvent affiché d'une manière extravagante et exagérée, deviennent en quelque sorte les superstar du ghetto.

Si les vedettes du rap ont connu leur part de succès depuis que ce style est entré dans le giron de la culture populaire de masse, les exemples récents sont des plus remarquables. Ainsi, lorsqu'il est question de ce type d'histoire de succès, Master P, dont nous avons parlé plus tôt, nous apparaît être l'un des exemples incontournable de la fin des années 90. Toutefois, les principaux personnages ayant façonné la mythologie du rap américain, et même international, sont sans contredit Christopher Wallace, a.k.a. Notorious B.I.G, a.k.a. Biggie Smalls, et Tupac Shakur, a.k.a. 2PAC, a.k.a. Makiaveli. Ces deux rappers, le premier de la côte est américaine, le second de la côte ouest, dont les œuvres respectives ont été forgées à même la culture de la rue, marquèrent de façon indélébile l'âme de la scène rap alors que tous deux, à quelques mois d'intervale, périrent par balles. L'importance de ces funèbres événements, d'autant plus marquants qu'ils conférèrent un statut prophétique à leurs enregistrements où de telles thématiques étaient omniprésentes, fut telle qu'ils marquèrent un point tournant de l'histoire du rap, qui sera par la suite divisée en avant et après leur meurtres :

« When 'Pac and Biggie was still cool before they was martyrs. »

(RE:DEFinition, par Black Star, Mos Def and Talib Kweli are Black Star, 1998)

Le succès flamboyant et la fin tragique que connurent Notorious B.I.G. et de Tupac Shakur leur assureront sans aucun doute une place mythique dans la culture du hip hop; cependant, ils ne sont pas les seuls à avoir péri ainsi, leur cas a simplement reçu une plus grande attention médiatique puisque tout deux avaient déjà, avant leur mort prématurée, vendu plusieurs millions d'albums⁶². Nous ne serons cependant pas les premiers à noter l'influence des médias dans la construction des figures mythiques de notre époque.

⁶²Comme pour bien d'autres artistes, les ventes post-mortem de ces deux rappers ont atteint des sommets inégalés de leur vivant.

Les rappeurs eux-mêmes ne sont pas à l'origine de la présence de ce mythe, celui du *ghetto superstar*, dans la culture afro-américaine, puisque la culture cinématographique par exemple, avait semble-t-il exercé déjà avant eux une puissante influence sur l'inconscient collectif de cette communauté ⁶³. Les films de blaxploitation dont nous avons déjà fait mention ont eux aussi joué un rôle important, mais ils ne sont pas les seuls; les films mettant en scène la mafia italienne, comme la série culte *Le Parrain* (*The Godfather*), ont eux aussi contribué allègrement à la diffusion dans la culture populaire de ces communautés, et éventuellement dans celle du hip hop, d'un modèle de réussite socio-économique basé sur le commerce informel, principalement celui de la drogue. La fascination existant pour ces films et leurs héros est d'ailleurs abondamment illustrée dans les raps, mais également dans leurs trames sonores par l'utilisation d'échantillons sonores tirés de ceux-ci. Ces thématiques ne sont d'ailleurs pas la chasse gardée du rap américain; le rappeur français Stomy Bugsy a par exemple invité le célèbre homme d'affaires et politicien français, ancien propriétaire de l'Olympique de Marseille, Bernard Tapie, déchu pour cause de corruption, mais issu de la classe populaire, pour qui il demeure un héros, à partager avec lui la vedette d'un rap et du vidéoclip l'accompagnant, le tout ayant connu un succès populaire appréciable en France et au Québec. Pour ce qui est d'un exemple spécifiquement québécois, le cas de KC LMNOP, première véritable star du rap francophone d'ici, qui purge présentement une peine d'emprisonnement, nous semble assez éloquent.

Suite à l'identification d'une telle structure mythique au sein du répertoire contemporain des raps, que nous est-il possible de déduire concernant la popularité de ces formes dans nos sociétés? Tout d'abord, nous croyons que l'omniprésence d'une telle structure, d'un tel message, est à la fois le reflet et la conséquence des situations sociales et économiques particulières que sont celles du ghetto. Toutefois, avec la diffusion croissante de ce mode d'expression dans l'espace culturel mondial, l'appellation « *ghetto* » cesse d'être

⁶³ Le mythe du *ghetto superstar* est d'ailleurs parfaitement illustré dans le film de Perry Henzell, *The Harder They Come* (1973). Mettant en vedette le chanteur reggae Jimmy Cliff, le film raconte l'histoire d'un jeune homme décidant de quitter la pauvreté de la campagne jamaïcaine pour tenter sa chance et faire fortune comme chanteur à Kingston. Le jeune homme se voit alors confronté aux réalités du ghetto de Trench Town, violence, criminalité, drogue, qu'il détournera à son avantage pour finalement atteindre ses objectifs et devenir à la fois héros folklorique et vedette populaire, mais également un criminel activement recherché.

directement liée à quelques endroits bien définis, mais devient plutôt un concept général, qui permet d'englober une multitude de problèmes caractéristiques de nos sociétés. Présentées à travers les raps, les problématiques de la société afro-américaine deviennent le miroir à travers lequel une part de plus en plus large de la société trouve une expression, une métaphore ou une hyperbole de ses propres problèmes. Dans le cadre de cet auditoire aussi vaste que diversifié, le ghetto superstar demeure une figure riche de sens, représentant la manipulation du système aux profits d'un individu que tout semblait destiner à une existence démunie et marginalisée.

La quête de richesse qui sous-tend le mythe du ghetto superstar apparaît néanmoins contenir certaines contradictions, puisque le pouvoir de consommation qu'elle procure permet ultimement d'accroître la participation du protagoniste au système capitaliste qui est lui-même à l'origine de la situation actuelle du peuple de l'Atlantique noire. Il faut comprendre que ce mythe, comme le hip hop de manière générale, n'offre pas de véritables solutions aux maux de la société, mais plutôt un forum permettant d'aborder ces sujets sur la scène publique. Avec la présence accrue de ces thématiques, le rap permet cependant de donner voix à des groupes traditionnellement marginalisés; des groupes dont la voix est nécessairement moins bien représentée sur la scène médiatique.

Si la culture hip hop apparaît tout d'abord se diffuser au sein des communautés appartenant à la diaspora de l'Atlantique noire, et qu'elle présente dans le cadre de ces conditions des interprétations locales plus proches des formes traditionnelles afro-américaines en raison des similitudes historiques de leurs histoires respectives, elle s'adaptera également aux réalités des communautés extérieures à cette tradition. Si les raps du groupe québécois Sans Pression, dont les deux rappers (québécois d'origines haïtienne et zaïroise) appartiennent à la diaspora de l'Atlantique noire, abordent des thématiques semblables dans leurs propos à plusieurs produits similaires issus de cette diaspora, les membres du groupe montréalais Loco Locass, québécois francophones et caucasiens, aborderont plutôt des sujets qui les touchent tout particulièrement, tel par exemple le sort de la langue française au Québec. Cette distinction entre les œuvres respectives de ces deux groupes québécois nous rappelle d'ailleurs encore une fois la nécessité pour ce style musical de démontrer une relation pertinente avec les conditions

sociales dont il est issu; le vrai hip hop doit être authentique, et doit représenter ses origines.

L'omniprésence de la thématique du monde de la rue et du mythe de ghetto superstar au sein du répertoire rap nous apparaît en conclusion comme le résultat à la fois de la pertinence de ceux-ci dans le cadre de conditions socio-économiques particulières, mais également de la fascination obsessive d'un auditoire étendu pour de telles thématiques. Et si les auditeurs-consommateurs apprécient et achètent, il est alors certain que l'industrie leur fournira une abondante sélection de tels produits. Bien que nous ne puissions indiquer de manière précise l'étendue des influences respectives de l'industrie, des artistes et des différents auditoires sur la contribution de la musique rap au répertoire des représentations composant actuellement la culture populaire, nous croyons cependant avoir su démontrer que ces productions culturelles représentent beaucoup plus que de simples marchandises.

Chapitre 6 : Hip hop et culture populaire contemporaine

À ce moment de notre démarche, nous avons d'ores et déjà inclus dans notre travail les principaux éléments selon lesquels nous croyons qu'il soit raisonnable d'entrevoir la dynamique de mondialisation du rap et des différentes représentations qui le composent. Toutefois, pour demeurer en accord avec la problématique à la base de notre réflexion, nous devons maintenant élargir la portée de ces explications de manière à ce qu'elles puissent rendre compte non seulement de l'exemple du rap, mais bien de la culture hip hop dans son intégrité. C'est donc avec cet objectif en tête que nous vous proposons maintenant un bref regard aux travaux de Richard Shusterman portant sur le pragmatisme esthétique; nous y verrons tout particulièrement comment la correspondance existant entre notre analyse du rap et certains thèmes privilégiés de la tradition philosophique pragmatiste américaine nous permettent de faire progresser notre réflexion au niveau plus général de la culture hip hop.

6.1) Hip hop et pragmatisme esthétique

Dans son ouvrage de 1992, L'Art à l'état vif: la pensée pragmatique et l'esthétique populaire, Richard Shusterman développe en effet une perspective, pour nous tout à fait fascinante, dans laquelle, à travers l'exemple de la musique rap et des politiques esthétiques qui la caractérisent, il démontre le potentiel démocratique et progressiste de la tradition philosophique pragmatiste américaine dans le cadre d'un effort de compréhension de l'esthétique populaire contemporaine. Pour ce qui est de situer les travaux de Richard Shusterman à l'intérieur de la tradition philosophique occidentale, nous dirons simplement que ceux-ci s'attardent principalement à une analyse du pragmatisme esthétique tel que présenté dans l'oeuvre des philosophes Nelson Goodman et John Dewey. Ainsi, sans vouloir entrer dans les détails, il nous faut minimalement savoir que le pragmatisme esthétique, selon lequel *le critère ultime pour apprécier la qualité d'une culture se trouve dans les arts qui s'y épanouissent*, se dresse en opposition à l'esthétisme analytique selon lequel *l'accomplissement humain est offert*

par la science (Shusterman 1992; p.29). Bien entendu, les distinctions existant entre ces deux traditions esthétiques sont beaucoup plus complexes que ne peut le laisser entendre cette simple dichotomie; toutefois, comme il n'est certainement pas du ressort du présent travail d'approfondir la relation entre ces deux traditions philosophiques, nous passerons maintenant sans plus tarder à une brève observation de quelques thèmes propres à l'esthétisme pragmatique nous apparaissant, merci aux travaux de Shusterman, particulièrement adaptés, voire même essentiels, à notre analyse du rap et de la culture hip hop.

Le premier thème cher à l'esthétisme pragmatique qui nous apparaît important dans le cadre de notre analyse est celui du pluralisme des mondes. L'idée même de ce pluralisme, dont un des principaux corollaires se veut par conséquent la pluralité des points de vue sur ce même monde, implique donc en premier lieu la contextualisation nécessaire de tout savoir. Selon cette perspective, il faut alors comprendre que les conceptions qui paraissent actuellement dominer la représentation publique du monde et de la société, des conceptions qui viendront par exemple dans bien des cas appuyer la logique de l'économie néo-libérale, ne sont aucunement les seuls points de vue valides du monde. Tandis que cette idée de pluralisme des mondes a fait, et fait toujours couler beaucoup d'encre dans les milieux académiques et intellectuels, nous considérons pour notre part que, comme notre démarche prend place à l'intérieur de la tradition anthropologique, l'idée même de pluralisme, par l'intermédiaire du concept absolument fondamental qu'est pour nous celui de la relativité culturelle, ne devrait même pas avoir à être abordé. Nous nous limiterons donc à souligner que, tout comme le hip hop ne représente qu'un point de vue particulier sur le monde, issu et approprié à une expérience humaine particulière, il en est de même des conceptions qui dominent actuellement la culture occidentale; histoire, politique et esthétique officielles, qui font ainsi souvent figure de vérités absolues, ne sont dans bien des cas que des points de vue particuliers, maintenus en place d'abord et avant tout parce qu'ils favorisent la continuité de l'ordre établi et assurent aux classes dominantes la sécurité de leurs acquis.

