

Université de Montréal

**Le rap comme lieu :
Ethnographie d'artistes de Montréal.**

par

Laurent K. Blais

Département de communication
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître es sciences
en sciences de la communication

Octobre 2009

© Laurent K. Blais, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Le rap comme lieu :
Ethnographie d'artistes de Montréal.**

présenté par

Laurent K. Blais

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Dominique Meunier

président-rapporteur

Line Grenier

directeur (ou directrice) de recherche

Charity March

membre du jury

Sommaire

La proposition sur laquelle je fais reposer mon analyse est que le rap montréalais est plus qu'un genre musical, mais un lieu qui est le résultat changeant de l'intersection de forces, d'interactions sociales, ce que Doreen Massey (1993 et 2005) appelle des «trajectoires». Pour elle, un lieu se construit continuellement, à la fois dans le temps et dans l'espace, par l'interaction simultanée, à plusieurs niveaux, de ces «stories-so-far» (Massey, 2005). Mon objectif est de circonscrire quelques-unes des «trajectoires» qui composent le rap à Montréal, et d'identifier celles qui semblent être les plus pertinentes. Pour ce faire, j'ai effectué une filature de trois groupes/artistes faisant du rap à Montréal. En suivant ces artistes dans leurs activités professionnelles sur une période de quatre mois, je suis entré en contact avec des acteurs humains (journalistes, programmeurs de festivals, agents d'artistes, fans) et non-humains (salles de spectacles, studio, locaux de répétition, boutiques restaurants, stations de métro). Ce sont leurs interactions qui forment les trajectoires qui recomposent continuellement le rap comme lieu.

Mots-clés : Musique populaire, ethnographie, rap, Montréal, trajectoires.

Abstract

The research proposition that guides my thesis is that rap in Montreal is more than a musical genre, it can best be understood as a place. The (re)definition of rap-as-place is the product of intersecting lines of force and social relations which Doreen Massey (1993, 2005) calls trajectories. According to the feminist geographer, place is constantly constructed, both in time and in space, by the simultaneous interactions, at different levels, of «stories-so-far» (Massey, 2005). In this thesis, I identify and discuss three of the most prominent and pertinent «trajectories» that constitute rap in Montreal. I have conducted ethnographic work that consisted mainly in the shadowing of three rap groups/artists in Montreal. For a period of four months I have accompanied and followed these artists through a wide range of professional activities (media interviews, live performances, studio recording sessions, rehearsals). Through this process, I have met and dealt with the human (journalists, festival programmers, agents, fans) and non-human (venues, recording and practice studios, shop restaurants, métro stations) actors that inform both their practice and the music they make. It is their interactions that shape and (re)compose rap as a place.

Keywords : Popular music, ethnography, rap, trajectories, place, Montreal.

Table des matières

SOMMAIRE	III
ABSTRACT	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES ANNEXES	VII
REMERCIEMENTS	IX
INTRODUCTION	1
1. CHAPITRE 1 : PROBLÉMATISATION	5
1.1 Désarticuler le rap et le hip hop pour s’offrir de nouveaux possibles	5
1.1.1 Une version de la petite histoire du rap aux États-Unis	5
1.1.2 L’articulation : une association dissociable	8
1.1.3 Le rap comme articulatio en soit et comme genre musical.....	9
1.1.4 La performance selon le genre.....	12
1.2 Le rap et les enjeux d’espace	15
1.2.1 Scène et communauté : Croisement entre le genre et l’espace	18
1.2.2 <i>Space, place</i> et trajectoires selon Massey	20
1.2.3 Le rap, les liens entre le local et le global	24
1.2.4 Différentes combinaisons de trajectoires hétérogènes du rap.....	27
1.2.4.1 La France.....	27
1.2.4.2 Les Pays-Bas.....	28
1.2.4.3 Le Québec	29
2 CHAPITRE 2 : MÉTHODOLOGIE	32
2.1 Les artistes comme porte d’entrée dans le rap	32
2.2 Le chercheur comme partie prenante du processus méthodologique	34
2.3 Le shadowing comme méthode	37
2.4 Profils d’artistes	41
2.5 La filature et les outils méthodologiques développés	46
2.6 De notes à trajectoires : la démarche d’analyse	50

3 CHAPITRE 3 : «YO, T'AS ENTENDU PARLER DU NOUVEAU...? » OU L'IMPORTANCE D'ÊTRE «DE SON TEMPS» POUR LES RAPPEURS DE MONTRÉAL	53
3.1 Les technologies d'information et de communication comme moyens pour être de son temps.....	56
3.2 Le vidéoclip, plus qu'on outil de promotion	64
3.3 Les fans : Dis-moi qui tu écoutes, je te dirai qui tu es.....	66
3.4 L'habit fait parfois le moine : «l'habillage» d'un groupe et l'air du temps	69
3.5 Les techniques de création et de production comme façon d'être de son temps	72
4 ALLIANCES, PARTENARIATS, ASSOCIATIONS ET AFFINITÉS : RAPPER C'EST COLLABORER	82
4.1 La collaboration entre les artistes et l'industrie du vêtement	87
4.2 Le featurig : un mode de collaboration particulier	93
4.3 Y'a t-il des amis en affaires? : Les tensions dans la collaboration.....	97
5 LE PASSÉ/PASSAGE COMME MATÉRIAU DE L'AUTHENTICITÉ	102
5.1 Les axes d'activités du rap à Montréal.....	103
5.2 Différentes appropriations de la ville, «expériences» différentes.....	107
5.3 Le passé/passage comme expérience.....	112
5.4 La construction de l'authenticité dans le rap à Montréal	115
5.5 La montréalité, un facteur d'authenticité.....	118
5.6 Montréal, «authentiquement» hip hop ?	130
CONCLUSION	135
BIBLIOGRAPHIE.....	XII
ANNEXES	XVIII

Liste des annexes

Annexe 1 – Pochettes d’album.....	xix
Annexe 2 - Carte des déplacements lors de la filature.....	xx

*À l'heure où je te rappe je ne rêve que de ta renaissance,
Ton âge d'or quand t'étais hardcore virais pas d'bord,
En plus t'étais dansante et ça on trouvait ça fort,
Aujourd'hui beaucoup t'écoutent mais peu te comprennent,
Aujourd'hui en ce qui me concerne tes déroutes peu me conviennent.
-Zoxea, Rap, musique que j'aime (1999)*

Remerciements

Ce mémoire avait déjà atteint ses objectifs avant même qu'il ne soit accepté. Les rencontres que j'ai faites sont pour moi une récompense qui dépasse tous les diplômes. Je veux souligner la générosité des artistes ayant participé à ce mémoire. Votre assistance, votre disponibilité, votre ouverture d'esprit, à ma présence comme à mes questions, m'en ont appris beaucoup sur un monde que je croyais pourtant bien connaître. Mes remerciements également à Cédric Morgan et Baye Sikime, dont je respecte autant le parcours que les opinions. Merci au team 33, Baz, Nounou, Alexis, et particulièrement à Ju, de me permettre de faire ce que j'ai toujours voulu faire. J'en dois aussi pas mal à ceux qui m'entouraient avant cette étape, qui ont continué pendant, et qui le feront pour le plus longtemps possible : Fafa, maman, papa, Renaud, Camille, Francis et Émilie. Merci aux gens que j'ai côtoyés et qui m'ont aidé au département durant ces trois ans, principalement la tribu du CPCC : les sages, les aspirants-sages, et les autres. Un salut tout particulier à Camille Sironi, Martin Lussier, Dominique Trudel et Maxime Juneau, dont je continue à apprécier la présence bien au-delà du cadre académique.

Finalement, en bas de page (parce que c'est elle qui est, depuis le début, la plus près de ce mémoire), je veux exprimer toute ma gratitude à Line Grenier. Tes suggestions, inspirations et trouvailles ont été d'une pertinence systématique, qu'il soit question de textes d'auteurs, de séries télé, de musique, de spectacles, de livres. Ce périple aurait été tout à fait impossible sans ta vision et ta capacité à ouvrir, repenser et critiquer un sujet, et il est impensable que qui que ce soit d'autres ait pu le rendre aussi stimulant, enrichissant et agréable.

Introduction

Un de mes premiers souvenirs de Montréal est associé de très près au rap. Je devais avoir 10 ou 12 ans, et j'étais chez (feu) Sam the Record Man, sur la rue Sainte-Catherine. À l'époque où on achetait encore des disques, et où les nouveautés rap pouvaient prendre des semaines avant d'arriver dans ma ville. Je me rappelle la petite alcôve où était logée la section «Rap/Hip hop» : au troisième étage, à gauche. J'avais été bien impressionné de voir que leur étalage «rap français» était plus gros que tout le rayon «Hip hop» du Archambault de Sherbrooke. J'étais seul, mon père perdu quelque part dans les dédales des présentoirs de classique, libre d'explorer un monde qui n'était pas le mien. Je me suis collé au poste d'écoute, et je m'y suis gavé jusqu'à ce que mon paternel me débusque :

«Qu'est-ce que tu prends ?»

- «Ah, rien, heu... juste la trame sonore d'un film.»

Ce qui n'était pas faux, mais pas tout à fait vrai non plus : c'était la bande-originale de «Ma 6-t Va Crack-er» (1997), un film de Jean-François Richet banni en France, et qui regroupait la crème du rap *hardcore* français de l'époque.

Sans le savoir, je jetais déjà les bases du questionnement sur lequel repose ce mémoire, soit les relations entre le rap et l'espace. À travers mes pratiques de fan, rap et espace ont toujours été étroitement liés. Les artistes français, américains ou québécois me faisaient découvrir des lieux, des accents, des marques, des expressions par le biais des disques que j'achetais. Chaque visite dans une nouvelle ville était l'occasion de visiter le magasin de disques du coin, et d'y découvrir de nouveaux artistes, ou des disques qui n'étaient pas distribués au Québec. Grâce aux films disponibles à mon petit club vidéo, je pouvais voyager dans les banlieues de Paris et de Marseille (*La Haine*, *Ma 6-t va crack-*

er, *Comme un aimant*), les quartiers chauds de Los Angeles (*Boyz-n-the-Hood*, *Menace II Society*) ou de New York (*Juice*, *New Jersey Drive*). Les revues spécialisées en rap (*R.A.P.*, *Vibe*, *URB*, *Groove*) qui parvenaient jusqu'à ma tabagie faisaient des dizaines, voire des centaines de kilomètres, (en plusieurs semaines!) avant d'atterrir entre mes mains, pour m'informer des dernières nouvelles et des nouveaux groupes d'Atlanta, de Paris, de Chicago, de Bruxelles. Aujourd'hui, quand je replonge dans mes archives audiovisuelles de l'époque, j'ai des souvenirs de lieux et de moments qui sont pour moi indissociables de ce corpus rap.

Dans ce mémoire, je m'intéresse à la diversité des pratiques du rap et ce qui les constitue, dans le temps et dans l'espace. Basé à ses débuts dans un contexte socio-géographique très précis – le quartier du South Bronx, à New York – et inscrit dans un cadre défini – assister le DJ dans l'animation d'une soirée –, le rap a néanmoins beaucoup changé depuis. Probablement plus que dans l'imaginaire collectif, qui associe souvent (je parodie un peu) automatiquement rap, afro-américain, pauvre, jeune, violent. L'exercice le plus frappant pour se rendre compte du chemin qu'a fait le rap est probablement de prendre une chanson de 1977 et une de 2007, et de comparer. Si à l'époque, vous aviez de très grandes chances de tomber sur un jeune noir new-yorkais récitant des rimes sur des échantillonnages de disco ou de funk, rien ne peut être pris pour acquis 20 ans plus tard. Si les Afro-Américains occupent encore une place importante (et visible) dans l'univers du rap, la couleur, la langue, le sexe, les thèmes abordés ne peuvent plus être pris pour acquis. Le rap a fait beaucoup plus que sortir du ghetto, il est entré de plain-pied dans la société.

Je souhaite mettre en évidence dans les pages qui suivent que le rap, les rappeurs et leurs pratiques varient grandement selon les contextes, les époques, les langues, les pays dans lesquels ils s'inscrivent. Bref, qu'il existe beaucoup plus qu'une articulation du rap, et qu'elles sont toutes aussi valables et «authentiques».

Dans un premier temps, je m'emploierai à désarticuler le rap et le hip hop, afin de me donner la possibilité d'examiner le rap comme une pratique artistique à part entière, qui peut être conçue à l'extérieur du cadre culturel hip hop. J'irai un peu plus loin dans ce travail de réarticulation, en proposant que le rap lui-même peut être pris comme tel, articulé avec différentes pratiques, genres musicaux, types de performances, etc. J'aborderai aussi les différentes conceptions de l'espace qui m'ont inspiré et qui m'ont servi au cours du mémoire. Je présenterai les auteurs et leurs concepts sur lesquels je me suis reposé pour élaborer la conceptualisation de mon objet de recherche. Je dresserai ensuite un portrait général de trois milieux rap, la France, les Pays-Bas et le Québec, afin d'illustrer concrètement les liens entre espace et rap. Le cadre théorique posé, je serai en mesure de conclure ce chapitre en exposant la proposition de recherche sur laquelle repose l'analyse des chapitres ultérieurs.

C'est au deuxième chapitre que vous pourrez retrouver tous les détails de la méthodologie derrière la collecte, l'analyse et la transformation des données. J'y ferai une courte présentation des avantages de l'ethnographie dans un projet comme le mien, et j'expliquerai en quoi consiste la technique de *shadowing* que j'ai utilisée. J'y explique également le processus ayant mené au choix des artistes participant à la recherche, en plus de faire une brève biographie pour chacun.

Les chapitre trois, quatre et cinq sont le «cœur» du mémoire, où je traite des trajectoires que j'ai dégagé de mes filatures. Le premier traite du rapport au temps des artistes observés, et aux diverses techniques (les réseaux sociaux, les vidéoclips, le rapport aux fans, l'«habillage» du groupe, les techniques de production sonore) qu'ils mobilisent pour «être de leur temps». Le chapitre quatre porte quant à lui sur un aspect que je considère universel dans le rap, les collaborations. J'y présente d'abord la dénomination que j'ai développée pour parler de collaboration dans le rap, soit l'alliance, le partenariat, l'association et l'affinité. J'utilise ensuite ces «catégories» pour parler de cas concrets observés au cours de mes observations, soit les collaborations entre des artistes et des compagnies ou

des boutiques de vêtement, les *featurings* et les tensions qui peuvent survenir dans les collaborations. Le dernier chapitre d'analyse porte sur les questions d'authenticité dans le rap montréalais. J'y suggère que c'est le passé/passage, un concept utilisé pour parler des «parcours» des artistes (autant les «expériences» de vie que les déplacements géographiques) qui est le matériau principal de l'authenticité dans le rap à Montréal. À l'aide d'extraits d'entretiens et d'une carte de l'île de Montréal sur laquelle j'ai reporté tous mes déplacements au cours de mon travail de terrain, j'explore les liens entre la crédibilité d'un artiste et d'«où» il vient, par «où» il est passé, ses modes d'occupations et de déplacements sur un territoire.

1. Chapitre 1 : Problématisation

1.1 Désarticuler le rap et le hip hop pour s'offrir de nouveaux possibles

Bien des gens, les néophytes comme les organisations professionnelles constituées des industries musicales – l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) et le Gala de l'Alternative Musicale Indépendante du Québec (GAMIQ) –, confondent allégrement la musique rap et la culture Hip hop. (ADISQ, 2007, p. 168; GAMIQ, 2007). Selon la définition «classique» états-uniennes, le rap est une des quatre pratiques, avec la danse, le graffiti et le *dj*ing, d'une culture¹, le Hip hop. Le Hip hop ne peut cependant pas se résumer à ses manifestations artistiques, car il inclut, du moins dans sa conception nord-américaine, une manière de vivre : de s'habiller, de parler, de se coiffer, de conduire sa voiture, etc. La différence entre le rap et le hip hop pourrait être résumée par le refrain de la chanson *9 elements* de KRS-ONE, un rappeur du Bronx : «Rap is something you do / Hip hop is something you live» (KRS-One, 2003).

Pour ma part, je vais tenter de montrer comment le rap et le hip hop sont loin de former «naturellement» une unité. En réarticulant le rap dans d'autres configurations culturelles, je montrerai qu'il est possible d'avoir un regard neuf sur cette pratique artistique.

1.1.1 Une version de la petite histoire du rap aux États-Unis

Jeff Chang raconte dans *Can't Stop, Won't Stop* (Chang, 2005) une histoire du hip hop américain, vécue par un Américain (je prends pour acquis que, pour lui aussi, la société dans laquelle il évolue et la place qu'il occupe oriente sa vision du monde).

¹ Le concept de culture ayant été utilisé à tellement de sauces, je lui préfère, aux fins du présent mémoire, celui de culture de genre de Fabian Holt. Je reconnais davantage le hip hop lorsqu'on le conçoit en utilisant le concept de «genre culture» de Holt, soit «the overall identity of the cultural formations in which a genre is constituted». (Holt, 2007, p. 19)

Dans les années 30, New York est éventré pour la construction de la «Cross-Bronx expressway», une autoroute liant le New Jersey et Manhattan. Cela oblige l'expropriation de quartiers résidentiels complets et fait chuter la valeur foncière des immeubles. C'est donc dans les quartiers les plus touchés comme le Bronx, Queens, Harlem, que s'installent les immigrants les moins fortunés qui fuient massivement les Antilles à partir des années 60 à cause de la lenteur économique et des perturbations politiques locales. Avec le temps, les problèmes sociaux qui accompagnent généralement la pauvreté s'accroissent. Les jeunes ont beaucoup de temps libre et très peu de moyens. Les gangs font leur apparition dès la fin des années 60, utilisant déjà les graffitis comme délimitation territoriale. Ces quartiers voient éclore une tradition de fêtes communautaires organisées par les jeunes eux-mêmes. On branche le système de son en détournant le courant des lampadaires, on bloque une rue, et on a les premiers *block parties*. Clive Campbell, un jeune d'origine jamaïcaine, fait partie des DJ/promoteurs qui aspirent à établir leur réputation dans le Bronx. Campbell, que l'histoire de la musique retiendra sous le nom de Kool Herc, peut cependant compter sur un avantage notable par rapport à ses concurrents, l'accès aux enceintes puissantes de son père. C'est à l'occasion d'une fête organisée par sa sœur en 1973 au 1520 Sedgwick Avenue que Kool Herc a la chance de «tester» devant public la puissance de son équipement et son style unique, consistant à «extending obscure instrumental breaks that created an endless collage of peak dance beats named b-beats or break-beats». (Rose, 1994, p. 51) C'est au succès de cette soirée que la plupart des publications sur le sujet font remonter les débuts du rap et du Hip hop. (Fricke & Ahearn, 2002 p. 22-43; Keyes 2002 pp 55-57; Light 1999 pp. 14-15; Toubin, 2005, p.42)

À partir de là, s'inspirant de la culture jamaïcaine des *sound systems*², Herc transporte son système de son entre les parcs, gymnases d'écoles, salles communautaires, où il organise ses *jams* durant lesquels il enchaîne les «breaks» (sections rythmiques d'un morceau) de funk, de disco et de rock. Les jeunes qui assistent à ces fêtes inventent progressivement des pas de danse inspirés de la salsa et du disco pour aller avec la musique. Les rappeurs³ prennent finalement le micro vers la fin des années 70, à titre d'assistants au Dj et d'animateurs de foule.

De prime abord, le hip hop semble être un mouvement culturel bien intégré : les pratiques artistiques s'inspirent les unes des autres, quand elles ne sont pas en état de dépendance directe : Comment danser le *breakdance* sans *breakbeats*? Comment le Dj animera sa foule sans ses maîtres de cérémonie (*MC*)? Les premières années du Hip hop dégagent une impression d'unité («Peace, Love, Unity and Having Fun» comme le promulgue la Zulu Nation⁴ à l'époque) qui peut laisser croire que le rap, le graffiti, le DJ et le *breakdance* sont indissociables et que leur mise en commun fait l'unanimité.

Il est indéniable que les pionniers qui innovèrent dans les quatre formes d'expression artistique du Hip hop faisaient partie de la même génération et habitaient dans le même «Seven-Mile World». (Chang, 2005, p. 110) Ils fréquentaient les mêmes écoles, allaient aux mêmes fêtes et partageaient un même capital culturel. Toutefois, ce n'est pas clair qu'ils formaient réellement une «culture» et que leurs pratiques artistiques étaient concertées et parfaitement convergentes. Jeff Chang conteste l'idée d'un «mouvement» unique et parfaitement homogène : «Old-schoolers still passionately debate how congruent these youth movements in music, dance, and art really were». (op. cit. p. 111) L'historien cite

² Les *sound systems* sont nés en Jamaïque pour répondre à l'émigration massive des musiciens. Des particuliers ont rassemblé des amplificateurs puissants et des enceintes artisanales et ont commencé à organiser des événements un peu partout (sur les plages, dans les centre-ville, dans des salles de concerts, etc.). (Chang, 2005, p. 29)

³ L'origine du mot n'est pas claire, mais Melle Mel est probablement le premier à avoir inventé «la profession» : «For Melle Mel, rapping was his job. Melle Mel made a living rapping each weekend at a party or whatever». (Rose, 1994, p. 54)

⁴ Un regroupement idéologique pacifiste fondé par le Dj Afrika Bambaataa, qui a eu une influence considérable sur le Hip hop, et qui compte encore à ce jour des chapitres dans plusieurs pays.

LADY PINK, une pionnière du graffiti, qui s'objectait à être associée au rap, ou même au hip hop : « I don't think graffiti is hip-hop » (idem).

Les pratiques artistiques regroupées au départ sous la culture hip hop ont peu à peu pris des chemins différents, en quelque sorte. Le breakdance a été intégré comme un style de danse contemporain, qu'on retrouve à la télé chaque soir à *So you think you can dance*⁵; le graffiti a été récupéré et réarticulé entre autres par l'art contemporain (Jean-Michel Basquiat⁶ notamment (Bosworth, 1998), et est notamment utilisé par les villes pour enjoliver les murs publics et pour faire de l'intégration sociale de jeunes en difficulté; l'image du Dj est devenue incontournable dans la culture des bars et la musique électronique a glorifié le disque vinyl et les tourne-disques. De la même façon, rien ne devrait s'opposer à ce que le rap puisse être pensé sans la culture hip hop. Et à mes yeux, c'est l'établissement du rap en tant que genre musical qui a permis à cette pratique artistique de s'articuler autrement qu'avec le Hip hop.

1.1.2 L'articulation : une association dissociable

Le concept d'articulation est particulièrement pertinent puisqu'il résiste à «the temptation of reduction to class, mode of production, structure, as well as to culturalism's tendency to reduce culture to 'experience'» (Grossberg, 1996, p. 121) Dans le cas du rap, cela permet de l'examiner autrement que comme une partie «dépendante» du Hip hop. C'est à Jennifer Darryl Slack, qui cite ici Stuart Hall, que j'emprunte la notion d'articulation :

⁵ Compétition de danse télévisée où les participants doivent préparer un numéro par émission incorporant divers styles de danse.

⁶ Artiste new-yorkais des années 1980 qui a commencé à se faire connaître par le graffiti et qui est rapidement devenu la coqueluche des milieux d'arts contemporains, notamment pour son apport au courant néo-expressionniste.

It is a linkage which is not necessary, determined, absolute and essential for all time. You have to ask, under what circumstances can a connection be forged or made? The so-called «unity» of a discourse is really the articulation of different, distinct elements which can be rearticulated in different ways because they have no necessary «belongingness». The «unity» which matters is a linkage between the articulated discourse and the social forces with which it can, under certain historical conditions, but need not necessarily, be connected. (Hall, 1986, p.53 dans Slack, 1996, p.115)

Le concept d'articulation me permet également de mettre en lumière l'influence qu'a eu le contexte historique particulier du Bronx des années 70 sur la formation du hip hop, et qui continue à avoir des échos aujourd'hui sur la perception générale de ce qui est (ou n'est pas) «hip hop». En effet, en reconnaissant la nécessité de repenser les associations automatiques, le concept d'articulation permet d'éviter l'essentialisation (dans le hip hop, cela consiste très souvent à examiner la culture d'un pays en y cherchant les éléments «originaux» du hip hop tels qu'ils étaient articulés aux États-Unis). Ainsi, le contexte du New York d'il y a 40 ans dans lequel le rap est né doit être pris en compte, puisqu'il l'a articulé de manière unique. Cette articulation ne peut donc pas servir de référent, d'«original», si telle chose existe, pour observer des rap nés dans d'autres contextes un partout autour du globe.

1.1.3 Le rap comme articulatio en soit et comme genre musical

Il est généralement admis (Chang, 2005; Forman, 2002) que c'est la chanson «Rapper's Delight» du groupe The Sugarhill Gang qui a révélé le rap aux États-Unis et au reste du monde : le *single* s'écoulera à plusieurs millions d'exemplaires partout sur la planète et se hissera au 4^e rang du palmarès R&B américain (Rapper's Delight, http://en.wikipedia.org/wiki/Rapper's_delight, 2008). Sa popularité est, à mes yeux comme à ceux d'autres, un élément marquant un changement de paradigme dans la production et la consommation du rap :

Indeed, Rappers's delight ruptured the art form's sense of continuity as a live practice known to all its « in-group » members – largely poor, black and latino youth in ghettoized urban areas like Harlem, New York. This rupture was a defining one for hip hop as it came to mark the art's entrance into the public sphere of worldwide cultural discourse, where it has remained ever since. (Dimitriadis, 2001, p. 2)

Sous l'influence de producteurs de l'industrie de la musique issus d'autres milieux que le hip hop, le rap se rapproche d'un format plus près de la pop commerciale. Les chansons raccourcissent et les couplets se structurent autour du refrain. Rick Rubin, producteur issu du rock qui connaîtra un énorme succès avec l'étiquette Def Jam (Beastie Boys, Run DMC, Jay Z, LL Cool J) fut un des premiers à prôner un reformatage du rap : «Prior to that [l'arrivée de Rubin dans le rap], a lot of rap songs were seven minutes long; the guy would keep rapping until he ran out of words». (Dimitriadis, 2001, p. 20) Cette nouvelle façon d'écrire permet toujours de développer des thèmes, de passer des messages, de raconter des histoires, mais en plus de faciliter la rotation dans les stations de radio. Ce reformatage permet donc une diffusion nationale et internationale du rap, et ouvre la porte à l'appropriation par qui le veut bien du rap comme esthétique et comme genre musical, c'est-à-dire «as a way of organizing *the playing process* [en italique dans le texte]». (Frith, 1996, p. 87)

Rapidement le genre rap prendra toutes sortes de tangentes par un processus décrit par Stalloni en regard de la littérature mais, à mon sens, transposable à la musique :

Dès qu'une forme littéraire se développe suffisamment pour accéder au statut de «genre», elle secrète des variations qui entraînent des ramifications nouvelles, les sous-genres, qui, à leur tour, peuvent devenir de nouveaux sous-genres appelés à se scinder, et ainsi de suite – au risque évidemment de déconstruire la notion de genre. (Stalloni, 2000, pp. 113-114)

Si le «rap de fête», dans la lignée de «Rapper's Delight» connaît du succès, un nouveau sous-genre fait son apparition aux États-Unis, visant à dénoncer les conditions de vie des populations noires et brunes. Dès 1982, le succès de la chanson «The message», touchant aux «themes of social

dislocation and institutional racism» (Chang, 2005, p. 179) confirme le potentiel commercial d'une forme de rap plus sombre et «engagée». Ce nouveau sous-genre est également différent dans son processus d'écoute et de production. La ligne rythmique de «The Message» est beaucoup plus lente que ce qui se faisait à l'époque : «because it was set to a beat too slow to rock a crowd, «The Message» focused the listener on Bootee and Mel's vivid lyrics». (Chang, 2005, p. 179) Contrairement au rap «festif» construit pour être joué en discothèque (avec un *beat* plus rapide et des paroles visant à stimuler les danseurs), le rap plus «conscient» socialement est conçu pour mettre l'accent sur les textes et est plus propice à une écoute en solitaire, ou dans un contexte permettant de porter une attention particulière au message chanté des rappeurs.

C'est autour de ces deux grandes «familles» fondatrices que se positionneront la pléthore de sous-genres aux frontières floues et constamment en négociation (rap-jazz, rap-électro, gansta-rap, alternative rap, dirty rap, comedy rap, pop rap, G-funk, southern rap, latin rap, underground rap, etc). (Bogdanov, 2003)

Cette explosion de catégories, avec chacune leurs musiciens, producteurs et consommateurs a tissé ce que Keith Negus aurait qualifié de « web of genre expectations» (Negus, 1999, p. 27). Cette «toile» a structuré le rap en tant que genre en délimitant l'identité des groupes et de ses fans. Comme le signale Frith, les références aux genres sont indissociables d'au moins trois aspects de la musique : la vente, la façon de jouer et la façon d'écouter. (Frith, 1996). En «étiquetant» d'une certaine façon un genre ou un groupe, les journalistes, les gérants, les agents de marketing, les disquaires, les artistes eux-mêmes, ont en tête une image idéalisée du consommateur potentiel et adoptent un ton et une stratégie conséquents. Les étiquettes de genre (*genre labels*) servent aussi aux musiciens pour organiser leur façon de jouer, avec des référents qui se font à l'aide du genre. Un «*flow* à la Cypress Hill⁷», une

⁷ Groupe de Los Angeles dont le rappeur B Real est reconnu pour «his pinched, nasal voice» (Bogdanov, 2003, p. 87)

«basse *crunk*⁸» ou «un *beat* à la Primo⁹» permet une qualification rapide et univoque pour ceux qui possèdent une connaissance assez étendue du genre. En troisième lieu, l'utilisation du genre est aussi fort utile pour écouter et parler de la musique. Évoquer d'autres artistes ou genres pour parler d'un artiste est un raccourci pour qualifier ses sonorités. L'identification d'un groupe à un genre modifie également ce vers quoi l'auditeur portera son attention, et, par extension, comment seront balancées les différentes couches sonores d'un disque ou d'un concert. Par exemple, dans le cas de rappeurs reconnus pour la qualité de leurs textes, la voix sera mise de l'avant. Une «bonne» sonorisation devrait donc diminuer les basses et augmenter le volume du micro. À l'inverse, dans un concert de rap «dansant», le fan cherchera des basses profondes et puissantes, quitte à ce qu'elles enterrent le chanteur ou la chanteuse.

1.1.4 La performance selon le genre

«Genres are more than musical labels : they are social categories.» (Negus, 1999, p. 180) Et dans les genres du rap, les vêtements et les manières de les porter sont des dimensions où la «catégorie sociale» est la plus évidente. Impossible ici d'ignorer les études sur les sous-cultures menées par le Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) au cours des années 70. Portant entre autres sur le punk britannique, les constats qu'elles posèrent à l'époque tiennent, pour les vêtements du moins, très bien la route. Ainsi, Hedbige soutenait que ce qui distingue l'apparence vestimentaire des sous-cultures, c'est l'étalage délibéré de leur connaissance des codes *mainstream* par leur modification et par la promotion de leurs propres codes. (Hebdige, 1979) Les sous-cultures réussissent à détourner de leur sens premier des objets banals par ce que le chercheur appelle le «style as bricolage». «They are capable of infinite extension because basic elements can be used in a variety of improvised

⁸ Le *crunk* vient du Sud des Etats-Unis, et utilise des «tempos around 75 b.p.m., which, being relatively slow within the rap spectrum, allows for sparse beats to be accented with double-time hi-hat parts and bass drum fills». (Miller, 2008)

⁹ Dj Premier est un producteur-phare de New York, dont les instrumentaux sont des «instantly recognizable sound clash of battling loops and heavy scratching». (Bogdanov, 2003, p. 126)

combinations to generate new meanings within them». (Hebdige, 1979, p. 111) Le cas de figure est l'épingle à couche pour les punks, mais il est facile de penser à des équivalents dans le rap, comme la transformation de la chaussure de sport en un objet de collection, le culte de la casquette ou la popularité récente des *grillz*¹⁰.