Dans ce même ordre d'idées, il est aisé de comprendre que le pragmatisme esthétique s'oppose par le fait même aux distinctions généralement de mise entre « Grande Culture » et culture populaire. La grande culture ne serait donc pas grande en raison de ses

qualités esthétiques inhérentes, mais bien parce qu'elle est la culture à laquelle s'identifient les grands de ce monde. En fait, ce qu'il y a d'incontestablement plus grand chez cette culture, c'est avant tout la valeur monétaire qu'on lui attache. Une telle culture est donc inévitablement une culture d'élite, puisqu'une majorité de gens ne pourront entretenir avec celle-ci un véritable rapport, d'abord pour des raisons financières, mais également pour des raisons d'éducation, puisque la véritable appréciation de ces formes passe par une connaissance qui n'est certainement pas le lot de tous. Ceci dit, nous ne voulons en rien diminuer la valeur artistique des chefs-d'oeuvres de la grande culture occidentale; il nous apparaît cependant essentiel de souligner à quel point leur statut est avant tout la conséquence de la configuration historique des rapports de force entre les différentes nations et leurs cultures respectives.

Le second thème que nous empruntons au pragmatisme esthétique concerne la fonction cognitive de l'art. Pour comprendre les implications pour notre réflexion du point de vue pragmatiste sur cette question, il faut cependant tout d'abord prendre conscience que certaines des conceptions les plus répandues concernant la fonction de l'art, ancrées dans l'esthétisme kantien de l'autonomie et du désintéressement formaliste, perçoivent les manifestations artistiques en tant *qu'objets esthétiques autonomes, dont la valeur repose seulement sur le plaisir procuré par leurs propriétés formelles* (Shusterman 1992; 144). Cette vision de l'esthétisme, qui est d'ailleurs celle selon laquelle sont traditionnellement développées les principales politiques nationales sur le sujet, nie par conséquent l'existence même des relations existant entre le grand art et l'establishment dont nous venons tout juste de faire mention. Qui plus est, cette conception de l'art distingue par le fait même celui-ci de la science, ce qui autorise du même coup la justification de dualismes, binaires et réducteurs, du type émotion/connaissance, forme/contenu ou plaisir/vérité. Le pragmatisme esthétique rejette donc cette conception et les compartimentations qu'elle suggère entre les fonctions propres à l'art et à la science; il affirme au contraire que tous deux ont un rôle commun, soit celui *d'élargir la compréhension en créant des versions du monde satisfaisantes et pénétrantes* (Shusterman 1992; 144).

L'opposition du pragmatisme esthétique à la conception kantienne de l'autonomie et du désintéressement formaliste de l'art nous entraîne par conséquent vers une conception de

l'art en tant qu'expérience dynamique. Selon cette perspective, l'art ne peut donc pas être considéré tel un objet autonome; au contraire, il ne peut véritablement être apprécié qu'en fonction de l'expérience dynamique liant l'œuvre à son auditoire. Selon cette perspective, la véritable valeur de l'art réside donc, non pas dans quelques qualités formelles, mais bien dans la manière dont l'oeuvre organise et symbolise l'expérience de son auditoire. Pour cette raison, la validité d'une œuvre artistique par rapport à un auditoire déterminé demeure toujours relative à son accessibilité. Finalement, nous comprendrons que l'esthétisme pragmatique se caractérise ultimement par son ouverture sur l'avenir, ainsi que par sa valorisation du changement. En insistant sur la nécessité de l'expérience dans l'attribution de la valeur esthétique, cette philosophie situe ainsi *l'autorité, non pas dans les données ou les traditions héritées du passé, mais dans les conséquences qu'elles ont sur le présent et le futur* (Shusterman 1992; 144).

Maintenant que nous avons présenté les principales thématiques du pragmatisme esthétique, nous sommes désormais en mesure de confronter celles-ci à la réflexion que nous avons développée dans le cadre de notre démarche au sujet du rap. Le premier de ces thèmes, soit celui de la pluralité des mondes, nous permet tout d'abord d'adopter un point de vue comparatif, selon lequel le rap ne peut à première vue, du moins si nous prétendons à l'objectivité, être considéré d'une valeur esthétique moindre par rapport à une autre tradition musicale, telle celle de la musique classique occidentale par exemple. Bien qu'il apparaîtra pour certains injustifié, ce point de vue n'implique en lui-même aucun jugement quant aux valeurs respectives des différentes traditions musicales mentionnées; il ne cherche en fait qu'à éviter les jugements préétablis qui seraient fondés dans la force des habitudes, des pratiques et des institutions enracinées dans l'univers de chacun (Shusterman 1992; p.145). Ainsi, il ne faudrait surtout pas, par exemple, remettre en question la valeur esthétique du rap en raison des connotations négatives pouvant être attribuées à ses origines modestes.

L'idée d'une pluralité des mondes ne se limite cependant pas à la seule origine d'une telle forme musicale; elle se veut toute aussi importante au niveau du contexte de réception de celle-ci. Selon cette perspective, nous comprendrons que dans le contexte particulier des enclaves urbaines, la valeur esthétique des différentes pratiques hip hop s'avère

probablement plus grande que celle de pratiques aussi classiques que distantes dont se régaleront probablement les groupes sociaux plus aisés. Ainsi, les grands opéras ne justifient donc pas leur valeur esthétique dans les ghettos, tout comme les raps ne sont probablement pas sous leur meilleur jour lors d'événements solennels. L'origine et la popularité des pratiques hip hop dans le cadre du contexte particulier que représentent les enclaves urbaines nous apparaît, vous le comprendrez, comme un point tout à fait central de notre réflexion. Sous cette optique particulière, la popularité internationale grandissante de cette culture ne peut que nous rappeler que la mondialisation ne se caractérise pas seulement par une diffusion toujours plus étendue des marchandises et des technologies, mais également par le développement, dans un nombre croissant de centres urbains, de contextes socio-économiques démontrant de nombreux points communs avec les ghettos que décrivent les raps avec tant d'obstination.

Si le développement de l'habitat humain se poursuit dans la direction actuelle, il semble donc probable que les pratiques culturelles du hip hop représenteront une valeur esthétique des plus importante pour une proportion croissante de la société. Toutefois, les ghettos ne représentent en rien le seul endroit où la culture hip hop soit pertinente. Car, comme nous l'avons démontré, ces pratiques opèrent également au niveau de l'identité, et favorisent la formation d'une communauté d'intérêt à l'intérieur de laquelle peuvent être articulées des problématiques beaucoup plus vastes et qui touchent d'une manière ou une autre une proportion importante de la population contemporaine; ces problématiques incluent le racisme sous toute ses formes, allant de la marginalisation à l'oppression (Gilroy 1991), mais également la nécessité de reconstruction de la communauté et de l'identité qu'implique jusqu'à un certain point la migration des populations rurales vers des espaces urbains et multiethniques; tendance omniprésente à notre époque et dont dépend en majeure partie l'accroissement constant de la population des agglomérations urbaines.

La deuxième thème pragmatiste dont nous avons fait mention était celui de la fonction cognitive de l'art. Selon cette perspective, les arts apparaissent, au même titre que la science, comme des moyens d'élargir notre compréhension du monde. Au risque de nous répéter, nous croyons avoir su démontrer au fil des pages de ce travail à quel point le rap apparaît fondé dans la description de la réalité dont il est issu, et nous croyons qu'à travers

ces descriptions prend forme une certaine connaissance de cette réalité. Cette connaissance apparaît par ailleurs d'autant plus importante qu'elle propose un point de vue provenant de l'intérieur même de communautés marginalisées et traditionnellement mal desservies par les principaux médias. L'omniprésence dans les raps de la thématique du ghetto joue donc un rôle des plus importants, puisqu'elle permet la création d'un discours public alternatif portant sur ces lieux. Toutefois, alors que le type d'informations véhiculées par ces formes semble orienté vers l'auditoire restreint de ces communautés, la haute valeur mercantile des raps, attribuable entre autres à ses aspects ludiques et poétiques mais également au sensationnalisme associé à ses origines, aura permis à ces représentations d'accéder à la scène publique internationale par l'entremise des moyens industriels de reproductions et de diffusion propres aux industries multinationales du divertissement (Gilroy 1993). À travers cet effort de commercialisation, la vision du monde contenue dans les raps aura ainsi su rejoindre de nouvelles communautés chez qui de tels messages démontrent une certaine valeur pratique en raison des similitudes existant entre ces nouveaux contextes et les réalités qui y sont décrites. Même si leurs contenus peuvent parfois sembler douteux, le seul fait que la présence d'un message soit non seulement possible mais aussi traditionnellement appréciée dans le cadre de ce mode d'expression, confère à celui-ci un potentiel selon nous tout à fait digne d'intérêt. Qu'une forme de musique populaire, diffusée à des millions d'exemplaires et touchant les jeunes tout particulièrement, même les plus marginalisés d'entre eux, soit seulement susceptible d'être le véhicule d'un message leur permettant d'approfondir leur compréhension de leur environnement et d'eux-mêmes nous apparaît déjà comme quelque chose d'extraordinaire.

Notre troisième thème pragmatique, soit la conception de l'art en tant qu'expérience dynamique, est peut-être celui qui nous permet le plus facilement d'étendre notre réflexion à l'ensemble des pratiques hip hop. Avec l'introduction de la centralité du concept d'expérience dans la définition de l'art, nous comprendrons comment les dynamiques propres à la culture hip hop, tel le graffiti offert gratuitement à l'expérience quotidienne de tous, où encore la présence de thèmes tirés de l'expérience immédiate dans les raps, apparaissent tout à fait appropriées à une telle philosophie. Chacune des quatre pratiques de bases de la culture hip hop présente en effet la caractéristique

fondamentale d'être accessible, et ce non seulement dans le cadre d'une expérience fondée sur la perception, mais également au niveau de la participation de l'individu. Les différentes pratiques du hip hop démontrent ainsi à nos yeux un aspect très démocratique, puisqu'elles sont accessibles même aux plus démunis; rap et breakdance ne nécessitent par exemple dans leur plus simple expression aucun attirail particulier. En fait, il nous est impossible d'inclure dans ce travail une analyse approfondie de l'ensemble des sous-disciplines de la culture hip hop, nous poursuivrons maintenant notre application du pragmatisme en nous concentrant sur l'exemple du graffiti, ce qui nous permettra tout de même d'apprécier plus adéquatement la portée des implications d'une telle philosophie face à cette culture.

Ainsi, selon des formes toujours plus complexes⁶⁴, mais demeurant fidèles à l'esprit de la tradition⁶⁵, les graffitis font aujourd'hui plus que jamais partie intégrante du paysage montréalais, voire de tout le Québec métropolitain, et ce malgré la relation ambiguë qu'ils entretiennent avec les autorités municipales pour qui cette forme d'art demeure avant tout du vandalisme⁶⁶. Avec l'introduction de ce concept de vandalisme, et par conséquent des connotations criminelles auxquelles il fait nécessairement référence, nous touchons en quelque sorte au dernier des thèmes pragmatistes que nous avons introduits plus haut, soit celui de l'ouverture sur le changement. Si la transition peut au premier abord sembler plutôt brusque, il faut pour bien en saisir la logique prendre en considération le fait que les lois, dont la transgression est essentielle à l'obtention d'un

⁶⁴ Nous faisons ici référence à la complexité croissante qui caractérise l'évolution de la forme de graffiti dite « wildstyle »; forme qui se distingue par son utilisation de complexes enchevêtrements de lettres, de flèches et de divers éléments esthétiques, ayant pour principal effet de camoufler le message, généralement le nom hip hop de l'artiste, sur lequel demeure basée l'œuvre. Voir entre autres : Street Math in Wildstyle Graffiti Art, Josephine Noah, 1997, [REDACTED]

⁶⁵ Le terme tradition fait ici référence à ce que, malgré l'absence d'une autorité ou de véritables règles esthétiques bien définies, il est intéressant de constater que l'évolution de l'art du graffiti semble suivre une logique commune au plan international. Ainsi il est frappant de constater les similitudes que présentent des œuvres issues des différentes communautés où est présente la culture hip hop, et ce malgré une évolution constante au niveau de la conception des œuvres.

⁶⁶ En 1996, la ville de Montréal allouait un budget de 200 000 dollars dans le cadre d'un plan visant à contrer les graffitis sur son territoire. Aux États Unis, ils se dépense plus d'un milliard de dollars chaque année toujours dans le cadre de projets anti-graffiti.