Dans le rap, la «rhétorique des gestes» (Frith, 1996, p. 205) (les types de vêtements, d'accessoires et la manière de les porter, la façon de parler, de marcher, le vocabulaire utilisé, etc.) semble être utilisée pour marquer son appartenance à un sous-genre particulier. Qui plus est, dans le rap, comme dans d'autres genres d'ailleurs, les limites entre la performance artistique (qui inclut le spectacle, mais aussi les chansons, les entrevues, les films, etc.) et la performance du quotidien semblent constamment questionnées. En effet, une correspondance est présumée, parfois exigée, entre le genre de rap, le contenu des textes, les vidéoclips, etc. et la vie hors-scène d'un artiste. La crédibilité, l'«authenticité» d'un rappeur repose sur cette isomorphie¹¹. Ce rapport est intéressant à développer, puisque je crois, à l'instar de Simon Frith, que «the most interesting phenomenon [dans les discussions sur la performance dans la culture populaire] is, precisely, the shifting boundary between the «staged» and the everyday.» (Frith, 1996, p. 204)

Selon certains, une des causes pourrait être la très grande influence des Afro-Américains et de leur parler particulier sur le rap. En effet, pour Roger D. Abrahams, chez les Afro-Américains :

there is not (as in European and European-American cultures) a clear distinction between «dramatic-type-performance» and «other types of interactional behavior.» Rather, workaday talk and conversation are constantly framed as performance, as the language used becomes formalized as speakers «get into it», as the street itself becomes the site of a «constant self-dramatization», «an entertainment of each by the other». (Abrahams, cité dans Frith, 1996, p. 210)

¹⁰ Bijou amovible en métal (argent, or, platine) moulé à la forme des dents.(Schepp, 2001)

¹¹ Nous reviendrons sur l'«authenticité» plus loin, au chapitre 5.

Je suis plutôt d'avis que c'est le genre dans son ensemble qui fait le plus varier la proximité entre la performance artistique et «du quotidien». Si les genres ont tous leur «identifiable and recognizably familiar genre codes and conventions, ideas that are known and understood but not necessarily formally recorded or written down.» (Negus, 1999, p. 180), l'«authenticité» est sans doute une (parmi d'autres) des conventions essentielles au rap. La façon de la démontrer varie par contre énormément. Dans certains sous-genres (le *gangsta rap*¹² par exemple), le rappeur est jugé à sa capacité à raconter sa vie dangereuse et criminalisée. Tout est fait pour laisser croire qu'il a effectivement vendu de la drogue, volé des voitures ou fait de la prison. Ainsi, les pseudonymes choisis, la démarche, la façon de s'habiller, les pochettes de disques, les références utilisées, le train de vie, etc., doivent être conséquents avec ses textes, ou du moins être interprétés comme tels par le public. À l'inverse, dans d'autres sous-genres du rap, ses «clichés performatifs» seront évités à tout prix, détournés par toutes sortes de stratagèmes, voire ridiculisés, toujours pour prouver son «authenticité», son originalité par rapport à une forme de rap jugée commune et pas assez audacieuse. Certains artistes, notamment ceux pour qui la criminalité ne fait pas partie de leur vie, utilisent leur vrai nom, d'autres utilisent des accessoires théâtraux (masque, cape, maquillage¹³) ou encore évitent des marques, des mimiques ou des accessoires associés à l'«uniforme rap»¹⁴. L'amateur de ces sous-genres ne cherchera pas dans la musique qu'il écoute des preuves de la vie quotidienne d'un artiste, mais sera réceptif à un travail basé sur l'imagination, la création, le détachement du réel.

La façon de prouver son «authenticité» varie et est jugée sur des critères différents d'un sous-genre à l'autre. Ainsi donc, la façon de se comporter, de s'habiller, de parler, de porter des accessoires est une

¹² Un sous-genre controversé, qui est apparu à la fin des années 80 aux États-Unis, et qui est caractérisé par la description vulgaire, violente et explicite d'histoires criminelles vraies ou inventées. (Bogdanov, 2003, p. viii)

¹³ Voir «Metal Faces, Rap Masks: Identity and Resistance in Hip hop's Persona Artist» (Hess, 2005) pour une analyse en détail du phénomène.

¹⁴ Pour Frith «clothes have always been a way of designing a setting so that by the time a person observes how you look, all of their attention is on the what you're playing». (Frith, 1996, p. 219)

autre façon de marquer le genre, et ainsi d'orienter la façon d'écouter, de consommer, de catégoriser, le rap.

1.2 *Le rap et les enjeux d'espace*

Je veux proposer ici que l'espace est fondamental pour comprendre le rap, ainsi qu'une des meilleures façons de mettre en évidence son hétérogénéité.

Plusieurs auteurs mettent l'espace au cœur du développement du hip hop, et subséquemment du rap. Plusieurs affirment que le hip hop, par ses innovations et pratiques musicales locales, est une tentative de prise de possession d'un espace urbain de plus en plus contesté et convoité par une jeunesse isolée socialement et géographiquement. (Bennett, 2000; Mitchell, 1996; S. Whiteley, Bennett, A., & S. Hawkins, 2004; S. Whiteley, Bennett, A., Hawkins, S., 2004)

Comme je l'ai montré, les premières manifestations du hip hop se vivent presque exclusivement dans les espaces publics. Comme le fait remarquer Dimitriadis, «Hip hop began as a situated cultural practice, one dependent on a whole series of artistic activities or competencies ». (Dimitriadis, 2001, p. 16) Ses activités se font en groupe, et nécessitent donc des aires publiques aisément accessibles. Le hip hop est aussi synonyme de performance en direct. Les danseurs, les rappers, les peintres, et même les DJ improvisent des créations artistiques qui n'ont que l'événement comme durée de vie. S'il existe un réseau de distribution et d'échanges de cassettes pirates enregistrées lors de ces manifestations, elles sont avant tout des sous-produits du direct. Ces cassettes voyagent «in New York's parks, streets, and subways through large portable radios, or «ghetto blasters» (Toubin, 2005, p. 43), et à travers le monde grâce aux militaires noirs et puertoricains qui s'échangent ces enregistrements dans les bases militaires partout à travers la planète (Rose, 1994, p. 51) faisant lentement «éclater» les frontières du hip hop, jusqu'alors cantonné dans des quartiers bien spécifiques.

Le premier grand chamboulement dans le Hip hop survient grâce au succès de Sugarhill Gang en 1979. La perspective de faire du profit grâce au rap inspire beaucoup de rappeurs, qui dès lors cherchent à enregistrer leurs compositions, au même moment où les compagnies de disques découvrent le potentiel commercial du rap et cherchent à faire signer des contrats à des rappeurs. Le nouvel attrait commercial du rap entraîne donc une transition du rap de la scène vers les studios d'enregistrement, avec pour effet que «rap indissoluble connection with live performance is evinced, quite clearly, on early rap singles (1979-1982) as well as on bootleg tapes from early shows». (Dimitriadis, 2001, p. 17). Dès lors, la disparition d'un public en chair et en os lors de la performance en studio amène un changement dans les thèmes abordés et dans la façon de les rapper. Ce passage de la production du rap d'une performance publique vers une activité privée va également se répercuter sur les modes et les lieux de consommation du rap.

Le rap devient «mass-disseminated, capable of being configured and mediated in new ways in a number of different settings and places». (Dimitriadis, 2001, p. 21) Il devient accessible à un nouveau public, et offert dans des formats mobiles. Grâce à l'arrivée des cassettes magnétiques et à la démocratisation des chaînes-stéréo portables, la musique des rappeurs voyage vite, de quartiers en quartiers, de villes en villes, de pays en pays. Des particularités locales commencent à émerger. Dimitriadis attribue la «localisation» à au moins deux facteurs. D'une part, le passage du rap d'une activité communautaire et événementielle à une forme de discours «technicalisé» et autonome aurait modifié l'écoute du rap en la privatisant. À leur tour, le mode de vie des consommateurs, les endroits où ils écoutent de la musique, le type de technologies auxquelles ils ont accès auraient influencé la production. Dans une entrevue, DJ Pooh, un artiste de Los Angeles, explique les différences qui caractérisent les auditeurs de la Côte Ouest et de la Côte Est : «L.A is on car strip, and if the shit dont sound good in my car, fuck it, I dont want to hear it, so I make my music for your car. The East coast is

way different. They're looking for something they play at home» (DJ Pooh cité dans Dimitriadis, 2001, p.23)

D'autre part, Dimitriadis voit dans les variations locales de rap une manifestation de la tendance paradoxale, induite par le capitalisme et la globalisation, de vouloir embrasser et participer à une culture globalisée tout en tentant de distinguer ses pratiques de celles des autres. Ainsi, même s'ils adoptent une culture «d'ailleurs», les «nouveaux foyers» du rap cherchent à se singulariser, à se distinguer de façons particulières, notamment en mettant l'accent sur leurs particularités locales, qu'ils décrivent de manière très précise en citant les codes postaux, les noms de boulevards, parcs, les lignes d'autobus, les noms de tours d'habitation) démontrant une construction de l'espace basée sur «the extreme local» (Forman, 2002, p. xvii).

Dans *The 'Hood Comes First' : Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop* (2002), Murray Forman reconnaît également les liens étroits entre espace, place, rap et Hip hop. L'objectif de l'ouvrage «is to draw the artifacts and practices of hip-hop together in order to engage with questions relating to formation of a politics of place and of race, culture, and identity». (Forman, 2002, p. xxi) Forman considère les concepts d'espace et de *place*/lieu comme des piliers importants de la culture contemporaine. Il se positionne dans la lignée des travaux en sciences humaines et sociales qui considèrent que «human interrelations are simultaneously constituted by and constituted of the spaces in which they occur». (Forman, 2002, p. 2) Ainsi, reprenant les travaux influents d'Henri Lefebvre (Lefebvre, 1991), il prend l'espace comme une «production sociale» qui se forme en lien avec les forces en présence dans la société.

L'espace, son utilisation, son appropriation et son investissement, est donc un enjeu important, car il est au coeur de luttes de pouvoir (la nationalité, la religion, la langue, la classe, l'âge, l'orientation politique, l'éducation, etc). Mettre en évidence de manière «extrême» des lieux géographiques (arrêts de métro,

attractions touristiques, boîtes de nuit), renommer des quartiers ou des villes, «réclamer» et défendre (parfois avec violence) l'appartenance à un espace sont, aux yeux de Forman, des signes explicites de la sensibilité de la culture hip hop à l'importance de l'espace. Les références du rap à «l'Est», «la banlieue», «la montagne», ou « la côte», par exemple, ne sont pas gratuites et donnent de l'information capitale sur un rapport à l'espace. Elles sont une prise de position publique dans le rapport de forces constamment en mouvement qui façonne l'espace social. Bien sûr, le rap n'est pas le seul genre dans lequel une telle sensibilité est apparente : le western, le country, l'eurodance, le Bmore¹⁵ n'en sont que quelques exemples. Ce qu'affirme Forman, et sur quoi je le rejoins parfaitement, c'est plutôt de reconnaître que dans le rap, l'espace est particulièrement saillant.

1.2.1 Scène et communauté : Croisement entre le genre et l'espace

Le travail de Will Straw sur les communautés et les scènes de la musique populaire est également une approche intéressante à ce point-ci du mémoire. Il permet d'une part de mettre en relation les concepts de genre et d'espace, tout en permettant de définir plus clairement les significations que je donnerai aux termes «scènes» et «communautés». Les idées défendues dans «Systems of articulation, logics of change : communities and scenes» (Straw, 1991) permettent un regard intéressant sur les liens entre l'organisation sociale, spatiale et créative de la musique. Inspiré par le travail de Barry Shanks sur le développement des pratiques musicales en relation avec un territoire géographique donné (Shanks, 1988), Straw propose une distinction entre les concepts de «communauté» et de «scène». Le premier

«presumes a population group whose composition is relatively stable - according to a wide range of sociological variables - and whose involvement in music takes the form of an ongoing exploration of one or more musical idioms said to be rooted within a geographically specific historical heritage.» (Straw, 1991, p. 373)

¹⁵ Genre inventé à Baltimore hybride entre le rap, le house qui consiste en un «stripped down, 130 BPM speed, non-bassline format.» (Devereaux, 2007)

En contraste, une «scène» musicale est plutôt un espace culturel dans lequel «a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization» (Straw, 1991, p. 373) Alors que le premier est lié à un territoire géographique défini, à une tradition, à une histoire célébrée et/ou évoquée, la scène, elle, ne prend son sens qu'en relation avec d'autres scènes qui évoluent en parallèle et à travers d'autres zones géographiques. Cependant, l'idée ici n'est pas de faire entrer chaque genre dans l'une ou l'autre de ces catégories. La scène et la communauté permettent plutôt de rendre compte d'un genre (ou sous-genre) comme étant «travaillé», traversé, par des forces, parfois contradictoires, qui redéfinissent ses frontières génériques et géographiques (qui, conséquemment, ne doivent pas être prises pour acquies).

Le genre rap (et les sous-genres) sont ainsi (re)modelés par des pratiques assimilables à la fois aux concepts de scène et de communauté. Aux États-Unis, l'échantillonnage de disques de soul, de funk et de blues me semble une façon particulièrement efficace de revisiter la tradition musicale afro-américaine, et d'ancrer le rap en continuation avec des genres «noirs» qui ont marqué l'histoire de la musique occidentale contemporaine. Tricia Rose propose quant à elle que l'emphase mise sur le rythme (répétition, utilisation de basses très graves, superposition rythmique) dans le rap célèbre la descendance africaine, plutôt qu'occidentale, du rap : «Rhythm and polyrhythmic layering is to African and African-derived musics what harmony and the harmonic triad is to Western classical music». (Rose, 1994, p. 66) En même temps, le rap états-unien est divisé en scènes locales, délimitées par les côtes Est, Ouest et «Sud» (Texas, Mississippi, Nouvelle-Orléans, Tennessee) du pays. Ces marqueurs géographiques sont constamment utilisés par les rappeurs et les fans pour illustrer la différence entre les genres de rap. Comme le rapporte Dimitriadis dans son ethnographie portant sur les jeunes et le rap dans le Midwest : «Taste in rap music is, today, very much connected to notions of place. Whenever I asked young people what their favourite kind of rap was, they almost always answered

«East Coast» or «West Coast» or «The South», or some combination of the above. (Dimitriadis, 2001, p. 43) Ces dernières années, l'arrivée d'Internet a permis à plusieurs villes de faire connaître leur scène et ses particularités¹⁶ à travers le monde, participant ainsi au «global», tout en assoyant leur distinction «locale».

1.2.2 *Space, place et trajectoires selon Massey*

Une autre théorisation de l'espace qui me semble particulièrement pertinente pour penser le rap est celle développée par la géographe Doreen Massey. De toutes les approches de penseurs qui ont travaillé à conceptualiser l'espace, c'est celle de Massey qui m'inspire le plus. Elle établit ainsi son objectif dans les premières pages de l'ouvrage *For Space* :

What is needed, I think, is to uproot « space » from a constellation of concepts in which it has so unquestioningly so often been embedded (stasis; closure; representation) and to settle it among another set of ideas (heterogeneity; relationality; coevalness... liveliness indeed) where it releases a more challenging political landscape. (Massey, 2005, p. 13)

Pour ce faire, elle pose les principes sur lesquels sa conception de l'espace repose. D'abord, que l'espace est le fruit des interrelations, des interactions entre des objets, des humains, des idées, etc. Ensuite, que ce flot d'interactions n'est jamais terminé, qu'il ne s'arrête jamais, et que conséquemment, l'espace, qui est le produit de ces interactions, est lui aussi toujours en construction, en mutation. Finalement, que l'espace est «the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality; as the sphere in which distinct trajectories coexist.» (Massey, 2005, p. 9) En somme, elle revendique une conception performative de l'espace, basée sur les interactions entre des acteurs hétérogènes – humains et non-humains – coexistant à des échelles et des niveaux différents.

¹⁶ Le *grime* de Londres, le *bmcore* de Baltimore, le *Miami bass* de Miami, le *hyphy* de la région de la baie de San Francisco, le *chopped n' screwed* de Houston, le *bhangra* du Punjab, le *baile funk* de Rio de Janeiro. (Devereaux, 2007, p. 316)

Mais avant de plonger plus en profondeur dans l'utilisation que je ferai de l'espace selon Massey, il faut d'abord exposer les bases de sa théorie, et clarifier ce que l'auteur entend par «trajectoires».

Elle ne croit pas à la séparation traditionnelle entre le concept d'espace, qui serait statique et le temps, qui, au contraire, serait constamment en mouvement. Les deux vont de pair, et doivent être pensés ensemble. L'espace, traditionnellement conçu en trois dimensions, devient quadri-dimensionnel, puisqu'il n'est pas statique, qu'il est constamment construit au fil du temps par une panoplie de processus, de pratiques et d'interrelations : les «trajectoires». De même, l'espace *ex nihili*, qui préexiste depuis toujours et pour toujours, dans lequel se déroulent les activités sociales, n'existe pas. Cet espace-temps à quatre dimensions n'est pas un endroit «dans» lequel se déroulent ces trajectoires : il est directement et constamment constitué par elles.

Ces trajectoires doivent être comprises comme des «histoires en développement», ou *stories-so-far*. (Massey, 2005) Pour Massey, l'immobilité, le *statu quo*, n'existe pas : l'espace est toujours en développement, en changement. Même les choses qui nous semblent immuables, éternelles, sont constamment en mutation. Imaginons le Mont-Royal : il conditionne la vie de Montréal de plusieurs façons (en orientant le réseau routier, en étant une aire de loisirs, en transformant le gaz carbonique en oxygène, etc.). Pour des millions de personnes, il incarne Montréal, puisque c'est un élément qui a toujours fait partie de la ville et qui ne changera jamais, qui perpétuera pour toujours l'image et la «mémoire» de Montréal. La montagne n'a pas toujours été là, dans la forme et l'état que les Montréalais lui connaissent : Elle est le fruit d'un processus lent de mouvements des plaques tectoniques, de réchauffement et de refroidissement du globe qui remontent à la création de la Terre et qui continue encore aujourd'hui à modifier la montagne. Même au fil de l'histoire, très récente sur l'échelle de la création du monde, de l'occupation de la montagne par des humains, il n'est pas difficile d'imaginer que le sens donné à la montagne a changé radicalement. Avant qu'elle ne s'appelle «Mont-

Royal», avant que Jacques Cartier n'en fasse l'ascension en 1535 et que Paul de Chomedey fonde une ville à sa base en 1642, la montagne était investie (physiquement et symboliquement) différemment par les Amérindiens. Il n'y a pas 50 ans, la montagne était très différente de celle qui existe dans les esprits d'aujourd'hui!

Rien n'est donc «fini», stable, arrêté. La montagne change continuellement d'aspect (avec par exemple l'effet des marcheurs qui la parcourent, l'érosion ou les travaux de réfection du chalet du Lac des castors). Ainsi son histoire n'est jamais terminée, mais continuellement modifiée par les interrelations entre des acteurs hétérogènes qui coexistent à diverses échelles

Ce qui est vrai pour un objet inanimé est aussi valable pour un être humain. Considérons un voyageur qui prend un train entre Montréal et New York¹⁷. La présence de ce passager dans ce train, celle du train sur ces rails qui passent dans ce champ, sont toutes des interactions qui participent à continuer la création de l'espace. Le voyageur qui quitte la ville qu'il habite la modifie par son absence, et va nécessairement changer également New York, un espace qu'il a déjà contribué à modifier en achetant un billet de train, en réservant un hôtel et, par exemple, en ayant arrangé un rendez-vous avec des amis américains. De fait, le mouvement est à la fois temporel et spatial : le Montréal que le passager du train a quitté il y a 2 heures n'est plus le même. La série de trajectoires qui constituent la ville de Montréal a également changé. Le déplacement se fait donc à travers l'espace-temps, mais aussi à travers une multitude d'histoires en développement, de trajectoires.

¹⁷ Je m'inspire pour cette mise en situation d'une exemplification que fait Massey dans *For space*.

Massey utilise le concept de *place* pour expliquer que nous puissions reconnaître des «endroits» (qui ne sont aucunement réductibles à des configurations géographiques), même s'ils sont en changement constant. «If space is rather a simultaneity of stories-so-far, then places are collections of those stories, articulations within the wider power-geometries of space». (Massey, 2005, p. 130)

La particularité d'un lieu vient du fait que les trajectoires qui s'y croisent, les interactions sociales qui s'y produisent sont uniques, que leur imbrication, leur dosage ne se retrouvent nulle part ailleurs (Massey, 1994, p. 168). C'est donc en repérant les interactions spécifiques, les articulations d'un lieu que nous pouvons l'identifier. Ainsi une ville, un parc, un coin de rue, sont la conjugaison d'une série de trajectoires spatio-temporelles en changement permanent. De même, un souvenir (le goût de la limonade dans son enfance), un concept (la liberté), un genre de musique (le rap), sont reconnaissables, même s'ils sont constamment modifiés par des trajectoires qui les transcendent et les constituent.

La conception de l'espace comme une simultanéité de trajectoires a des implications politiques très concrètes, puisqu'elle conteste une conception du monde et de l'histoire strictement du point de vue européen ou occidental. Massey s'en sert par exemple pour offrir une relecture de la colonisation (Massey, 2005). Les Espagnols qui arrivèrent les premiers en Amérique du Sud portent pour toujours dans la mémoire collective le nom de *Conquistadors*. L'épithète traduit bien la conception traditionnelle de cet événement majeur : une Europe avancée qui s'approprie un continent homogène, isolé et sous-développé. Cette conception prive cependant les premiers habitants des Amériques de leur propre histoire, vécue en parallèle à celle de l'Europe, de leurs rencontres antérieures avec d'autres voyageurs, des échanges et rencontres entre tribus, etc. Massey propose plutôt de voir cet événement non pas comme une «conquête», mais avant tout comme une «rencontre» entre des individus, des Nations, aux trajectoires aussi différentes que simultanées.

Cette tendance à ne pas reconnaître le droit des individus ou des Nations à des cheminements particuliers est encore bien présente aujourd'hui dans le discours sur la globalisation. Le Nord a cette habitude de comparer le développement des pays du Sud en rapport au cheminement historique de l'Occident. Ainsi, le Chad, le Gabon ou le Vietnam sont «en retard» sur l'Angleterre et le Canada. L'idée ici n'est pas de quantifier, qualifier et comparer la qualité de vie ou le développement économique de ces pays, mais de permettre à chacune de se développer comme il veut. «The imagination of globalisation as a historical queue does not recognise the simultaneous coexistence of other histories with characteristics that are distinct (which does not imply unconnected) and futures which potentially may be so too.» (Massey, 2005, p. 11) En imaginant le développement comme une suite d'étapes linéaires, prédéfinies et inévitables, nous perdons l'idée d'une pluralité de voix et de trajectoires qui évoluent en même temps, nous évacuons tout un pan de possibles qui différeraient de notre propre histoire-trajectoire. C'est ce que Fabian appelle *coevalness* :

«'Coevalness aims at recognizing cotemporality as the condition for truly dialectical confrontation' [...]. 'What are opposed... are not the same societies at different stages of development, but different societies facing each other at the same Time'» (Fabian 1983, p. 154- 155 citée dans Massey, 2005, p.69)

1.2.3 Le rap, les liens entre le local et le global

L'idée d'une pluralité de voix différentes, mais pensées comme des entités au développement propre, est particulièrement intéressante pour quiconque s'intéresse au développement local d'un mouvement, qu'il soit social, politique ou, dans mon cas, musical.

Pour le rap, cela permet de mieux comprendre comment la rencontre se passe entre un rap «étranger» (qu'il soit américain, britannique, français, russe, etc) et une population locale. Comme les Espagnols en Amérique, le rap ne s'est pas exporté sur des territoires vierges, en imposant unilatéralement des valeurs, des habitudes, une esthétique, étrangère. Il s'est plutôt produit une rencontre entre des

trajectoires, des histoires, des repères, où la population locale a une influence décisive sur le développement de «son» rap.

Pour James Lull, la fusion de pratiques culturelles survient à la suite d'une «transculturation», soit «a process whereby cultural forms literally move through time and space where they interact with other cultural forms and settings, influence each other, produce new forms, and change the cultural settings.» (Lull, 2000, p. 242). S'en suit alors une «hybridation» : une fusion entre la culture étrangère et l'hôte. Prenant l'exemple du rap, il explique de quelles manières il s'est mélangé à d'autres genres et à d'autres cultures, pour créer des hybrides souvent très populaires : «Some of the biggest-selling Latin American pop music artists, for example, fuse rap with pop, salsa, tropical, and reggae. Mainland Chinese pop singers have rap songs in their repertoires. Christian rap is here». (Lull, 2000, p. 243) À l'instar de Massey, il précise cependant que l'hybridation n'est pas l'apposition d'une culture sur une autre. «The hybrid is not a simple «impregnating of one culture with the contents of another» but «involves an ambivalence about both of the original cultures». (Naficy 1993, p. 127 dans Lull, 2000, p.243)

La troisième «étape» de l'appropriation culturelle selon Lull est l'*indigenization*. «Indigenization means that imported cultural elements take on local features as the cultural hybrids develop the exotic, unfamiliar, and foreign is domesticated». (Lull, 2000, p. 244) Reprenant l'exemple du rap, il explique :

The unfamiliar, imported cadence and attitude of rap are appropriated by local musicians. The sounds become indigenized at the same time. Indonesian, Hong kong and Spanish rap is sung in local languages, with lyrics that refer a local personalities, conditions, and situations.(Lull, 2000, p. 244)

Cela ne veut cependant pas dire que les rappeurs, et les «scènes» rap à travers le monde, soit coupés de l'influence d'un rap «global», qui est le plus souvent, mais pas exclusivement, états-unien. Il serait absurde de prétendre que toutes les «scènes» ont les même pouvoirs, la même influence sur le rap en

tant que genre. Massey reconnaît elle-même que, dans la constitution du «global», les «localités» ne sont pas égales.

«They [les lieux] are differently located within the wider power-geometries. Mali and Chad, most certainly, may be understood as occupying positions of relative powerlessness. But London, or the USA, or the UK? These are the places in and through which globalisation is *produced*». (Massey, 2005, p. 101)

De la même manière, pour le genre rap, le flot de circulation de la production musicale (qui est souvent le vecteur de la culture qui l'a produite) est inégal. Les localités qui produisent plus et/ou qui diffusent à plus grande échelle leur musique ont plus de chance de se faire entendre à l'étranger, de bénéficier d'une reconnaissance mondiale. D'autres facteurs, comme la langue, le pouvoir géopolitique d'un pays, le capital culturel d'une nation, etc. entrent également en ligne de compte pour influencer la perception globale de ce à quoi on reconnaît «le rap» en tant que genre.

Ce constat du rôle du local dans le rap, s'il n'est pas nouveau (Durand, 2002; Krims, 2002; Mitchell, 2001; Schweiger, 2004; S. Whiteley, Bennett, A., Hawkins, S., 2004) permet de revaloriser la production du rap dans de nouvelles cultures, de montrer le côté créatif, original de chaque «scène». «Local and regional ways of thinking and living do not disappear in the face of imported cultural influences. While globalization is irreversible, the global has not destroyed or replaced the local». (Lull, 2000, p. 234) Cela met de côté pour toujours une conception essentialiste du rap, qui verrait, par exemple, toute la production hors-États-Unis comme des sous-produits édulcorés, au mieux «bien traduits», d'un souche originale et «en avance». Rappelons nous ici du concept de *coelvaness* : Les raps locaux ne sont pas un ensemble d'expressions locales qui se positionneraient les unes par rapport aux autres selon leur «avancement» : ils s'inter-influencent (pas nécessairement de manière égale), tout en restant différents et relativement indépendants.

1.2.4 Différentes combinaisons de trajectoires hétérogènes du rap

Dans les pages qui vont suivre, je vais brosser un aperçu de trois cas de raps qui sont tous articulés différemment. Les exemples de la France, des Pays-Bas et du Québec expliciteront davantage, je l'espère, l'idée de l'unicité des trajectoires qui composent chacune de ces diverses manifestations locales du rap.

1.2.4.1 La France

Selon André J. M. Prévos, le développement du rap français s'est fait en trois phases : d'abord un emprunt direct au son états-unien, puis l'adoption des attitudes, répertoires et techniques de performance et, enfin, l'adaptation et la création d'univers et de techniques spécifiques. Le premier enregistrement de rap français remonte à 1982. «Change de beat» par B-Side paraît sur la face B d'un enregistrement du pionnier américain Fab Five Freddy. Puis, la même année, le duo pop Chagrin D'amour lance un album clairement inspiré par le rap. (Prévos, 2001) Arrivent ensuite ce que l'histoire retiendra comme les «premiers» groupes de rap, provenant des banlieues nord de Paris (Assassin, NTM, New Generation MC, Ministère A.M.E.R) qui se rapprochent de l'esthétique *hardcore* américaine. Les thèmes développés, ainsi que la façon de livrer les textes, imitent les groupes états-uniens et leur opposition au système économique et politique et leur dénonciation d'un ordre social discriminatoire et oppressif. (Prévos, 2001)

Avec le temps, les particularités du contexte français émergent dans la musique. Ainsi, l'absence de gangs armés et de règlements de compte violents en France éloigne le rap local du courant *gangsta* qui domine alors aux États-Unis. C'est plutôt l'exclusion sociale, la pauvreté et le sentiment d'être des citoyens de deuxième ordre qui deviennent les thèmes des jeunes des banlieues. De même, la différence linguistique force les rappeurs français à se créer un lexique et des techniques énonciatives adaptées. En s'inspirant en partie de la longue tradition de chanteurs français populaires qui utilisent les

jeux de mots et les figures de style, et en y rajoutant le verlan en plus d'influences arabes, les rappeurs créent une langue vernaculaire. Parce que « they could not continue to simply transfer styles from New York City or Los Angeles, whose realities and underlying assumptions did not apply to their own situation » les rappeurs durent également transformer « preexisting ideologies [or] create their own in a piecemeal fashion ». (Prévos, 2001, p. 50) L'exemple le plus probant est sans nul doute le groupe marseillais IAM (Imperial Asiatic Men) qui s'invente un univers inspiré de l'ancienne Égypte. S'en servant pour se distinguer du reste des rappeurs français, ce « pharaonisme » s'inscrit aussi en lien avec une façon de voir le monde. Toujours selon le chercheur, cela est à la fois une mise en évidence de l'origine nord-africaine des membres, une volonté de rapprocher Marseille de la culture méditerranéenne (et de l'éloigner du reste de la France), une façon de parler positivement de la culture arabe et une réaction à la « nord-américanisation » du Hip hop.

1.2.4.2 Les Pays-Bas

À peu près à la même époque, les rappeurs des Pays-Bas développent le Nederhop, qui met en évidence la complexité des rapports à la langue, au nationalisme et à la race aux Pays-Bas. Comme en France, le Hip hop s'introduit à Amsterdam et dans le reste des Pays-Bas par « Rapper's Delight » au début des années 80. Là aussi, le « gangsta rap » passe mal : « Many Dutch hip-hop performers and fans alike felt alienated from music whose topics did not seem relevant, and which, furthermore, was far more difficult to dance to ». (Krimms, 2002, p. 124). C'est en 1990 que DJAX, une étiquette rap et « dance » hollandaise, lance « No Enemies » de 24K, le premier enregistrement de rap réalisé aux Pays-Bas. Chantant exclusivement en anglais, le groupe aborde des sujets plutôt positifs (anti-racisme, équité sociale, etc.) sur des instrumentaux à la Public Enemy¹⁸. (Krimms, 2002)

¹⁸ Groupe rap américain reconnu pour son « dense soundscapes that relied on avant-garde cut-and-paste techniques, unrecognizable samples, piercing sirens, relentless beats, and deep funk ». (Bogdanov, 2003, p. 391)

Osdorp Posse (du nom du quartier aussi multiethnique que défavorisé d'Amsterdam) est le premier groupe à proposer un rap en néerlandais. Il aura un impact majeur sur la direction que prendra le rap au pays. D'abord, le groupe connaît un succès commercial qui motive d'autres artistes à exploiter leur langue maternelle. Puis le format sonore choisi, incluant des guitares électriques, de la basse, des synthétiseurs et de la batterie, les éloigne instantanément de ce qui se fait alors aux États-Unis. «The Osdorp Posse have conspicuously separated themselves from the main hardcore rap stylistic mold.» (Krims, 2002, p. 128) Rejoint par d'autres groupes, Osdorp Posse sera à la tête d'une forme de rap dont le nom reflète le côté vernaculaire, le «Nederhop». Les artistes nederhop se font un public dans la culture qui leur ressemble le plus, le skateboard, composée d'hommes blancs, de classe ouvrière ou moyenne. Du même coup les fans d'un rap plus «traditionnel», majoritairement noirs et/ou issus de l'immigration, qui écoutent surtout des groupes américains (De La Soul, Jeru The Damaja, Alkaholiks) leur tourment le dos. Ce qui est pertinent de se rappeler ici est comment le rap s'est inscrit dans le rapport entre populations blanches et noires, en plus de créer une situation intéressante dans laquelle certains fans se sentent plus près d'Américains qui rappent en anglais à propos de leur quotidien que d'artistes locaux s'exprimant en néerlandais sur des thèmes nationaux. (Krims, 2002)

1.2.4.3 *Le Québec*

En plus de me permettre d'explorer différemment la constellation des raps mondiaux, les concepts d'espace, de trajectoires et de *place* expliqués plus tôt m'offrent les outils théoriques parfaits pour une lecture du rap québécois à travers certains de ses acteurs importants. En effet, je ne crois pas trahir la logique de Massey en formulant la proposition selon laquelle le rap au Québec, et plus spécifiquement à Montréal, est le résultat de la combinaison unique de trajectoires, formées de la coexistence et des interrelations d'acteurs hétérogènes, et qu'identifier ces trajectoires, c'est comprendre les forces au confluent desquelles le rap à Montréal est constamment réactualisé.

Le premier succès de rap en français au Québec remonte à 1997 avec Dubmatique et son succès «La Force de comprendre». Composé d'un Montréalais (le DJ), d'un Français d'origine et d'un Sénégalais d'origine, Dubmatique écoule plus de 100 000 copies d'un premier album (Durand, 2002), caractérisé par une sonorité très «française». Les sujets abordés (la mort, l'amour) sont traités de manière optimiste. La plus grande force du groupe réside probablement dans sa capacité à produire une facture musicale pouvant facilement s'inscrire dans le domaine de la «chanson», plutôt en concordance qu'en opposition au format favorisé par les radios commerciales et l'industrie de la musique populaire de l'heure. Roger Chamberland dira du groupe: «Dubmatique is also a group that succeeds in synergizing its audience ; not in any aggressive way, but in a direct relationship, tinted with a certain seductive naïveté». (Chamberland, 2001, p. 320)

La réussite commerciale de Dubmatique servira d'exemple à d'autres artistes qui feront, à leur manière, le même rap «positif». Se succéderont La Gamic, LMDS et La Constellation, qui connaîtront tous un certain succès. Tous ces groupes partageront une origine commune, soit les banlieues entourant Montréal et Québec.

Le rap montréalais prend véritablement son identité avec l'arrivée de rappeurs de Montréal-Nord, de Rivière-des-Prairies et de Saint-Henri, comme Rainmen, R.D.P-izeur et Sans Pression. Ils se positionnent dans la lignée de groupes *hardcore* américains (N.W.A, Das EFX, EPMD) et français (NTM, Fonky Family, Mr. R) et abordent des thèmes plus sombres (problèmes raciaux, confrontations avec le pouvoir, inégalité des chances, etc.). Mais surtout, ils ajoutent deux éléments que je considère cruciaux pour le futur développement de l'identité du rap montréalais : l'intégration du *slang* français particulier de Montréal et l'influence des immigrants des Caraïbes, et plus particulièrement d'Haïti.

De tous ces groupes, Sans Pression est probablement le meilleur exemple de «montréalisation¹⁹» du rap. Avec son premier album *514-50 dans mon réseau* (1999), le groupe relève le double défi de dépeindre précisément un Montréal rarement décrit et de le faire dans une langue vernaculaire. Ainsi, non seulement parle-t-il de pauvreté, de violence, de drogues et de gangs de rue, mais il situe ses récits dans des lieux géographiques bien précis et en identifie clairement les acteurs. Il le fait en plus dans une langue unique à Montréal, mélangeant librement anglais, français et créole haïtien (dans une langue que ses membres qualifieront de «franglais streetslang», du nom d'une des pièces sur *514-50 dans mon réseau* (1999). Malgré les contraintes de forme (un son plus «sale», des textes en joul, une forte présence de créole) et de fond (sujets délicats, très centrés sur Montréal), le premier effort du groupe réussit quand même à séduire la critique et le public, le CD s'écoulant à plus de 30 000 exemplaires dans la province.

La proposition sur laquelle je veux faire reposer mon analyse dans ce mémoire est que le rap à Montréal est un lieu constamment construit par la combinaison unique de «trajectoires», une multitude d'interrelations entre acteurs hétérogènes qui coexistent à des niveaux différents. En observant les interrelations entre humains et entre humains et non-humains par exemple, en identifiant et en m'intéressant aux médias qui parlent du rap, aux studios d'enregistrement, aux salles de diffusions, aux réseaux, aux technologies utilisées pour la communication et la diffusion, etc., je serai en mesure de dégager les forces, les interrelations, les trajectoires cruciales dans la constitution du rap montréalais.

¹⁹ J'explorerai le concept de «montréalisme» dans le chapitre 5 de ce mémoire.

2 Chapitre 2 : Méthodologie

Ma démarche méthodologique s'inscrit dans la lignée de l'ethnographie contemporaine multi-sites (Marcus, 1995). C'est une approche qui «concentrates on the details of local life while connecting them to wider social processes» (Barker, 2000, p. 25). L'ethnographie connaît une popularité qui ne se dément pas dans les recherches qualitatives, notamment en communication. (Lussier, 2003) Cette démarche est généralement reconnue comme permettant une description particulièrement riche de ce qui se passe sur le terrain. La définition et l'utilisation de l'ethnographie varient d'un domaine ou d'une discipline à l'autre : certains la voient comme une méthode (les *cultural studies*, notamment), d'autres comme un produit fini descriptif (en anthropologie). Dans ce projet, l'ethnographie a été appréhendée comme un tout, qui implique indissociablement une manière spécifique d'aborder le terrain et d'en rendre compte à l'écrit. Le mot «ethnographie» (*ethnos*, peuple et *graphein*, écrire) porte en lui-même l'idée sous-jacente à ma démarche : (d)écrire, dans ce cas-ci, le «peuple» rap à Montréal. Le travail de l'ethnographe auquel je souscris ne tient pas tant à rendre compte d'observations avec une «objectivité» omnipotente et extérieure, mais de s'impliquer, de participer, et de témoigner de son point de vue de ce qui a été vécu.

2.1 Les artistes comme porte d'entrée dans le rap

L'ethnographie est également une méthode qui implique que le chercheur se mêle personnellement à son sujet d'étude. L'ethnographie doit mettre l'accent sur l'étude des phénomènes en s'intéressant au point de vue de ceux et celles, individus et groupes, qui les vivent, les pratiquent, les organisent. Et une des principales façons d'y parvenir, c'est de mener une démarche «where group life is observed and perhaps entered into for the purpose of study». (Johnson, 2004, p. 201) Cela s'avère particulièrement pertinent dans le cas du rap, puisque le rappeur semble être le point central de gravitation de cette culture de genre. (Holt, 2007) Les rappeurs semblent être la porte d'entrée privilégiée pour pénétrer cet enchevêtrement de trajectoires qui constituent le rap à Montréal. J'aurais pu privilégier d'autres

ouvertures sur le rap à Montréal, comme l'analyse du discours de presse, l'étude de paroles de chansons, les interactions autour d'un lieu de diffusion, etc. Cependant, l'avantage de choisir les rappeurs comme vecteurs résidait dans la possibilité de combiner tous ces éléments. Dans le rap, ce sont les rappeurs qui, grâce à leurs statuts simultanés d'auditeurs, de créateurs, de fans, de critiques, de consommateurs, de relationnistes et sûrement même de comptables, constituent un noyau névralgique qui participe de manière importante et unique aux trajectoires constituantes du rap. Les rappeurs sont des «agents» importants, pour reprendre un terme utilisé par Massey (Massey, 2005), dans le développement, la constitution et l'évolution du rap montréalais. Je propose donc que par leurs interactions dans le cadre de leurs activités professionnelles, les rappeurs participent de manière importante aux trajectoires, ou aux «histoires-à-ce-jour», qui construisent le rap montréalais pris comme lieu/*place*. Non seulement les rappeurs sont très impliqués dans leur propre création, mais ils risquent de m'ouvrir des portes sur des avenues que je n'aurais probablement pas envisagées autrement. Les rappeurs sont en quelque sorte des «agents de liaison», entre des individus, des institutions, des lieux, des objets qui sont impliqués de près ou de loin dans le rap à Montréal. Ce sont les interactions des rappeurs dans le cadre de leurs activités professionnelles (et parfois aussi personnelles) qui créent une sorte de toile de relations qui met en relation des éléments hétérogènes humains et non-humains qui deviennent parties prenantes du rap à Montréal. Je me devais donc impérativement de rester attentif aux pistes sur lesquelles ils m'amenaient, puisque ce sont ces découvertes qui m'ont permis de produire un corpus duquel j'ai travaillé à dégager des trajectoires. Ainsi, je n'ai pas eu à évaluer *a priori* les interrelations importantes dans le rap, mais je les ai découvertes à partir de mon observation d'individus au cœur de celles-ci. Les lieux visités au cours de la recherche, les personnes qui m'ont été présentées, les conversations sur divers sujets que j'ai eues avec les artistes, les journalistes ou les fans, m'ont ouvert de nouvelles pistes de réflexion, des angles d'analyse différents et m'ont fait prendre des directions insoupçonnées.

2.2 *Le chercheur comme partie prenante du processus méthodologique*

L'ethnographie laisse beaucoup de place à la personnalité, aux connaissances et au parcours de vie du chercheur qui, pour Hammersley et Atkinson, est même «the research instrument *par excellence*» (Hammersley&Atkinson, 1995, p.19, dans Lussier, 2003). Il m'apparaît donc important de décrire minimalement cet «instrument» : J'ai grandi dans une ville de grandeur moyenne, dans une région où les valeurs traditionnellement associées à la majorité blanche et francophone du Québec sont historiquement ancrées²⁰. C'est là que j'ai fait mes premières rencontres avec le rap vers le milieu des années 90, alors que je fréquentais l'école secondaire. Quelques années plus tard, j'ai déménagé à Montréal, la métropole multi-ethnique du Québec, où je collabore depuis quatre ans au webmagazine 33mag.com²¹ à titre de journaliste spécialisé en rap.

Ces quelques éléments peuvent sembler sans intérêt au-delà de leur potentiel anecdotique. Les gens qui me connaissent n'y auront probablement rien appris, ceux qui ne me connaissent pas se seront déjà fait une image de moi, qui devrait influencer la façon dont ils liront le reste de ce texte. Je crois toutefois que ces informations en révèlent assez à mon sujet pour esquisser à grands traits ma perspective, sinon ma posture sur le rap et sur le hip hop. J'ai été exposé principalement au rap américain, français et québécois. Le rap que j'écoute, que j'aime et qui constitue aujourd'hui la base de mon savoir dans le domaine a orienté ma vision du monde d'une manière particulière.

²⁰ Dans les Cantons-de-l'Est, où j'ai grandi, bien que le français soit aujourd'hui la langue la plus parlée, il existe un passé anglophone indéniable observable notamment dans la toponymie.

²¹ Magazine en ligne basé à Montréal couvrant la musique émergente, les sports extrêmes et le *nightlife*.

Par exemple, pour moi, les rapports sociaux sont influencés par une classe moyenne forte qui regroupe une large part de la population (plutôt que dans un système économique binaire, avec une classe riche et une classe pauvre, avec très peu de mouvements entre les deux), quand je pense à race, c'est en terme de Blanc et Noir que je réfléchis; les enjeux linguistiques qui me viennent en tête sont ceux de la cohabitation du français et de l'anglais, etc.

Même en m'y forçant, je pourrais difficilement prendre un point de vue autre sur ces domaines. Ainsi, mon «biais québécois» risque d'apparaître au courant de ce mémoire. Je suis pleinement conscient de mes «lunettes», qui singularisent mes rapports avec le rap et les divers intervenants rencontrés. Les «particularités» que j'ai pu relever n'en sont probablement pas pour tous, et un autre pourrait tout à fait critiquer les observations de ce mémoire. Tout savoir est situé, a notamment argumenté Haraway (Haraway, 1991), et ce postulat anime ma démarche.

Il n'en demeure pas moins que je crois avoir un savoir et une perspective critique par rapport aux enjeux entourant le rap et le hip hop qui, je le souhaite, pourront nourrir et enrichir l'ethnographie que j'ai menée, sans, toutefois, s'y résumer.

Les fonctions de rédacteur en chef «musique» chez 33mag que j'occupe depuis le printemps 2008 sont centrales dans ma démarche, puisque c'est à travers le statut qu'elles me confèrent que j'ai pu rencontrer certains des artistes qui participent à ce projet. Ainsi, j'ai rencontré Jeanbart d'Omnikrom pour la première fois dans le loft où 33mag avait ses bureaux, qui servait également d'appartement pour le rappeur et pour Julien Roussin-Côté, fondateur du webmagazine. J'ai eu mon premier contact avec Payz Play dans le cadre d'une entrevue que j'ai réalisée pour le compte de 33mag. Même dans le cas de Narcicyst, dont j'ai fait la connaissance à travers un autre emploi, mes fonctions chez 33mag ont

coloré notre rapport, puisque notre première conversation a bifurqué sur nos occupations respectives et notre rapport au journalisme²².

Le 33mag jouit d'une bonne notoriété dans le monde de la musique et des sports dits «alternatifs²³» : toutes les personnes que j'ai rencontrées dans le cadre des recherches dont le mémoire est le fruit connaissent 33mag, et je crois pouvoir affirmer sans trop me tromper que mon affiliation à ce média m'a facilité l'accès aux intervenants interrogés pour ce mémoire. Cependant, je peux aussi imaginer, et prendre en compte, que certains individus aient pu adapter, modifier, censurer leur propos à cause de mes liens avec l'équipe du webmagazine.

Ma familiarité avec le sujet de mon étude n'est pas sans soulever des enjeux et poser des difficultés par ailleurs. Il est plus difficile de prendre le recul parfois nécessaire dans la démarche du mémoire et il faut surtout garder en tête que je porte en quelque sorte plusieurs chapeaux (fan, journaliste, chercheur, critique, membre de 33mag, etc.). Jongler avec ces différentes identités s'est révélé un défi plus coriace à relever que je ne le pensais. Lorsque je me présentais aux divers intervenants rencontrés, je tentais toujours de le faire en tant que chercheur, même si ma porte d'accès à eux était mon emploi chez 33mag, ce qui pouvait créer de la confusion. De la même façon, dans les entrevues, j'ai découvert que je devais gérer différemment les questions selon que je faisais une entrevue «journalistique», pour le 33, ou «scientifique» pour mon mémoire. Par exemple, je devais laisser plus de latitude aux interviewés dans une entrevue scientifique, puisque parfois leurs réponses, même si elles ne répondaient pas parfaitement à la question posée, étaient fort intéressantes. Pour les artistes particulièrement, je devais aussi essayer de les faire sortir de leur discours «promotionnel», rôdé pour la presse. Peut-être y recouraient-ils parce qu'ils me considéraient avant tout comme journaliste? J'ai

²² Narcicyst est également journaliste spécialisé en rap pour l'hebdomadaire anglophone culturel gratuit *The Mirror*.

²³ Comme le skateboard, le snowboard, le BMX, le wakeboard. Quant à la musique, 33mag s'est donné comme mandat d'être «une encyclopédie de la scène culturelle montréalaise et de l'underground musical québécois». (33mag, 2009)

trouvé comme solution à ce problème de poser des questions plus personnelles (décrivez-moi la première fois que vous avez entendu du rap, quel est votre groupe préféré du moment?), afin de susciter des conversations entre, par exemple, les membres du groupe interviewé, et de nous sortir du mode typique d'entrevue journalistique de journaliste/question-artiste/réponse. Au final, j'ai appris que si je peux essayer de choisir le chapeau que je veux le plus laisser paraître selon le contexte, je ne peux jamais enlever les autres complètement, ou demander aux autres de les ignorer.

2.3 *Le shadowing comme méthode*

J'ai opté pour une stratégie méthodologique inspirée du *shadowing*, où «the researcher follows a person as his or her shadow, walking in his or her footsteps over a relatively long period of time, throughout his or her different activities, to collect detailed-grained data». (Meunier, Vasquez, 2008) Le *shadowing*, ou filature, a plusieurs caractéristiques particulières qui cadrent bien avec ma démarche. D'abord, le «fileur» n'a pas à maintenir une distance avec le «filé», comme c'est le cas dans d'autres types de techniques d'observation. Les rapports entre les parties se définissent au fur et à mesure de la filature, afin d'atteindre un climat confortable pour tous. C'était pour moi très important, puisque les artistes que je filais étaient également des personnes que je croisais régulièrement en dehors du cadre de ma recherche. Il aurait été très difficile de garder deux types de rapports complètement différents (un «sérieux», de recherche, un autre «débonnaire» pour les autres situations sociales). De plus, dans un processus de *shadowing*, la réflexivité est importante. Le chercheur est directement impliqué dans la réalité qu'il décrit, et participe à la production de cette réalité. «In a reflexive conception of his or her role, the "shadower" "participates and observes just as much as she or he is observed and made participant by the people whom she or he meets» (Bruni et al., 2005, p. 77 dans Meunier, Vasquez, 2008)

Ensuite, pour faire un bon *shadowing*, selon Meunier et Vasquez, il faut se permettre de créer ses catégories d'analyse, ses barèmes, ses référents, au gré de la filature. En approchant une filature avec des *a priori* de catégorisation, le chercheur risque en effet de décrire et d'observer des activités qu'il connaît déjà. Un des défis méthodologiques que j'ai rencontrés en prenant un sujet d'étude sur lequel je possédais un bagage de connaissances initiales a justement été de laisser de côté mes conceptions informées par mes autres rapports au rap (fan, journaliste, etc.), et à me laisser imprégner des découvertes que je faisais au cours de la filature. Finalement, la filature dans le contexte spécifique de l'ethnographie requiert une ouverture, une «attention diffuse» aux endroits, aux organisations, aux objets croisés au cours de la filature.

«[Bruni, Gerardhi, and Poggio (2005)] argue for what they call an “openness” of the researcher to let him or herself be surprised by the field work. This openness led them, in their study, to maintain “diffused attention” to the flow of action—instead of following strictly the entrepreneur—to investigate places, members of the organization, esthetical aspects, technologies, rituals, and simple events.» (Meunier, Vasquez, 2008, p.177)

Ma démarche se distingue tout de même du *shadowing* traditionnel. D'abord je n'ai pas suivi, pas à pas, les artistes. J'ai participé à certaines activités auxquelles ils m'avaient invité²⁴. C'est là une différence majeure avec des filatures dans lesquelles le chercheur passe plusieurs heures consécutives avec une personne dans le contexte plus larges de «ses activités». Mes filatures ne duraient jamais plus que deux ou trois heures à la fois et étaient cantonnées à des activités précises (une entrevue à Musique +, l'enregistrement d'une chanson, une pratique, un lancement de disque, etc.), après laquelle nous repartions chacun de notre côté. Je n'ai pas non plus utilisé de moyens techniques pour documenter mes filatures pendant qu'elles se déroulaient, comme une caméra ou une enregistreuse.

²⁴ J'expliquerai plus en détail comment je m'y suis pris à la section 2.5.

Je ne prenais presque jamais de notes non plus pendant les activités filées (pour ne pas induire un rapport observé/observateur qui aurait pu être bizarre étant donné ma relation personnelle, voire amicale avec certains de ces artistes). J'attendais plutôt d'être devant mon ordinateur, chez moi. J'écrivais alors un descriptif de l'activité et mes observations, impressions, questionnements, etc.

La filature d'artistes n'a pas que pour but de suivre et de recueillir les pensées et impressions de rappers de Montréal : l'objectif est avant tout d'observer et de documenter le rap à Montréal à travers leur parcours. Si les artistes sont essentiels et présents tout au long de mon processus de recherche, ils ne sont pas, comme le titre l'indique, le principal sujet de mon mémoire. Je crois en effet que, comme le suggère Howard Becker dans *Art Worlds* {Becker, 1988 #4} pour comprendre l'art, il faut s'intéresser à tout le processus entourant sa conception, sa production, sa diffusion, sa commercialisation, bref, à tout ce qu'il appelle les «mondes de l'art». Je me suis toujours intéressé aux artistes en tant qu'individus au profil unique et pertinent dans le cadre de ma recherche, mais également à leur fonction d'entremetteur vers les «mondes du rap», qui m'apparaissaient dans les lieux que je visitais (les salles de spectacle, les résidences, les cafés, les restaurants, les magasins, les rues, le métro, etc.) et les personnes que je rencontrais (amis, fans, agents, artistes, vendeurs, journalistes, programmeurs de festival, promoteurs, etc.). Pour moi, comprendre le rap ne se fait pas sans comprendre «ses mondes» qui le font être.

Ainsi, en plus des artistes, j'ai discuté de mon projet avec des agents, des programmeurs de festival, des journalistes, des partenaires d'affaire, des petites amies, des amis de membres des groupes, d'autres musiciens, etc. Par exemple, j'ai discuté des artistes que je pensais contacter avec Sébastien «Baye Sikime» Tétreault, un journaliste qui travaille maintenant pour le site de Bande à part (www.bandeapart.fm/), pour qui il fait des critiques CD de rap québécois. Pionnier du journalisme hip hop québécois, il a animé une des premières émissions de radio spécialisée en rap à Montréal (le

Kachot) et a tenu pendant quelques années une chronique sur le hip hop montréalais dans le mensuel montréalais *Nightlife*. J'ai aussi été en contact avec Cédric Morgan, co-fondateur de l'étiquette de disques *Mont Real*, la première indépendante à Montréal spécialisée dans le rap, qui travaillait comme agent de Payz Play. J'ai aussi rencontré beaucoup de personnes reliées aux groupes et au rap dans des activités qui n'étaient pas reliées directement à mon mémoire. Ainsi, j'ai rencontré la copine d'Égypto de Payz Play puisqu'elle jouait dans la même équipe que moi au baseball; Baz, réalisateur de vidéoclip pour Omnikrom, est un collègue de 33mag; Angelo Destounis, co-proprétaire de la boutique Off the hook²⁵, joue dans la même équipe de soccer que moi, etc. Bien sûr je ne traînais pas mon enregistreuse à chaque fois que je les rencontrais : je ne me souviens même pas si j'ai discuté de mon projet de mémoire avec toutes ces personnes. Ces connaissances ont cependant informé mon rapport au rap, en me permettant de faire des liens entre certaines personnes, en me donnant accès à certains «privilèges» (l'arrière-scène du Cabaret du Musée Juste pour rire, le plateau de Musique +, le tournage de vidéoclips, etc.) et en me fournissant, parfois, des exemples pour illustrer des parties de ce mémoire.

Tout au long de la filature, j'ai gardé la trace de mes allées et venues, de mes rencontres, des lieux visités, etc., sur une carte de la grande région de Montréal (annexe 2). J'y ai noté tous les endroits où j'ai rencontré et/ou croisé par hasard les intervenants : les bars, intersections, lancements, parc, les salles de spectacle, les restaurants. Je notais aussi les endroits dont on me parlait et où je n'étais pas allé (studio de «mastering», magasin, local de pratique, appartement d'un ami du groupe). J'ai utilisé un code de couleurs pour noter les points sur la carte de chacun des groupes, et j'annotais ce à quoi référait le point («appartement de RU», «Off the hook», «Métropolis»). Cet outil m'a permis de cartographier, très concrètement, le rap à Montréal. La carte a tôt fait de révéler des tendances dans la

²⁵ Je reviendrai sur l'importance de cette boutique dans le rap lors du chapitre portant sur les collaborations.

façon dont le rap occupe la géographie montréalaise : quels sont les quartiers, les rues, les intersections importantes dans le rap, dans quelles salles les spectacles ont lieu, quels sont, et où sont situés, les magasins «rap», etc. Même si la définition de l'espace selon Massey avec laquelle je travaille tend à libérer l'espace de la notion de surface ou de territoire délimité par des frontières, ma carte du rap m'a permis de porter un regard sur les réseaux de lieux, d'organisations et d'individus qui «font» le rap. La «mise à plat» sur une carte d'un ensemble d'éléments constitutifs du rap m'a aidé à cartographier, à «peupler», les relations entre les membres d'un groupe, les salles de spectacles, les journaux, les studios, les festivals, les magasins, les maisons de disque, les restaurants. Ce sont ces liens entre divers objets et personnes, qui évoluent simultanément, à des échelles et à des endroits différents, que Massey qualifie de trajectoires et qui constituent le cœur de l'analyse de ce mémoire.

2.4 *Profils d'artistes*

Pour sélectionner les groupes, je devais composer avec un défi d'économie : pour des raisons de contraintes inhérentes à la rédaction d'un mémoire (les limites de temps, de moyens, de déplacements) je me devais de choisir un nombre restreint d'artistes. En même temps, pour parvenir à des découvertes satisfaisantes, je me devais d'avoir une palette d'artistes aux profils et caractéristiques hétérogènes. D'autres critères entraient également en ligne de compte : l'accès que j'avais, grâce à mes contacts, à certains artistes, ma connaissance du milieu montréalais (qui m'influçait sur la perception que j'avais des artistes), la disponibilité des potentiels participants, leur réceptivité à participer à un tel projet, et, sans doute, la perception que ces artistes avaient de moi en tant que journaliste dans le milieu rap. À ça s'ajoutait un critère plus terre-à-terre : il fallait que les artistes soient basés à Montréal et qu'ils soient disponibles et «actifs», (qu'ils fassent des spectacles, qu'ils donnent des entrevues, qu'ils soient en studio, etc.) durant la période réservée au travail de terrain (de juin à septembre 2008). J'estimais que c'est pendant les périodes plus intenses d'activités que je serai le plus

exposé aux lieux, aux réseaux et aux intervenants du monde rap. C'est pourquoi j'ai priorisé des groupes qui s'apprêtaient à lancer un album. En effet, ma connaissance du milieu me permettait de savoir que les sorties d'album sont un moment fort dans la vie d'un groupe, qui entraîne un plus grand nombre d'entrevues avec la presse, plus de spectacles, des demandes de *featuring* d'autres artistes, l'enregistrement de vidéo clip, etc. Les groupes «actifs» me permettaient donc de maximiser mon incursion dans le rap et d'avoir un aperçu le plus large possible de ce milieu.

J'ai d'abord établi une liste de quelques artistes qui me semblaient intéressants à suivre. J'ai pris soin de choisir des artistes anglophones et francophones, de différentes origines ethniques, des représentants de différents genres de rap, des groupes et des artistes solo, certains plus populaires et d'autres plus *underground*. Après avoir contacté plusieurs groupes, j'ai finalement choisi trois artistes/groupes qui répondaient le mieux à tous mes critères de disponibilité et de recherche. Le nombre de trois m'est apparu comme un bon compromis, puisqu'il permettait une mise en relief plus intéressante qu'une comparaison en dyade, tout en me permettant de faire une filature suffisamment longue et fouillée avec chacun d'eux.

Omnikrom

Omnikrom est un trio francophone dont les membres sont originaires de l'extérieur de Montréal (Valleyfield pour les rappers JeanBart et Linso Gabbo, et Chicoutimi pour le dj/producteur Figure8). Les deux rappers forment d'abord Êtres abstraits, qui fait dans le rap expérimental. Ils rencontrent par la suite Figure 8 et sortent leur premier EP en tant qu'Omnikrom, *Futurs millionnaires volume 1* (Omnikrom, 2005). Le deuxième de la série, *Futurs millionnaires volume 2 : 24 pouces glacés* (Omnikrom, 2006) paraîtra quatre mois plus tard, avec des collaborations de producteurs locaux

(Ghislain Poirier) et français (TEPR, Kid Rolex) et du groupe rap TTC²⁶. Ce EP confirmera le son du groupe, dansant, électronique, inspiré du son *crunk* du sud des États-Unis.

Les critiques positives venant du milieu de la musique ne tardent pas, affirmant que le groupe «se distingue par son mélange de hip hop et de pop électronique et ses paroles ludiques, assez osées» (Bédard, 2008). Mais le groupe soulève aussi la controverse. Certains journalistes leur reprocheront des paroles un peu trop crues, comme en témoigne la couverture médiatique entourant leur prestation aux Francofolies en 2006, qui leur a valu un titre en première page de *La Presse* : « Chanson vulgaire ou air du temps²⁷? » (Leduc, 2006). Nicolas Langelier, fondateur du webmagazine indépendant P45, dénonce Omnikrom dans sa revue musicale de l'année 2006, taxant notamment le groupe de «fraude de l'année», et «que la popularité d'Omnikrom constitue une sorte de nouveau creux, dans le genre» (Langelier, 2006), notamment à cause de leur utilisation de l'ironie et de leur propension à l'hyperbole.

À la suite de la signature du groupe sur l'étiquette Saboteur (responsable du succès de Champion, un «chef-d'orchestre» électro qui a écoulé 50 000 exemplaires de son premier disque *Chill 'em all*) Omnikrom lancera en 2007 son premier album *Trop Banane!*, qui gagnera le le prix du meilleur album hip hop à la fois au GAMIQ, à l'ADISQ, et au gala SOBA, visant à reconnaître les artisans faisant avancer les musiques noires au Québec. Encore une fois, ils font appel à des compositeurs issus de la musique électronique (Ghislain Poirier, Pierre Crube de Numéro#, Champion, Dj Orgasmik de TTC).

Le groupe occupe une place particulière au Québec, étant le premier à s'être positionné au confluent des genres rap, électro et pop. Leurs affiliations mixtes se répercutent également dans le choix des artistes avec lesquels le groupe collabore. Depuis la sortie de leur album, Omnikrom a enregistré des morceaux avec Le Matos (Electro/Club/Post punk), Mic Life (Electronica/Rap/Club), Donzelle

²⁶ Un trio français qui a fortement contribué au développement et à la popularisation du rap-électro dans la Francophonie.

²⁷ Il est amusant de noter que le titre de cet article évoque une des trajectoires qui sera discutée au troisième chapitre.

(Rap/A'cappella/Thrash), en plus de partager la scène avec Electro Lise (Electronica/French pop/Rap) Femme (Electro/Punk/Rock), Misteur Valaire (Electronica/Jazz/Hip hop). Durant l'été 2008, le groupe a aussi entrepris une tournée européenne, dans le cadre de laquelle Omnikrom s'est produit en France et Belgique (notamment aux Francofolies de Laroche et de Spa), où il jouait en compagnie de groupes locaux.

Le groupe s'implique également dans le *nightlife* montréalais, participant et animant les soirées *Bounce le gros* de Ghislain Poirier, de *Sharp à l'os* et *L'étiquette & friends*, des événements électroniques mensuels itinérants.

Payz Play

Payz Play est un groupe constitué de deux rappers, Égypto et R.U., et de deux Dj/producteurs, Ephiks et Naes, anciennement tous du défunt collectif Atach Tatuq. Si le projet Payz Play n'en est qu'à ses tout débuts, il jouit d'une réputation solide dans le rap montréalais grâce aux projets précédents des membres : Traumatarges et Atach Tatuq, qui ont marqué le milieu rap québécois.

Né de la rencontre de cinq jeunes aux origines multiples (Égypte, Antilles, Haïti, Québec) au Cégep de Maisonneuve, Traumatarges se produit sur scène pour la première fois en 1998, lors d'une des soirées *2 hot 2 handle* (Tétrault, 2000). Le groupe sort deux ans plus tard son unique album, *Suce mon index* (AT musique, 2000), complètement auto-produit.

Traumatarges fusionne ensuite avec d'autres groupes composés d'amis (Son 2 PT Djaber, 1-2 d'Pique, Dommages et Zintérêts et Un gars une fille) pour former Atach Tatuq. En 2003, le collectif de 12 artistes lancent *La guerre des Tuqs* (AT musique, 2003), qui les fait connaître au grand public, notamment grâce à des prestations animées, théâtrales et multidisciplinaires aux Francofolies en 2004 et 2005. *Deluxxx* (AT musique, 2005), le deuxième effort du groupe, connaît également un succès critique

important, remportant le prix du meilleur album hip-hop à l'ADISQ en 2006. Le collectif se dissout après une dernière performance le 16 décembre 2006.