Informations tirées d'une conférence donnée par Louise Gauthier Ph.D., NYC Parson's School of Design, 27 avril 1999 à l'Université Concordia, Montréal, auteure de Writing on the Run : Graffiti in Montreal, Thèse de Doctorat, Université Concordia, 1996.

représentent en fait une forme importante de frein au changement, puisqu'elles fixent, par la force de la répression, les conduites acceptables au sein de la société. Comme elle défie ces régulations en choisissant d'utiliser comme canevas espaces et moyens de transport publics, la pratique du graffiti nous apparaît par conséquent faire preuve d'une ouverture sur le changement; une ouverture qui est par ailleurs également observable dans les critères esthétiques qui guident l'évolution de cette pratique. Pour ces mêmes raisons, le graffiti se voit généralement relégué au rang de contre-culture, tout comme les autres pratiques du hip hop, ce qui est d'ailleurs très bien, puisque cette étiquette l'empêche d'être récupéré par le système, ce qui enlèverait à cette forme d'expression toute sa puissance symbolique.

Tout comme dans le cas de la musique rap, les formes visuelles issues de la culture hip hop ont su tailler leur place dans la culture populaire, et ce malgré (où peut-être grâce à) toute l'opposition qu'y engageront les institutions publiques. La reconnaissance officielle n'est de toute manière en rien nécessaire à la survie et au développement de ce mode d'expression; rappelons-nous que dans la culture hip hop, l'authenticité provient de l'underground, et c'est également vrai pour le graffiti. Ainsi, malgré une histoire lourdement influencée par une relation conflictuelle avec les différentes formes d'autorité, le travail des artistes de graffiti est de plus en plus reconnu à l'extérieur des limites de la communauté hip hop, et leurs œuvres, légales et rémunérées, sont aujourd'hui observables dans plusieurs endroits de la métropole; leurs qualités esthétiques, tout à fait appropriées à notre époque et à l'environnement urbain qui le caractérise, devenant ainsi de plus en plus indéniables. Malgré le fait bien établi que cette forme culturelle connaît un essor intéressant, non seulement au Québec mais dans la majeure partie des communautés où est présente la culture hip hop, et ce sans véritable soutien ou financement institutionnel, nous pouvons constater que cette dernière se distingue fondamentalement du rap en raison des difficultés inhérentes à l'exploitation de son potentiel économique par l'industrie culturelle; il apparaîtrait en effet plutôt difficile d'essayer de contenir et de monopoliser ce genre de pratiques expressives, fondamentalement publiques et gratuites, par l'entremise d'un conglomérat technologique international, comme c'est le cas pour les formes musicales. Une des principales fonctions du graffiti est d'être vu du plus grand nombre d'individus, et ce, bien

entendu, sans aucune autre rémunération que le prestige qu'en tirera l'artiste. Tout comme le rap et la musique hip hop, le graffiti se distingue des conceptions traditionnelles dominantes de nos sociétés concernant la relation possible entre l'art et l'individu; comme rap et djing se distinguent des classiques de la musique occidentale, les graffitis, qui emploient la rue comme toile de fond, se distinguent des œuvres de grand maîtres, emprisonnées dans les musées ou propriétés exclusives de riches collectionneurs-spéculateurs, qui sont par le fait même tenues hors de l'expérience quotidienne du commun des mortels.

La croissance de la popularité d'un tel mode d'expression nous amènera d'ailleurs bien vite à nous poser de sérieuses questions quant aux distinctions réelles existant entre les statut de culture, culture populaire et contre-culture; une contre-culture qui posséderait la majorité de l'appui populaire pourrait-elle demeurer encore longtemps une contre-culture? Si nous n'en sommes certainement pas encore au point où de telles questions devront trouver réponses, il nous apparaît néanmoins essentiel d'accorder dès maintenant une attention aux développements de ces pratiques dans le cadre de la culture populaire; car à nos yeux, les changements qu'ils impliquent quant à l'approche de leur mode d'expression respectif pourraient éventuellement préparer le terrain à des changements plus importants, et ce tant au niveau des traditions esthétiques dominantes que de leur rapport général aux autres dimensions de la vie sociale. Ainsi, même si le seul effet réel de la diffusion massive et transnationale d'une culture populaire tel que le hip hop était de modifier de manière perceptible les conceptions esthétiques dominantes au sein de la société, cela correspondrait, surtout dans la perspective du pragmatisme esthétique, à une véritable révolution; car en effet, même si l'on ne considère pas nécessairement que l'art et l'esthétisme soient les principales mesures de l'accomplissement d'une société, nous croyons néanmoins que ceux-ci représentent des dimensions essentielles de la culture.

Une réintroduction de l'art dans le quotidien, d'un art mieux adapté à la réalité actuelle de nos sociétés, permettrait entre autres d'offrir une alternative à cette conception dominante, car omniprésente dans le cadre de la dynamique de mondialisation, d'une société dont la culture populaire apparaît de plus en plus synonyme de consommation. Cette conception de la culture populaire de nos sociétés, même si elle n'est pas articulée clairement, nous apparaît incontournable puisque ce sont en quelque sorte ses partisans

qui contrôlent la majorité des médias traditionnels; il semble dès lors difficile de croire qu'une remise en question de la définition publique de l'art et de son rôle social puisse provenir d'eux, voir être supportée par ceux-ci. L'univers des représentations publiques populaires, dont le contrôle se concentre toujours d'avantage dans les mains d'intérêts particuliers, propose une conception de la société au sein de laquelle l'omniprésence des messages pro-consommation implique à nos yeux un véritable appauvrissement de l'expérience sociale et communautaire; une conception qui n'est cependant pas absolue, et encore moins la plus appropriée au bien être de la majorité des individus. La culture hip hop, puisqu'elle semble posséder certaines caractéristiques lui permettant d'utiliser ces structures sans toutefois perdre totalement le contrôle de ses représentations, nous apparaît ainsi comme un véhicule potentiel d'une vision alternative du monde; une vision dont le principal catalyseur se situerait dans le caractère émancipatoire que partagent entre elles les différentes pratiques qui forment cette dernière.

Si l'inclusion dans notre analyse de certains thèmes du pragmatisme esthétique nous a permis de mettre en valeur la présence dans la culture hip hop d'un potentiel progressiste et démocratique, nous ne voulons cependant pas que cela donne à nos lecteurs l'impression que nous fermons tout simplement les yeux sur les aspects plus négatifs de cette culture. Nous sommes par exemple tout à fait conscient qu'une part importante des raps commercialisés au cours des dernières années paraissent vouer un véritable culte à la richesse et aux objets de consommation de grand luxe; une tendance qui apparaît logiquement se situer en parfaite contradiction avec les propos que nous venons tout juste de tenir. Toutefois, même si nous n'approuvons pas totalement ces directions artistiques, elles demeurent selon nous parfaitement compréhensibles si nous tenons compte de l'arrière-fond culturel sur lequel elles se superposent. Si de telles valeurs ne représentent pas une voie véritablement susceptible de diriger la culture populaire vers la valorisation d'une expérience esthétique distincte de l'acte de consommation mercantile, nous croyons néanmoins qu'un tel potentiel demeure présent dans la culture hip hop. Car si ces valeurs sont les plus visibles, et ce probablement en raison de leur étroite correspondance avec les valeurs de l'industrie dont dépend en bonne partie la diffusion de telles représentations, elles ne sont pas les seules ni même les principales valeurs de la culture hip hop. Tout comme la construction musicale hip hop se base sur un mécanisme de

sélection d'éléments culturels (Rose 1994, Shusterman 1992, Gilroy 1993, George 1998), la survie de cette culture, plus précisément de son potentiel émancipatoire, dépend ultimement de la sélection qui s'opérera parmi les différentes représentations parfois contradictoires qui la composent. À travers ce processus de sélection et de construction, la culture hip hop pourra ainsi, peut-être, construire des bases solides qui permettront aux messages qu'elle véhicule d'emprunter une direction similaire, combinant ainsi leurs efforts respectifs dans un projet commun susceptible d'améliorer certains éléments de la réalité sociale.

6.2) Discussion : les règles de fonctionnement de la culture hip hop dans le marché des représentations populaires.

Si nous regardons notre travail avec un certain recul, l'élément fondamental nous permettant de regrouper la majorité des différents points présentés tout au long de notre démarche apparaît être celui de l'économie. En effet, comme nous l'avons vu, non seulement la mondialisation elle-même, mais également la naissance même de ce peuple dont est issu la culture hip hop sont des événements inséparables de l'évolution de l'organisation économique. De plus, comme nous l'avons également souligné, l'adoption de la culture hip hop hors de son contexte d'origine prend souvent place dans des environnements démontrant un certain nombre de points communs avec les ghettos afro-américains. Les enclaves urbaines, elles aussi conséquences de l'évolution économique, constituent aujourd'hui un type d'environnement en pleine croissance, ce qui expliquerait, du moins en partie, la popularité grandissante des stratégies esthétiques de la culture hip hop; stratégies qui se veulent fondamentalement adaptées à de telles conditions ainsi qu'aux problématiques politiques qui caractérisent bien souvent la vie de leurs habitants. Si cette observation n'est pas uniquement le fruit de notre apport personnel à la théorie, mais plutôt le résultat d'une synthèse de certaines idées présentées dans les travaux de différents auteurs (Gilroy 1993, Hannerz 1996, Hebdidge 1987, Rose 1994), notre contribution originale se situe pour sa part dans une analyse plus détaillée de

la place occupée dans le répertoire des raps par la thématique du monde de la rue associée à ce type particulier d'environnement socio-économique.

La mise en parallèle de nos connaissances portant, d'un côté, sur l'origine historique et économique de ces contextes sociaux et de leurs habitants, et de l'autre, sur le répertoire des raps, nous aura ainsi mené à de telles interprétations. Ces observations sont originales, d'autant plus que la majorité des chercheurs s'étant avant nous penchés sur l'étude du répertoire des raps (Bodson 1996, Shusterman 1992, Walser 1995) avaient porté une attention toute particulière aux raps caractérisés par des messages à première vue plus positifs; ce qui ne s'avère pas véritablement représentatif des goûts populaires actuels en la matière. Ainsi, l'omniprésence de cette thématique de la rue apparaît explicable en fonction de sa pertinence dans le cadre de certaines situations socio-économiques caractéristiques des enclaves urbaines; la criminalité étant par exemple une stratégie économique plus commune dans les milieux où les possibilités économiques sont généralement plus restreintes. L'observation de cette thématique, non seulement dans les raps et dans les représentations auxquelles ils réfèrent directement à travers les techniques d'échantillonnages, mais également au sein des autres représentations participant à la formation de cette culture populaire, tout particulièrement dans la vie publique des rappeurs eux-mêmes, nous aura finalement permis de mettre à jour les structures générales d'un mythe mettant en scène certaines conditions humaines propres à la vie dans un tel environnement, celui du ghetto superstar (section 5.5).

Toujours dans le domaine de l'économie, le rap nous apparaît également comme une forme d'expression dont le succès sur la scène culturelle populaire mondiale est à la fois le résultat et la conséquence de sa relation de symbiose avec l'industrie internationale du divertissement, et de sa transformation subséquente en marchandise par l'entremise de celle-ci. Pour cette raison, mais sans pour autant remettre totalement en question la relation unissant rap et hip hop à la réalité propre aux ghettos urbains postindustriels, à l'underground et au monde de la rue, nous croyons également que les succès commerciaux de certaines productions culturelles issues de cette culture, succès qui dépendent en bonne partie de l'imposant pouvoir d'achat d'un auditoire étendu ne correspondant pas au marché traditionnel de ces productions, exercent à leur tour une influence sur les développements subséquents de la culture (Rose 1994, George 1998)

Pour tenter d'expliquer l'attrait exercé par le rap auprès de cet auditoire étendu, nous avons donc introduit une distinction entre la dimension poétique de cette forme culturelle, capable de susciter l'intérêt d'un public très vaste et diversifié, et le message, culturel et émancipatoire, dont cette culture est le véhicule et qui nécessite pour être compris une certaine connaissance, mais également une sensibilité envers la réalité historique propre au peuple afro-américain.

Sur le plan de sa transformation en marchandise culturelle, le rap ressemble aux autres styles musicaux issus de la communauté afro-américaines, ayant eux aussi été récupérés par une industrie musicale toute puissante. Toutefois, à l'inverse des styles précédents (blues, jazz, soul, disco) nous croyons que le rap, malgré toutes les contradictions qu'il puisse contenir, démontre une solide fidélité envers ses racines, urbaines, underground, et émancipatoires, et demeure malgré tout en contrôle de son développement esthétique et idéologique; voilà donc ce qui à nos yeux fait la force de ce mode d'expression, mais également ce qui l'unit fondamentalement aux autres sous-disciplines que sont le djing (ou *turntablism*), le breakdancing et le graffiti pour former cette véritable culture qu'est le hip hop.