Le premier album de Payz Play verra le jour le 27 mai 2008. Le premier du disque connaît du succès, notamment avec le premier extrait du disque *Il était 2 fois* atteignant la plus haute place des palmarès de Bande à part, de Musique Plus, de CFOU, de CIBL, de CISM, de CHYZ et du baromètre du journal ICI.

Au cours de l'été 2008, Payz Play fait la tournée du Québec pour promouvoir son album, souvent en compagnie d'Omnikrom. Le groupe est invité à se produire dans des festivals importants partout au Québec, comme le Festival d'été de Québec, les Francofolies de Montréal, Osheaga, UnderPressure.

En plus des spectacles, les deux DJ du groupe organisent des *Pow Wow* mensuels depuis trois ans à l'Inspecteur Épingle, un bar de quartier du Plateau Mont-Royal. La soirée met habituellement en vedette un DJ invité, et est animée par Égypto.

The Narcicyst

Yassin Alsalman a grandi entre Montréal et Abu Dhabi. Après une enfance passée au Québec, il déménage aux Émirats arabes unis entre 13 et 18 ans, pour revenir étudier en communication à l'Université Concordia à la fin des années 90. C'est autour de l'an 2000 qu'il commence à rapper, d'abord dans le groupe Patrick Batemen, en compagnie de Loe Pesci et Apocalyptik, puis avec Euphrates, un groupe qu'il forme avec les deux fils d'un couple d'amis de ses parents. Ils lanceront à Montréal deux disques, *A bend in the river* en 2003 et *Stereotypes Incorporated* en 2004 (Euphrates, 2006). L'aventure d'Euphrates s'arrête subitement en novembre 2004 quand un des deux frères, Noffy Fannan, meurt dans un accident de la route. The Narcicyst continue néanmoins sur la voie de la musique, à travers notamment son projet de maîtrise en communication. Une partie de son mémoire

(intitulé *The identity clause in hip-hop music for Arab migrants in the West*) est un disque, *Fear of an arab planet* (Arab Summit, 2007), réalisé en collaboration avec d'autres rappeurs arabo-américains.

Il sort deux *mixtapes* gratuites sur Internet, *Stuck between Iraq and a hard place*, volume 1 et 2, et offre plusieurs prestations à Montréal, en première partie de rappeurs américains (Guru, au Saints, Krs-One, au National) ou lors d'événements (festival Nuits d'Afrique, festival Underpressure, aux Foufounes électriques, soirée Sneaker Pimps au musée Juste pour rire), en solo ou en compagnie d'amis, comme Nomadic Massive, Loe Pesci ou Rugged Intellect, des artistes rap anglophones de Montréal. Il a également été invité à performer dans des festivals aux États-Unis (Trinity international hip hop festival, au Connecticut) et à Dubaï.

Il a passé plusieurs mois à Dubaï en 2008, où il a finalisé son premier disque solo, lancé en mai dernier. Il a également participé en tant qu'acteur à *City of life*, le premier film à gros budget de Dubaï (Hoad, 2009) et prépare la sortie d'un livre adapté de son projet de mémoire.

2.5 La filature et les outils méthodologiques développés

La filature que j'ai effectuée s'est faite de diverses manières, avec différents moyens et m'a permis de développer plusieurs outils afin de bâtir le corpus à partir duquel j'ai travaillé pour dégager les trajectoires présentées plus loin. La filature me procure a «unifying context to the multiple data collection tools used in this field research» (Meunier, Vasquez, 2008, p.174), qui me permet d'intégrer de l'information provenant de sources hétérogènes et prenant des formes diverses (notes, verbatim, coupure de presse, url, *flyer*, vidéo Youtube, disque, etc.).

J'ai commencé par faire une revue de presse des artistes suivis. Cela m'a permis d'amasser de l'information générale, comme le processus de formation du groupe, les sources d'inspiration. La revue des écrits m'a aussi renseigné sur le discours de la presse sur les artistes suivis : comment on parle

d'eux? Dans quel contexte? Met-on des aspects de leur profil artistique plus en avant que d'autres? J'ai aussi pu répertorier les journalistes et les publications qui s'intéressent au rap. J'ai fouillé les banques de données (principalement Eureka.cc (Biblio Branchée), qui regroupe la plupart des quotidiens québécois et des hebdomadaires culturels québécois (à l'exception des publications du groupe Québecor, comme les hebdo *ICI* et *The Mirror* ainsi que le *Journal de Montréal* et le *Journal de Québec*). Pour les publications qui ne sont pas répertoriées par Eureka, j'ai utilisé les archives disponibles sur les sites web (*ICI*, *The Mirror*, *Bang!Bang!*, *NightLife*²⁸). J'ai continué à lire et à archiver les articles pertinents parus au cours de ma filature, souvent en suivant les blogues des artistes qui les mettaient eux-mêmes en ligne ou qui publiaient les liens. Ces blogues me renseignaient également sur l'actualité et les nouvelles touchant le groupe, puisque les artistes y mettaient souvent des photos ou des informations sur leurs activités (des photos du tournage de vidéo ou en studio, la liste des *featurings* de l'album, etc.) J'ai aussi suivi assidûment certains carnets montréalais culturels comme *PagetteMusic* (pagettemusic.com), *P45* (p45.ca), le blogue de *Bang!Bang!* (bangbangblog.com) et *Midnightpoutine* (midnightpoutine.ca), qui se sont révélés des sources pertinentes, fiables et qui proposaient un regard souvent différent, complémentaire, sur ce qu'on pouvait trouver dans les publications «en papier». J'ai également fait une recension du «catalogue» des intervenants. Je me suis procuré tous les disques et les vidéoclips qu'ont fait paraître les groupes à l'étude, incluant les projets précédents et/ou parallèles (les collaborations avec d'autres artistes), j'ai visionné toutes les productions vidéos des réalisateurs, j'ai lu plusieurs articles des journalistes rencontrés, j'ai recensé les autres artistes représentés par les agents ou les agences de *booking*, etc.

La filature a aussi pris la forme de rencontres et d'observations des artistes dans leurs activités professionnelles reliées à la musique. J'ai approché les artistes en leur demandant de m'inclure dans

²⁸ J'ai aussi fait une recherche dans les Archives Nationales pour consulter les numéros de *Nightlife* qui n'étaient pas archivés sur leur site.

certaines de leurs activités. Ce sont donc eux qui m'invitaient à les suivre dans les activités qu'ils choisissaient, comme les entrevues avec des médias, les pratiques de spectacles, l'enregistrement de chanson en studio, etc. J'ai aussi assisté à plusieurs concerts de chaque groupe, dans diverses salles et bars de Montréal et de Québec. Même si j'observais sans intervenir, ces rencontres étaient aussi le théâtre de discussions informelles, qui se déroulaient avant ou après l'activité, dans les salles d'attente, les autobus, les taxis, les lobbys, en coulisse, etc. Je notais dans un carnet de notes tous les commentaires, questions et idées qui me venaient au cours de ces observations.

J'ai aussi rencontré des intervenants dans des situations non-planifiées. Ainsi, en plus de croiser Jeanbart et Gabbo régulièrement dans les bureaux du 33 (où le premier habitait), nous avons joué quelques fois au baseball avec des amis communs. À une occasion, le match a été suivi d'une soirée, que j'ai passée en compagnie des rappeurs et de leurs amis. J'ai aussi croisé certaines personnes croisées dans le cadre de ma filature dans des bars, des salles de spectacles, des lancements, j'ai discuté avec eux et elles, pris un verre (ou deux) parfois une poutine de fin de soirée. Même si ces rencontres étaient amicales, j'y ai appris des choses qui, si elles ne faisaient pas partie formellement de mes observations, ont nécessairement teinté la rédaction de ce mémoire.

La technologie m'a également permis d'effectuer une filature «électronique». En effet, je me suis abonné au compte *Twitter*²⁹ de Jeanbart, Gabbo, Payz Play et Narcicyst, ainsi que d'autres intervenants mentionnés dans ce mémoire (par exemple : Dj L'Étiquette, Saboteur records, Tékilatex du groupe TTC, Bande à part, Cédric Morgan). Sur cette plateforme, ils communiquaient leurs activités quotidiennes, leurs pensées, des anecdotes, des photos, etc.

²⁹ Twitter permet d'écrire des courts textes de moins de 140 caractères qui sont ensuite envoyés aux abonnés qui «suivent» un auteur.

Ainsi, même si je ne leur parlais pas quotidiennement, j'avais un compte-rendu plusieurs fois par jour de leurs activités, professionnelles ou non. *Twitter* a réellement pris son envol au cours de la rédaction de mon mémoire, ce qui explique pourquoi son utilisation n'est pas aussi répandue que les blogues, les pages de fans *Facebook* ou les profils *Myspace*. Cependant, les possibilités technologiques de cet outil ouvrent des perspectives très intéressantes pour de futurs projets d'observation et de filature.

En troisième lieu, j'ai réalisé des entretiens plus structurés avec les artistes. Ces entrevues étaient plus formelles que les discussions avant ou après mes activités d'observation, et servaient à revenir sur des éléments que j'avais remarqués au cours de la filature ou des questionnements qui m'étaient venus au cours de la rédaction du mémoire. Au total, j'ai fait cinq entrevues semi-dirigées, qui ont duré entre 25 et 90 minutes, qui ont été conduites en «face à face» et au téléphone. Ces entrevues étaient enregistrées (seulement l'audio). Ces entretiens m'ont aussi permis de gérer les enjeux de confidentialité résultant du chevauchement des domaines publics et privés qui se sont produits lors ma filature. Parce que j'ai côtoyé certains des intervenants de ce mémoire en dehors du contexte de mon projet de recherche, il m'est arrivé d'obtenir des informations qui, si elles n'étaient pas transcrites dans pas mon travail, ne pouvaient pas ne pas l'influencer. Par exemple, j'aurais eu un problème éthique à citer quelqu'un avec qui j'avais eu une discussion à cinq heures du matin après une soirée arrosée, ou bien à parler d'une situation concernant un artiste suivi mais qui m'aurait été rapportée et décrite par un tiers. L'organisation d'entretiens enregistrés me donnait donc la possibilité d'obtenir officiellement de l'information éthiquement «sensible» et de l'utiliser dans ce mémoire.

Si le cœur de la filature s'est déroulé au cours de l'été 2008 (quatre mois, entre juin et septembre), ma démarche a commencé un an avant, avec la revue de presse. De même, elle s'est prolongée tout au cours de la rédaction de ce mémoire, avec des rencontres, des spectacles, des observations et des entretiens supplémentaires.

2.6 *De notes à trajectoires : la démarche d'analyse*

Le processus pour parvenir à distiller des trajectoires à partir d'un corpus disparate et hétérogène a nécessité plusieurs étapes de transformation. J'ai d'abord tenté de faire du sens en regroupant physiquement les informations qui me semblaient aller ensemble. J'ai créé des fichiers séparés pour les photographies, les articles de ma revue de presse, mes notes d'entrevues, les liens web. J'ai aussi fait des listes d'éléments semblables : les «influences» (chanteurs, designers, sportifs) mentionnées par Omnikrom, Payz Play et Narcicyst, les sites web référés sur leurs blogues et les amis sur la page principale de leur Myspace, les chanteurs, djs, rappeurs, producteurs avec qui chacun a travaillé, les réalisateurs des vidéoclips de chacun, les médias qui ont parlé d'eux, les studio où ils ont enregistré et pratiqué, les prix reçus, les salles de spectacles où ils ont joué, les magasins de vêtements fréquentés ou mentionnés, etc.

Cette classification m'a permis de comparer les artistes, d'analyser sur quels points certains se rejoignaient ou étaient différents. Par exemple, la mode, les vêtements, les accessoires, ressortaient comme importants chez Omnikrom et Narcicyst. Cependant, j'ai découvert grâce à ces listes qu'ils avaient avec eux un rapport passablement différent. Parmi les «indices» de l'intérêt du trio pour la mode, j'ai répertorié qu'il fréquente les magasins plus que les autres artistes, parle de design et de mode sur son blogue, qu'on souligne son apparence dans les entrevues. Pour Narcicyst, le vêtement sert plutôt de médium par lequel il communique ses opinions politiques: Pour les entrevues et les spectacles, il porte des t-shirts avec des messages (par exemple : «Same shit, different Saddam»), des accessoires chargés symboliquement, comme le fez ou le keffiyeh, des bijoux personnalisés qui racontent quelque chose : un pendentif représentant l'Irak, une bague avec le sceau de sa famille.

Ces recoupements, ces croisements entre différentes catégories (ici, les magasins fréquentés, les orientations politiques, le lieu de naissance, les technologies de communication et les façons de les

utiliser, les entrevues données aux médias, les vidéoclips) ont fait ressortir des thématiques larges, qui touchaient tous les intervenants de ma filature, de manière parfois similaire, parfois différente. J'ai émis ce principe : si un sujet, un domaine, une thématique, touche tous les artistes, et par conséquent l'industrie dans laquelle ils évoluent, les gens qu'ils fréquentent, les médias qui les couvrent, les fans qui les suivent, c'est sûrement un des piliers sur lequel repose le rap à Montréal.

Je cherchais à trouver des trajectoires : je m'intéressais donc à trouver des nexus de connexions, d'interactions, entre des humains et des non-humains, qui pouvaient se dérouler dans plusieurs lieux et à des moments différents. La mode (qui est devenue l'air du temps dans le mémoire), pour reprendre cet exemple, correspondait bien à ces critères. La mode est le résultat d'interactions entre du textile, de la machinerie, des consommateurs, des vendeurs, des journalistes, des publicitaires et des représentants. La crédibilité d'une marque ou d'une tendance se bâtit partout sur la planète, en même temps, à partir d'interrelations entre personnes et objets qui ne se connaissent pas nécessairement, mais qui sont liés. Par exemple, le fan d'Omnikrom qui achète dans une boutique montréalaise un t-shirt, confectionné en Chine, mais d'une marque parisienne, fondée par des designers célèbres pour leur travail sur des clips et des publicités pour des marques allemandes, américaines et suisses, t-shirt qu'il a d'abord vu sur le blogue du groupe. Toutes ces interrelations ont participé à la trajectoire, contribuant à son développement de «*story-so-far*».

La carte de mon parcours m'a aussi aidé à repérer des trajectoires. Elle m'a servi à mettre à plat, d'une manière concentrée, toutes les informations recueillies au cours de la filature. C'est en quelque sorte un résumé de tout le travail de terrain effectué. D'un coup d'œil, je vois où je suis allé, avec qui, dans quel contexte, etc. La carte me permet de mettre en relation toute les observations que j'ai faites, à des moments différents, pour des raisons différentes. J'ai donc été capable de constater des évidences que je n'aurais peut-être pas remarquées sans cet outil. Par exemple, que les activités étaient toutes

concentrées dans trois secteurs spécifiques de la ville ou qu'il y avait des différences chez les groupes dans les façons de s'approprier la ville (les moyens de déplacements et leurs fréquences, les endroits qu'ils habitent, les endroits qu'ils fréquentent et où ils ne vont jamais, etc.). J'ai trouvé particulièrement amusant de travestir la carte, un objet qui incarne de manière aussi exemplaire la notion d'«espace comme surface» décrite par Massey, pour en faire un outil très efficace pour débusquer et illustrer des trajectoires spatio-temporelles. Je crois que cette situation montre surtout que l'espace qui se parcourt, se délimite, s'arpege, a sa place dans le modèle de Massey et qu'il participe à la constitution sans fin des trajectoires.

Cette ethnographie a constamment oscillé entre le terrain et le papier, l'action et l'analyse. En effet, pour écrire il faut d'abord vivre. Mais quand on vit, on écrit peu. Il faut donc trouver un juste équilibre. Les notes que je prenais au cours de mes séances d'observations devenaient des pistes de réflexion que je développais devant mon ordinateur. Souvent, ces pistes soulevaient des questions auxquelles je devais aller trouver réponse sur le terrain. C'est une caractéristique de la démarche ethnographique: « L'enquête de terrain procède par itération, c'est-à-dire par allers et retours, va-et-vient. [...] [L]'itération, c'est aussi, en un sens plus abstrait, un va-et-vient entre problématique et données, interprétation et résultats » (Sardan, 1995, pp. 94-95).

L'alternance entre ces deux pratiques, l'observation et la rédaction, a permis de mettre en lien l'abstrait des théories et de la réflexion avec le concret du *de visu*. Tout comme le ciment qui, pour être efficace, doit avoir un dosage de matières fluides (l'eau) et solides (le sable et le gravier), ce mémoire s'est construit en combinant progressivement le travail de bras, de jambes et du cerveau, et en corrigeant systématiquement les concentrations pour obtenir la mixture la plus équilibrée possible.

3 Chapitre 3 : «Yo, t'as entendu parler du nouveau...? » ou l'importance d'être «de son temps» pour les rappeurs de Montréal

«L'air du temps» dont il sera question dans ce chapitre s'inspire de l'expression allemande «*zeitgeist*» difficilement traduisible, et qui n'a pas d'équivalent en français. Formé de Zeit, ou «temps» et Geist, «esprit», le *zeitgeist*, c'est l'esprit, le climat, l'ambiance d'une époque, d'un âge, d'une période. Je suis tout à fait conscient de la complexité et de la portée du concept de *zeitgeist*, notamment popularisé par Hegel, et je ne veux pas m'alourdir d'un tel poids théorique. Je sais également qu'en allemand, *zeitgeist* est utilisé seulement pour parler d'événements, d'époques, déjà passés. Mon appropriation du concept doit donc être prise pour ce qu'elle vaut, c'est-à-dire comme un outil pour pouvoir parler d'une tendance observée dans le rap montréalais.

J'ai remarqué les premières manifestations de la sensibilité à l'air du temps des rappeurs lorsque je parlais avec les artistes de leurs premiers contacts avec le rap. Rapidement, ils se mettaient à me parler de groupes, de titres de chansons, mais également des endroits où ils les écoutaient, des personnes avec qui ils le faisaient, des moyens techniques qu'ils utilisaient pour jouer, découvrir et partager la musique à ce moment-là. Je me rendais compte qu'à des questions relativement simples, du type «Quand est-ce que vous avez écouté du rap pour la première fois?», j'avais des réponses qui dépassaient le cadre purement «musical». Ainsi, ils ne se rappelaient pas seulement où et quand ils avaient été en contact avec du rap pour la première fois, mais quels joueurs de basketball étaient populaires à cette époque, quelle sorte de souliers ils portaient (ou auraient voulu acheter), la marque de la chaîne stéréo sur laquelle ils écoutaient leurs premiers enregistrements, les marques de vêtement à la mode cette année-là, les noms des animateurs d'émissions de rap à la télé et à la radio, etc.

Au cours de cette recherche, les conversations sur le rap que j'ai eues avec les artistes étaient truffées de référence au sport, à la mode, à l'actualité, aux potins artistiques, etc. Comme si le genre musical devait constamment être remis en contexte, comparé, lié à ce qui se passait au moment où il avait été écrit, écouté, performé, etc.

Les notions de «*old school*» et «*new school*» sont une bonne illustration de ce que je tente de décrire. Ce sont des idées qui sont utilisées abondamment dans le monde hip hop, et dont tout le monde a toutefois des définitions différentes. Tous s'entendent cependant sur le fait que «*old school*» réfère à un rap et un hip hop dits «originaux» et «purs», tandis que «*new school*» sert à décrire une brisure, ou du moins un éloignement, de ce qui est considéré comme la tradition. Sans surprise, je me suis rendu compte que chaque artiste interrogé avait sa définition propre de ce qui était «*old*» et «*new*». Ce qui était plus intéressant, c'était de découvrir que leur définition du nouveau et du vieux incluait toutes sortes d'éléments, autres que musicaux. Les vêtements (la casquette à «palette drette» représente le «*new*» pour Égypto (entretien, 5 novembre 2008), tandis que les bottes Timberland (ou *Timbo*) pour Jeanbart sont «OG» (*original gangster*, un synonyme de «*old school*»), les bijoux (les *dookie rolls*, qui ont été popularisés par Run DMC, sont «old school») les marques de bière (*Colt 45* et *Bullmax* sont des bières «*old school*», tandis que la tequila *Patron*, la vodka *Grey Goose* et le cognac *Hennessy* sont «*new*») le type d'équipement de son (disques vinyles («*old*») et CDJ³⁰ («*new*»), les vedettes sportives (Michael Jordan et Patrick Ewing sont «*old*», LeBron James et Kobe Bryant sont «*new*») servent tous à illustrer, peupler et à rendre plus complètes, plus «vraies» les notions de «*old*» et de «*new*» *school* et les pratiques qui s'y rattachent.

Le «*old school*» et le «*new school*» ne sont pas sans rappeler les observations de Straw (Straw, 1991) sur les scènes et communautés musicales. Pour lui, les scènes se distinguent par leur «concern with

³⁰ Lecteurs de CD avec plusieurs fonctions développées pour faciliter le *mix*, qui sont utilisés par les DJ, dont Figure 8.

registering movement, ranking records and judging styles in terms of their place within ascendant or downward trajectories of popularity» (Straw, 1991, p. 381). Les communautés valorisent plutôt la coprésence simultanée de différents héritages du genre, de différentes étapes de son histoire. Le rap à Montréal semble reposer sur ces deux types d'organisations, avec des groupes d'artistes qui fonctionnent sous forme de scènes, de communautés, et parfois même d'un mélange des deux.

Être de son temps semble être central dans la vie des rappeurs. Ils marquent leur préhension de l'air du temps de nombreuses manières, en adoptant ou refusant des pratiques qu'ils jugent de leur temps (relayer et commenter une nouvelle sur son blogue, acheter le nouveau modèle d'espadrilles Jordan, utiliser Twitter, utiliser l'*autotune*³¹). En effet, être de son temps ne passe pas nécessairement par l'adoption systématique des courants dans l'air du temps : j'ai remarqué que les artistes pouvaient savoir qu'une pratique était dans l'air du temps, sans toutefois l'adopter ou y participer. «Être de son temps», comme je le démontrerai, c'est autant de façons de gérer le changement que de s'approprier le monde, de se positionner tant dans le rap que, plus largement, dans son époque.

Au cours de ce chapitre, j'expliquerai quelles stratégies, outils, techniques, moyens sont mobilisés par les rappeurs et les mondes qui gravitent autour d'eux pour marquer leur appartenance à leur temps. Les technologies d'information, les vidéoclips et la mise en marché, le rapport aux fans, «l'habillage» d'un groupe, les techniques de production sont autant de façons de rester de son temps, et de se positionner par rapport à celui-ci.

³¹ Logiciel très utilisé dans le rap depuis deux ans et qui applique un filtre sur la voix pour lui donner une sonorité robotique.

3.1 *Les technologies d'information et de communication comme moyens pour être de son temps*

Les manières dont les groupes mobilisent les nouvelles technologies de communication marquent leur appartenance à «leur» temps. Internet offre des nouveaux outils permettant de rejoindre et intéresser les publics rap. Comme nous allons le voir, les stratégies de communication d'un groupe ont été passablement modifiées depuis l'avènement de Facebook, Myspace et des blogues. Les façons d'utiliser ces ressources semblent cependant varier considérablement selon la démarche, les intérêts, la «personnalité» de l'artiste ou du groupe.

Les blogues sont devenus des incontournables du paysage musical. Tant les critiques (larueduhiphop.com, 514smoke.com, Clovys.tv), les étiquettes de disques (High Life Music, <http://www.myspace.com/lesdisqueshlm>, Iro Productions, <http://www.iroproductions.com/>), les festivals (Underpressure, Meeting of Styles), les promoteurs (Escape Montreal, <http://www.escapemtl.ca/>) que les sites web spécialisés (HHQC.com, Hiphopfranco.com) ont tous leur blogue, qu'ils mettent à jour plus ou moins assidûment. L'analyse des blogues des artistes est tout à fait fascinante, puisqu'ils sont le produit des goûts et intérêts des groupes. Dans le cadre de mes filatures, ils ont été cruciaux, puisqu'ils me permettaient de me tenir au courant des dernières nouvelles, tout en m'offrant une idée assez précise des réseaux dont ils faisaient partie, des sites qu'ils fréquentaient, des sujets qu'ils avaient à cœur, etc.

Les artistes suivis se sont tous servis de leur blogue dans leurs stratégies de promotion d'album. Les blogues ont été utilisés de manière à créer un «buzz» autour du groupe et de son disque. En mettant en ligne de l'information exclusive quant à l'album, aux invités, au processus de création, etc., les blogues servent à capter l'attention des fans et des journalistes et à les fidéliser. Il est donc important que le contenu soit intéressant, et souvent mis à jour. Cet outil demande donc un engagement de la

part du groupe, qui doit se consacrer de manière assez sérieuse à l'exercice. Payz Play et Omnikrom comptent parmi les premiers groupes de rap à Montréal à perfectionner cette manière de faire.

Omnikrom fait partie de ce que certains ont appelé la vague des groupes Myspace³² (Robillard-Laveaux, 2009), c'est-à-dire des groupes dont la popularité est d'abord venue de leur profil sur le réseau social en ligne Myspace. Ainsi, avant même d'avoir enregistré un disque, des milliers de personnes étaient allées écouter les pièces du groupe. Le groupe a aussi entretenu un site web dès ses débuts, (<http://www.omnikrom.net>) sur lequel il interagissait avec les fans et où il mettait de l'information sur ses activités. En 2008, le site a été converti en blogue, tenu à jour principalement par Jeanbart. On y trouve de l'information relative au groupe (spectacles, sorties de disque, vidéoclips, entrevues, etc.), mais aussi des sujets qui tiennent à cœur aux membres, comme les Canadiens de Montréal (Les Habs à NY, 3 avril 2009), la mode («If I was a girl I would own that», 15 août 2009), les chaussures («Making of Air Yeezy», 21 septembre 2009), le design («Door hand-le», 27 juillet 2009) et des groupes de musique (Thermal team mixtape, 16 juillet 2009).

De leur côté, les membres de Payz Play, lors d'une entrevue réalisée quelques semaines avant le lancement de leur album (Blais, 2008), me révélaient leur inexpérience avec les nouveaux modes de promotion d'un disque rendus possibles grâce à Internet. La façon de promouvoir un album, disaient-ils, a sensiblement changé depuis la parution du dernier album d'Atach Tatuq en 2005 (entretien, 28 mai 2008).

Ainsi, le groupe s'est servi du blogue comme la pierre angulaire des activités de promotion «traditionnelles» de leur album (faire paraître un extrait, tourner un vidéo, faire la promotion dans les médias et en spectacle). Leur blogue (<http://payzplay.wordpress.com/>) a connu au moins trois phases.

³² Un site utilisé principalement par les musiciens où il est possible de mettre en ligne des chansons, des vidéoclips, de tenir un blogue, d'annoncer des événements et de se faire des «amis» myspace.

Avant la parution de l'album, le blogue tenait les lecteurs au courant du processus créatif («Mastering...», 27 mars 2008), des invités sur l'album («D.B. Arnak & MGM "LE RETOUR"³³», 28 janvier 2008), des anecdotes de studio («Victor Jour IV: Holla at the Hibou!», 6 mars 2008) et annonçait la disponibilité de nouvelles chansons sur leur page Myspace («YO! LEAK! YO! LEAK!», «MYSPACE!», 4 avril 2008). Pendant les premiers mois après la sortie en mai, y ont été publiés les positions de leurs chansons dans les divers palmarès, les médias où on a parlé d'eux («::PP::@::Musique plushe::», 26 mai 2008), les spectacles à venir («::Back and forth::Partir pour mieux revendre::», 3 juin 2008), de l'information sur le tournage du vidéoclip («Il étais (sic) 2 fois...Janek Bishop aka Gabriel P.G.», 17 avril), etc. Enfin, environ depuis la fin de l'été 2008, on retrouve encore des annonces de spectacles et de la couverture de presse du groupe, mais on y trouve aussi des billets sur toutes sortes de sujets que le groupe trouve pertinents, comme du contenu humoristique («Une belle histoire de déconcentration...», 8 mai 2009) ou des billets ayant trait à leurs artistes préférés, comme JDilla («LA Weekly et Dilla», 22 juin 2008), SoCalled («SO CALLED?», 29 juin 2008) et Platinum Pied Pipers (««Platinum Pied Pipers : Abundance», 3 février 2009).

Le blogue de Narcycyst (<http://illuminary.blogspot.com/>), plus généralement, a la particularité de ne pas avoir été lancé en conjonction avec la sortie d'un album, mais comme une tribune pour parler des sujets qui le touchent. Créé en janvier 2008, le blogue est mis à jour quotidiennement, principalement avec du contenu reprenant et commentant l'actualité touchant le monde arabe en général, et l'Irak en particulier. L'artiste réagit très vite aux événements de l'heure, par exemple en mettant en ligne une chanson écrite en réponse à l'offensive juive de janvier 2009 («A song for Gaza», 5 janvier 2009) quelques heures après les premiers bombardements.

³³ Arnak et MGM sont des amis de longue date des membres de Payz Play, qui n'avaient pas enregistré de chansons depuis des années.

Le blogue lui permet également de parler de l'actualité médiatique et artistique. Il y annonce des nouvelles sur ses amis («Loe Pesci», 30 mars 2009), des sorties de films («Fear(s) of the Dark», 11 mai 2009), d'émission de télévision («Gaza Doc on 60 minutes (tick tick tick tick tick tick tick tick)», 27 janvier 2009), et d'artistes significatifs pour lui. («Michael Jackson man...», 26 juin 2009)

La controverse autour de la chanson *Arab Money*, le premier extrait de *B.O.M.B.S* (2009) du rappeur américain Busta Rhymes³⁴ représente peut-être le mieux la manière dont Narcicyst utilise son blogue comme façon de s'ancrer dans «son temps». Dans *Arab money*, «Busta compare son succès matériel à celui des magnats du pétrole [,] y raconte comment il joue au casino en compagnie d'Arafat [...] et qu'il n'a plus besoin d'être sur son 36, puisqu'il se fait pousser la barbe.»(Guimond, 2008). L'extrait utilise aussi dans son refrain un extrait du Coran, ce qui est strictement interdit par l'Islam. Par conséquent, la chanson est très mal reçue par les Musulmans partout à travers le monde, qui accusent le rappeur de dénigrer et de minimiser la culture arabe. La chanson sera d'ailleurs bannie dans plusieurs pays, dont l'Angleterre. (FYI, 2009)

Dès la sortie de la chanson le 11 novembre 2008, Narcicyst publie, en les commentant, les réactions que la chanson suscite autour du monde. Quelques jours plus tard, il rend disponible en ligne «The real arab money»³⁵, qui reprend la même musique que l'original, mais dans laquelle le rappeur montréalais dénonce les stéréotypes véhiculés par la chanson et l'ignorance des Américains de la culture arabe.

I got the nerve to burn bridges like Halliburton/
John McCain with Sarah Palin probably flirtin'/
Had to bust a rhyme just to set the standard straight out[...]/
From bomb makin to strippin Islam naked [...]/
The truth is that american hip hop is gone sacred/
Not to generalize, dog, but the song's racist. (Narcicyst, 2009b)

³⁴ Busta Rhymes est une star mondiale, ayant enregistré huit albums, dont *The big bang* (2006) a atteint les sommets des palmarès américains et britanniques. Il a également joué au cinéma aux côtés, entre autres, de Sean Connery, Samuel L. Jackson et Jamie Lee Curtis.

³⁵ Paroles retranscrites par moi-même, avec l'autorisation de l'artiste.