Ainsi, si tout au long de ce travail nous avons presque confondu culture hip hop avec musique hip hop et plus particulièrement avec le rap, nous tenons cependant absolument à réitérer que ces pratiques ne constituent en fait que la pointe la plus apparente de l'iceberg. Si le rap est aujourd'hui la facette la plus apparente de cette culture, ce n'est pas parce qu'il possède une valeur intrinsèque supérieure à celle des autres éléments de cette culture, mais plutôt parce qu'il a été récupéré plus rapidement par le système économique, ce qui lui a permis d'occuper sa place actuelle sur la scène culturelle populaire. D'ailleurs, c'est pour cette même raison que le rap occupe une place si grande dans notre réflexion sur la culture hip hop; son omniprésence sur le marché des représentations culturelles nous permet d'accéder aisément à ses différentes formes, et ainsi d'en raffiner quotidiennement notre perception. Dans le portrait général de la culture hip hop, le rap ne fait donc pas exception par sa vitalité mais bien par son implacable commercialisation; en effet, chacune des sous disciplines propres à cette culture semble présentement en pleine effervescence, et ce nous pouvons l'affirmer non

pas pour l'avoir lu, mais bien pour l'avoir observé directement, par l'entremise des développements actuels de la culture hip hop à l'intérieur de la société québécoise⁶⁷.

La mondialisation que connaît la culture du hip hop de saurait toutefois être portée uniquement par les forces économiques, et ce aussi puissantes soit-elles. Ainsi, ce sont aussi ses qualités esthétiques, tout particulièrement quant à leur implication pragmatique au niveau de l'existence quotidienne (Shusterman 1992 – section 6.1), mais également leur rôle dans le cadre des processus identitaires (section 2.6), qui assurent le soutien populaire de cette culture. Si ces questions avaient déjà fait l'objet de réflexion chez certains auteurs que nous avons consultés au cours de nos travaux de recherche, notre apport personnel à ce sujet se situe pour sa part principalement au niveau de la comparaison entre les niveaux de langage employés dans les raps issus des trois contextes nationaux distincts que représentent les États-Unis, la France et le Québec. Nous avons ainsi démontré la présence d'une certaine relation entre le langage utilisé dans les raps et le langage dite officielle; cette relation, commune dans les trois cas malgré la présence de variations locales, nous démontre ainsi la nécessaire corrélation existant entre le rap et l'utilisation d'un langage populaire, facilement identifiable à celui utilisé dans la rue, et à travers lequel s'opère une identification à un groupe par opposition à tout ceux ne partageant pas ce même langage.

En réponse à cet effort à travers lequel nous avons mis en parallèle la dynamique de mondialisation caractéristique du hip hop et les qualités de cette culture susceptibles de participer à ce phénomène, il nous faut, avant de conclure, souligner à quel point l'implication de l'industrie culturelle dans la diffusion de cet ensemble de représentations ne se fait pas sans quelques conséquences négatives sur celui-ci. Si nous avons mentionné plus tôt que le hip hop demeure toujours en contrôle de son développement esthétique et idéologique, il faut garder à l'esprit que cette observation concernait principalement sa dimension underground; il en est malheureusement tout autrement en ce qui concerne les directions prises par l'industrie et les principaux diffuseurs responsables de la perception

⁶⁷ Depuis quelques années déjà, chacune de ces sous-disciplines possède, dans la seule région montréalaise, ses propres conventions, associations et spectacles/compétitions annuels qui attirent plusieurs dizaines de participants et des centaines, voire parfois de milliers de spectateurs, et ce en plus d'autres événements qui regroupent toutes les facettes de la culture sous la bannière de culture hip hop. Vous trouverez en annexe (annexe 2) une liste partielle des principaux événements gravitant autour de la culture hip hop ayant pris place au cours de la dernière année dans la région métropolitaine du grand Montréal.

générale du public envers cette culture. Rien d'étonnant, l'industrie désire avant tout vendre, elle sélectionne donc les produits selon leur valeur commerciale, et non, par exemple, en fonction de leur valeur progressiste ou émancipatoire. Cette tendance est parfaitement compréhensible en raison de la nature de ces organisations. La conséquence d'une telle ligne de conduite sur la perception générale de ces modes d'expression nous apparaît néanmoins incontournable. Ainsi, ceux qui ne connaîtront du rap que les principales sélections promues à travers les campagnes publicitaires des maisons de disques n'auront qu'une bien mauvaise impression de ce que représente véritablement la culture du hip hop. La distinction entre commercial et underground n'est cependant pas absolue; tout ce qui est commercial n'est pas forcément mauvais tout comme l'underground n'est pas non plus un gage de qualité; mais chose certaine, les représentations commerciales, en raison de leur omniprésence mais aussi de la part infime du répertoire qu'elles représentent, constituent une image biaisée de ce qu'est réellement la culture hip hop.

Finalement, l'existence de la distinction entre commercial et underground demeure importante puisqu'elle permet aux individus provenant de l'underground de continuer à s'identifier à cette culture, et ce malgré le fait que sa facette commerciale soit de plus en plus populaire⁶⁸; de plus, c'est généralement à travers le commercial que la plupart des adeptes ont tout d'abord découvert cette culture. La relation unissant le hip hop, fondamentalement underground par définition, et les structures commerciales dont dépendent sa distribution nous apparaît ainsi être en elle-même un exemple éloquent des dynamiques qui régissent la distribution des représentations culturelles dans notre époque de mondialisation; une mondialisation qui n'est pas uniquement celle des marchés mais également celle des auditoires. L'implication des grandes entreprises commerciales est essentielle à la diffusion massive des représentations culturelles, mais l'omniprésence entraînée par cette diffusion diminue également le sens pouvant être accordé à ces représentations dans le cadre d'une dynamique identitaire. La différentes pratiques de la culture hip hop sont en mesure d'échapper à cet effacement du sens par leur logique

⁶⁸ Il faut comprendre que l'underground est en quelque sorte synonyme de contre-culture, et doit donc se définir par opposition à la culture dominante; en devenant populaires, les représentations commerciales de la culture hip hop sont en quelque sorte appropriées par la culture dominante, et s'éloignent par conséquent de l'underground.

interne, à l'intérieur de laquelle une importance centrale apparaît toujours être accordée à la situation locale; ce qui permet, autrement dit, une interprétation locale, donc véritablement utile dans le cadre d'une dynamique identitaire, de représentations issues d'une culture pourtant diffusée à l'échelle mondiale.

Chapitre 7: Conclusion

En conclusion, nous croyons qu'il soit possible de situer l'essentiel de notre contribution originale non seulement au niveau de l'analyse de la culture hip hop, mais bien, du moins nous l'espérons, à celui de la compréhension de la dynamique de mondialisation de la culture contemporaine, à travers l'exemple que représente la diffusion de celle-ci. Ainsi, nous sommes en mesure d'affirmer, en nous basant sur l'exemple du hip hop, que la présence d'un potentiel commercial apparaît être un facteur favorisant la diffusion de représentations, puisque la présence d'un tel potentiel risque d'inciter l'implication d'entreprises multinationales et de leurs potentiels incomparables tant au niveau des processus de reproduction mécanique massive des représentations qu'à celui du développement de nouveaux marchés. Toutefois, reproduction industrielle et mise en marché massive ne peuvent garantir à elles seules le succès populaire des représentations; car le véritable succès populaire se mesure à nos yeux non seulement en vertu de la quantité de représentations présentes dans l'environnement, mais bien en fonction de l'impact de celles-ci tant sur l'esprit des individus que dans les manifestations de la communauté (Sperber 1996 , section 2.5). Comme les différentes pratiques hip hop marquent une rupture avec les formes traditionnelles de leurs champs d'action respectifs (musique, arts graphiques, danse), et qu'elles permettent, du moins potentiellement, en raison de leur logique interne mais également de leurs origines modestes et surtout distinctes de la culture dominante, la popularisation d'une pensée progressiste et démocratique (section 6.1), nous croyons qu'un tel impact, bien que difficile à mesurer concrètement, est objectivement présent dans cette culture.

L'importance de la culture hip hop dans le cadre de la mondialisation culturelle n'est selon nous plus à démontrer, même s'il serait difficile de la quantifier. Il faudrait pour cela tenter d'évaluer, probablement par l'entremise d'entrevues ou de questionnaires, quels sont les éléments qui composent les différentes conceptions individuelles de cette culture. Une telle démarche, jumelée à une approche comparative qui mettrait en comparaison questionnaires et entrevues provenant de différents contextes sociaux où est présente la culture hip hop, nous permettrait entre autres d'évaluer les similitudes et les différences existant entre les différentes communautés, mais également à l'intérieur de

chacune, quant à la conception de celle-ci; car il faut être conscient que, malgré toutes les dynamiques et les implications que nous percevons aujourd'hui au sein de cette culture, notre connaissance personnelle n'est fort probablement pas représentative de celle existant de manière générale au sein des communautés où cette culture prend place. Cette réflexion concernant la distinction existant entre notre compréhension personnelle du hip hop et la conception populaire nous amène ainsi à toucher un point particulier concernant la question de la diffusion de cette culture. Nous avons un peu plus haut discuté de la relation ambiguë mais essentielle liant entre elles les formes commerciales et underground du hip hop; bien que cette dynamique ait jusqu'à présent permis la diffusion du hip hop dans plusieurs coins du monde, nous croyons néanmoins que cette situation risque à long terme d'amoinrir le potentiel progressiste que nous croyons y percevoir. En effet, le rapport de force existant entre l'underground et le commercial, malgré le fait que ces catégories ne soient pas compartimentées de manière rigide, penchera toujours en direction du dernier, tout d'abord en raison des moyens inégaux qui caractérisent cette relation, mais également en raison de leurs degrés respectifs d'institutionnalisation qui lui aussi fait pencher la balance dans la même direction. Mieux structurée, plus riche et plus puissante, l'industrie du divertissement et sa quête de profits s'accaparent ainsi la majeure partie de la scène publique, alors que les institutions vouées à promouvoir le véritable hip hop⁶⁹ demeurent dans l'ombre, accessibles uniquement à ceux qui les rechercheront véritablement.

Face à cette situation, nous croyons qu'il serait profitable pour la société en général de fournir un encadrement adéquat à cette culture; car les différentes pratiques hip hop nous apparaissent comme autant d'avenues permettant de canaliser l'énergie d'une jeunesse qui, pour différentes raisons, s'identifie difficilement aux autres structures institutionnelles traditionnelles; une jeunesse devant se reformuler une nouvelle identité culturelle dans un contexte hostile, de haute technologie, multi-ethnique, et urbain (Rose 1989). Une telle expérience est d'ailleurs déjà en cours dans le quartier Hochelaga-

⁶⁹Parmi ces institutions, nous citerons par exemple la United Zulu Nation (UZN), dont nous avons déjà fait mention, mais également le Temple du Hip Hop, ambitieux projet mis de l'avant par le rappeur américain KRS-One. Pour vous donner une idée plus précise des messages transmis par de telles institutions, nous avons inclus en annexe de ce travail (annexe 3) un court texte présentant à la fois Afrika Bambaata, fondateur de L'UZN ainsi que sa conception personnelle de ce que représente véritablement la culture hip hop.

Maisonneuve à Montréal où un groupe de travailleurs de rue, conjointement avec leur clientèle formée principalement de jeunes marginaux et de décrocheurs de ce quartier, ont mis sur pieds une organisation portant le nom de Café-Graffiti. Le Café-Graffiti, un local où les jeunes peuvent se familiariser avec l'art du graffiti et le pratiquer, devient pour ceux-ci un véritable lieu d'appartenance; le graffiti devient lui-même une pratique à laquelle ils peuvent s'identifier, une culture à laquelle ils peuvent participer⁷⁰. Ce n'est donc pas en tant que simple pratique artistique que le graffiti réussit à attirer l'intérêt de ces jeunes marginaux; mais bien en tant que contre-culture. Voilà peut-être en quoi réside la plus grande force du hip hop; sa capacité à regrouper autour d'un projet commun et positif l'énergie créative d'individus qui ne peuvent, ou ne veulent tout simplement pas se reconnaître dans des pratiques et s'identifier à des projets qui apparaissent trop associés à un système en lequel ils ne croient pas et auquel ils désirent s'opposer.