Par un concours de circonstances, la chanson se rend aux oreilles de Busta Rhymes, qui appelle directement Narcicyst pour s'excuser et lui promettre de retirer la chanson des ondes. Narcicyst a fait part à ses lecteurs de toute l'aventure en publiant plusieurs billets pendant quelques jours sur son blogue. Cet événement est emblématique bien sûr parce qu'il recoupe les deux préoccupations principales que l'artiste commente dans son carnet, soit les représentations de «l'Arabe» et le rap, mais aussi dans son traitement dans le temps. Bien qu'il réponde rapidement à la nouvelle, il fait ensuite un suivi, reprenant l'événement sous divers angles, et à divers niveaux de réflexion. Cette méthode, qu'on pourrait qualifier de «journalistique³⁶», appartient à un courant introduit dans le rap par le groupe Public Enemy, une influence avouée du rappeur, dont les membres affirmaient que le rap est le «CNN des Noirs». (HipOnline, 2008)

Si cet événement a fait circuler le nom de Narcicyst un peu partout dans la blogosphère, le rappeur s'est toujours défendu de l'utiliser pour en faire sa propre promotion. Contrairement au procédé habituel, le blogue de Narcicyst n'a pas pour but premier de faire connaître sa musique ou de créer un «buzz» autour d'une sortie de disque. Le rappeur irakien ne parle que très rarement de ses propres projets: il met plutôt de l'avant ses intérêts, ses opinions, ses goûts, et sa musique n'y joue qu'un rôle secondaire. Bref, il semble que ce blogue soit avant tout celui de Yassin, où on y parle à l'occasion de Narcicyst. De tous les artistes suivis, Narcicyst est celui qui joue le plus avec ses identités, ses *persona*. Par exemple, son blogue s'appelle *Illuminarcy* (un jeu de mot où la référence à son nom de scène est subtile), et les billets sont toujours signés par «Narcel X», qui est aussi son nom de plume lorsqu'il écrit pour l'hebdomadaire *The Mirror*. Cette multiplication des *alter ego* mérite d'être relevée au passage, puisque, selon moi, de tous les rappeurs ayant participé à ce mémoire, Narcicyst est celui dont l'écart entre «l'artiste» et «l'individu» est le moindre. Contrairement à Omnikrom et Payz Play, qui

³⁶ Le rappeur est également journaliste rap pour l'hebdomadaire *The Mirror* à Montréal.

utilisent abondamment les hyperboles et les délires mythomanes pour créer une distance entre leur monde rappé et leur monde vécu, The Narcicyst écrit et performe des textes collés sur la réalité de Yassin Alsaman. On aurait donc pu s'attendre à ce que ce soit ce rappeur qui utilise le moins de pseudonymes, puisque c'est lui qui semble le moins «jouer» avec les possibilités stylistiques qu'ils procurent. Pourtant, de tous les artistes, c'est lui qui joue le plus avec ses multiples «AKA» (*also known as*) et référents (Narcel X, Illuminarcy, The Narcicyst, Euphrates, Arab Summit).

Il existe aussi bon nombre de blogues culturels, webzines et sites web qui jouent aussi un rôle important dans la promotion d'un album et d'un artiste. Ils sont souvent hyperspécialisés dans un genre musical et suivis par des milliers de lecteurs de partout dans le monde. Pitchfork (<http://pitchfork.com/>), Allhiphop (<http://www.allhiphop.com/>) et Discobelle (<http://www.discobelle.net/>) en sont trois bons exemples rencontrés au cours de ce mémoire. Ces sites sont mis à jour plusieurs fois par jour, et présentent des nouvelles ou des liens vers des nouvelles chansons de nouveaux artistes. De par leur statut de spécialistes, ils sont souvent les premiers à repérer des artistes qui seront ensuite signés par des grandes compagnies de disques (Baltimore, 2009). Ils jouent donc un rôle important pour un groupe qui désire faire connaître sa musique dans les cercles musicaux dans l'air du temps de l'Occident.

Omnikrom a fait l'annonce le 30 janvier de sa collaboration avec le duo Megasoid sur le blogue du site de Fairtilizer (<http://www.blog.fairtilizer.com/>), «a Do It Yourself Music Club providing tools and services for artists, labels, and media to share, promote, and distribute today's best new music» (Fairtilizer, 2009a). Ce site américain de recommandations musicales permet de faire ses propres listes de chansons, partageables, en plus de présenter quotidiennement à ses lecteurs des nouveaux artistes. L'annonce publique de cette association entre Omnikrom et Megasoid, autant que l'endroit et le moment (l'album est lancé au printemps 2009, le premier extrait est disponible sur internet depuis le 31

janvier 2009) ne sont pas innocents, et font partie d'une stratégie visant à créer un maximum d'anticipation pour la sortie du disque. Cette stratégie de promotion est en soit relativement nouvelle dans le milieu du rap québécois où, plus traditionnellement, la promotion d'un l'album ne se fait que quelques semaines, voire quelques jours, avant le lancement de l'album, avec le gros de l'offensive marketing qui est faite après la sortie du disque (avec les spectacles, les entrevues, les vidéoclips). Dans ce cas particulier, Omnikrom s'adresse à des lecteurs qui ne connaît probablement pas le groupe, mais qui risque de s'y intéresser s'ils aiment Megasoid, ou la liste de morceaux présentés par Jeanbart lors de l'entrevue.

Les *mixtapes* sont également une façon de montrer qu'on est de son temps. Si elles peuvent servir différentes fonctions et prendre plusieurs formes³⁷, «at heart, the mixtape is a document of hip-hop's growth and progression (and digression), as well as the latest modes and styles» (Schonberger, 2007, p. 8). Nées dans les années 1970 sous la forme de *party tapes* (un DJ enregistre ses prestations dans les clubs, et revend des copies sur cassettes dans la rue), les *mixtapes* ont évolué et se sont adaptées aux changements technologiques, en plus de redéfinir leur rôle et fonctions au cours du temps. En effet, le concept de *mixtapes* a survécu à la disparition du ruban magnétique, et le mot est encore utilisé aujourd'hui même si le format privilégié est le CD, le DVD ou encore le MP3 téléchargé d'internet. Qui plus est, dans les 40 dernières années, la *mixtape* s'est développée un créneau commercial spécifique et «a multi-layered web of associations that focus the complicated relationship between hip-hop's underground core and corporate viability»(Schonberger, 2007, p. 9).

Payz Play a lancé une *mixtape* gratuite, disponible sur ses diverses plateformes web, quelques mois après la sortie de son album. (Payz Play, 2008b) Ce mélange ininterrompu de chansons propose des

³⁷ Les grandes «familles» des *mixtapes* sont le *blend tape*, où le DJ mélange des instrumentaux et des *a cappella* de chansons connues et les mixapes «exclusives», mettant en vedette du matériel inédit (nouvelles chansons, improvisations, *remixes*) d'artistes connus ou désirant percer. (Schonberger, 2007)

remixes et des *mash-ups*³⁸ de morceaux de rap (Radio Radio, Young MC, Dizzee Rascal, A tribe called quest, Slum Village, Jay-Z, Common), de rock (Santigold, Malajube, MGMT, Pink Floyd) et d'électro (Justice Daft Punk, Calvin Harris, Diplo, Crookers), avec des chansons de son propre album. L'idée derrière ce mélange était de montrer les influences du groupe et montrer les capacités de dj de Ephiks et Naes.

« Oui, on pourrait dire que c'est un peu la somme des influences musicales qui nous font triper ces temps-ci, acquiesce Dj Naes, un des architectes de la compilation. On y retrouve aussi pas mal de morceaux qu'on aime jouer lorsqu'on fait DJ dans des soirées. Disons que ça complète notre univers – du rock 80 autant que du house et des classiques de rap des années 90. (Renaud, 2008)

Cette technique de promotion a de nombreux avantages : le groupe n'a pas à acheter la musique d'un tiers parti, il peut tirer profit de matériel autrement gratuit (la performance à la radio, un texte enregistré *ad lib* pendant une session de studio), cela lui permet de garder l'attention des fans et de l'industrie, tout en montrant qu'il est «dans le coup», qu'il sait ce qui se passe dans l'industrie du rap. Dans le cas de Payz Play, ce *mix* servait vraisemblablement aussi à étaler leur connaissance musicale et à faire connaître leurs influences, et, peut-être, attirer l'attention d'auditeurs qui ne sont pas des fans de rap mais qui connaissent et apprécient d'autres groupes et d'autres genres.

Twitter est une des inventions ayant vu le jour sur le web au cours de la rédaction de ce mémoire qui incarne tout à fait la recherche d'instantanéité, le désir d'être en permanence connecté à ce qui se passe sur la planète, que j'ai remarqués chez les rappeurs. Le site Twitter (de *twit*, ou «gazouiller») permet de suivre les activités d'un usager, qui peut exprimer en tout temps ce qu'il fait, en 140 caractères ou moins. Son profil peut être mis à jour en permanence, par le biais du site, ou d'applications installées sur son téléphone portable. Jeanbart est devenu rapidement un utilisateur de

³⁸ «A mashup is a song or composition created by blending two or more songs, usually by overlaying the vocal track of one song seamlessly over the music track of another. In full swing at the end of the 20th century, mashups have been

ce mode de communication, s'en servant pour dire qu'il est en entrevue («On est a CISM. Interview pour hiphop hypnotique. J'suis fatigué». 23 mai 2009), quelques minutes avant d'entrée en scène pour le lancement du nouvel album du groupe («About to go on stage in 10min», 19 mai 2009), ou pour dire où il mange («Chez Buns hamburger house. Vais tester voir si les burgers sont si bons», 2 juin 2009).

3.2 *Le vidéoclip, plus qu'on outil de promotion*

Les rappeurs, du moins ceux que j'ai suivis, ont un souci de mélanger les formes d'arts, les influences, et de s'entourer de gens qui partagent cette conception de la multidisciplinarité. Cela se manifeste particulièrement dans le vidéoclip, où les groupes tendent à toujours aller vers les mêmes réalisateurs, qui sont pour la plupart des connaissances ou des amis des artistes. Quatre noms sont constamment revenus au cours de ma filature. D'abord, Gabriel Poirier-Galarneau, un spécialiste du *motion design*³⁹ qui est très en demande tant à la télé qu'en publicité que pour des projets web; Rémi Larochelle, spécialiste de l'animation, a fait des clips pour Champion, les Prostiputes, Numéro#, Artist of the year, Ghislain Poirier; Baz, quant à lui est réalisateur pour le compte de 33mag, a travaillé pour Mic Life, Dupuis, Omnikrom et pour des publicités. Finalement, Jérémie Saindon, qui s'est fait connaître avec le premier clip d'Omnikrom *Été Hit*, a aussi réalisé des clips pour We Are Wolves et Numéro#, en plus de réaliser des publicités. Ces réalisateurs ont entre 25 et 35 ans et évoluent dans des industries où règnent la créativité et l'inventivité (la publicité, la réalisation de contenu pour les nouveaux médias, etc.).

described positively as "ultimate post-modern pop song[s]" or «culture jamming in its purest form ». (Mashup, wikipédia, 2008)

³⁹ Le *motion design* est une branche du graphisme qui travaille avec de la production de contenus animés, audiovisuels et interactifs. Par exemple : les génériques de films ou de télévision, les animations *flash* sur le web, etc.

Les concepts de clips reflètent d'ailleurs ce désir d'innover : les deux premiers extraits des albums de Payz Play et d'Omnikrom ont reçu une mention spéciale de Musique +⁴⁰, en plus de faire la tournée des blogues de musique québécois et d'ailleurs dans le monde. En effet, *Été hit* (2007), réalisé par Jérémie Saindon pour Omnikrom, a fait parler de lui un peu partout sur internet après que Perez Hilton⁴¹ l'ait mis sur son célèbre blogue de potins (Hilton, 2007). Le clip, presque entièrement réalisé en post-production, place les membres d'Omnikrom dans un monde onirique, où JeanBart et Linso rappent respectivement parmi les arc-en-ciel, les beignes et les bouteilles de champagne en néon. Ce monde «néon» sera repris quelques semaines plus tard dans le clip de *Good Life* (SoMe, 2007) de l'américain Kanye West. Bien que les délais entre la production du vidéo d'Omnikrom et de West aient été trop rapprochés pour accuser quiconque de plagiat, cela montre très bien la notion d'air du temps, avec deux groupes et deux réalisateurs qui ne sont jamais parlés mais qui ont eu la même idée, à peu près en même temps.

J'ai observé le même phénomène au Québec, où Payz Play et Omnikrom ont tous les deux utilisé la technique «d'images arrêtées» pour deux clips réalisés par deux réalisateurs et deux compagnies de productions différentes. «L'image arrêtée» (ou *stop motion*) consiste à prendre des milliers de photographies, et à créer un mouvement avec elles, un peu comme dans un film d'animation. Je sais, pour en avoir parlé avec eux, qu'aucun des groupes ne considère avoir «copié» qui que ce soit. Il n'en demeure pas moins que, pour une série de raisons (des vidéos qu'ils avaient vus, les techniques maîtrisées par les réalisateurs, le lien avec la chanson, etc.), les deux groupes, sans se consulter, en sont venus à utiliser le même effet, qu'ils trouvaient tous les deux novateur et intéressant.

⁴⁰ La station de télé accorde différents «épithètes-catégories» aux vidéoclips qu'elle considère originaux et/ou novateurs. *Été hit* et *Il était deux fois* (Poirier-Galarneau, 2008) ont tout deux été la «bombe de la semaine» à leur sortie.

⁴¹ Un blogueur de la Californie spécialisé dans les potins touchant l'industrie américaine du divertissement.

3.3 Les fans : *Dis-moi qui tu écoutes, je te dirai qui tu es*

Mes observations sur le terrain ont permis de confirmer une intuition que j'avais depuis longtemps, à l'effet qu'il existait une grande variété de publics rap. Je ne crois pas, bien sûr, qu'il existe un genre musical dont on puisse réduire tout le public à un «type» unique et monolithique. Cependant, la pluralité et la disparité entre ces publics me semblent assez intrigantes pour être discutées dans ce mémoire. Selon les groupes que j'allais voir en spectacle, l'âge, la composition homme-femme, la langue parlée, les vêtements (marques, couleurs, tailles, accessoires, façons de les porter) variaient significativement. Également, les gens rassemblés à un même concert avaient des caractéristiques le plus souvent homogènes. Ainsi, les divers publics rap ne semblent ni se croiser ni se mélanger, du moins lors des concerts.

Les membres d'Omnikrom reconnaissent l'importance de la mode pour leurs fans :

«Nos fans aiment TTC, Justice, trippent *streetwear*, on fait partie d'une scène qui n'est pas nécessairement nouvelle, mais que tout le monde sait qu'il se passe (sic) quelque chose, au niveau vestimentaire, musical. C'est une culture dont ont fait partie.» (Linso Gabbo, 20 octobre 2008)

Cette «culture» dont Gabbo parle est loin de la mode hip hop, et a été plutôt associée à une forme de *hipsters* francophones. Concept controversé, le «hipsterisme» est souvent attaqué pour son manque de substance, son «usurpation» ironique de codes et de référents empruntés aux mouvements ouvriers, révolutionnaires, punk, grunge, hip hop, en évacuant leur idéologie. Le magazine *Adbusters* en juillet 2008 dénonçait dans *Hipster: The Dead End of Western Civilization* ce «cul de sac culturel» :

The American Apparel V-neck shirt, Pabst Blue Ribbon beer and Parliament cigarettes are symbols and icons of working or revolutionary classes that have been appropriated by hipsterdom and drained of meaning. Ten years ago, a man wearing a plain V-neck tee and drinking a Pabst would never be accused of being a trend-follower. But in 2008, such things have become shameless clichés of a class of individuals that seek to escape their own wealth and privilege by immersing themselves in the aesthetic of the working class. (Haddow, 2008)

Selon cet article la mode *hipsters* est un phénomène de la génération de jeunes d'aujourd'hui – au même titre que le disco, le punk, le grunge l'étaient pour les générations précédentes. Le discours et les opinions sur les *hipsters* sont divers et sont au coeur d'un débat très actuel, comme en témoignent les 139 pages de commentaires reçus suite à l'article d'*Adbusters* (Haddow, 2008). Pour Nicolas Langelier du webzine p45, «le hipster-amateur-d'Omnikrom a donc entre 18 et 26 ans environ, il est francophone, il est blanc et il *adore* les choses ironiques.» (Langelier, 2006) On pourrait ajouter, si on voulait les parodier à l'extrême, qu'ils habitent chez leurs parents et adoptent les modes (*keffiyeh*⁴², les lunettes *Ray Ban*, les jeans moulants, les couleurs fluorescentes⁴³) une fois qu'elles ont été distribuées dans les grandes chaînes (Simon's, La Baie, Amnésia, Toxic), soit après qu'elles aient été à la mode dans des milieux hipsters plus «authentiques». À bien des égards, les membres d'Omnikrom pourraient eux-mêmes être qualifiés de *hipsters*, et ils sont certainement vus de cette manière par certains de leurs détracteurs, comme Nicolas Langelier (*idem*) dans son texte *Omnikrom ou la pollution musicale faite hype*, qui voit dans leur attitude «au second degré», l'incarnation parfaite de l'ironie tant prisée par les *hipsters*. S.P., anciennement du groupe-phare Sans Pression et qui est encore aujourd'hui un des rappeurs les plus populaires au Québec, les a quant à lui accusés de faire du «rap de clown» (Sans Pression, 2008).

Payz Play explique ainsi les relations entre Omnikrom et les *hipsters* :

Omnikrom ont un autre *crowd* complètement. C'est des très jeunes filles de 13-17 ans, dont la moitié d'eux autres vont crier peu importe c'est qui. Avec Omnikrom ce qui s'est passé, au début [leurs fans] c'était du monde plus vieux qui trouvait ça drôle, pis a un moment donné ça a *switché* vers plus jeune, style boys band. (Égypto, entretien 5 novembre 2008)

⁴² Foulard à carreaux popularisé par les militants palestiniens.

⁴³ Le terme «rap-fluo» est souvent accolé à Omnikrom et autres groupes aux sonorités électroniques.

Comme l'indique Égypto, ce type de public contraste avec les fans qu'on retrouve traditionnellement dans les spectacles rap à Montréal (composé généralement de jeunes hommes, Blancs et Noirs, arborant un style et des marques associées à la culture hip hop). En fait, Jeanbart l'admet lui-même, ses fans ne sont souvent pas des fans de rap, et aiment Omnikrom pour leur côté humoristique (JeanBart, entretien, 30 octobre 2008). Cela explique donc en partie le succès populaire du groupe (il parle à un public plus large que les fans de rap) et la raison pour laquelle on ne croise pas les fans d'Omnikrom dans d'autres concerts. De plus, ce type de public est également assez mal perçu par les autres groupes avec lesquels je me suis entretenu. Payz Play, qui a fait plusieurs concerts avec Omnikrom, pense que ces fans ne valent pas grand-chose :

«- Souvent, Marc (Égypto) va donner des mains en avant du stage, pis là ça commence à crier. Fak moi ça me gosse, parce que je m'entends plus, pi parce que j'ai pas l'impression que le monde m'écoute. Je pourrais dire «Aflefi Aflefa» pi ça changerait absolument rien.»

«- Pis en plus même s'ils écoutaient, y comprendraient pas ce que tu dis. On fait pas de la musique pour les petites filles de 14 ans.» (Égypto et RU, entretien, 5 novembre).

Là où Omnikrom voit des jeunes qui font partie d'une «culture» et qui s'intéressent à toutes sortes de genres de musique, à la mode, à la «nouveauté» en général, Payz Play voit plutôt des adolescents superficiels, sans opinion, qui consomment (musique, objets, tendances, etc.) et qui jettent au rythme où on leur dit ce qui est «cool» et ce qui ne l'est plus : «Entre toi et moi, on s'entends-tu pour dire que le monde qui trippe sur Omnikrom présentement vont sûrement pu écouter ça dans 10 ans...» (RU, entretien, 5 novembre). Quand Payz Play parle de «ses» fans, le groupe a plutôt en tête des individus âgés entre 20 et 25 ans, qui habitent principalement à Montréal, qui partagent le sens de l'humour et

les références musicales du groupe. Les paroles de la chanson «St-Cassette⁴⁴» fournissent une illustration supplémentaire de leur mépris pour l'image qu'ils se font des *hipsters* :

Pastiche
Vedette de rien,
Sauf du vide, Avide de tout ce qui est dans le vent, Vite et maintenant!
Pour ' pas qu'on me dise que ce n'est plus ça qui est enlevant,
J'achète avant de regarder,
Je jette avant de le garder,
C'est quoi la tendance?
La nouvelle fragrance?
Je garde la cadence,
Pis je dépense,
Tous mes sous pour vous épater,
J'oublie mes goûts pour m'effacer,
Me fondre,
Dans la masse de monde,
C'est tout ce qui compte!

(Payz Play, 2008a)

3.4 *L'habit fait parfois le moine : «l'habillement» d'un groupe et l'air du temps*

Les façons dont les artistes «habillent» leur groupe (par leurs vêtements, leurs pochettes de disques, leurs affiches, leurs spectacles, leur marchandise promotionnelle, etc.) marquent des lectures différentes de cet «air du temps».

Le style vestimentaire est l'une des dimensions les plus saillantes de l'habillement d'un groupe. Comme Hedbige l'a montré en ce qui concerne la sous-culture punk (Hedbige, 1979), la musique lie toutes sortes de formes de représentations de soi, particulièrement la façon de s'habiller. Les distinctions entre les divers sous-genres du rap à Montréal s'accompagnent aussi de différences dans le rapport à la mode, aux couleurs, aux marques, aux accessoires. Le rap-électro par exemple est aussi qualifié de rap-fluo (Lemieux, 2009). La référence à cette palette de teintes voyantes, voire criardes, renvoie aux

⁴⁴ Paroles retranscrites avec l'autorisation du groupe.

couleurs de l'habillement des artistes de cette branche, tout en liant le genre aux années 80-90⁴⁵, où le fluo a connu le pic de sa popularité. Je trouve que la connotation du fluo rappelle aussi le caractère tape-à-l'œil, «bruyant», hyper saturé des sonorités électro-*rap*. Le prétendu opposé du *rap-fluo*, le *rap underground*, a également comme synonyme une référence à un accessoire, le sac à dos. Le *backpack rap* est une branche du *rap* plus sombre, plus expérimentale, souvent plus *harcore*, au sens d'agressif, et de plus près du «noyau» de pratiques ou de valeurs hip hop prétendument «authentiques». L'épithète fait référence aux artistes et aux fans qui traînaient partout avec eux leur sac à dos, qui pouvait contenir des livres, des vêtements de rechange, des canettes de peinture, de l'alcool, de la drogue, des disques, etc. L'image du sac à dos est demeurée emblématique de ce sous-genre puisqu'elle symbolise la liberté, l'érudition, l'illégalité, «l'authenticité». Le style vestimentaire est ainsi un bricolage (Hebdige, 1979), un assemblage délibéré d'éléments qui, combinés, signifient, véhiculent un message, un code.

Les vêtements dans le *rap* communiquent également, pour qui en connaît les codes, si un rappeur est de son temps ou pas. Par exemple, alors que je discutais du nouvel album de Sir Pathétik⁴⁶ avec Jeanbart et Gabbo, une des premières critiques que les membres faisaient du rappeur avait trait aux marques de vêtement qu'il portait, et à la désuétude de son style : «Il est habillé comme moi en secondaire 5!» (Jeanbart, entretien, 17 mai 2008). De la même façon, Dj Ephiks a décrit les vêtements portés par le rappeur S.P. pour illustrer la médiocrité, selon lui, de sa performance au gala de l'ADISQ en 2008:

Pour vrai, sa performance au gala de l'ADISQ, c'était nul à chier. Pathétique. Y'étais habillé en *biker* avec une veste pas de manche, en bedaine en dessous. J'étais gêné pour lui... (DJ Ephiks, entretien, 5 novembre 2008)

⁴⁵ Une des caractéristiques du *rap fluo* est sa propension à réactualiser des tendances des années 80-90, comme, outre le fluo : le mohawk à la Mister T, les Ray Ban, les modèles de souliers de l'époque (comme les Air Max 90, les Reebok Pump, les Adidas Color).

⁴⁶ Un rappeur de Trois-Rivières, que plusieurs, dont Omnikrom, trouvent infantile.

Si la critique d'Omnikrom porte sur la caducité vestimentaire de Sir Pathétik (sous-entendant également que le rappeur est resté accroché à une époque révolue, et que cela se reflète dans sa carrière musicale), le commentaire du DJ est autre. Ce qui le dégoûte dans le cas de S.P., c'est son travestissement afin de gagner du capital de sympathie aux yeux du «grand public», qui ne s'intéresse pas particulièrement au rap. Son bricolage vestimentaire rappelant l'esthétique «rock-motard» (veste sans manche en cuir cloutée, chaînes, bottes) était renforcé par la présence sur la scène de Martin Deschamps et d'Éric Lapointe, deux figures représentant pour Dj Ephiks une autre génération de musiciens au Québec, qui font de la musique d'un «autre temps».

Les rappeurs qui ont participé à cette étude utilisent leur image publique chacun à leur manière. La plupart du temps, le «message» vestimentaire ou graphique participe aux préoccupations, aux intérêts, à la personnalité des rappeurs. Ainsi, Narcicyst, en intégrant le *fèz* (chapeau rouge d'origine égyptienne) et le *keffieh* à son style autrement «nord-américain» (chaussures Nike, jeans larges, etc.) prolonge ses idées politiques dans ses vêtements. La pochette de son disque (annexe 1) reflète également l'hybridité de ses origines, avec un montage photo combinant ce qu'on devine être l'ensemble de ses «influences»⁴⁷, d'Edward Saïd à Michael Jordan en passant par la bombe atomique, la télévision, John Lennon, Saddam Hussein, les preneurs d'otages des jeux de Munich et Cornel West. Cette technique semble être dans l'air du temps, puisque Jérémie Wirth, le graphiste d'Omnikrom a créé la pochette de *Comme à la télévision*, le deuxième disque d'Omnikrom, avec des éléments qui représentent les membres du groupes (Robillard-Laveaux, 2009) (voir à l'annexe 1) : épars dans un sous-sol de bungalow, on retrouve des vieilles consoles de jeux vidéo, des affiches des Expos, des casquettes, des lunettes de soleil, des figurines, des souliers de collection.

⁴⁷ Il est difficile de ne pas penser au concept de trajectoire ici, où toutes les photos mettent en relation des événements, des personnes, des objets, dont la *coexisting heterogeneity*, pour reprendre Massey, forme aujourd'hui la personne publique de The Narcicyst.

Payz Play a confié la création du visuel de son image (pochette, logo, site web) à une firme spécialisée, Couleur.tv, spécialisée dans l'animation 2D et 3D, le *motion design* et la post-production. L'esthétique de leurs communications graphiques est volontairement sobre, histoire de se détacher de l'image «fluo» et de ce qu'elle représente pour eux (immaturité, manque d'originalité, superficialité) à laquelle est souvent associé le rap-électro. Lors d'une entrevue que j'ai réalisée avec eux pour le compte de 33mag, je leur posais la question suivante :

33mag :Y'a beaucoup de noir dans vos visuels... C'est une réponse au «rap-fluo»?
 Égypto : Ben on est pas partis avec cette idée-là, mais on est bien contents que ça donne cette image-là. (Blais, 2008)

Cette sobriété s'exprime aussi dans le «costume» du groupe en spectacle, en entrevues, pour les photos, où les membres sont habillés en noir des pieds à la tête. S'ils ne sont pas aussi flamboyants que d'autres groupes auxquels la presse les a associés, ils demeurent conscients des tendances, des styles et des marques «dans l'air du temps». Ainsi, hors de leur *persona* artistique, certains membres du groupe s'habillent avec des coloris, des marques, un style, qui s'apparentent à ceux d'Omnikrom. Le groupe joue donc avec l'écart entre leur personnalité de scène et celle de la «vraie vie». Loin d'être contradictoire, cet écart montre plutôt la complexité de composer et gérer deux images, publique et privée.

3.5 *Les techniques de création et de production comme façon d'être de son temps*

La conception «classique» d'un disque de rap était scindée en deux : le ou les rappers écrivaient les textes et les performaient; le ou les DJ créaient la musique, sur laquelle ils démontraient la profondeur de leur connaissance musicale dans le choix d'échantillons rares et leur maîtrise du *scratch*. Dj Polo et Kool G. Rap, EPMD, Eric B. et Rakim, Run DMC, De la soul, Jungle Brothers, A tribe called quest, Wu Tang, tous ces groupes-phares des années 80 et 90, produisaient tant la musique que les textes de

leurs albums. Cette façon de faire tend à être remplacée aujourd'hui, du moins dans le rap étatsunien, par l'émergence d'une génération de producteurs qui vendent leur création à quiconque peut se payer leur service⁴⁸. Ainsi, la façon «contemporaine» de produire un album consiste à faire appel à plusieurs producteurs indépendants qui ont la cote, qui sont de leur temps, au moment de la parution de l'album. À Montréal, j'ai constaté la coexistence de ces deux modèles, avec quelques variantes.

Par exemple, la façon de créer d'Omnikrom s'inspire de ces méthodes «contemporaines», qui sont aussi celles des artistes qu'ils écoutent (T.I., Lil' Wayne, Soulja Boy, Slim Thug). Le «son» d'Omnikrom est caractérisé par l'utilisation de sonorités électroniques, de synthétiseurs et d'effets sonores (sirènes, «lasers», *autotune*). Il n'y a aucun échantillonnage sur leurs albums, ni aucune présence de *scratch*, deux techniques traditionnellement utilisées dans le rap. Si Omnikrom compte son propre producteur à l'intérieur du groupe, le trio fait néanmoins appel à des producteurs invités (sur le premier album d'Omnikrom, 5 des 13 titres ont été confiés à des producteurs invités). (Omnikrom, 2007)

La plupart de ces producteurs sont des amis ou des proches du groupe et avec qui les membres disent ressentir une compatibilité musicale : Pierre Crube (de Numéro#), Dj Orgasmik (du groupe TTC), Ghislain Poirier, Le Matos (trio de Montréal qui bénéficie d'un *hype* significatif, ayant joué dans des événements comme le Piknic electronik⁴⁹, le Saboteur Ball⁵⁰, le lancement du site de 33mag, le 10^e anniversaire du magazine Nightlife), TEPR (associé à la rappeuse française Yelle⁵¹), le duo Megasoid⁵², les «coproducteurs exécutifs» de *Comme à la télévision*.

⁴⁸ Timbaland et Pharell, qui ont commencé à produire de la musique pour des rappeurs, ont travaillé avec Céline Dion, Justin Timberlake, Christina Aguilera et Britney Spears.

⁴⁹ Ces rendez-vous dominicaux rassemblent des Djs de partout dans le monde qui jouent durant les après-midis d'été au parc Jean-Drapeau.

⁵⁰ L'événement annuel de Saboteur, où l'étiquette présente ses artistes et certains de ses prospects.

⁵¹ Chanteuse française repérée grâce à une chanson qu'elle a rendue disponible sur myspace. Elle a connu un certain succès au Québec au cours de l'été 2008, faisant salle comble à ses deux spectacles à Montréal.

⁵² Formé par Sixtoo et Hadji Bakara (du groupe Wolf Parade), le groupe a fait parler de lui un peu partout en 2007-2008 (notamment dans *The New Yorker* (Frere-Jones, 2008; Rabinovitch, 2008) et *Spin* (Rabinovitch, 2008).

Ces invités ont tous en commun d'être «à la mode». Ils font parler d'eux dans les médias de musiques spécialisées et sur les blogues du Québec et d'ailleurs, comme *Discobelle* (*Omnikrom : Le Matos remix*⁵³, 21 mars 2008), un blogue suédois de musique électronique très influent partout dans le monde. On les a qualifiés d'«artistes de l'heure» et on les present comme «les prochains à exploser⁵⁴». Autre exemple : on peut penser que Champion qui avait travaillé sur *Trop Banane!*, ne fait pas partie de la liste des collaborateurs du nouvel album parce qu'il a plus ou moins disparu de la scène musicale et que son nom est beaucoup moins «dans l'air du temps» qu'en 2007 quand *Trop banane!* est sorti.

Si le choix de producteurs «à la mode» est une façon de montrer qu'on est de son temps, l'association avec d'autres rappers l'est tout autant. C'est en effet un des objectifs des *featurings* entre artistes, une pratique répandue dans le rap. Par exemple, les chanteurs Omnikrom continuent de rester «dans l'air du temps» en faisant des apparitions comme invités dans les projets musicaux de leurs amis artistes. Durant la période de filature, trois albums ont été lancés avec une participation d'Omnikrom : *Donzelle* (2008), *Payz Play* (2008) et *Mic Life* (2008). Chaque fois, Omnikrom était présent aux lancements (*Donzelle*, 10 novembre, salle Sala Rossa; *Payz Play*, 27 mai, salle Le Gymnase; *Mic Life*, 5 mai, salle Le National). Dans le cas de *Mic Life*, Omnikrom a également participé au tournage du clip de leur collaboration, qui a été le deuxième extrait de l'album.