C'est donc selon cette perspective que la culture hip hop révèle pour nous son potentiel progressiste, et par le fait même, le rôle qu'elle peut jouer dans le cadre d'une restructuration des liens sociaux; car ultimement, toute culture, même la culture hip hop, doit être en mesure de favoriser la création et/ou le maintien d'une communauté, donc de liens unissant entre eux les individus qui la composent. En offrant une alternative culturelle à l'intérieur de laquelle peut se reconnaître une part de la population urbaine qui autrement apparaît exclue, refoulée pour différentes raisons hors de la sphère productive de la société (Paugam 1996), la culture hip hop semble favoriser la création de liens sociaux basés sur le partage de certaines valeurs, principalement de nature esthétique, mais également de différents messages communs. Le développement de la culture hip hop nous apparaît ainsi comme une réponse à un vide, observable de manière assez générale dans les grands centres urbains contemporains, et ne pouvant être aisément comblé par la culture dominante. Cette culture vient en quelque sorte contrebalancer certaines failles du système et limite par le fait même le phénomène de dégradation des liens sociaux se situant à la base même de la dynamique d'exclusion (Paugam 1996) qui caractérise ces populations «problématiques», puisque difficilement intégrables au projet social dominant, que sont celles des ghettos, des enclaves urbaines, des *projects* ou des banlieues, tout dépendant de la terminologie employée. Autrement dit, le hip hop apparaît

⁷⁰ Raymond Viger, *Spécial Hip-Hop, Journal Dans la Rue / Café Graffiti*, volume 1, no. 2, 1999.

comme une réponse autonome, développée dans le cadre d'une expérience, et donc appropriée à cette expérience, de plus en plus répandue qu'est celle d'être défavorisé dans un contexte d'opulence et de surconsommation. Pour ces raisons, mais également en raison des tendances qui semblent actuellement diriger le développement socio-économique des grands centres urbains à l'échelle mondiale, il semble donc fort à parier que la culture hip hop soit ici pour rester encore plusieurs années.

Bibliographie

Anderson, Benedict. (1983), IMAGINED COMMUNITIES : REFLECTIONS ON THE ORIGIN AND SPREAD OF NATIONALISM, Verso, Londres.

Appadurai, Arjun (1993), « *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy* », in THE PHANTOM PUBLIC SPHERE, Éd. Bruce Robbins, University of Minnesota Press, Minneapolis & London, pp.269 – 295.

Baker , Houston A.. Jr.(1994), « *Critical Memory and the Black Public Sphere* », in PUBLIC CULTURE, 1994, 7 : 3-33.

Baudrillard, Jean (1983), LES STRATÉGIES FATALES, Bernard Grasset, Paris.

Bauman, Zygmunt. (1992), INTIMATIONS OF POSTMODERNITY , Routledge, London & New York.

Berman, Marshall (1982), ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR : THE EXPERIENCE OF MODERNITY,New York, Penguin Books.

Bodson, X. (1996), « *Culture « hip hop » et recomposition de sens*», RECHERCHES SOCIOLOGIQUES, 1996 / 3, pp. 5-15.

Bourdieu, Pierre (1979), LA DISTINCTION, Paris, Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre (1980), LE SENS PRATIQUE, Paris, Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre (éd.) (1990), LA MISÈRE DU MONDE, Paris, Éditions du Seuil.

Bourdieu, Pierre (2000), «*Une érudition engagée*», intervention au Modern Language Association Meetings, Chicago, en décembre 1999, Le Couac, mars 2000, page 5.

Boyd, Todd (1994) « *Check Yo Self, Before You Wreck Yo self : Variations on a Political Theme in Rap Music and Popular Culture* », in PUBLIC CULTURE, The University of Chicago Press, 1994, 7 : 289-312.

Carles, Ph. & Comolli, J.L. (1971),FREE JAZZ – BLACK POWER, Paris, Éditions Champ Libre.

Chernoff, J. M. (1979), AFRICAN RHYTHM AND SENSIBILITY, University of Chicago Press.

- Cherubini, B. (1991), DU MÉTISSAGE GÉNÉRALISÉ À LA CONTRE-CULTURE: LE CHEMINEMENT DE L'ÊTRE ANTILLO-GUYANAIS, texte en voie de publication, Université de la Réunion.
- Chuck D & Jah Y. (1997), FIGHT THE POWER :RAP, RACE AND REALITY, Delacorte Press, New York.
- Clifford, James (1994), « *Diasporas* », in CULTURAL ANTHROPOLOGY, vol. 9, no. 3, pp. 302-338.
- Desroches, Monique (1990), « *Espace Social, Structure Musicale: une Interdépendance?* », ETHNOMUSICOLOGY IN CANADA, CanMus Documents no.5, pp. 277-285.
- Dubois, Jacques (1983), L'INSTITUTION DE LA LITTÉRATURE, Bruxelles et Paris, Éditions Labor et Fernad Nathan.
- Friedrich, Paul (1986), THE LANGUAGE PARALLAX, LINGUISTIC RELATIVISM AND POETIC INDETERMINACY: A REFORMULATIONS OF SAPIR'S POSITION, Austin, University of Texas Press.
- Frith, Simon (1996), « *Music and Identity* », in Questions of Cultural Identity, Éd. Stuart Hall & Paul Gay, Sage Publications, pp. 108-127.
- Garofalo, Reebee (1994), « *Culture vesus commerce : the marketing of Black Popular Music* », in PUBLIC CULTURE, vol. 7, num.1, pp. 275-288.
- Gates, Henry Louis, Jr. (1988), THE SIGNIFYING MONKEY: A THEORY OF AFRICAN-AMERICAN LITERARY CRITICISM, Oxford university Press, Oxford & New York.
- George, Nelson (1998), HIP HOP AMERICA, Viking Penguin, New York.
- George, Nelson (1993), BUPIES, B-BOYS, BAPS & BOHOS: NOTES ON POST-SOUL BLACK CULTURE, HarperCollins Publishers.
- Gilroy, Paul (1991): « THERE AIN'T NO BLACK IN THE UNION JACK » : THE CULTURAL POLITICS OF RACE AND NATION , with a new forward by Houston A. Baker, Jr., University of Chicago Press, Chicago.
- Gilroy, Paul (1993), THE BLACK ATLANTIC : MODERNITY AND DOUBLE CONSCIOUSNESS, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Gregory, Steven (1994), « *Race, Identity and Political Activism : The Shifting contours of the African American Public Sphere* », in PUBLIC CULTURE, The University of Chicago Press, 1994, 7 : pp. 147-164.

Hager, S. (1985), HIP HOP, St Martin's Press, New York

Hannerz, Ulf (1968), « *The Significance of Soul* », in BLACK EXPERIENCE : SOUL (Second edition), Éd. Lee Rainwater, Transaction Books, New Brunswick, New Jersey, 1973, pp. 15 – 30.

Hannerz, Ulf (1991), « *Scenarios for Peripheral Cultures* », in CULTURE, GLOBALIZATION AND THE WORLD SYSTEM : CONTEMPORARY CONDITIONS FOR THE REPRESENTATION OF IDENTITY éd. Anthony King, pp. 107 – 128.

Hannerz, Ulf (1993), « *The Cultural Role of World Cities.* », in HUMANISING THE CITY: SOCIAL CONTEXTS OF URBAN LIFE AT THE TURN OF THE MILLENNIUM, éditeurs: Anthony P. Cohen et Katsuyoshi Fukui, Edinburgh University Press.

Hannerz, Ulf (1996) : TRANSNATIONAL CONNECTIONS : CULTURE, PEOPLE, PLACES, chap. 2 : « *The Local and the Global : continuity and change* », Routledge, London & New-york.

Hebdige, Dick (1987), CUT'N'MIX: CULTURE IDENTITY AND CARIBBEAN MUSIC, Comedia Book, Routledge, London & New-York.

Hirshey, Gerri (1984), « NOWHERE TO RUN : THE STORY OF SOUL MUSIC », New York, Penguins Books.

Kearney, M. (1995) , « *The Local and the Global : The anthropology of globalization and transnationalism.* », ANNU. REV. ANTHROPOLOGY, 24 : pp. 247 – 265.

Kochman, T. (1972), RAPPIN' AND STYLIN' OUT : COMMUNICATION IN URBAN BLACK AMERICA, University of Illinois Press, Chicago and London

Marcus, George E. & M.J. Ficher (1986), « *Taking Account of World Historical Political Economy : Communities in Larger Systems* », in ANTHROPOLOGY AS CULTURAL CRITIQUE, Chicago, University of Chicago Press, pp. 77 – 110.

Maxwell, I. (1997), « *Hip Hop Aesthetics and the Will to Culture* », THE AUSTRALIAN JOURNAL OF ANTHROPOLOGY, 8 :1, pp. 50-70.

Mingus, Charles (1982), MOINS QU'UN CHIEN, *Récit recueilli par Nel King*, Traduit de l'américain par Jacques B. Hess, Parenthèses/epistrophy. (parution originale en 1971 sous le titre "BENEATH THE UNDERDOG")

Murray, Albert (1976), STOMPING THE BLUES, New York, Da Capo Press.

Paugam, Serge (1996), L'EXCLUSION: L'ÉTAT DES SAVOIRS, Éditions de la découverte, Paris.

Rose, Tricia (1989), «*Orality and Technology: Rap music and Afro-American Cultural Resistance*», in POPULAR MUSIC & SOCIETY, vol.13, no.4, winter 1989.

Rose, Tricia (1994), BLACK NOISE : RAP MUSIC AND BLACK CULTURE IN CONTEMPORARY AMERICA, Hanover, N. H., wesleyan University.

Rouget, Gilbert (1990), LA MUSIQUE ET LA TRANSE: ESQUISSE D'UNE THÉORIE GÉNÉRALE DES RELATIONS DE LA MUSIQUE ET DE LA POSSESSION, *Nouvelle Édition Revue et Augmentée*, Paris, Gallimard, 621 pages.

Shusterman, R. (1992), «*L'art comme pragmatisme: Goodman, le rap et le pragmatisme*», CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, no. 41, Automne 1992, pp. 143-154.

Shusterman, R. (1992), L'ART À L'ÉTAT VIF : LA PENSÉE PRAGMATIQUE ET L'ESTHÉTIQUE POPULAIRE, Les Éditions de Minuit, Paris.

Slobin, Mark (1993), SUBCULTURE SOUNDS : MICROMUSIC OF THE WEST, Wesleyan University Press, Hanover & London.

Sperber, Dan (1996), EXPLAINING CULTURE : A NATURALISTIC APPROACH, Blackwell Publishers, Oxford, UK.

Walser, R. (1995), «*Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy*», ETHNOMUSICOLOGY, Vol. 39, No. 2, pp. 193-217.

Werner, Keith Q. (1985), KAISO! THE TRINIDAD CALYPSO: A STUDY OF THE CALYPSO AS ORAL LITERATURE, Three Continents Press, Washington, D.C.

Wirth, N.(1976), ALGORITHMS + DATA STRUCTURES = PROGRAMS.

Wolcott, Harry F. (1995), THE ART OF FIELDWORK, Altamira Press, Walnut Creek, CA.

Sources secondaires

1) Journaux et magazines d'actualité

«*Absolut Irony? Corporate sponsorship of graffiti convention leaves participants stirred not shaken*», HOUR, 12 – 18 août 1999, Montréal

«*Global 'coolinzation' : Positive Black Soul bring senegalese hip hop to Nuits D'Afrique*», MIRROR, 15 au 22 juillet 1999, Montréal

«*MP3 : Rebel Mentality*», EXCLAIM!, septembre 1999, Montréal.

«*Muzion : style libre*», VOIR, 4 au 10 novembre 1999, Montréal.

«*Of Hip-Hop And Hip-Hop*», EXCLAIM!, Avril 2000, Montréal.

«*Québec hip-hop*», Séverine Defouni, L'ACTUALITÉ, 1^{er} avril 2000, pp.66-72, Rogers Médias, Montréal.

«*Rap, la victoire des nouveaux prophètes.* », Claude Askolovitch et Philippe Nassif, L'ÉVÉNEMENT DU JEUDI, no.20, 30 mars au 5 avril 2000, p.8-12, Paris.

«*Reservoir Dogs; police, promoters and club owners point fingers for the dearth of big-name hip-hop shows – so who's left standing?*», HOUR, 01/27 to 02/02 2000, Montréal.

2) Magazines et fanzines voués à la contre-culture et à la musique

Spécial Hip-Hop, JOURNAL DANS LA RUE / CAFÉ GRAFFITI, volume 1, no. 2, 1999.

KEROSEN, Montréal, Québec, Canada.

VICE, Montréal, NYC, Londre.

3) Magazines spécialisés dans le hip hop.

24K : LE BIJOU DE LA CULTURE HIP HOP, Châteauguay, Québec, Canada.