Je parlerai plus longuement des collaborations au prochain chapitre, mais je dois souligner leur importance pour marquer qu'on est de son temps. Pour Omnikrom, les *featurings* fournissent du nouveau matériel à faire entendre aux fans, sans avoir à produire un album. Cela permet aussi aux membres de rester présents sur la scène publique, à la télé (vidéoclip), à la radio et sur internet

⁵³ <http://www.discobelle.net/2008/03/21/omnikrom-le-matos-remix/>

⁵⁴ Jeanbart, dans une entrevue sur le site Fairtilizer, affirme à propos de Le Matos: «Those Matos guys are gonna make some noise in the next few years, and we'll be there to say we told you so!» (Fairtilizer, 2009b).

(images du tournage du clip, annonce des collaborations sur différents blogues, etc.) Tandis que pour l'artiste collaborant avec Omnikrom, il favorise ses chances d'être découvert par le public d'Omnikrom et de voir ses chansons endossées par les diffuseurs et de percevoir des droits de diffusion de la SOCAN (la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique).

Il existe cependant d'autres manières de produire un album, que certains pourront qualifier de «classiques», puisqu'elles sont inspirées de la manière de faire de groupes pionniers du rap.

L'album de Payz Play répond à ce modèle de création musicale, qui reflète l'intérêt des membres pour un style de production qui tranche avec les méthodes d'Omnikrom. Dj Naes a composé tous les instrumentaux, les a enregistrés et «*masterisés*» avant que le groupe n'entre en studio. Le groupe a ensuite travaillé les liens entre les textes et la musique ensemble. La très grande majorité des instrumentaux sont basés sur des échantillons, et le *scratch* est omniprésent sur l'album comme en concert. En entretien, les membres du groupe disent apprécier un album lorsqu'il est cohésif et qu'il est le résultat de la vision d'un producteur, plutôt qu'une collection de chansons sans liens entre elles. (Dj Naes, entretien, 5 novembre 2008). Les membres admettent que les albums qu'ils écoutent le plus datent souvent de plusieurs années :

«Les meilleurs albums de rap pour moi datent des années 90, avec De la soul avec 3 *feet high and rising*, Tribe Called Quest [...], Beatnuts». (...)

«J'écoute un mélange de vieux albums pis de nouveautés, mais je trouve qu'il n'y a vraiment pas beaucoup de bons nouveaux albums. Il y a les classiques pis c'est tout.» (Dj Ephiks, entretien, 5 novembre).

Ainsi, même s'ils optent pour un style de production «classique», le groupe dit demeurer au fait des tendances actuelles, de ce qui est dans l'air du temps. Les membres de Payz Play s'intéressent à une large palette de genres, que ce soit au jazz, au soul, au funk, au rock, au *heavy metal*. Ils sont à l'affût

des nouvelles parutions, à travers les blogues, tout en étant toujours à la recherche de vieux albums, d'enregistrements inédits, de *bootlegs* de groupes plus vieux. (Entretien, 5 novembre 2008). En se positionnant en réaction à la «nouvelle manière» de faire un album rap, le groupe participe à un courant de critiques du rap «du temps», une tendance qui est elle-même «dans l'air du temps». En effet, plusieurs rappeurs ont dénoncé la nouvelle génération qui fait du rap d'une manière différente de la leur. Par exemple, Ice T, figure emblématique du *gangsta rap* des années 80-90, s'en est pris à Soulja Boy, un rappeur qui a connu un succès phénoménal sur Youtube, l'accusant d'avoir «tué le hip hop» (NYMag, 2008).

L'équipe qui a travaillé sur l'album reflète bien l'hétérogénéité des goûts et des réseaux du groupe. Seb Ruban, guitariste au sein du groupe accompagnant Champion a réalisé, mixé et joué du clavier pour l'album de Payz Play; François Lafontaine, du groupe Karkwa (Rock/ Alternative/ Pop) et Sandy Belfort (claviériste entre autres pour Paul Cargnello, Rock/ Soul / Reggae) ont également contribué aux mélodies de l'album. Le groupe a aussi invité quelques personnes en *featurings* : Arnak et MGM (rappeurs proches du groupe qui ne sont plus très actifs dans le rap québécois), Carole Facal (du groupe Dobacaracol, Afro-beat/Dub/Folk) et enfin, Omnikrom, qui a collaboré à une chanson. Le choix des invités sur l'album de Payz Play reposait sur une combinaison entre les circonstances (par exemple, la rencontre avec François Fontaine s'est faite parce que les locaux de pratiques de Payz Play et de Karkwa étaient l'un à côté de l'autre), la compatibilité musicale (la collaboration avec Sandy Belfort a très bien fonctionné, selon le groupe, parce que le claviériste partageait leur amour pour le funk), ainsi que l'amitié. Seuls les membres d'Omnikrom n'étaient pas des amis de longue date :

«C'est du monde [les invités], vraiment proche, sauf peut-être Omnikrom.» (Dj Naes, entretien, 5 novembre 2008).

L'idée de collaboration avec Omnikrom est née lorsque des membres de Payz Play (qui n'existait pas encore sous ce nom à cette époque) ont vu Omnikrom en concert, au Quai des brumes, bien avant que le trio connaisse du succès avec son premier album :

«Nous on a enregistré la chanson avec Omnikrom ben avant qu'ils soient populaires comme ça». (R.U, entretien, 5 novembre 2008).

L'emphase mise sur les raisons et le moment où le *featuring* a eu lieu n'est pas fortuite : cela dénote la valeur que les membres accordent à découvrir des artistes avant tout le monde. En se positionnant comme étant des «découvreurs» de talents, les membres de Payz Play s'enorgueillissent de pouvoir sentir «l'air du temps». Cela leur permet de se positionner comme des acteurs «en avance», plutôt que comme des «suiveurs» qui auraient choisi Omnikrom à cause de leur popularité du moment.

Si le type de production d'Omnikrom et de Payz Play diffère, les membres se rejoignent sur leur position sur la majorité des parutions rap au Québec, qu'ils considèrent datées, voire «quétaines». Ils sont très critiques par rapport aux artistes qui, à leurs yeux «stagnent», ou appartiennent à une autre époque. Ils déplorent l'amateurisme, mais aussi le manque de créativité d'artistes qui font et disent les mêmes choses qu'il y a 10 ans, qui ne leur semblent pas sensibles à «l'air du temps»:

«Au Québec, le monde est pogné sur ce qui se faisait en 1999» (JeanBart, entretien 30 octobre 2008).

Égypto de Payz Play va même plus loin, avouant qu'il a parfois honte de ce que font les rappeurs d'ici :

«J'ai une partie de moi qui a malheureusement honte d'être associé au hip hop d'ici. [Honte des] genres de préjugés que le monde ont (sic), qui sont justifiables, parce qu'il y a de la marde qui se fait. (Égypto, entretien, 4 novembre 2008).

Payz Play et Omnikrom, s'ils affirment être de leur temps, sont confrontés à d'autres rappeurs et amateurs de rap qui leur reprochent de ne pas faire du «vrai rap», sur les forums des sites Hip hop

Franco et HHQC, par exemple. Voici une citation de l'utilisateur/rappeur StarStatus, qui représente bien le genre de critiques formulées à l'endroit d'Omnikrom et de Payz Play: «Le fait que des groupes de hip-electro *nowhere* qui sortent de nul [sic] part, comme Payz-Play se retrouvent aux francofolies a [sic] la place de d'autres artistes vraiment Hip hop, avec a peine un *single* dehors. Ou [sic] est le respect pour les vrais artistes qui se forcent a [sic] donner du «contenu» [...]»(StarStatus, 2009). Encore une fois, être «vraiment Hip hop» semble être associé à un certain type de rap, qui, s'il n'est pas défini dans le billet de StarStatus, ne peut pas être ni «électro», ni «sortir de nulle part⁵⁵».

Selon Gabbo, ce rap dont parlent ses détracteurs n'a plus rien de «vrai», puisqu'il ne correspond plus aux nouvelles tendances, à ce qui se fait présentement :

J'écoute pas du rap des années 90 fait aujourd'hui en me disant que c'est ça le rap pis que ça peut être rien d'autre. Dans ma tête c'est aussi un hybride qu'ils font [ceux qui se réclament du «vrai rap»], parce que maintenant le rap c'est Lil Wayne, Soulja Boy, c'est ces trucs-là qui vont marquer notre génération. (Linso Gabbo, entretien, 30 octobre 2008).

De la même façon, Payz Play associe le «vrai rap» à un manque d'originalité, à un manque de vision :

«J'associe le même monde qui aime Ruffneck⁵⁶ au monde qui aime Éric Lapointe⁵⁷».
(Dj Ephiks, entretien, 4 novembre 2008)

Le rap engagé, comme celui de Loco Locass ou de Samian, représente également pour les deux groupes une forme dépassée du rap. Dans le cas des membres d'Omnikrom, ils vont même jusqu'à l'auto-censure pour éviter toute forme d'association avec ces groupes et le genre de musique qu'ils font. Ainsi, alors qu'il enregistrerait son couplet dans une chanson avec Donzelle, Gabbo a enlevé le mot

⁵⁵ Après avoir lu plusieurs commentaires de StarSatus, je crois que «nulle part» définit un milieu qui n'est pas «ghetto», ou dangereux, pauvre, difficile.

⁵⁶ Rappeur indépendant de Montréal, qui possède sa propre maison de disque, son studio et qui incarne pour beaucoup ce que le «vrai rap» devrait être.

⁵⁷ Vedette rock québécoise qui selon ses fans incarne l'authenticité, la liberté, l'intensité.

«manifeste» de son texte parce que cela lui faisait trop penser à Loco Locass (dont le premier album s'appelle *Manifestif*).

Si Omnikrom considère une certaine forme d'engagement politique comme appartenant à une autre génération d'artiste, cela ne veut pas dire que les membres refusent de s'engager lorsqu'un projet les touche. Jeanbart, sur le blogue du groupe, l'explique bien :

«Ceux pour qui c'est naturel de mélanger la mode et la musique, deux choses qui s'influencent mutuellement. Ceux qui trouvent naturel de mélanger les genres musicaux et les classes vestimentaires pour donner des trucs frais. Ceux qui n'ont pas peur de franchir les barrières qui n'ont pas lieu d'être, qui sont curieux et n'hésitent pas à se remettre en question. Ceux qui représentent le mieux la cosmopolité des grands centres urbains des années 2000 en dé-ghettoisant ce qui pourrait être dur à assimiler pour une grande majorité. Peut-être est-ce aussi juste du rap de Nerds....I don't care, j'aime le nerd en moi.

Ce sont ces efforts qui font que Kanye West design des sneakers pour Louis Vuitton, que les artistes derrière les pochettes de disques sont aussi designer pour des collections de vêtements, que les directeurs responsables de clips comme *Été Hit* sont aussi des créateurs de pubs ou de films. Tous ces gens travaillant ensemble sont entrain (sic) de créer une révolution artistique, un nouveau monde ou [sic] la mode avec un grand M se mêle sans réserve à la culture urbaine, au design et au divertissement. (Omnikrom, 2009)

Le rap est encore perçu comme une force «révolutionnaire», mais il sert une cause autre que le rap des années 80 ou du *gangsta rap* du début des années 90, entre autres celle du décloisonnement du genre rap. Le groupe soulève des questions par rapport aux limites du genre musical depuis ses premiers mini-albums. Ses membres ont stimulé la controverse lorsque, lors de leur discours de remerciement pour l'obtention du Félix pour «Meilleur album hip hop» (ADISQ, 2007) au gala de l'ADISQ en 2008, ils ont affirmé qu'ils «ne font pas vraiment du rap» (Jolin, 2007).

«Nous, on est plus un hybride avec l'électro, pi un peu de pop» (Linso Gabbo, entretien 30 octobre).

«Je pourrais sûrement faire un truc rap-rap, mais je serais jamais capable d'être comme ça pendant toute une journée». (JeanBart, entretien 30 octobre).

«Être comme ça», pour lui, c'est adopter une façon de parler, de s'habiller, de se comporter, qui ne lui correspond pas du tout, dans laquelle il ne se reconnaît pas et qu'il considère dépassée. C'est parler de thèmes sérieux, avec un agenda politique (dénoncer la situation des ghettos, parler de la corruption des politiciens, de la police, etc.), une tâche qu'il ne voit pas incomber à sa génération.

Même si les membres d'Omnikrom ne se considèrent pas «engagés», ou même contre le rap «engagé», leur projet est politique. Même si le groupe rejette le concept d'«engagement» et ce qu'il connote de militantisme associé à une gauche politique que le groupe associe à un autre «air du temps», Omnikrom se sent tout de même appartenir à une génération à part. Le groupe parle au nom d'un «nous», et revendique le droit de leur génération de s'affirmer et d'exister comme elle le pense.

«Je ne pense pas qu'on aurait pu faire ce rap-là il y a vingt ans. C'est vraiment un truc de génération qu'on essaie de refléter. Linso Gabbo (Boisvert-Magnen, 2009)

La chanson «Nananah⁵⁸» (Omnikrom, 2007), sous des couverts comiques, porte une charge politique indéniable. Je trouve que cet extrait cristallise les mêmes enjeux d'écarts générationnels que l'on retrouve dans d'autres courants dits politisés, comme le punk.

Si t'es né 20 ans trop tôt c'est pas d'ma faute prends ton trou
Vieux fou, t'es mou, les jeunes c'est tout
On met d'la vie dans leur vie d'merde, ils font leur analyse de merde
Ils disent que c'qu'ont fait c'est pourri
Mais nous dans 30 ans on sera en vie
C'est nous qui rénovons ce monde de fou avec de nouveaux matériaux bien à nous.
(Omnikrom, 2007)

⁵⁸ Paroles retranscrites avec l'autorisation du groupe.

The Narcicyst est quant à lui un artiste qui se considère comme engagé et politisé. Dans une entrevue à *La Presse*, il affirmait que «quand vous êtes Irakien, vous n'avez pas le choix, vous naissez dans la politique». (Bérubé, 2003) Les événements du 11 septembre 2001, puis l'invasion de l'Irak et de l'Afghanistan l'ont touché d'une manière différente, à cause de ses origines. Ainsi, contrairement à Omnikrom, pour Narcicyst, le rap politisé n'a jamais été plus d'actualité, pertinent, nécessaire, bref dans «l'air du temps». Le mc irakien reconnaît d'ailleurs lui-même qu'il n'est pas dans le même «vibe» qu'Omnikrom. (The Narcicyst, entretien, 15 août 2008)

Le rapport à la conception du politique montre bien que «l'air du temps», ou plutôt n'est-il pas plus logique de parler des «airs du temps», ne sont pas nécessairement homogènes. En tant que trajectoires, ils sont constamment (re)composés de relations entre des humains et des non-humains, en co-présences, et à des échelles différentes, qui redéfinissent constamment, pour chacun, ce qu'est «être de son temps».

Comme j'ai tenté de le montrer, l'air du temps est le résultat d'une multitude de croisements entre toutes sortes d'objets, d'humains, de technologies, qui créent un espace aux frontières floues, jamais établies une fois pour toutes. Être de son temps mobilise un ensemble de pratiques, de connaissances, de modes de consommation qui informent la vie professionnelle des rappeurs filés dans ce mémoire. Il semble également que cette quête de la constante actualité doive se prolonger dans la façon dont les artistes mènent leur vie personnelle. Être de son temps semble donc être un style de vie qui teinte toutes les sphères d'activités, dont la production artistique.

4 Alliances, partenariats, associations et affinités : rapper c'est collaborer

Je me souviens que lorsque j'achetais encore des albums, mon premier réflexe était de regarder l'endos de la pochette pour y découvrir quels rappers, chanteuses, musiciens, producteurs y avaient participé. Les chansons regroupant des artistes de milieux hétérogènes et les *posse track*⁵⁹ étaient systématiquement les chansons que j'écoutais en premier et qui déterminaient si j'achetais ou non le disque. Aujourd'hui encore, à l'ère du numérique, ce sont les chansons mettant en vedette un ou plusieurs invités qui «coulent» sur Internet en premier, et qui servent d'outils de promotion pour mousser la sortie d'un album⁶⁰. En anglais, ce type de collaboration porte le nom de *featuring*, un terme particulièrement intéressant puisqu'il met l'accent sur le côté spectaculaire, attrayant, de cette pratique. En effet, *feature* prend à la fois le sens d'attraction principale et d'élément caractéristique, distinct, unique, ce qui rend compte d'un double objectif : créer une combinaison «unique» en attirant l'attention. Plusieurs *featurings* ont été mis de l'avant au cours des dernières années au Québec : Samian, en s'associant à Loco Locass pour *La paix des braves*, a lancé sa carrière, tout en campant son image publique d'Algonquin moderne, fier de ses origines, mais ouvert sur le monde; Anodajay, un rappeur de l'Abitibi, s'est ouvert à un plus grand public en invitant Raoul Duguay⁶¹ pour une reprise rythmée de sa chanson *La bitte à Ti-Bi* sur son album *Septentrion*; S.P., un des pionniers du rap au Québec, a fait partie du spectacle de l'ADISQ pour la première fois de sa carrière en 2008, où il a interprété *Loadé comme un gun*, de son album *La tendance se maintient*, un *featuring* avec Éric Lapointe (qui a été interprété avec Martin Deschamps lors du gala).

⁵⁹ Une chanson où tous les membres du *posse*, de l'«entourage», du groupe participent. C'est habituellement l'occasion de démontrer la diversité, la qualité et la supériorité de son équipe rap. *Le retour du shit squad* (Chronique de mars, 1998), mettant en vedette les rappers marseillais autour du groupe IAM, en est un très bon exemple.

⁶⁰ C'est du moins vrai pour les principaux albums américains à être sortis durant la rédaction de ce mémoire : *Deeper than rap* de Rick Ross («Maybach Music 2», avec Kanye West, T-Pain et Lil' Wayne), *Paper Trail* de T.I. («Swagga like

Le *featuring* est l'une des manifestations les plus identifiables de la collaboration. Cette pratique est incontournable dans le rap montréalais, comme dans le rap en général, tant elle est répandue et systématisée. Car si les rappeurs n'ont pas inventé le procédé de regrouper deux ou plusieurs artistes pour une chanson, ils ont développé diverses façons de l'utiliser, qui varient d'un groupe à l'autre et d'un *featuring* à l'autre (faire connaître un nouvel artiste, attirer l'attention publique, rendre hommage, concrétiser la réconciliation d'artistes, etc.). Cependant, je propose que le *featuring* constitue la partie la plus visible d'un ensemble de pratiques et de conventions organisantes basées sur la collaboration.

Au cours du processus de recherche menant à ce mémoire, je me suis rendu compte qu'il était impossible de penser le rap en terme de carrière individuelle. D'abord, parce qu'il existe très peu d'artistes qui écrivent leurs paroles et font leurs propres *beats*. Même dans le cas où quelqu'un aurait la volonté, l'intérêt et les compétences pour produire tant sa musique que ses paroles, il serait exceptionnel que son album ne contienne pas la musique d'un autre, qu'il n'invite pas d'artistes à rapper avec lui (ou elle) ou qu'il ne reçoivent pas de demandes de *featuring* d'autres artistes. La collaboration est aussi clé dans le processus de production (enregistrement, mastering, etc.) et de diffusion du rap : c'est le mode sur lequel le rap montréalais se structure, que ce soit par exemple pour l'enregistrement d'un album, l'organisation de spectacles, la création de vidéoclip, la promotion, la façon de générer des revenus, etc.

La collaboration peut être comprise comme trajectoire au sens où elle met, très concrètement, des personnes et des objets en interrelation. Il ne s'agit pas simplement de rencontres entre des artistes aux différents parcours, mais d'une hétérogénéité d'agents, de toutes sortes et de toutes catégories, qui sont mis en commun, mobilisés, par la collaboration. Par exemple, comme j'en ferai la

us», avec JayZ, Kanye West et Lil' Wayne), *Tha Carter III* de Lil' Wayne («Lollipop» avec Static Major), *The Recession* de Young Jeezy («Put on» avec Kanye West), *Relapse* d'Eminem («Crack a bottle», avec Dr Dre et 50 cent).

⁶¹ Un poète et chanteur de l'Abitibi associé aux mouvements nationaliste et hippie québécois dans les années 70.

démonstration plus tard, lorsqu'un artiste enregistre un couplet sur la chanson d'un autre, ce n'est pas seulement deux individus qui collaborent: ce sont des publics, des entreprises, des institutions publiques (et toute l'idéologie qui sous-tend leur existence), des réputations, des discours sur le genre rap, des «crédibilités», etc. qui sont convoqués.

À l'aide d'exemples tirés de la filature que j'ai réalisée, je propose de distinguer l'alliance, l'affinité, l'association et le partenariat, tel qu'elles repensent et mettent en pratique la collaboration sous ses différentes formes effectives dans le rap à Montréal. Il est important de noter que cette classification n'a pas été faite *a priori* : elle est ce qui se dégage du travail de filature et d'analyse des matériaux recueillis dans les derniers mois.

La première distinction que je veux faire a trait à la nature de la liaison entre les parties dans la collaboration. Je différencie en effet le **partenariat** de **l'association** sur la base de l'engagement réciproque et de l'implication des collaborateurs. Le premier terme sert à qualifier une mise en commun, afin de réaliser un ou plusieurs projets ou d'atteindre des objectifs tels que, par exemple, enregistrer une chanson, vendre un album, faire connaître un produit. Les partenaires ne sont pas nécessairement du même «ordre», il peut s'agir d'individus autant que de personnes morales : des artistes, des diffuseurs, des marques de vêtements, des magasins. Les partenaires ne participent pas tous nécessairement également et ne jouent pas nécessairement le même rôle : l'un peut financer, l'autre prêter son nom, l'autre diffuser, par exemple. Cela n'exclut pas que les relations puissent être cordiales, voire amicales, entre les partenaires : il ne faut pas voir «inégalité» au sens d'exploitation d'une partie pour une autre : c'est simplement que la participation et les moyens peuvent être différents. Dans *Partnerships* (Andersen, 2008), Niels Akerstrom Andersen parle du partenariat comme étant un contrat de deuxième niveau. «When you enter into a partnership, you give a promise to subsequently

give promises». (Andersen, 2008, p. 4) Ainsi, le contrat est en quelque sorte un résultat du partenariat : alors que le contrat établit légalement les limites d'un engagement, le partenariat a comme propre de produire «a surplus of subsequent possibilities for agreements and actions». (Andersen, 2008, p. 5) Les partenaires s'engagent en quelque sorte à collaborer.

L'association se distingue du partenariat entre autres par le statut des parties impliquées. Dans ce type de collaboration, il faut une égalité de départ entre les parties. Un peu à la manière d'une association professionnelle – syndicat, ordre, conseil – les associés ont tous le même statut (même si certains peuvent avoir des responsabilités différentes, par exemple administratives), et sont ensemble parce que leur mise en commun (d'efforts, d'objets, d'expertises, de ressources) leur apporte une «force» qu'ils n'auraient pas individuellement. La longévité d'une association n'est habituellement pas déterminée, mais elle rarement de courte durée.

L'alliance et l'affinité servent quant à elles à décrire la nature des parties impliquées dans une collaboration. L'alliance rassemble et combine des éléments hétérogènes, dont le regroupement ne va pas de soi. Ce type de collaboration se voit souvent dans la musique lorsqu'on regroupe, souvent pour une chanson, des artistes provenant de genres différents pour tenter un *cross over hit*, un succès qui plaira à différents publics (par exemple la collaboration entre Éric Lapointe et S.P. dont je parlais plus tôt). L'alliance ne se limite toutefois pas seulement à la production musicale. Ses objectifs peuvent être multiples : faire du profit, faire connaître quelque chose (un produit, un rappeur, une marque) à un nouveau public, attirer l'attention⁶², créer une sonorité particulière, regrouper des amis autour d'un même projet, etc. Dans certains cas, ces alliances seront encadrées par des règles strictes, par des engagements légaux. Par exemple, lorsque Payz Play a fait appel à François Fontaine, du groupe

⁶² L'alliance est souvent spectaculaire : plus la rencontre est improbable, plus elle fait parler d'elle, plus elle semble efficace. Dans les années 80, la rencontre entre le groupe *heavy rock* Aerosmith et les rappeurs de Run DMC sur la chanson *Walk this way* (1986) a été une des premières à montrer le potentiel commercial du *featuring*.

indie-rock Karkwa, il était rémunéré selon les tarifs établis par la Guilde des musiciens (Égypto, entretien, 17 mars 2009). L'alliance peut aussi fonctionner sur des modalités d'échanges, de troc. La chanson «Prends une photo avec moi», d'Omnikrom, a été remixée gratuitement par le groupe Le Matos (Jeanbart, entretien 24 mars 2009). Cette alliance permettait aux deux groupes, dont les membres sont amis, de jouer de la musique ensemble, en studio et sur scène. C'était aussi une occasion de faire connaître Le Matos aux fans d'Omnikrom (dont certains, comme on l'a vu plus tôt, s'intéressent à l'électro), puisque c'est cette version que le groupe de rap joue en spectacle. Tel que suggéré au chapitre précédent, un des objectifs atteints par Omnikrom par cette collaboration a aussi été de s'établir comme «de son temps», en s'associant avec un groupe montant dont le nom était sur toutes les lèvres des observateurs de la musique émergente.

Une collaboration par **affinité** sert à décrire la rencontre entre des artistes, des festivals, des marques, des événements, qui se reconnaissent des ressemblances. Il n'importe pas tant que les parties engagées soient «pareilles» : elles doivent se concevoir elles-mêmes comme apparentées, reliées entre elles de différentes manières. Ces liens s'apparentent à ce que Wittgenstein décrit comme des airs de famille : «I can think of no better expression to characterize these similarities than "family resemblances"; for the various resemblances between members of a family: build, features, colour of eyes, gait, temperament, etc. etc. overlap and criss-cross in the same way.» (Wittgenstein, 1968, p. aphorisme 67) Ainsi, ces liens de similitude ne sont pas absolus, ils ne vont pas de soi. Ils se construisent entre les parties, ils sont le résultat d'actions, d'intentions communes, afin de se voir en l'autre. Pour prendre un exemple de ma filature, la pièce *McFly* sur l'album de Payz Play (Payz Play, 2008a) a été créée en collaboration avec les deux rappers d'Omnikrom. Ce *featuring* a été joué publiquement pour la première fois lors du dernier concert d'Atach Tatuq le 16 décembre 2006 au Club Soda, dont Omnikrom faisait la première partie. La pièce *McFly* a été jouée à la toute fin du concert et servait, en quelque sorte, à annoncer la direction plus électro qu'allait prendre Payz Play au public

d'Atach Tatuq. Ce *featuring*, à ce moment-là, servait à «présenter» Omnikrom (qui n'avait pas encore mis sur le marché son album) et à lui donner de la crédibilité, de l'«authenticité» qu'il n'avait peut-être pas aux yeux des fans. Bref, cela permettait d'indiquer qu'il faisait maintenant partie de la «famille». Cette participation d'Omnikrom au concert d'Atach Tatuq est elle-même le fruit de rencontres entre les membres des deux groupes, dans des parcs, des fêtes, au cours desquelles ils ont créé des liens, ils ont renforcé des affinités ressenties en tant que telles.

Maintenant que les éléments de base de ma classification ont été posés, j'aimerais m'en servir pour décrire et conceptualiser des situations très concrètes survenues au cours de la filature. L'objectif est double : d'abord, montrer le côté pratique et fonctionnel de ces catégories pour discuter de la collaboration dans quelques-unes de ces principales formes et déclinaisons; ensuite, mettre en lumière la complexité et la diversité des collaborations, qui ne peuvent être réduites à un système de classification rigide. Les catégories avec lesquelles je travaille doivent ainsi être vues comme des «types», auxquels les exemples particuliers ne se conforment jamais parfaitement. Mais c'est justement cette souplesse qui demeure, à mon avis, la plus grande qualité du cadre analytique que je propose pour analyser les modes collaboratifs.

4.1 *La collaboration entre les artistes et l'industrie du vêtement*

Dans le rap, les marques de vêtements, de casquettes, de chaussures, les magasins de vente au détail sont inextricablement liés au processus de mise en marché des artistes. Aux États-Unis (et probablement ailleurs), le rap «was [...] deliberately merged with the larger industrial operations of the media and fashion institutions by hip-hop-savvy entrepreneurs, many of whom were themselves participants and fans⁶³» (Forman, 2002, p. 107). Le choix des rappeurs de se lancer dans le design

⁶³ Avoir sa propre ligne de vêtements est une des manifestations les plus populaires du succès d'un rappeur. Jay-Z, Puff Daddy, The Clipse, Pharell, Wu-Tang Clan ont tous leur marque de vêtements.

n'est pas seulement une façon de maximiser leurs revenus : il révèle l'importance des vêtements dans le monde rap. Selon Tricia Rose, la façon de s'habiller sert ni plus ni moins «as an alternative means of status formation, hip hop styles forge local identities»(Rose, 1994, p. 38). En effet, la façon de s'habiller doit être conforme à l'image que le rappeur projette dans ses textes : inutile de parler de ses richesses si on ne porte pas des marques de luxe; quelle crédibilité aura un artiste qui dénonce le culte de l'argent s'il est habillé en fourrure et en diamants. Les vêtements sont donc le prolongement, la projection, de l'*ethos* du rappeur.

À Montréal, les vêtements incarnent aussi ce «devoir» de corrélation entre l'être et le paraître, mais les marques et les magasins jouent un rôle particulier, celui de commanditaires. Peut-être parce qu'il existe peu d'autres façons de rejoindre les amateurs de rap (il n'y a encore que très peu de médias spécialisés dans le genre et le rap n'occupe qu'une petite place dans les médias traditionnels), les marques qui veulent rejoindre un public rap s'associent à des artistes. Les rappeurs, dj, agents, promoteurs, journalistes et autres personnes gravitant autour du milieu rap, en portant des vêtements que leur ont donnés des compagnies, contribuent à conférer de la crédibilité à une marque, à l'établir comme une compagnie rap.

Récemment, la multinationale Obey s'est associée, par le biais du représentant montréalais de la marque, à The Narcicyst. Obey a été fondée par Shepard Fairey, un artiste visuel de la Californie qui s'est fait connaître par son art urbain et sa maîtrise du *wheat pasting*, qui consiste à coller des affiches de manière illégale en utilisant de la colle maison faite à base de blé. Il est aujourd'hui un artiste reconnu ayant travaillé pour le cinéma, la musique, la mode. Si son fait d'armes le plus connu est le célèbre portrait bleu et rouge de Barack Obama⁶⁴, il produit chaque année des dizaines d'affiches et de

⁶⁴ Le portrait stylisé du politicien a été une des icônes de l'élection présidentielle américaine de 2008. Il a été acquis par l'institut américaine Smithsonian en 2009. (<http://obeygiant.com/headlines/obama>)

toiles de ce qu'il appelle sa «propagande»⁶⁵. La compagnie de vêtements, dont le slogan est «Manufacturing quality dissent since 1989», est une multinationale distribuée dans plus de 20 pays. Un peu comme les affiches dans la rue, les vêtements Obey sont, selon l'historique disponible sur le site web de la compagnie, une façon de propager les vues politiques de leur créateur (OBEY clothing, 2009).

C'est le rappeur irako-canadien qui a annoncé la collaboration sur son blogue en septembre 2008 : «The company [OBEY] represents the ethic, image and overall message of Euphrates, The Narcicyst, the Illuminarcy and the Arab Summit» (Narcicyst, 2008). Narcicyst, qui raconte souvent comment il a refusé des offres de compagnies de disques qui lui demandaient de dépolitiser ses textes (Shakomako, 2007; Shore, 2006), est un artiste qui semble tenir à sa liberté artistique et qui ne s'associe qu'avec des gens qui partagent sa vision du monde. Le fait qu'il inclut d'autres artistes avec lesquels il a collaboré, tels que Nofy Fannan and Habillis (d'Euphrates) et Omar Offendum, Excentrik, Ragtop (du projet Arab Summit) dans la liste des gens qui endossent le message d'Obey renforce cet argument.