POUND MAGAZINE, 17 Mount Royal Ave., Toronto, On., M6H 2S2, CN.,

RAP ET RAGGA, Éditions musiques et technologique, France.

«*The True Meaning Of Hip-Hop Culture by Afrika Bambaataa*», introduction par Faisal Ahmed, THE BOMB HIP-HOP MAGAZINE, #38, Mars 1995.

THE SOURCE : THE MAGAZINE OF HIP-HOP MUSIC, CULTURE & POLITICS,
New York, West Hollywood, USA.

4) Articles tirés de l'Internet

Street Math in Wildstyle Graffiti Art, Josephine Noah, article (c) 1997 Josephine Noah
[REDACTED] (c) copyright 1998 - 1999 hifi art josh drapiewski.

The True Meaning Of Hip-Hop Culture , by Afrika Bambaataa / introduction by Faisal
Ahmed from The Bomb Hip-Hop Magazine #38 (March 1995).

5) Magazines sur la culture populaire.

ACCESS ALL AREAS, Toronto, october / november 1999, no.44.

6) Films et documentaires.

COLORS, Denis Hopper, 127min., 1988.

FAIRE KIFFER LES ANGES, Jean-Pierre Thorn, France, 1996, 90min.

THE HARDER THEY COME, featuring Jimmy Cliff, Perry Henzell, 1973, 98min.

7) Divers.

U DON'T STOP : Hip Art Hoops Hop, no.1, juillet 98, Nike inc, Portland Oregon.

Discographie

Artiste(s)	Titre	Année Label
2PAC	R U still down? [remember me]	1997 Amaru / Jive
Akhenaton	Mètèque et Mat	1995 Delabel / Virgin
Arrested Developpement	Revolution	1992 Chrysalis / EMI
Arrested Developpement	3 years, 5 months and 2 days in the life of...	1992 Chrysalis / EMI
Asiandubfoundation	Rafi's Revenge	1998 London Records
Beanie Sigel	The Truth	2000 Roc-A-Fella
Black Star	Mos Def & Talib Kweli are Black Star	1998 Rawkus
Busta Rhymes	When Disaster Strikes	1997 Elektra
Canibus	Can-I-Bus	1998 Universal
Cypress Hill	Black Sunday	1993 Ruffhouse / Columbia
Cypress Hill	IV	1998 Ruffhouse / Columbia
DJ Shadow	Endtroducing.....	1998 MoWax / FFRR
dj Spooky	Riddim Warfare	1998 Outpost recordings
EPMD	Out of business	1999 Def Jam
Flipmod squad	The imperial	1998 Elektra
Fugees - Tranzlator crew	Blunted on Reality	1994 Ruffhouse / Columbia
Fugees(Refugee Camp)	The Score	1996 Ruffhouse / Columbia
Funkmaster Flex	The mix tape volume 1	1995 Loud / BMG
Gang Starr	Moment of Truth	1998 Empire/Noo Trybe
Gang Starr	Full Clip: A Decade of Gang Starr	1999 Noo Trybe / Virgin
Genius/GZA	Liquid Swords	1995 Geffen Records
Goodie Mob	Soul Food	1995 LaFace Records
Goodie Mob	World Party	1999 LaFace Records
Guru	Jazzmatazz vol. 1	1993 Empire/ Chrysalis
Guru	Jazzmatazz vol.2: the new reality	1995 Empire/ Chrysalis
IAM	Ombre est Lumière	1993 Delabel / Virgin
IAM	L'école du micro d'argent	1997 Delabel / Virgin
Khéops	Sad Hill	1997 Delabel
KRS-One	I got next	1997 Zomba/Jive
Lauryn Hill	The miseducation of Lauryn Hill	1998 Ruffhouse / Columbia
Lee Perry	Scratch Attack	1988 RAS Records
Loco Locass	Manifestif	1999 Productions diphtongue
M.O.P.	First family for life	1998 Relativity
MA 6-T VA CRACK-ER	<i>bande originale du film</i>	1997 Actes Prolétariens / Why nc
Massilia Sound System	Aïollywood	1997 Roker / PolyGram
MC Solaar	Qui sème le vent récolte le tempo	1991 Polydor
Muggs	The soul assassins, vol. 1	1997 Columbia
Muzion	Mentalité Mouné morne...(Ils n'ont pas compris)	1999 Vik / BMG
NAS	it was written	1996 Columbia
Ol' Dirty Bastard	Return to the 36 chambers: The Dirty Version	1995 Elektra
Outkast	Aquemini	1998 LaFace Records
Outkast	ATLiens	1996 LaFace Records

Passi	Les Tentations	1998 V2
PhonosycographDISK	Ancient Termites	1998 Bomb Hip-Hop Records
Prince Paul	A prince among thieves	1999 Tommy Boy
Public Enemy	Apocalypse 91... The enemy strikes Black	1991 Def Jam / Columbia
Public Enemy	Fear of a Black Planet	1990 Def Jam / Columbia
Raekwon	Only built 4 cuban linx...	1995 Loud Records
Redman	Doc's Da Name 2000	1998 Def Jam
RZA	as Bobby Digital	1998 Gee street / V2
Sans Pression	514-50 dans mon réseau	1999 Les Disques Mont Real inc.
Scientist	Dub in the roots tradition	1996 Blood and Fire
Shurik'n	Où je vis	1999 Delabel / Virgin
Snoop Doggy Dogg	Tha Doggfather	1996 Death Row Records / Inters
Stomy Bugsy	Le Calibre qu'il te Faut	1998 Olivi / Sony
The Beatnuts	The Beatnuts	1994 Relativity
The Notorious B.I.G.	Life After Death	1997 Bad Boy Records / Columbi
The Roots	illadelph halflife	1996 Geffen Records
The Roots	do you want more?!!!!??!	1994 Geffen Records
Too \$hort	Gettin'it	1996 Jive
Wu-Tang Clan	Wu-Tang Forever	1997 Loud
Wyclef Jean	presents The Carnival featuring Refugee Allstars	1997 Ruffhouse / Columbia

Annexe 1: exemples de termes omniprésents dans les pièces de rap et relatifs au monde de la rue.

Blunts	Cigarettes de marijuana roulées avec l'enveloppe extérieure d'un cigare.
Fake	Faux en anglais; fait généralement référence à des artistes hip hop dont les prétentions ne correspondent pas à leurs capacités, leur histoire personnelle ou leur véritable identité.
Game	Jeux en anglais; fait référence à un ensemble de stratégies économiques et sociales, souvent relatives au monde de la rue; les individus impliqués dans la <i>game</i> sont appelés <i>playa</i> (voir définition).
Glucks	Pistolet allemand
Hoes	Femme de petite vertu; prostituée
Hood	De l'anglais <i>neighborhood</i> , quartier
Kicks	Chaussures de sports; <i>baskets</i>
Playa	Individu impliqué dans différentes pratiques, légales ou non, visant à lui assurer un succès, économique et populaire; star du rap, du sport, du crime.
Playa-hata	Individu qui entretient une haine des <i>playa</i> , fondée principalement sur une jalousie de leur succès.
Thug	Individu brutal et sans lois.

Annexe 2 : Liste partielle des principaux événements et organisations hip hop de la grande région montréalaise.

Culture hip hop

Festival Jeunesse Hip Hop de Ville LaSalle, 7 août 1999.

Breakdancing

Rockon 2000 : the 3rd annual breakdance competition, samedi le 29 avril 2000, Tazmahal, Montréal.

Graffiti

Café Graffiti; organisme communautaire fondé par des intervenants / travailleurs de rue dans le cadre de leur travail avec les jeunes du Quartier Hochelaga-Maisonneuve, Montréal. Le Café Graffiti utilise le graffiti dans le cadre de ses interventions en travail social; situé au 4265 Ste-Catherine Est.

Under Pressure 99/ ABSOLUT EXPRESSIONS Graffiti convention, Montréal 7-8 Août 1999.

Rap

2 hot 2 handle, événement qui met en scène les meilleurs rappeurs de la relève québécoise; en était à sa quatrième édition le 28 février 2000.

Djing

ITF Canada (International Turntablist Federation), Championnat National, Montréal, 2 octobre 1999.

Films

Festival du Film Hip Hop, 20-21-22 août 1999, Montréal, Cinéma Impérial.

Annexe 3: Exemple de la définition émiqve de la culture hip hop

The True Meaning Of Hip-Hop Culture, by Afrika Bambaataa / introduction by Faisal Ahmed, from The Bomb Hip-Hop Magazine, #38 (March 1995).

He is known by a number of titles, "Godfather Of Hip-Hop", "Master Of Records", "Greatest DJ On Earth" - etc etc. Now while a number of teenage buckwild shorties who score with one hit record inflate their own egos to ridiculous levels through their own blunt-smoke induced gauge of talent, he is a man who truly deserves the above titles and more. However, if one word can accurately describe Bambaataa Aasim, more regularly known as Afrika Bambaataa, it is intelligence. This is a man who could very easily be living in a multimillion dollar ivory tower, content with his life and focused purely upon money. But not Bambaataa. He recognises that a great deal of ignorance exists within society, and he constantly strives to educate the misguided indoctrinated masses. Taking his previous experiences as a gangbanger, he redirects the lessons of the streets into a positive and knowledgeable form. Serving as a source of inspiration and wisdom, he uses a philosophy of not misguiding youth, simply highlighting the facts and allowing people to draw their own conclusions. He does this from the same South Bronx streets he ran 25 years ago with the notorious Black Spades. The main thing that always strikes me about Bam though, is his genuine approachability and how humble he is about his achievements. He always speaks to you as an equal and he'll always hug you like a brother when he sees you. Compare this to the behaviour of 95% of the current hip-hop community and you begin to understand the difference between men and boys, and you start to see where infiltrators began to fuck up our culture with that policy of "divide and conquer." The very fact that you are able to buy and read this magazine means that you owe a debt to Bambaataa, whether you acknowledge the fact or not. Now it's crunchtime. Read the following and peep out your response. If you can understand and open your mind to the bigger picture, contact the Zulu Nation. If you have difficulty, check your head and ask yourself if you consider yourself to be long term with hip-hop or whether you are treating it as a fad. Remember, knowledge is infinite, and there is no power greater than the power of the mind, but it's up to you as an individual to use it.

peace,
Faisal Ahmed

WORDS FROM BAMBAATAA

Hip-Hop vs Hip-Hop (Take it for what it is).

I, Afrika Bambaataa, have heard it all, read it all, in many magazines throughout the world, and seen almost all in this continuing bullshit about which rappers are better, east coast vs. west coast, Miami bass hip-hop is bullshit, British Rappers sound funny rapping, electro funk, techno rappers are soft, I like hardcore rap and beats, this one group is like that, old school vs new school, Rap wouldn't be rap if it wasn't for the battles, I'm the quickest, baddest rapper, deejay around, Go Go music in Washington D. C. is dead. It's all about hip-house or house music all night long. I dis you, you dis me, my crew will take you out or kick your ass, fuck this or that, Nigger, Bitch, Nigguz, Nigguh, Hoe, Hooker, Bitches with Problems, Hoes with Attitudes.

Just look at yourselves, sounding like a bunch of fools, who really don't have any true knowledge of self and knowledge of hip-hop culture and what it's all about. First of all, let me tell you that the music (beats) that makes up hip-hop, comes from different nationalities and races, especially from black people, and if you think I am a brother who don't know what he is talking about, just check out many of the music, beats, grooves and sounds that many of your rappers use to make their records or rap over. Hip-hop music in general is colorless and not racist. It comes from many categories in music, for example: Hip-hop music is made up from other forms of music like funk, soul, rhythm & blues, jazz, rock heavy metal, salsa, soca calypso, TV shows, kiddie shows, horror movies, techno, pop, disco, african, arabic, reggae -etc. . . . and if you use any records from these categories, you will see that the music is made by people from different races or nationalities from all over the planet, but it's roots start with black people. I have read many interviews by different rap groups throughout the world, just to see where their heads are at, whether they are really knowledgeable about hip-hop music/culture or whether they are just plain assholes. Many of the rappers will down(dis) another rapper because he or she wanted to experiment with hip-hop by singing or adding a different sound in hip-hop to create something new. When are all of you in the hip-hop world going to "wake up"? You love to keep dissing each other for nothing and if you were wise in your disrespect of each other, you would know how to make money with respecting your disrespect of each other, if you truly understand what I am saying.

Many who are into hip-hop or part of hip-hop culture throughout the world need a check up from the neck up. In fact, and in truth, the whole human family needs one. Everyone needs to check up on their own roots and culture and seek the real truths on life on this so-called planet Earth. Knowledge, wisdom, and understanding, facts and truths about black, brown, red, yellow and white people and not that brainwash white supremacy shit that white people in power have taught all over the world and to their own people of the so called planet Earth.

Yes there are many wrongs in the worldwide hip-hop community, but there are also many aspects of positivity within the hip-hop community that the media or trade magazines rarely focus upon. Many of you in hip-hop culture don't even listen to the rappers who are trying hard to wake your asses up to what is going on in the bigger scale than of what you see in your neighborhoods, their message goes in one ear and out the other. The media does play a big role in destroying the hip-hop culture movement, but many of you in the hip-hop community are the biggest enemies of hip-hop and you will be the ones who will help the enemies of hip-hop to destroy it, or to bring it back underground, because of your ignorance of knowledge of hip-hop. This has started the difference between "old school" and "new school". To myself (Afrika Bambaataa) there is only one school and that's the learning, evolving, going through the different phases or cycles school of hip-hop. That is the real hip-hop school. A lot of you in the world of hip-hop better start looking at the problems in your own backyard as well as the world, because while you are enjoying yourselves etc. there are many plots being sprung to destroy hip-hop in the world. Because many people in government look at hip-hop music and its culture as a radical music that gets straight to the point and music that will wake up the youth and young adults throughout the world. They can also use hip-hop to backfire and destroy itself. You can believe what I'm saying. But time will tell and I see what you see not. Peace be unto you, Your brother In music and faith, Afrika Bambaataa.

Annexe 4 : Quelques exemples de raps : Sans Pression (Québec), Muzion (Québec), IAM (France).

Exemple 1: *Phase en Phase*, Sans Pression, (SP/Ray Ray pour R&R Musik), 514-50 dans mon réseau, Mont Real, 1999.

Note: De phase en phase contient un échantillon du titre Incident à Bois-des-Filions, par Beau Dommage, album: *Où est passé la noce?*.

intro

C'est grâce au mode de vie que je suis un beau dommage...

un beau dommage...

C'est grâce au mode de vie que je suis un beau dommage...

Visionne l'image

Trop de beef dans le game

"I still maintain"

ma mentalité remains Da same!

Au jour le jour, espérant de voir demain, "le mal, on le fait bien"

pis on fait de notre mieux pour pas fuck le chien

Avant de me coucher sur feuille, je parle mon sale patois

Je "Thank God" car je suis encore là même si j'en arrache parfois.

Pas chill dans le territoire hostile, les 2 pieds sur la sphère.

Shit's real out there pis c'est pas comme si j'exagère.

Un système sévère sur le côté sombre tu sais de quoi ça l'air.

MTL, je me souviens mais il y en a qui oublient des affaires,

une colère pis une rage qui sont dirigées.

Révolutionnaire, ignorant, tu sais ce que ça veut signifier.

Comme Master P, il n'y a pas de limite dans le monde du béton pis de la brique.

De phase en phase, je monte même si on disait que j'allais tomber rapide.

Au jour le jour, shit, un quotidien loin d'être empty.

Je pêche quand je prêche pis j'attends le verdict du jugement dernier.

Rien de violent, j'allume le sense, je boucanne.

Montréalité sur un down, c'est du drame, des fusillades

des accolades, pas de placotage surtout quand tu sais que les gars sont bad.

Une pierre gravée pis la situation s'aggrave...
 Quand je regarde, je vois plus de problème.
 Tu sais pas sur quoi on se base mais ça te concerne.
 Négro, je prends ton mental en otage, une réalité, un beau dommage.
 Trop de rage, initié à la vie de rue dès mon jeune âge,
 parti de rien, tu parles de superstar, moi j'parle du poster dans ma case,
 évolué dans l'ombre, we know , de Phase en Phase

REFRAIN

C'est grâce au mode de vie que je suis un beau dommage.
 Visionne l'image, étudie cette page.
 Initié à la vie de rue dès mon jeune âge,
 de pire à chill malgré que ça c'est maintenu de phase en phase.

Pis ces temps-ci, je marche avec moi, mes apôtres pis avec Dieu,
 car trop agissent de mauvaise foi pis enfoncent les autres avec eux.
 Patnai à vie, je me méfie cuz rares sont ceux qui restent vrais.
 Watch ton back pour le beef kid, sinon tu subis les effets.
 You know c'est pas chill quand c'est un 'ti deal qui met ta vie en péril.
 À veille de virer débile "kget"! Je clean ma tête
 pis j'reste en santé, hanté par les signes de la bête.
 Chu pas un new kid on the block mais j'avance step by step.

Check juste l'autre jour j'ai croisé un Jaycan coin St-Laurent pis
 René-Lévesque, Boy.
 Lui, ce qu'il disait c'est qu'il fallait garder la tête froide.
 "Pouki ça?" j'en sais rien mais je me pose tout le temps des questions.
 La vie de rue, je représente chaque jour partout sans congé
 depuis que je suis ti-Q, je suis dans l'adolescence prolongée.
 Facile de tomber. Noir comme je suis, j'ai pas le choix de foncer...

Me maintenir pis monter high comme la puff qui a défoncé.
 Les beaux dommages, de phrase en phrase,
 au jour le jour, de page en page, de phase en phase.
 "C'est grâce au mode de vie que je suis un beau dommage"

refrain

Dans le réseau,
 j'ai du vrai vécu, beaucoup de qualités pis full de défauts, young Négro!
 J'ai commencé sur un coin de rue en train de freestyle, B-boy!
 Astheure pour me voir, ça va jusqu'au bumrush "piyay"!
 Tu me vois pas mais tu peux sentir les moves que je fais,
 pas pour rien les gens m'entendent réfléchir dans le souterrain.
 Évoluant dans l'ombre je porte les couleurs de la nuit,
 pour mes douleurs, usage thérapeutique de la mari.
 T'as pas saisi car tu conduis avec facultés affaiblies, (full conneries1)
 pris dans un monde où l'argent fait l'appétit.
 À mon égard, des propos méprisants et discriminatoires.
 Tu pensais que j'allais dire que c'est parce que je suis Noir mais
 souvent, ça rien à voir.
 L'insolence de l'inconsolable high,
 j'ai beau être haut, des fois c'est incontrôlable.
 Street souljah, unique porte-parole malandrain.
 La rue qui suit notre musique, Négro c'est un combat sans fin.
 Je profite du monde pendant que je suis ici
 car les minutes s'envolent pis c'est à chaque seconde qu'on vieillit
 jusqu'à ce qu'on périsse, l'hip hop, un mode de vie trop fucked up,
 incompris.
 Tellement je le sais j'souffre d'insomnies
 Ce que je vous propose, c'est un 'ti voyage astral.
 De phrase en phrase, de page en page, de phase en phase...

REFRAIN + OUTRO

C'est grâce au mode de vie que je suis un beau dommage...

Know what I'm sayin

Trop de beef dans le game "I still maintain" ma mentalité remains da same!

Au jour le jour, espérant de voir demain, "le mal, on le fait bien"

pis on fait de notre mieux pour pas fuck le chien.

...

Exemple 2 : *Le Soleil se Couche*, Muzion, Mentalité Moune Morne, 1999, Québec.

Ahan

Word up y'all, où sont les vrais rude-boy? (2x)

Word up, Yall Check this, hear this yall!

Word is bond c'est une sombre vérité
 Dès qu'j'ai vu ton ombre : t'as quitté
 Tu t'écarte de ce monde dès son obscurité
 J't'ai vu communiquer, avec tes patnès
 À propos que malgré la popo, ce soir ça s'passait
 Et après
 Tu t'acharnais, parlais : t'as trop dealé
 Dans la cité au point tel qu'ils avaient l'intention d't'exhiler
 Tes idées fictives suivent, une après l'autre
 «Loc» t'es qu'une joke!
 T'apparaîs qu'à la présence de l'aube, yo!
 Les rues n'ont qu'une théorie, stack the money
 Maximiser ses profits, sur ceux des crimes commis
 Des O.G.'s, des Hoe's, des beefs, etc.
 Des mégadégâts
 Quand sa se passe dehors du dors faka
 L'état du globe en phase finale
 L'Homme de plus en plus animal, rien d'amical, rien d'arbitrable
 Bad boy parc'que tu fume du weed, tes army fatigues
 Non, bienvenue dans les grandes ligues.

Refrain

Le kob, la drogue, le sex, les gunz...
 La, thérapie de la rue quand le sun rayonne pas
 Toi si ta vie est faite, t'étonnes pas, c'est comme ça
 C'est street life, alright si t'es de chez nous, lick one shot

Lorsque'une femme prend le micro pour parler d'autre chose
 que de sa sexualité
 Mais bien des problèmes d'actualité
 Tout le monde réagit
 Toi et moi, c'est le même combat mon gars
 Alors sur qui tu front là?
 Bon, moi j'pourais t'apprendre c'que c'est la vie
 J'ai marché là où tu ne metteras jamais les pieds
 Là où le soleil ne s'est pas levé
 Où béton fêlé gèle en plein été

En vérité, tu ne saurais te retrouver à la noirceur des rues
 À l'heure où tu as peur de ton propre frère
 Car vue l'ardeur des quartiers écartés où l'on entasse la masse des pauvres
 Les pires des hommes parfois se cachent
 Car même les plus dociles deviennent des fauves
 Ce qui te sauve c'est qu'au soleil
 Tu dis tout savoir, tout connaître
 T'as vécu ça toi? Sois honnête
 Tu sommeil quand ça se passe
 Au fait, c'est trop bête fausse tête, tu serais le premier à crever
 T'as beau parler qu't'es l'plus fucked up, qu'est-ce que tu te ferais malmener
 Si je t'amenais là où je vis
 Qu'est-ce que tu diras ce coup-ci?
 Espèce de lâche thug!
 Catch props?
 Biatch, allez, à quatre pattes accroupis
 Au sol le gun dans la «geôle»
 Agresseur plein d'alcool
 Tes couilles, tu les à molles
 Qu'est-ce que tu vas faire?
 Tu vois, j'en ai ras le bol de tes coups de théâtre
 Je n'ai pas de respect pour toi
 Le street tu connais pas
 T'en parle, t'en fais la une, mais je ne te vois jamais sous la lune
 Rudeboy, lick one shot si tu sais ce que je veux dire et si t'es
 Du genre qui tire par nécessité, non pas pour être félicité
 Le rideau baisse, le soleil s'affaise. Dehors ça fesse
 «Gun shot» Personne n'a rien vu?
 Fake fuck c'est le vrai underground!
 Bienvenue

Refrain :

Les cops, la morgue, garde ton sang froid
 Profite du temps qu't'as avant que la vie passe devant toi
 La tienne est faite? Enh! J'm'en étonne pas, c'est comme ça
 Car, quand le soleil se couche, tu te pousse loin de ces
 endroits

The rhyme specialist qui se bat contre une plaie le fait que j'existe
 J'me lève c'est triste, j'ai vu la merde des frères qui pissent le sang
 Pour une paire de Nike Air des beefs
 Ça perce l'iris, de voir des mères qui perdent des fils
 La terre c'est une bitch

Chaque jours c'est un martyr, dans mon bloc y'a que des fakirs

Escalier transpirant de l'urine si sombres et sales y'all.
 Si ton ombre est pale sort
 Ici, le monde est hardcore
 À l'époque, j'étais pas à l'école mais dans les années folles de Montréal Nord.
 La plus part des thugs que j'connais ont tous des enfants
 et le reste retournés en d'dans, car la course à la bourse, c'est tentant.
 C'est plus l'époque des Happy Days , c'est une vie de Far-West
 J'ai vu des blocs inhabités où les types vident les tiroirs-caisse
 Des quartiers propres devenir des ghettos,
 Des HLM servant de réserve, et des dépanneurs vendant
 plus de bière que de lait
 So, j'éduque le gosse qui a pas pigé
 La vie de rue, c'est un cul de sac, pas une option
 Les thugs sont, comme des scorpions
 prêts pour les cops qui ont, jamais leurs guns sur safety
 Et pleins pouvoirs sur n'importe qui
 T'es mieux d'avoir tes papiers fuck avant d'être saisi
 Donc l'underground c'est un mode de vie?
 Où est-ce que tu crois que je prend mon stock de weed?
 Cette nuit qui est-ce qui te dit que ta dame est en robe de nuit?
 Pendant le week-end, fait trop chaud, tant de bandits
 Flinguent et blow yo,
 quant le système est loco, t'entend les sirènes des popos.
 Il nous reste juste le rêve de se perdre à l'américaine
 Faire des ballades le week-end avec une paire de nanas mexicaines.