Cette association, qui consiste entre autres en une commandite de vêtements et à la coproduction du lancement de l'album de Narcicyst, a plusieurs implications. Pour la compagnie, la commandite du rappeur permet de faire voir et connaître ses nouveautés. C'est aussi une technique de promotion qui s'inscrit dans le *modus operandi* d'Obey, qui préconise l'action directe, locale (comme le graffiti). Pour l'artiste, cette collaboration fournit un soutien matériel, comme les vêtements et les ressources pour organiser son lancement, crucial pour un rappeur indépendant relativement inconnu du grand public. Le fait d'avoir été «choisi» par OBEY, une multinationale relativement bien connue dans le domaine de la mode, de la musique et du design, lui donne également de la crédibilité à l'extérieur de Montréal et

⁶⁵ Son style est dans la lignée du *culture jamming* (Lasn, 1999), un forme d'activisme anti-consumériste, et consiste plus ou moins à détourner et modifier des objets pour dénoncer le système capitaliste.

dans d'autres sphères que celles de la musique, mais apparentées en termes d'airs de famille, notamment politiques et culturels.

Cet exemple montre bien que les airs de famille sont construits, qu'ils reposent en quelque sorte sur une volonté de se voir ou de se projeter dans l'autre. En effet, le statut ambigu de Obey, qui mélange «fine art, commercial art and street art» (OBEY clothing, 2009), propose l'idée de marque rebelle qui fait de la «propagande» politique, mais s'annonce dans des magazines pour jeunes filles comme *Seventeen* et distribue ses t-shirts dans les magasins grandes surfaces comme *Simons* et *Winners*, ne semble pas faire partie des considérations de Narcicyst. En effet, on pourrait accuser la multinationale de s'associer avec un rappeur au profil «intéressant» (un artiste Irako-canadien politisé, trilingue avec une maîtrise en communication et politique) pour donner du lustre à sa marque, pour se constituer une image d'entreprise près du monde des arts *underground*. Bien que tout me laisse croire que cette collaboration ait été généralement vue d'un bon œil, j'admets la possibilité que certains aient pu qualifier Narcicyst de «vendu» pour sa participation à cette «mascarade» visant à donner de la crédibilité à une marque qui exploite, notamment, la culture hip hop (spécifiquement le graffiti et le rap) sans y appartenir ou en respectant les codes culturels.

Le groupe Omnikrom a, quant à lui, développé une collaboration étroite avec la boutique de vêtements *Off the hook* (OTH), dont les propriétaires et employés sont devenus des amis proches de Jeanbart, Gabbo et Figure8. Les deux groupes sont très intimes, et collaborent régulièrement. Figure 8 joue souvent lors d'événements spéciaux à la boutique, comme le 25^e anniversaire du modèle Freestyle de Reebok en juin 2007. Omnikrom a fait un «party d'écoute» de son deuxième album à la boutique le 9 mai 2009 et OTH est le seul point de vente permanent de la marchandise Omnikrom.

Omnikrom a même tourné un vidéoclip dans la boutique, financé par cette dernière, pour la chanson «Prends une photo avec moi». On y voit les membres du groupe dans les rayons du magasin, à la

caisse, dans les cabines d'essayage. De plus, les membres sont tous habillés avec des vêtements qu'on peut trouver dans la boutique. Le clip ne comporte pas de placement publicitaire : il n'y a pas de mention du lieu où se déroule le clip, on ne mentionne pas *Off the hook* dans la chanson et il n'y a pas de séquences extérieures qui permettraient d'identifier où se trouve le magasin. Le logo de la boutique apparaît seulement dans une scène, imprimé sur un t-shirt empilé avec d'autres en arrière-plan, dans une cabine d'essayage. Cependant, quiconque est déjà entré dans la boutique reconnaîtra immédiatement les lieux. Le groupe et la boutique ont aussi collaboré pour créer un t-shirt «Prends une photo avec moi», lancé conjointement avec le clip et, bien sûr, disponible exclusivement chez *Off the hook*.

Le design et la production de ce t-shirt ont été faits par Rated Rookies, une jeune ligne de t-shirts fondée par Jérémie Wirth, directeur artistique pour l'agence de publicité Sid Lee et graphiste officiel d'Omnikrom, et Kelly St-Pierre, la gérante de *Off the hook*. La collaboration entre la compagnie et le groupe Omnikrom est basée avant tout sur l'amitié, des intérêts communs et une même vision des vertus de la multidisciplinarité en art, où les créations doivent lier le design, la mode, la musique, les nouvelles technologies. Le groupe et Rated Rookies ont connu leurs premiers succès à peu près en même temps, alors que Jérémie Wirth et Kelly St-Pierre imprimaient leur premier modèle de t-shirt à la même période où Omnikrom lançait son album, son nouveau logo, des t-shirts et une série de casquettes designées par Wirth.

Même si elles avaient été planifiées séparément, les deux initiatives ont été associées dès le départ. Il y a d'abord la parenté entre le visuel de la compagnie et du groupe rap, tous deux le fruit du même graphiste. Ensuite, les membres d'Omnikrom sont devenus les ambassadeurs de la marque, portant les nouvelles créations de Rated Rookies en spectacle, apparaissant dans les publicités de la ligne et annonçant les nouvelles de la compagnie sur leur blogue. Même si c'est Wirth qui design les t-shirts

d'Omnikrom et de Rated Rookies, et que les deux compagnies s'associent plus ou moins formellement pour la promotion de leurs produits, les deux entités sont considérées comme indépendantes. Ainsi, tous les t-shirts d'Omnikrom (design, impression, distribution) sont financés par Omnikrom, qui reçoit aussi tous les profits provenant de leur vente (Jeanbart, entretien, 2 avril 2009). De la même manière, l'équipe de Rated Rookies prend seule les risques avec ses créations. Il existe cependant des collaborations, par exemple les t-shirts correspondant à la sortie des vidéoclips de «Danse la poutine» et de «Prends une photo avec moi». Dans ce cas-là, les deux compagnies partagent les frais et les profits, tout en travaillant conjointement à la promotion. (Kelly St-Pierre, entretien, 9 octobre 2008). Dans ce cas-là, les designs des t-shirts étaient gardés secrets, puis dévoilés en primeur dans les clips avant d'être mis en vente.

Une telle association étroite entre des designers de mode et des musiciens est inédite au Québec. L'ampleur de leur promotion croisée est unique. D'une part, les objets promotionnels de groupes (affiche, t-shirt) sont rarement signés et associés à un designer. Ensuite, ils sont rarement vendus comme des objets indépendants : le traditionnel t-shirt de groupe devient un objet de mode, qui ne réfère pas nécessairement de manière directe à celui-ci. En effet, pour les deux t-shirts, on a imprimé en grosses lettres le titre de la chanson. Le nom d'Omnikrom n'apparaît nulle part, on retrouve seulement, en petit, sous le lettrage, les logos de Rated Rookies et d'Omnikrom. Dans une certaine mesure, le t-shirt peut donc être porté «pour lui-même» (pour ses couleurs, son «message», son exclusivité), sans nécessairement référer au groupe. De plus, le résultat de la collaboration n'est pas vendu uniquement par le biais de l'artiste (durant les spectacles, sur leur site internet), il devient donc aussi plus accessible «physiquement» (en plus d'être accessible «stylistiquement» pour ceux qui apprécient l'esthétique du produit, mais pas nécessairement le groupe), puisqu'il est distribué à une plus grande échelle, et à un plus grand nombre de gens que seulement les fans. Le fait de produire des objets promotionnels au fur et à mesure que les extraits sont mis sur le marché et deviennent l'objet de

promotion particulière, plutôt que pour une tournée ou un album, est tout à fait cohérent avec l'idée de rester dans l'air du temps, proposée plus tôt, en plus d'être une façon de générer des revenus de nouvelles sources.

Cette initiative s'inscrit dans une tendance actuelle visant à redéfinir «l'objet promotionnel» traditionnel (le *poster*, le t-shirt, la tasse), alors que des compagnies s'associent à des artistes pour lancer des produits divers, notamment des souliers. Ces produits sont présentés comme étant le résultat du travail collaboratif entre un rappeur et un manufacturier, et on peut imaginer qu'ils sont destinés en premier lieu aux fans desdits rappeurs, mais pas exclusivement. En effet, ces objets ne sont pas de la marchandise promotionnelle typiquement vendue lors des spectacles de l'artiste. Ils sont souvent achetés par des collectionneurs par le biais de sites d'échanges comme Flightclubny.com et GotSole (<http://gotsoleconsignment.blogspot.com/>) ou d'enchères en ligne comme eBay. Récemment, la sortie de deux modèles de souliers designés par le rappeur américain Kanye West, un pour Nike et un pour Louis Vuitton, ont été rendus disponibles dans une poignée de boutiques de vêtements spécialisés à travers le monde. Ils se sont vendus en quelques heures seulement, après que des centaines de personnes aient campé à la porte des détaillants choisis. Certains exemplaires sont maintenant en vente sur eBay pour trois ou quatre fois leur prix d'origine.

4.2 *Le featuring : un mode de collaboration particulier*

Le *featuring* est une manifestation de la collaboration présente dans tous les milieux rap que je connais. J'ai cependant fait plusieurs découvertes intéressantes quant au processus menant à la réalisation d'un *featuring* entre des artistes dans le contexte montréalais.

L'amitié semble être le critère principal sur lequel les *featurings* se déterminent. Les trois groupes à l'étude m'ont mentionné que les artistes avec lesquels ils enregistraient étaient tous des amis proches,

des collaborateurs de longue date ou des gens avec qui ils partageaient une vision commune, notamment de la musique. La vision commune de la musique transcende les genres, puisqu'on retrouve une large palette parmi les artistes avec lesquels les rappeurs ont collaboré : Cœur de pirate (Acoustic / Pop / Classical), Carole Facal (Pop / Folk / Alternative), The Sainte Catherines (Punk / Rock / Comedy), Shadia Mansour (Soul / Rap / Progressive), Donzelle (Rap / A'cappella / Thrash), Le Matos (Electro / Club / Post punk)⁶⁶.

La présence des Sainte Catherines, un groupe punk de Montréal, sur l'album d'Omnikrom peut sembler étrange aux premiers abords. Les deux groupes semblent très éloignés, le genre de musique qu'ils font n'étant qu'une des nombreuses différences entre les «six mauvais garçons élevés au punk-hardcore d'alcoolos» (Preste, 2008b) et les créateurs «d'hymnes pour une jeunesse délurée, friande de vidéoclips multicolores, de streetwear et d'appareils électroniques» (Preste, 2008a). Le premier réflexe est de voir ce *featuring* comme une alliance stratégique permettant de rejoindre plusieurs publics différents (les fans des Sainte Catherines et ceux d'Omnikrom, notamment). Cependant, après avoir passé plusieurs mois avec Omnikrom, je suis en mesure de voir la parenté, les liens de divers ordres, entre les deux groupes. Ainsi Beudet, guitariste des Sainte Catherines, est le technicien de son d'Omnikrom et leur *roadie* et Hugo Mudie, chanteur du groupe, est le *booker* d'Omnikrom chez l'agence de spectacles Preste. Comme l'explique Jeanbart, ce qui compte avant tout pour lui dans une collaboration, c'est que les groupes sortent un peu de leur carcan :

Ça me dérange pas de me mélanger avec tous les styles, pour autant que ça donne quelque chose d'intéressant, qui est ni tout à fait ce que l'on fait, ni tout à fait ce que l'autre fait. (Jeanbart, entretien, 30 octobre 2008)

⁶⁶ Cette liste n'est pas exhaustive et sert simplement à illustrer la diversité des profils des artistes rencontrés au cours de la filature.

Le troc, ou du moins un mode d'échange qui ne repose pas sur de l'argent, semble être prédominant dans les collaborations par affinité comme le *featuring*. Si les musiciens, représentés par la Guilde, ont des conditions de travail prédéfinies, il ne semble pas y avoir de règles uniques lorsque des rappeurs collaborent. Par exemple, les rappeurs qui ont participé à l'album de Payz Play n'ont pas été payés pour leur contribution, un «oubli» selon Égypto (entretien 17 mars). De même, tous les *beats* sur l'album d'Omnikrom (sauf un, produit par Megasoid, qui a été payé pour réaliser l'album et qui a décidé de faire une chanson pour Omnikrom) ont également été donnés par des amis du groupe.

«On ne paye pas pour ça, parce que c'est des amis. Nous non plus on ne s'attend pas à recevoir de l'argent si on fait quelque chose avec des amis. Ça serait différent si quelqu'un qu'on ne connaît pas nous demandait de faire quelque chose pour eux.»
(Jeanbart, entretien, 24 mars 2009)

En fait, les seules personnes à avoir été payées pour leur travail dans l'enregistrement des albums de Payz Play et d'Omnikrom ont été les techniciens et les musiciens membres d'associations syndicales, comme la Guilde des musiciens et l'Union des artistes (UDA). Ainsi, pour Omnikrom, seul Megasoid, dont les membres n'étaient pas des amis personnels du groupe, et Cœur de pirate, membre de l'UDA, ont reçu des honoraires. Payz Play a payé Carol Facal et les musiciens qui ont joué sur l'album aux tarifs établis de la Guilde. Les choristes sur «Donne-moi ton cœur» et Seb Ruban, le réalisateur et *mixeur* de l'album, ont quant à eux touché un cachet négocié avec le groupe.

J'ai été surpris de constater qu'aucun des rappeurs, producteurs et dj que j'ai côtoyés ne faisaient partie de syndicats⁶⁷. La principale raison qu'ils invoquaient est le manque d'avantages pour eux à être affiliés à l'UDA ou à la Guilde : les artistes ne voyaient pas d'avantages à donner de l'argent à une

⁶⁷ Cette forme d'a-syndicalisme est d'ailleurs une tendance que j'ai retrouvée parmi toutes les personnes que j'ai rencontrées dans ma filature. Les employés des boutiques fréquentés n'étaient pas syndiqués, et rares étaient les ingénieurs sonores, les réalisateurs, scénaristes, ou autres personnels de tournage et de studio qui faisaient partie d'associations professionnelles. Et les quelques syndiqués (avec par exemple l'Association québécoise des techniciens de l'image et du son), travaillaient «au noir» sur les projets auxquels j'ai assisté et acceptaient d'être payés sous les tarifs demandés par leur syndicat.

organisation qu'ils ne connaissaient pas vraiment et dont ils ignoraient les avantages. Par ailleurs, les rappeurs ne voulaient pas être obligés de payer leurs amis à un tarif déterminé pour l'enregistrement d'un *featuring* ou une performance en spectacle, puisque ces montants risquaient d'être disproportionnés par rapport aux revenus générés par la vente d'album et les spectacles.

S'ils ne sont pas payés directement pour leur contribution à une chanson, les rappeurs reçoivent cependant des redevances si le morceau auquel ils ont collaboré est diffusé à la radio ou à la télé. Les droits de diffusion sont une des façons «indirectes» de rémunérer les collaborateurs.

«Pour chaque chanson, on doit remplir une feuille rose [Formulaire de déclaration d'œuvre], où on dit comment répartir les sous. Il y a un tiers pour la musique, un tiers pour les textes et un tiers pour les interprètes. Les rappeurs sur une chanson se divisent en fait la partie «texte» des revenus de diffusion, qui se trouve à être le tiers de ce la SOCAN donne pour la chanson.» (Égypto, entretien, 17 mars 2009)

Il y a donc un avantage économique à être associé à un groupe qui jouera à la radio et dont les vidéoclips tourneront à la télévision. Il semble que le fait de faire un *featuring* avec Omnikrom soit un salaire suffisant pour les producteurs indépendants et les groupes avec lesquels ils ont collaboré. Un *featuring* avec un groupe qui connaît du succès comme Omnikrom a très certainement une valeur économique, puisque les radios étudiantes et Musique Plus diffuseront très certainement leur musique. Cela peut être également une occasion en or pour un artiste émergent de voir ses créations diffusées dans les médias, parce qu'Omnikrom y est associé.

Les rappeurs qui collaborent sont aussi appelés à venir se produire en spectacle avec le groupe qui les a invités. La façon de rétribuer les rappeurs qui viennent faire leur partie de la collaboration est très variable.

«Ça dépend vraiment de la situation. Souvent, on va diviser le cachet total du spectacle par le nombre de chansons, et on va diviser le montant par chanson entre ceux qui sont sur scène. Mais des fois ça donne des montants ridicules, donc on trouve autre chose. Aux Francofolies mettons, on donnait des t-shirts à ceux qui ont fait le spectacle avec nous. On trouvait ça plus le fun que de donner 20\$ à tout le monde». (Égypto, entretien, 17 mars 2009)

Des ententes particulières sont également possibles. Ainsi lorsqu'ils étaient en tournée ensemble et pour les spectacles à Montréal, Payz Play et Omnikrom jouaient ensemble leur chanson commune, mais sans se rémunérer les uns les autres. De la même façon, Omnikrom et Numéro#, qui ont fait beaucoup de spectacles ensemble (Numéro# faisait la première partie), jouaient leurs featurings durant le spectacle d'Omnikrom, sans qu'ils ne s'échangent d'argent.

4.3 *Y'a t-il des amis en affaires? : Les tensions dans la collaboration*

Comme on l'a vu, les modes d'échanges varient beaucoup d'une collaboration à l'autre. La plupart du temps, il n'y a pas de contrat qui lie les parties, et il y a très rarement d'argent échangé : le troc, le don, l'échange, le «renvoi d'ascenseur» sont privilégiés. Cette manière de faire est bien adaptée aux marchés québécois du rap, de la mode urbaine, des médias alternatifs, composés essentiellement de petites entreprises qui n'ont souvent pas beaucoup de liquidité. Cela contribue à créer une économie informelle, dans laquelle les participants consomment les produits qu'ils peuvent échanger contre leur «marchandise», soit-elle une présence à un spectacle, la commandite d'un événement, l'achat de bannières sur un site web, etc. Il existe cependant des cas de collaboration où l'argent est le principal mode d'échange. Je veux montrer à l'aide d'un exemple que transiger avec de l'argent peut être une source de tensions, spécialement lorsque le statut de la collaboration et des collaborateurs se modifient en cours de projet.

Le webzine 33mag et Omnikrom entretiennent des liens de collaborations étroits. Le groupe a souvent joué lors d'événements organisés par le webzine, et 33mag a systématiquement couvert la carrière du

groupe. Jeanbart et Julien Roussin-Côté, un des fondateurs du webzine, sont toujours co-locataires dans le loft qui a longtemps servi de bureau à 33mag.

Pendant près d'un an, Baz, un co-fondateur, a été engagé comme réalisateur pour suivre, caméra à l'épaule, la tournée du groupe partout au Québec, en France, en Belgique et en Suisse, dans le but de réaliser un DVD documentaire produit par Omnikrom. En cours de route, le groupe a décidé de formater le tout en webépisodes, qui seraient diffusés exclusivement sur 33mag. Du coup, le webzine est devenu coproducteur de la série (avec Omnikrom). Pour payer sa part de la production, 33mag a établi des partenariats avec d'autres entreprises. Rogers, l'entreprise de télécommunication, avec qui le webzine avait une entente annuelle d'achat d'espace publicitaire, et Télétoon, une chaîne câblée propriété d'Astral, ont investi dans la série et ont offert de l'espace publicitaire sur leurs ondes à la websérie. D'autres partenaires se sont aussi joints, comme les mensuels culturels Nightlife et Bang Bang, qui offraient de l'espace publicitaire pour la promotion de la série, et Reebok, qui a donné (en échange de visibilité) une douzaine de paires de souliers aux gens ayant participé à la production.

Vers la fin de la diffusion de la websérie, des tensions sont apparues entre Omnikrom et 33mag quant à la valeur de leur participation respective au partenariat et des revenus à partager. Le litige principal était autour de courtes publicités diffusées avant les webépisodes de la série (*les pre-rolls*), et sur le fait que les revenus de ces pubs devaient être séparés également entre les co-producteurs. Julien Roussin-Côté reconnaît que cette mésentente est survenue principalement parce que le contrat a été rédigé après la série, et que les ententes initiales entre les deux co-producteurs étaient verbales et basées sur la relation de confiance qu'Omnikrom et 33mag entretiennent depuis plusieurs années.

Je pense pas que c'est la faute de personne [le différend autour des publicités], vu qu'on s'était pas entendu sur tous les détails et qu'on avait parlé de notre entente comme ça, sans contrat. Sauf que le gérant d'Omnikrom [qui ne faisait pas partie des discussions initiales entre le groupe et le 33mag] m'est arrivé avec un contrat après qu'on ait diffusé le dernier épisode, où il voulait plein de choses dont on s'était pas parlé, comme la pub en *pre-roll*. (Julien Roussin-Côté, entretien, 22 juillet 2009)

Il y a eu un problème également à déterminer la valeur de l'implication des co-producteurs dans le projet. L'enjeu principal ici était de déterminer la valeur du temps de chacun, et la manière de faire correspondre cette valeur aux coûts de production de la websérie. L'affaire s'est finalement réglée après quelques rencontres mouvementées entre les parties, mais les quelques semaines pendant lesquelles les pourparlers se sont déroulés étaient tendues entre Baz, Julien et Jeanbart, qui sont par ailleurs très proches. Roussin-Côté reconnaît qu'il était dur parfois de trouver des points de comparaison sur des données intangibles comme le *hype*, la notoriété d'un nom ou la crédibilité qui étaient au coeur du litige.

On a eu avec Télétoon pour 60 000\$ de pub à la télévision. On n'aurait jamais pu se payer ça, Omnikrom non plus d'ailleurs. Mais quand j'en parlais aux gars [le groupe et le gérant], ils avaient pas l'air de réaliser qu'ils auraient jamais pu avoir ça sans 33mag. Notre nom veut quand même dire quelque chose, c'est à cause de notre crédibilité comme nouveau média qu'on a pu approcher Télétoon. C'est des petits trucs comme ça qui font que les émotions s'en mêlent. Surtout quand tu mets tes tripes dans le projet. Souvent je me disais: «Quoi ?? Tu penses vraiment que telle chose vaut tant? Ben voyons!!!». (Julien Roussin-Côté, entretien, 22 juillet 2009)

Cet exemple montre le caractère constamment mouvant des collaborations. Entre le début de la co-production et la fin du projet, suffisamment d'éléments ont changé (l'arrivée du gérant dans les affaires du groupe, la hausse de la popularité d'Omnikrom qui préparait son deuxième album, l'arrivée de nouveaux partenaires comme Télétoon, etc.) pour créer des malentendus qui se sont développés en conflit. Ces problèmes peuvent s'expliquer par le glissement du statut de la collaboration entre l'association et le partenariat. Contrairement à ce qu'une association présuppose, les co-producteurs n'étaient pas de même nature, n'étaient pas égaux, dans ce projet. Se fiant sur leurs expériences

collaboratives passées, Omnikrom et 33mag ont abordé leur co-production sous le mode de l'association, ce qui, très vite, a compliqué le bon déroulement de cette collaboration quand elle a pris plutôt la forme d'un partenariat, impliquant également d'autres entités. Le fait qu'il y ait eu de l'argent au centre de cette mésaventure n'est pas non plus à négliger. En effet, dans un cas typique de troc, la valeur des objets ou services échangés ne tient pas tant aux efforts déployés pour les fabriquer, mais à la valeur qu'ils ont pour les personnes qui transigent. Par exemple, dans le cas de la websérie sur Omnikrom, l'échange entre Reebok et la production n'était pas basé sur le coût réel de la production des biens échangés. La valeur réelle des souliers n'a pas été étudiée pour voir si cela correspondait à la valeur d'avoir un logo dans le générique de l'émission : les deux parties se sont entendues sur ce que valait, pour eux, ce que l'autre offrait. L'argent, en revanche, oblige à quantifier, comparer et «monétariser» des choses comme la «popularité», la «crédibilité» ou «l'expérience», ce qui peut se révéler fort complexe.

En présentant et en discutant les exemples précédents, j'ai tenté de montrer comment des interrelations entre humains et entre humains et non-humains se produisant en même temps à des échelles et à des niveaux différents contribuent à la constitution d'un «espace rap». Par exemple, l'association entre Obey et Narcicyst a permis, très concrètement, de faire exister un lancement de disque, dans un local, à un moment précis, événement qui a mis en relation des fans du rappeur, des peintures d'artistes d'ici et de Bagdad qui couvraient les murs du local, des journalistes, les employés de la boutique où le lancement a eu lieu. Ces interrelations continuent ensuite à créer le rap montréalais, que ce soit par les fans qui feront jouer le disque dans leur auto ou dans une fête, le journaliste qui publiera un résumé du lancement ou une critique de l'album, ou bien la boutique qui mettra les photos de l'événement sur son site web. De la même manière, le partenariat entre un groupe

de rap, un média web et une chaîne de télévision fait entrer en contact des institutions, des publics (par exemple dans les forums de discussion sur le groupe suivant la série), des individus (durant la série, on a organisé un concours faisant gagner à quatre fans la chance de passer une fin de semaine à Toronto avec Omnikrom et des représentants de la production). Par leurs interrelations simultanées et hétérogènes, les artistes ont et continuent de contribuer à la constitution du rap à Montréal.

5 Le passé/passage comme matériau de l'authenticité

«It aint where you from it's where you at»
- Rakim, In the ghetto

«F*** where you're at kid, it's where you're from»
-Mobb Deep, Right back at you

Les citations en exergue pointent directement l'importance du passé et du passage d'un rappeur. Ces extraits de chansons d'artistes américains soulignent l'importance d'«où tu viens» et de «où» un artiste est passé dans la carrière d'un rappeur. Le «passé» doit être compris comme antériorité, bien sûr, mais aussi comme «passage», à travers des endroits, des relations, des expériences, des émotions, qui «forment» l'artiste. À l'instar des «trajectoires» décrites par Massey, le passé/passage renvoie donc à des éléments de différentes natures, à différents niveaux. Également, le passé/passage n'a pas de points de départ ni d'arrivée, puisqu'il est constamment construit. Enfin, le passé/passage est spatio-temporel : il existe, se crée, se modifie autant dans le temps que dans l'espace.

Chez les groupes québécois dont j'ai fait la filature, j'ai observé que le passé/passage est un des éléments les plus structurants de la manière dont ils conçoivent et définissent leur identité :

«Je m'en fous si c'est commercial, ça peut être du vrai rap pareil, s'ils [les rappeurs] représentent ce qu'ils sont. T'as pas besoin de venir de New York⁶⁸. Y faut juste que tu montres ce que tu fais chez vous et que tu sois fier d'où tu viens» (Linso Gabbo, entretien 30 octobre 2008)

Ce que le rappeur entend par «chez vous» et «d'où tu viens» m'apparaît particulièrement intéressant. Il ne parle pas que des endroits physiques où il a habité. Ces lieux sont le résultat d'interrelations, celles des individus et des forces qui les habitent, les traversent, les évitent. Ce sont ces trajectoires spatio-temporelles qui construisent constamment le rap-lieu, et qui à son tour construit l'identité et le rapport

⁶⁸ New York, considéré ici comme l'épicentre de l'«authenticité» rap, tant à cause de sa contribution à l'histoire hip hop qu'à cause de la réputation de certains de ses quartiers considérés comme dangereux.

au monde d'un rappeur. D'«où tu viens» renvoie également aux rencontres, aux amitiés, au parcours scolaire, aux voyages, et à tous les moments marquants constituants. Ce d'«où je viens» pour les rappeurs, est donc en changement constant, tant dans le temps que dans l'espace, puisqu'il est revisité, réinterprété, continuellement en fonction du présent.

Pour exploiter à son plein potentiel le concept de passé/passage, j'en ferai un déploiement en deux temps. D'abord, je présenterai un sommaire des déplacements géographiques des artistes et de mes propres mouvements sur le territoire de l'île de Montréal. Deuxièmement, j'aborderai le concept d'expérience, qui pour moi se nourrit du passé/passage. Après avoir posé ces deux dimensions à mon concept, je discuterai plus profondément les questions d'authenticité dans le rap à Montréal qui relève, à mon avis, du rapport entre géographie et expérience.

5.1 Les axes d'activités du rap à Montréal

Une filature sous-entend des déplacements, de l'exploration, la découverte de nouveaux lieux (ou de nouvelles façons de concevoir des lieux connus). Cela a impliqué pour moi de prendre de nouveaux chemins, de prendre des lignes d'autobus inconnues, de descendre à des stations de métro que j'ai vu défiler dans mes déplacements quotidiens sans m'y arrêter, d'aller à des rendez-vous dans des cafés ou restaurants dont j'ignorais l'existence mais qui font partie des habitudes quotidiennes de dizaines de personnes. Par exemple, j'ai découvert l'importance du 4200 St-Laurent, un immeuble au coin de la rue Rachel qui compte parmi ses locataires le Base Bin⁶⁹, fréquenté par Payz Play; le studio d'enregistrement DNA, où Omnikrom a fait la pré-production de son deuxième album; et le magazine Nightlife, un média influent couvrant la musique locale. J'ai découvert un secteur de Montréal en cherchant la maison de Donzelle, avec qui Omnikrom enregistrerait une chanson et où on m'avait donné

⁶⁹ C'est une compagnie qui se spécialise dans la location de studios de pratique pour les musiciens, tous genres confondus.

rendez-vous. En tentant de la repérer sur la rue Marquette au coin de Beaubien, j'ai découvert un quartier résidentiel (en m'y perdant un peu!) où je n'étais jamais allé. Également, certains endroits portent maintenant des significations différentes pour moi, comme le Second Cup au coin de Guy et Sainte-Catherine. Ayant travaillé et habité dans ce quartier pendant deux ans, je suis passé des dizaines de fois devant ce café ouvert toute la nuit sans jamais m'y arrêter, jusqu'à ce que Narcycist m'y donne rendez-vous pour une rencontre.

Un des outils que j'ai développés au cours de mon travail de terrain fut un relevé cartographique des endroits où mes filatures m'emmenaient (annexe 2). J'ai noté sur une carte routière de Montréal tous les endroits où les artistes me donnaient rendez-vous, où je les croisais par hasard, où ils faisaient une prestation, où ils enregistraient, où ils donnaient des entrevues, où ils habitaient, où ils allaient voir d'autres spectacles, où ils faisaient du sport, ou tout autre endroit dont ils me parlaient.

Cela m'a permis de reconstruire trois pôles, ou axes, dans lesquels la grande majorité de leurs activités se déroulaient. Cette carte décrit des patrons de circulation, d'utilisation de la ville et de ses ressources. Elle montre également la préhension que chacun des artistes a de la ville, leur zone d'aise, la familiarité qu'ils ont avec ses lieux, ses services, les façons de s'y déplacer, etc.

Axe «Quartier des spectacles»

Situé entre les stations de métro Place-des-arts et St-Laurent, dans le quadrilatère René-Levesque-Maisonnette-Saint-Urbain-Saint-Denis, ce quartier regroupe la plupart des plus importantes salles de spectacles à Montréal. La Place des Arts, le Métropolis (et le Savoy, situé dans le même édifice), le Club Soda, les Saints, le Théâtre Têlus, les Foutounes électriques et la Société des arts technologiques (SAT) ont tous pignon sur rue dans ce coin de la ville. C'est aussi là que le Festival de Jazz, les Francolies et les festivals et conventions hip hop comme Meeting of styles et UnderPressure se

déroulent durant l'été. Ce haut lieu du spectacle à Montréal semble être crucial également dans le rap, puisque chacun des groupes suivis s'y est produit à plusieurs reprises au cours des mois pendant lesquels je les ai observés. Payz Play a joué sur la scène Vidéotron située sur la promenade de la Place des arts pour les Francofolies (31 juillet 2008) et à la SAT, dans le cadre d'Underpressure (9 août 2008). Il a également fait une chanson avec Omnikrom (30 juillet 2008) lors de la performance du groupe au Métropolis pendant les Francofolies. J'ai également rencontré le groupe chez Musique +, situé au coin de Sainte-Catherine et Bleury (30 juillet 2008). J'ai croisé certains membres à des spectacles dans le quartier, comme au spectacle de De la soul au Métropolis (28 juin 2008) dans le cadre du Festival de jazz, la prestation de Radio Radio (5 août 2008) sur la scène du stationnement de la rue Clark pendant les Francofolies, et au Savoy lors de la performance de la French Connection (30 juillet 2008). Omnikrom, en plus de jouer au Métropolis en 2008 avait aussi été là en 2007 avec TTC et Numéro# (28 juillet 2007). J'ai croisé Jeanbart lors d'une soirée à la SAT (Don Rimini, 6 septembre 2008) et lors d'événements «mondains» (gala hors-d'ondes de l'ADISQ au Métropolis (27 octobre 2008), lancement de la programmation de Musique + à la SAT (23 septembre 2008). The Narcycist a, quant lui, donné une prestation aux Foufounes Électriques le 8 août, et je l'ai également croisé lors du spectacle de De la soul au Festival de jazz.