Refrain :

Le kob, la drogue, le sex, les gunz...
 La, thérapie de la rue quand le sun rayonne pas
 Toi si ta vie est faite, t'étonnes pas, c'est comme ça
 C'est street life, aiiight si t'es de chez nous, lick one shot

Les cops, la morgue, garde ton sang froid
 Profite du temps qu't'as avant que la vie passe devant toi
 La tienne est faite? Enh! J'm'en étonne pas, c'est comme ça
 Car, quand le soleil se couche, tu te pousse loin de ces
 endroits

67

South Shore

NDG

RDP

everywhere

Montréal Nord

PI-IX

Les vrais niggers de Montréal

514-50

Refugees

Rest in peace

...

Exemple 3 : *Demain c'est loin*, IAM, L'école du micro d'argent, Delabel / Virgin France, 1997.

Auteur Akhenaton - Shurik'N Chang-Ti , Compositeur: Imhotep - Kheops - Shurik'N Chang-Ti.

L'encre coule, le sang se répand
 Absorbe l'émotion, sac d'image dans ma mémoire
 Je parle de ce que mes proches vivent et de ce que Je vois
 Des mecs coulés par le désespoir qui partent à la dérive

Des mecs qui pour 20.000 de shit se déchirent
 Je parle du quotidien, écoute bien mes phrases font pas rire
 Rire, sourire, certains l'ont perdu je pense à Momo
 Qui m'a dit à plus jamais, je ne l'ai revu

Tenter le diable pour sortir de la galère, t'as gagné frère
 Mais c'est toujours la misère pour ce qui pousse derrière
 Pousse pousser au milieu d'un champs de béton
 Grandir dans un parking et voir les grands faire rentrer les ronds

La pauvreté, ça fait gamberger en deux temps trois mouvements
 On coupe, on compresse, on découpe, on emballe, on vend
 A tour de bras, on fait rentrer l'argent du crack
 Ouais, c'est ça la vie, et parle pas de RMI ici ici ici

Ici, le rêve des jeunes c'est la Golf GTI, survet' Tachini
 Tomber les femmes à l'aise comme Many
 Sur Scarface, je suis comme tout le monde je délire bien
 Dieu merci, j'ai grandis, je suis plus malin, lui il crève à la fin

La fin, la faim, la faim justifie les moyens, 4, 5 coups malsains
 Et on tient jusqu'à demain, après on verra bien
 On marche dans l'ombre du malin du soir au matin
 Tapis dans un coin, couteau à la main, bandit de grand chemin

Chemin, chemin, y'en a pas deux pour être un dieu
 Frapper comme une enclume, pas tomber les yeux, l'envieux en veut
 Une route pour y entrer deux pour s'en sortir, 3/4 cuir
 Réussir, s'évanouir, devenir un souvenir

Souvenir être si jeune, avoir plein le répertoire
 Des gars rayés de la carte qu'on efface comme un tableau tchpaou! c'est le noir
 Croire en qui, en quoi, les mecs sont tous des miroirs
 Vont dans le même sens, veulent s'en mettre plein les tiroirs

Tiroir, on y passe notre vie, on y fini avant de connaître l'enfer
 Sur terre, on construit son paradis
 Fiction, désillusion trop forte, sors le chichon
 La réalité tape trop dur, besoin d'évasion

Evasion, évasion, effort d'imagination, ici tout est gris
 Les murs, les esprits, les rats la nuit
 On veut s'échapper de la prison, une aiguille passe, on passe à l'action

Fausse diversion, un jour tu pètes les plombs

Les plombs, certains chanceux en ont dans la cervelle
 D'autres se les envoient pour une poigne de biftons, guerre fraternelle
 Les armes poussent comme la mauvaise herbe
 L'image du gangster se propage comme la gangraine sème ses graines

Graines, graines, graine de déinquant qu'espérez-vous? Tous jeunes
 On leur apprend que rien ne fait un homme à part les francs
 Au franc tireur discret au groupe organisé, la racine devient champs
 Trop grand, impossible a arrêté

Arrêté, poisseux au départ, chanceux à la sortie
 On prend trois mois, le bruit cours, la réputation grandit
 Les barreaux font plus peur, c'est la routine, vulgaire épine
 Fine esquisse à l'encre de Chine, figurine qui parfois s'anime

S'anime, anime animé d'une furieuse envie de monnaie
 Le noir tombe, qu'importe le temps qu'il fait, on jette les dés, faut flamber
 Perdre et gagner, rentrer avec quelques papiers en plus
 Ça aidera, personne demandera d'où ils sont tombés

Tomber ou pas, pour tout, pour rien on prend le risque, pas grave cousin
 De toute façon dans les deux cas, on s'en sort bien
 Vivre comme un chien ou un price, y'a pas photo
 On fait un choix, fait griller le gigot, brillent les joyaux

Joyaux, un rêve, plein ies poches mais la cible est loin, la flèche
 Ricoche, le diable rajoute une encoche trop moche ies mecs cochent
 Leur propre case, décoche pour du cash, j'entends les cloches, les coups de pioche
 Creuser un trou, c'est trop fastoche

Fastoche, facile le blouson du bourgeois docile des mêmes la hantise
 Et porcelaine dans le pare-brise
 Tchac! le rasoir sur le sac à main, par ici ies talbins
 Ça c'est toute la journée, lendemain, après lendemain

Lendemain? C'est pas le problème, on vit au jour le jour
 On n'a pas le temps ou on perd de l'argent, les autres le prennent
 Demain, c'est loin, on n'est pas pressé, au fur et à mesure
 On avance en surveillant nos fesses pour parler au futur

Futur, le futur ne changera pas grand-chose, les générations prochaines
 Seront pires que nous, leur vie sera plus morose
 Notre avenir, c'est la minute d'après le but, anticiper
 Prévenir avant de se faire clouer

Clouer, clouer sur un banc rien d'autre à faire, on boit de la bière
 On siffle les gazières qui n'ont pas de frère
 Les murs nous tiennent comme du papier tue-mouches
 On est là, jamais on s'en sortira, Satan nous tient avec sa fourche

Fourche, enfourcher les risques seconde après seconde
 Chaque occasion est une pierre de plus ajoutée à nos frondes
 Contre leurs lasers, certains désespèrent, beaucoup touchent terre
 Les obstinés refusent le combat suicidaire

Cidaire, sidérés, les dieux regardent, l'humain se dirige vers le mauvais
 Côté de l'éternité d'un pas décidé
 Préféreront rôder en bas en haut, on va s'emmerder
 Y'a qu'ici que les anges vendent la fumée

Fumée, encore une bouffée, le voile est tombé
 La tête sur l'oreiller, la merde un instant estomper
 Par la fenêtre, un cri fait son entrée, un homme se fait braquer
 Un enfant se fait serrer, pour une Cartier menotté

Menotté, pieds et poings liés par la fatalité
 Prisonnier du donjon, le destin est le geôlier
 Le turf l'arène on a grandit avec les jeux
 Gladiateur courageux, mais la vie est coriace, on lutte comme on peut

Dans les constructions élevées
 Incompréhension, bandes de gosses soi-disant mal élevés
 Frictions, excitation, patrouilles de civils
 Trouille inutile, légendes et mythes débiles

Haschich au kilo, poètes armés de stylo
 Réserves de créativité, hangars, silos
 Ça file au Bloc 20, pack de Heineken dans les mains
 Oublier en tirant sur un gros joint

Princesses d'Afrique, fille mère, plastique
 Plein de colle, raclo à la masse lunatique
 Economie parallèle, équipe dure comme un roc
 Petits Don qui contrôlent grave leurs spots

On pète la Veuve Cliquot, parkés comme à Mexico
 Horizons cimentés, pickpockets, toxicos
 Personnes honnêtes ignorées, superflics, Zorros
 Politiciens et journalistes en visite au zoo

Musulmans respectueux, pères de famille humbles
 Baffles qui blastent la musique de la jungle
 Entrées dévastées, carcasses de tires éclatées
 Nuée de gosses qui viennent gratter

Lumières oranges qui s'allument, cheminées qui fument
 Parties de foot improvisées sur le bitume
 Golf, VR6, pneus qui crissent
 Silence brisé par les sirènes de police

Polos Façonnable, survêtements minables
 Mères au traits de caractère admirables
 Chichon bidon, histoires de prison
 Stupides divisions, amas de tisons

Clichés d'Orient, cuisine au piment
 Jolis noms d'arbres pour des bâtiments dans la forêt de ciment
 Désert du midi, soleil écrasant
 Vie la nuit, pendant le mois de Rhamadhan

Pas de distraction, se créer un peu d'action
 Jeu de dés, de contrée, paris d'argent, méchante attraction
 Rires ininterrompus, arrestations impromptues
 Maires d'arrondissement corrompus

Marcher sur les seringues usagées, rêver de voyager
 Autoradios en affaire, lot de chaînes arrachées
 Bougre sans retour, psychopathe sans pitié
 Meilleurs liens d'amitié qu'un type puisse trouver

Génies du sport faisant leurs classes sur les terrains vagues
 Nouvelles blagues, terribles techniques de drague
 Individualités qui craquent parce que stressées
 Personne ne bouge, personne ne sera blessé

Vapeur d'éther, d'eau écarlate, d'alcool
 Fourgon de la Brink's maté comme le pactole
 C'est pas drôle, le chien mord enfermé dans la cage
 Bave de rage, les barreaux grimpent au deuxième étage

Dealer du hashich, c'est sage si tu veux sortir la femme
 Si tu plonges, la ferme, pas drame
 Mais l'école est pas loin, les ennuis non plus
 Ça commence par des tapes au cul, ça finit par des gardes à vue

Regarde la rue, ce qui change? Y'a que les saisons
 Tu baves du béton, crache du béton, chie du béton
 Te hats pour du laiton, est^ce que ça rapporte
 Regrette pas les biftons quand la BAC frappe à la porte

Trois couleurs sur les affiches nous traitent comme des bordilles
 C'est pas Manille OK, mais les cigarettes se torpillent
 Coupable innocent, ça parle cash, de pour cent
 Oeii pour oeil, bouche pour dent, c'est stressant

Très tôt, c'est déjà la famille dehors, la bande à Kader
 Va niquer ta mère, la merde au cul, ils parlent déjà de travers
 Pas facile de parler d'amour, travail à l'usine
 Les belles gazeilles se brisent l'échine dans les cuisines

Les élus ressassent rénovation ça rassure
 Mais c'est toujours la même merde, derrière la dernière couche
 De peinture, feu les rêves gisent enterrés dans la cour
 A douze ans conduire, mourir, finir comme Tupac Shakur

Mater les photos, majeur aujourd'hui, poto
 Pas mal d'amis se sont déjà tués en moto
 Une fois tu gagnes, mille fois tu perds, le futur c'est un loto
 Pour ce, je dédie mes textes en qualité d'ex-voto, mec

Ici t'es jugé à la réputation forte
 Manque-toi et tous les jours les bougres pissent sur ta porte
 C'est le tarif minimum et gaffe
 Ceux qui pèsent transforment le secteur en oppidum

Gelé, l'ambiance s'électrise, y'a plein de places assises

Béton figé fait office de froide banquise
Les gosses veulent sortir, les "non" tombent comme des massues
Les artistes de mon cul, pompent les subventions DSU

Tant d'énergie perdue pour des préjugés indus
Les décideurs financiers plein de merde dans la vue
En attendant, les espoirs foirent, capotent, certains rappent
Les pierres partent, les caisses volées dérapent

C'est le bordel au lycée, dans les couloirs on ouvre les extincteurs
Le quartier devient le terrain de chasse des inspecteurs
Le dos à un oeil car les eaux sont truffées d'écueils
Recueille le blé, on joue aux dés dans un sombre cercueil

C'est trop, les potos chient sur le profil Roméo
Un tchoc de popo, faire ies fils et un bon rodéo
La vie est dure, si on veut du rêve
Ils mettent du pneu dans le shit et te vendent ça Ramsellef

Tu me diras "ça va, c'est pas trop"
Mais pour du tcherno, un hamidou quand on n'a rien, c'est chaud
Je sais de quoi je parle, moi, le batard
J'ai du fêter mes vingt ans avec trois bouteilles de Valstar

Le spot bout ce soir qui est le King
D'entrée, les murs sont réservés comme des places de parking
Mais qui peut comprendre la mène pleine
Qu'un type a bout frappe sec poussé par la haine

Et qu'on ne nait pas programmé pour faire un foin
Je pense pas à demain, parce que demain c'est loin.