Axe «Boulevard Saint-Laurent»

La «main», entre les avenues des Pins et Mont-Royal, constitue un autre «cœur» de mes observations. Cette partie de Saint-Laurent est surtout connue comme la partie «chaude» de l'artère, avec de nombreux bars, restaurants et cafés qui accueillent plusieurs milliers de personnes chaque fin de semaine. C'est aussi un lieu «branché», qui compte de nombreuses boutiques, des bureaux de magazines, d'agences de pub, de compagnies de production vidéo. J'y ai croisé à plusieurs reprises les membres des groupes au cours de l'été et de l'automne 2008. Les Payz Play DJ's jouaient à chaque

semaine au Blue Dog (3958 Saint-Laurent) en plus d'animer la soirée du 24 juin 2008. La boutique Moog, spécialisés dans la vente et la location d'équipement de son est également un point central de cet axe, puisque c'est là que la majorité des rappers et DJ louent leur équipement. J'étais avec Payz Play quand Égypto est allé porter une copie promotionnelle de son album aux propriétaires pour qu'ils la fassent jouer dans le magasin. Moog est aussi situé à proximité de Goodfoot (3830 Saint-Laurent), une boutique spécialisée en souliers, chez qui Gabbo et Jeanbart allaient plusieurs fois par semaine avant qu'elle ne ferme (je les ai accompagnés une fois). Le Coda (4119 Saint-Laurent) était un bar très populaire auprès d'Omnikrom et Payz Play durant ma filature, et ce dernier s'y est produit à quelques reprises (entre autres pendant POP Montréal le 1^{er} octobre 2008). Le Balroom (3643 Saint-Laurent) a aussi été fréquenté par Omnikrom et Payz Play, surtout lors de soirées organisées par 33mag, comme le Frenetiks BBQ (22 août 2008) et The Spinners (6 juin 2008). Juste un peu plus bas dans cet axe se trouvent également les salles du musée Juste pour rire (2111 Saint-Laurent), qui accueillent régulièrement des soirées électro et rap. J'y ai notamment croisé DJ Ephiks lors du spectacle de Diplo, un dj américain, le 18 octobre 2008.

Axe «Saint-Denis»

La section du Plateau Mont-Royal comprise entre les rues Rachel-Mont-Royal-St-Denis-Christophe-Colomb est probablement une des plus dynamiques du quartier. C'est à la fois un quartier résidentiel (Ephiks et Égypto y habite. Jeanbart et Gabbo ont aussi eu des appartements dans ce quartier) et un endroit regorgeant de petites salles de spectacles (comme le Quai des brumes, 4481 rue Saint-Denis, où les membres d'Omnikrom et de Payz Play se sont rencontrés pour la première fois) et de bars. Depuis deux ans, Payz Play fête le nouvel an au Boul Noir (551 Mont-Royal Est) et Dj Naes est en résidence au Barraca (1134 Mont-Royal Est). L'avenue Mont-Royal, avec ses restaurants et ses boutiques, est un endroit de prédilection pour croiser des gens par hasard. Au cours de ma filature, j'y

ai entre autres vu Linso Gabbo et Ephiks. Le parc Lafontaine, avec sa patinoire en hiver, sa piste cyclable, ses terrains de pétanque, de soccer et de baseball en été, joue un rôle important dans le quartier, servant de point de rendez-vous pour les sportifs, mais aussi de lieu de rencontre inopinée entre personnes venues s'y reposer. J'ai joué au baseball à quelques reprises avec Jeanbart et Gabbo, qui se rencontraient là avec des amis une fois par semaine. J'ai également eu des conversations fort intéressantes autour de poutines de La Banquise (994 Rachel Est) avec Omnikrom et leurs amis croisés par hasard au petit matin.

5.2 *Différentes appropriations de la ville, «expériences» différentes*

Cette «mise en carte» de mes déplacements m'a permis d'établir quelques constats. Le premier est que le rap et les rappeurs, contrairement à ce veulent certains clichés, ne sont pas nécessairement «ghettoisés». Ainsi, le rap utilise, dans la grande majorité du temps, les lieux de diffusion populaires à Montréal, où se produisent une multitude de groupes, dans une multitude de genres. Se peut-il que la situation décrite au début du millénaire, où les propriétaires de salles rendaient la vie «extrêmement difficile aux promoteurs» en exigeant des dépôts de sécurité et des exigences difficiles à atteindre (Tétrault, 2003) se soient, du moins en apparence, résolues? Non seulement le rap est présent dans les salles réputées de qualité du centre-ville, il est aussi bien intégré dans la programmation des deux grands festivals estivaux, le Festival de jazz et les Francofolies. Dans le cas de ce dernier, l'organisation consacre même un espace exclusivement aux rappeurs québécois, la scène urbaine Vidéotron, située en 2008 sur l'esplanade de la Place des arts, où se produisent deux fois par soir des groupes de rap de divers horizons⁷⁰.

⁷⁰ Lors de l'édition 2008 des Francofolies, différents artistes de diverses branches stylistiques étaient représentées, comme l'Assemblée, MC La sauce, SP, Payz Play.

Le festival programme aussi des groupes de rap sur d'autres scènes, comme Omnikrom au Métropolis et Radio Radio (J-POP/Hip hop/Italian pop) sur la scène de la rue Clark.

Qui plus est, le rap, en plus d'intégrer le réseau des salles «grand public» du Quartier des spectacles, est aussi présent dans les bars, cabarets et plus petites salles de spectacles «de niches» de la ville. Des endroits de diffusion comme le café Chaos, la Société des arts technologiques, les Foufounes électriques et les Saints accueillent régulièrement des spectacles de groupes rap locaux ou de l'extérieur (qui partagent souvent l'affiche avec des artistes de Montréal).

Mon second constat, celui qui sera le plus discuté ici, a plutôt trait aux rappeurs, et à leur appropriation de la ville. Le recensement cartographié de leurs allées et venues pendant une période de quelques mois a révélé des routines de déplacements, des chemins, des lignes d'autobus, des quartiers plus ou moins fréquentés, des patrons d'occupation du territoire métropolitain. Si j'ai défendu durant ce mémoire l'idée que l'espace est construit par l'enchevêtrement de trajectoires spatio-temporelles, je ne vois pas de contradiction à considérer l'importance de l'espace au sens de «surface sur laquelle on se déplace». Je crois en effet que les déplacements sont pertinents et révélateurs de la manifestation du passé/passage des artistes, et qu'en ce sens, ils renvoient à l'idée de construction dans le temps et dans l'espace, sans début et sans fin. Ce détour par l'espace-surface est donc une façon de montrer la façon dont le passé/passage produit, construit, les interactions entre humains, objets, idées, etc

Et il semble que ces mouvements soient définis par le passé/passage, entre autres, des individus. L'étendue du territoire fréquenté varie selon la place et l'importance que Montréal occupe dans leur cheminement personnel. Un groupe comme Payz Play, dont les membres ont tous passé la majorité de leur vie sur l'île de Montréal, semble avoir une préhension plus développée du territoire, une connaissance plus étendue de ses lieux, de ses réseaux mais aussi une plus grande «zone d'aise» dans la ville. Cela se remarque tout de suite dans les lieux de résidence des membres du groupe, qui

occupent Hochelaga-Maisonneuve, la Petite-Italie et le Plateau respectivement. Les lieux de pratique musicale sont aussi bien dispersés : leur album a été enregistré au studio Electric Bones, près du métro Préfontaine, et a été mixé dans l'Ouest, à St-Henri. Par ailleurs, ils pratiquent sur le Plateau, au coin des rues Rachel et St-Laurent dans un local loué du Base Bin.

Le relevé de leurs activités sur une carte montre que, des trois groupes, c'est Payz Play qui mène sa vie professionnelle et personnelle sur le plus grand territoire. Je propose qu'il y ait un lien entre le nombre et la diversité des quartiers fréquentés (et leurs institutions, leurs réseaux) et les années passées à Montréal. Les membres du groupe se sont fait des contacts au cours de leur carrière musicale, mais aussi à travers d'autres moyens, qui ne sont pas nécessairement reliés à la musique. Ainsi, François Fontaine, de Karkwa, qui jouent sur l'album de Payz Play, est une connaissance de Dj Ephiks depuis le secondaire. RU connaissait Carol Facal, qui fait un *featuring* sur l'album de Payz Play, à travers Doriane Fabreg, qui formait avec Facal le groupe Dobacaracol. Ou encore, le studio d'enregistrement Electric bones, appartient à un ami du groupe, entre autres guitariste dans le projet Champion et ses G-String.

Omnikrom et Narcicyst ont également choisi leur studio parce qu'ils connaissaient, directement ou indirectement, le propriétaire. Dans le cas de Narcicyst, il a préféré enregistrer dans le studio d'un ami, même s'il est situé dans l'est de l'île, à Pointe-aux-Trembles. Contrairement à Payz Play et Narcicyst, Omnikrom n'avait pas de réseau de musiciens, techniciens et «gens de musique» sur qui compter pour l'aider à faire son album. Il a trouvé une autre stratégie pour se bâtir une toile de contacts, en s'associant à des gens qui avaient une «expérience» montréalaise, soit l'étiquette de disque Saboteur, et un agent. C'est d'ailleurs le seul des trois groupes à être représenté par de telles institutions. En effet, un groupe n'ayant pas de «passé» à Montréal peut être ralenti dans son cheminement, particulièrement dans le rap où la collaboration, comme on l'a vu plus tôt, est incontournable. Pour son

premier album, c'est la maison de disque qui a, entre autres, trouvé, avec ses contacts, les techniciens ainsi que les studios d'enregistrement et de mastering. Pour le deuxième album, l'agent d'Omnikrom a embauché Megasoid, qui s'est ensuite occupé de trouver, dans son réseau, les studios et les techniciens nécessaires à la création de l'album.

Le passé/passage se manifeste également dans les habitudes de circulation, autant les endroits fréquentés que les façons de s'y rendre. Je m'en suis rendu compte en examinant les endroits où j'avais rencontré les groupes. En suivant et en interrogeant les artistes dans des endroits de leur quotidien, j'ai aussi eu un échantillon de leurs habitudes. En effet, ce sont eux qui proposaient le lieu de rendez-vous. On peut donc supposer qu'il choisissaient des endroits qu'ils connaissaient, dans lesquels ils étaient confortables et auxquels ils avaient facilement accès. En regardant la carte où j'ai répertorié ces rencontres, j'observe des disparités. Par exemple, j'ai rencontré les membres de Payz Play dans un restaurant de la Petite-Italie, à leur studio de pratique du Plateau, dans un café du boulevard St-Laurent et chez Égypto, au coin de Rachel et Delorimier. Quant à Omnikrom, mise à part une rencontre chez Donzelle, au coin Papineau et Beaubien, chez qui ils enregistraient une chanson, toutes mes rencontres se sont déroulées chez Jeanbart, dans le Vieux-Port, au coin McGill et Wellington (Gabbo habite à quelques minutes de là également). Narcicyst, lui, m'a donné rendez-vous dans un Starbucks sur Guy, près d'où il habite. Le quartier autour de l'université Concordia, où j'ai moi-même habité et où j'ai rencontré Narcicyst pour la première fois, est un quartier multiethnique, où habitent beaucoup d'étudiants, notamment originaires du Moyen-Orient. Dans une entrevue vidéo, Narcicyst compare même ce quartier à un aéroport, où il est possible de croiser des gens de partout dans le monde (Shore, 2006).

Les moyens de transport ont joué un rôle dans la filature. D'abord, les moments de transit en autobus, en taxi ou à pied ont été des moments privilégiés pour discuter avec les artistes. J'ai trouvé que c'était

des moments où les conversations étaient beaucoup plus libres et relâchées. Je n'étais plus un étudiant, un chercheur, un journaliste, venu les scruter et analyser ce qu'ils faisaient ou disaient : j'étais un gars de leur âge, qui rentrait chez lui après son «travail» et qui pouvait discuter de 1001 sujets. C'était aussi l'occasion de parler individuellement à des membres du groupe, qui s'exprimaient plus «personnellement», et en leur nom propre, c'est-à-dire sans engager le groupe dans leurs affirmations.

Ensuite, les moyens de transport que j'ai utilisés avec les artistes en disaient sur leur aisance dans la ville. Par exemple, la maîtrise du système de transport en commun présuppose une certaine connaissance topographique de la ville, afin de pouvoir s'orienter, estimer l'arrêt de métro ou d'autobus le plus proche de sa destination, etc. Le taxi, à l'inverse, permet de remettre en des mains d'experts son arrivée à bon port. L'utilisation du taxi comme mode de transport dominant suppose aussi que bon nombre des activités de la routine (épicerie, magasinage, amis, sports) sont faites à la marche, ou par livraison. Avec un cercle d'activités plus étendu, les membres de Payz Play sont des usagers du transport en commun. Ephiks et Egypto, qui habitent sur le Plateau, circulent également en vélo pour aller au local de pratique ou pour vaquer à leurs activités sur le Plateau. Les deux rappers d'Omnikrom sont quant à eux de très bons clients des compagnies de taxis. Dans leur cas, la maîtrise de la carte de Montréal est sans doute un facteur parmi d'autres qui justifie leur non-usage d'autres modes de transport plus «exigeants». Deux autres explications possibles sont plutôt en lien avec le succès qu'ils connaissent présentement. Ainsi, ils ont les moyens financiers pour assumer ce mode de transport, et ils veulent éviter d'être abordés par des fans dans le métro. L'image de luxe que dégage quelqu'un qui ne se déplace qu'en taxi est aussi tout à fait en adéquation avec leur mode de vie privilégiant l'opulence et ses manifestations ostentatoires.

Il est à noter que seuls RU et Figure 8 possèdent une voiture. La filature m'a permis de constater que la très grande majorité des personnes rencontrées (incluant les artistes et les gens les côtoyant) qui

habitaient Montréal n'avaient pas de voiture, ni même de permis de conduire. Cette situation n'est pas sans effet sur la façon dont ces personnes occupent le territoire montréalais. Ils habitent des quartiers qui leur permettent un accès aux axes présentés plus tôt, par le réseau de transport en commun, à pied ou en vélo. Je me suis également rendu compte que, n'ayant pas d'auto, ils quittaient rarement l'île de Montréal ou même leur quartier. Dans le cas de ceux qui habitaient dans un des trois pôles, ils pouvaient passer des semaines sans quitter le quadrilatère. Quant à eux, Figure 8 et RU étaient ceux qui habitaient le plus loin des trois pôles (respectivement Ville St-Laurent et Hochelaga). Ce sont eux que j'ai le moins souvent croisés par hasard et avec qui j'ai eu le moins de moments «personnels».

5.3 *Le passé/passage comme expérience*

L'«expérience» est névralgique dans le rap puisqu'elle est directement reliée à la crédibilité d'un artiste. Les cas les plus marquants de l'histoire rap sont peut-être ceux de Vanilla Ice, dont la carrière a été détruite après qu'on ait découvert qu'il avait menti sur son passé, et, plus récemment, le rappeur Rick Ross qui s'est fait critiquer pour avoir travaillé comme agent correctionnel alors qu'il a lancé sa carrière en prétendant avoir fait fortune grâce au trafic de cocaïne. Si le même type de débats est bien présent dans la musique populaire (Strinati, 2004) et le rock (Frith, 1988; Grossberg, 1992), les deux exemples précédents illustrent l'obsession particulière du milieu rap pour l'isomorphie qui devrait exister entre la pratique et l'«expérience». Il appert donc incontournable de se pencher sur cet élément saillant dans le rap, de regarder comment l'«expérience» des rappeurs est liée à leur vie personnelle et professionnelle et aux enjeux qui les préoccupent.

Le récit de l'expérience a surtout été utilisé dans le monde des sciences sociales pour relativiser l'«histoire dominante», pour donner un point de vue «subjectif» de la réalité d'une minorité «cachée», «taboue» ou «tue» par une majorité. Joan Scott, dans *The evidence of experience* donne plusieurs exemples d'études où « 'experience' has helped to legitimize a critique of the false claims to objectivity

of traditional historical accounts.» (Scott, 1991, p. 786) Les études voulant donner une voix aux femmes, aux Noirs, aux gais, à la classe ouvrière ont souvent eu recours aux récits d'expérience pour miner la crédibilité d'une histoire toujours racontée du point de vue du «dominant» (qui sera, selon le but de l'étude : mâle, blanc, hétérosexuel, de classe moyenne). Cependant, Scott décrie le fait que ce recours à l'expérience ne permette pas de remettre en question le système qui a défini, créé ces catégories sociales :

What we don't have is a way of placing those alternatives within the framework of (historically contingent) dominant patterns of sexuality and the ideology that supports them. We know they exist, but not how they have been constructed; we know their existence offers a critique of normative practices, but not the extent of the critique. Making visible the experience of a different group exposes the existence of repressive mechanisms, but not their inner workings or logics; we know that difference exists, but we don't understand it as relationally constituted. (Scott, 1991, p. 779)

L'emphase qu'elle met sur l'importance du récit est une proposition très intéressante pour une étude sur le rap, un genre où le récit, rappé dans ce cas-ci, est si central. Pour elle, l'expérience brute n'existe pas : pour exister, une expérience doit être racontée, mise en discours. L'expérience est donc toujours située, racontée selon un point de vue. Il n'y a donc pas d'expérience et de «non-expérience», il y a seulement des histoires racontées selon la perception d'un groupe, d'un individu, d'une classe, etc. Cependant, les groupes n'ont pas le même accès à l'espace public pour raconter leur «expérience».

The unifying aspect of experience excludes whole realms of human activity by simply not counting them as experience, at least not with any consequences for social organization or politics. When class becomes an overriding identity, other subject-positions are subsumed by it, those of gender, for example (or, in other instances of this kind, of history, race, ethnicity, and sexuality). (Scott, 1991, p. 785)

La revue de la littérature (tant de la presse que des travaux scientifiques) que j'ai réalisée pour ce mémoire a montré que, dans le rap à Montréal, l'expérience des jeunes hommes provenant de groupes racialisés, localisés dans les «quartiers chauds» de Montréal (St-Michel, Montréal-Nord, Notre-Dame-

de-Grâce, Rivière-des-Prairies), qui ne réussissent pas à intégrer la société québécoise et/ou l'industrie du disque est celle qui est la plus souvent racontée. Le mémoire de Magdalena Schweiger, intitulé *Appropriation locale d'un phénomène global: le rap montréalais* représente bien ce type de discours. Dans son sous-chapitre «La composition sociale», elle répond à la question «Qui sont les rappeurs montréalais?» en les dépeignant comme étant à «90% des hommes», qui sont âgés dans la vingtaine, «que la plupart sont d'origine autre que québécoise» et «font de petits jobs, sans avoir acquis au préalable une formation précise» (Schweiger, 2004, pp. 88-89). À mon avis, cette description ne rend pas justice à la diversité du rap à Montréal, qui comprend aussi des rappeurs québécois «pure laine», de la classe moyenne ou supérieure, et certains qui réussissent à intégrer l'industrie du disque. Ce genre de discours, exemplifié par Schweiger, tend à essentialiser le rap comme une pratique de marginaux, ce qui a, je le constate, un effet sur la production de rap et la perception que les rappeurs ont de leur art. Ainsi, Gabbo a beau affirmer que pour faire du «vrai rap», les rappeurs n'ont qu'à «représenter ce qu'ils sont», il avoue que pour lui, ce sont «eux [les rappeurs du quartier St-Michel] qui représentent le vrai rap à Montréal», que «le vrai rap faut que ça vienne du ghetto», et qu'il ne considère pas faire du «vrai rap», parce que ses problèmes ne «collent pas à la réalité du rap». (Linso Gabbo, entretien, 30 octobre 2008).

L'utilisation de l'expérience comme façon de créer du savoir est elle-même questionnée par Scott. Utilisée comme alternative à une vision de l'histoire bâtie strictement autour d'éléments perçus comme importants ou fondamentaux (guerres, élections, révolutions, industrialisation, etc.), l'expérience a été consacrée comme une manière alternative d'étudier l'histoire. Or les critères qui font qu'une expérience en est une sont rarement débattus. Ce qui est une «expérience» aux yeux d'un chercheur n'a souvent rien d'extraordinaire aux yeux de la personne à qui on demande de raconter son mode de vie, son quotidien. Pour elle, l'expérience n'est rien d'autre que sa façon de vivre : il peut donc lui être difficile de parler de manière extérieure d'éléments qu'elle prend pour acquis, qui ne sont pas uniques ou spéciaux

pour elle. Pour toutes ces raisons, Scott remet en question le savoir généré à partir d'études dites d'«expériences». Ainsi, l'étude, par exemple, de rappeurs blancs, ou d'artistes rap connaissant un certain succès populaire n'est pas simplement une «expérience» de plus que je veux rajouter à celles qui sont communément recensées. C'est aussi une façon de questionner le savoir produit jusqu'ici dans le rap de Montréal à partir des divers recours à certaines expériences.

5.4 *La construction de l'authenticité dans le rap à Montréal*

Dans le rap à Montréal, comme ailleurs, les questions d'authenticité prennent une place importante et sont mobilisées régulièrement, du moins dans ce que j'ai observé, pour qualifier, comparer et évaluer un groupe, sa musique, ses fans. Que ce soit en discutant avec les artistes, en lisant les commentaires des fans sur des blogues, en compilant les articles des journalistes ou en parlant à des gens autour de moi, j'ai dû me rendre à l'évidence que ce qui constituait cette «authenticité» ne faisait pas l'unanimité, et que ses critères variaient sensiblement d'un individu à l'autre. Souvent même, les mots manquaient pour expliquer pourquoi un tel était authentique et l'autre ne l'était pas. Selon Yasser Mattar, «authenticity is very closely correlated with quality, where inauthentic artists are considered to be of lower quality than authentic artists». (Mattar, 2009, p. 182) Dans la culture rap, il identifie trois sortes d'authenticité, ou trois manières par lesquelles la crédibilité d'un artiste est jugée. Cette classification a le mérite d'être assez représentative des opinions et arguments lus et entendus au cours de ce mémoire et, plus généralement, dans ma pratique de fan de rap. Le premier critère est l'originalité, la capacité à avoir son propre style sans copier celui d'un autre. Le deuxième critère est la démonstration de sa fierté de venir d'une ville ou d'une région. Troisièmement, un rappeur sera considéré authentique s'il peut montrer ses affiliations et ses relations avec des individus ou des endroits fondateurs du hip hop. À mon avis, ces critères, qui constituent un point de départ dans la discussion au cœur de ce chapitre, mettent de l'avant l'importance du passé/passage, avec sa double articulation

géographie/expérience, comme base de la définition de l'authenticité dans le rap à Montréal. Réciproquement, cette authenticité produite, performée, convoquée, contribue également à rendre authentiques certaines expériences et certains «endroits» (au sens large où Massey l'entend).

Je voudrais commencer en situant phénoménologiquement mon discours sur l'authenticité. Ainsi, l'importance accordée à «where you're from» n'est pas sans rappeler le discours socratique sur la question. Selon Guignon, Socrate ne conçoit pas les individus comme des «self-encapsulated individuals with their own inner, personal being, and with defining or ineliminable relations to anything outside themselves». (Guignon, 2004, p. 13) Les êtres humains font plutôt partie d'un tout plus grand, un «tout cosmique» de relations dont l'«être» est déterminé par sa place et sa fonction. Être soi-même, c'est donc être à sa place et remplir sa fonction dans le grand ordre des choses. L'emphase mise par certains rappeurs sur le *'hood*⁷¹ comme lieu d'«expériences» uniques, d'univers parallèles, de monde à part des règles sociales normales, témoigne à mon avis d'une conception du «*from*» comme d'un espace à part, certes, mais tout de même en relation avec le reste du monde. «Venir» d'un endroit semble conditionner la place et le rôle qu'on occupera dans la société. Transgresser cet ordre, c'est perturber l'ordre «normal» des choses, c'est «tromper» ceux qui restent fidèles à ce qui a toujours été et ce qui devrait toujours être. La controverse autour de Rick Ross à laquelle je référais au début du chapitre semble incarner cette conception de l'authenticité : un gardien de prison occupe un rôle dans l'«ordre des choses», son identité est donc définie par ce rôle et tout changement est perçu comme une trahison de ce qu'il «est» et doit être.

⁷¹ J'utilise ce terme comme clin d'œil à Murray Forman (2002), mais je ne conçois pas ici *'hood* comme strictement synonyme de ghetto.

En revanche, «where you at» (sic) s'inscrit dans la foulée du discours des «narrativistes», qui conçoivent que «what determines personal identity on this view, then, is not the static self-sameness of a pre-given thing through time, but the continuous, ongoing, open-ended activity of living out a story over the course of time». (Guignon, 2004, p. 127) Chaque dénouement, vécu et raconté à soi et aux autres, renforce la cohésion et la cohérence de son «histoire personnelle de vie». Cette conception s'oppose au moins en deux points à ceux qui privilégient le «from». D'une part, le matériel avec lequel nous racontons le fil de notre vie est tiré de la vie publique : de nos rôles, modes de vie, traits de personnalité. Cependant, il incombe à chacun de nous de «composer» nos récits de vie, «and this means that the self is something we *do*, not something we find». (Guignon, 2004, p. 127) Ce ne sont donc pas nos rôles qui font ce que nous sommes, mais ce que nous faisons de ces rôles qui nous font tels que nous devenons. La seconde distinction a trait à la conception du temps. La «temporalité horaire» de la conception socratique est animée par une série de «maintenants» qui se suivent. Ici, le passé a une importance prédominante, puisque le «présent» est le résultat des événements antérieurs, et que ce présent conditionne le futur. La «temporalité cyclique», ou «*human lived time*», de la conception narrative, est portée vers le futur, qui est compris comme un champ ouvert de possibles et d'idéaux vers lesquels nos actions du présent devraient nous porter. Le passé est vivant, puisque c'est lui qui a ouvert les possibilités du futur, et le présent devient un point d'intersection entre le passé et le présent, «the context of action in which purposes can be realized thanks to what is made accessible from the past». (Guignon, 2004, p. 129)

Les nuances entre «venir de» et «être de» me semblent beaucoup plus claires en anglais. Ainsi, on peut être, faire partie, «of something/somewhere» sans nécessairement être «from something/somewhere». Prenons par exemple le groupe pop Of Montreal, de Georgie aux États-Unis. Bien que les membres ne soient pas «from» Montréal, leur nom reflète que leur groupe est/se sent, au

moins en partie, «of» Montréal⁷² dans ses inspirations, influences et critères esthétiques. La langue anglaise possède également le mot «belonging» comme équivalent à «appartenance». Ce très joli mot marque une réalité qu'on ne trouve pas dans «appartenance» : «(Be)-longing» est un processus qui n'est jamais fini, un «état d'être» qui ne peut jamais être complété.

5.5 *La montréalité, un facteur d'authenticité*

Montréal, la ville, a participé grandement à cette recherche et à ma vie d'amateur de rap. Ses rues, ses bars, ses magasins, son système de transport, ses salles de spectacles, ses parcs, ont servi de «cadres» (en tant que limites, mais aussi au sens de «décor») à cette étude, mais ils ont aussi été parties prenantes de mon parcours de fan de rap. C'est à Montréal que j'ai acheté mes premiers disques, que j'ai vu mon premier concert, que j'ai acheté mon premier t-shirt de groupe (de Cypress Hill, pour la petite histoire...). Et je ne crois pas être le seul qui soit passé – ou ait été de passage – à Montréal à un moment où à un autre de sa pratique de fan. En fait, plus que n'importe quel autre endroit au Québec, Montréal reste un point de passage incontournable pour quiconque s'intéresse au rap québécois. Comme le résume Égypto, de Payz Play :

«Au Québec, pour le rap, c'est un avantage d'être à Montréal. Si tu viens pas de Montréal, faut que tu y ailles à un moment donné». (Égypto, 5 novembre 2008)

Au Québec, bien qu'il existe des centaines de villes, Montréal est, d'entre toutes, la «grand' ville». Dès lors, il existe une opposition aussi forte, entre Montréal et le reste du Québec. C'est du moins vrai dans le rap où la dichotomie Montréal/non-Montréal m'apparaît très ancrée, et structure la scène rap

⁷² Particulièrement de sa scène indie rock anglophone menée par Arcade Fire, A Silver Mt. Zion, Godspeed You! Black Emperor et l'étiquette montréalaise Constellation.

québécoise depuis ses débuts⁷³. En effet, c'est dans la métropole qu'ont eu lieu les premiers concerts de rap (2 hot 2 handle en 1998), les premières émissions de radio (Le Kachot (1998-2001)(CISM), Hip hop Non Stop et Jahtak en 1997 (CIBL), Nuit Blanche depuis 1995 (Radio Centre-Ville), Masters at work depuis 1992, Off the hook depuis 1997 (toutes les deux à CKUT)) et de télé (Rap Cité qui débute en 1992 (Musique +).

Montréal a une «culture» rap implantée et organisée depuis longtemps, et bien présente dans la ville (par le biais des festivals, des clubs hip hop, des haut-parleurs des automobiles, des baladeurs des usagers du métro, des magasins spécialisés qui ont pignon sur rue). Cette présence rap façonne la ville au sein de laquelle il se pratique et s'écoute, comme l'argumente Forman : «The sonic qualities of rap texts transforms the spaces into which they flood in ways that are quite distinct from those seen in other musical genres». (Forman, 2002, p. 17) Par exemple, la cadence lente des basses dans le rap ou le dancehall redéfinit l'espace différemment que le bruit strident des solos de guitare du *heavy metal*. À la lumière de ce mémoire, je rajouterai qu'à ces textes sonores s'ajoutent des mouvements, des tendances, des trajectoires propres au rap, qui modifient et composent l'espace d'une manière particulière.

Montréal domine aussi le paysage du rap québécois, en ce sens que ce sont ses rappeurs qui sont les plus visibles (et audibles) dans le discours public. Les artistes identifiés à Montréal produisent le plus grand nombre de disques de rap au Québec. C'est un constat qu'on fait rapidement en visitant les présentoirs des grands magasins de disques⁷⁴. C'est aussi cette ville que mettent en scène la plupart des plus grands succès commerciaux du rap québécois⁷⁵ (Sans Pression, Muzion, Loco Locass, Dubmatique). Enfin, depuis 1997, tous les groupes de rap à avoir été récompensés par l'ADISQ

⁷³ Je ne voudrais pas sous-estimer l'apport de Québec, qui est aussi un foyer rap fort bien développé. Voir à ce propos Chamberland (2001) pour une histoire des débuts du rap dans cette ville.

⁷⁴ Du moins ceux que j'ai visités au gré de mon parcours de fan, entre Sherbrooke, Montréal, Québec, Trois-Rivières.

(Dubmatique, Muzion, Loco Locass, Atach Tatuq, Omnikrom, Gatineau) ont tous Montréal dans leur «passé».

En fait, on pourrait formuler l'hypothèse qu'il existe une montréalité, qui sert à décrire un *ethos* subtil qui marque les rapports entre les rappers venant de Montréal et ceux du reste du Québec. On retrouve ce marquage de la montréalité à travers les nombreux néologismes et jeux de mots autour de «Montréal». La première étiquette de disques à s'investir dans le rap québécois s'appelait «Mont Real». Montréalisme fut une webémission indépendante sur le rap, diffusée entre 2006 et 2008 sur 33mag.com. De même, le titre d'un des premiers disques de rap montréalais que je me suis procuré m'avait immédiatement frappé : Montréalité (LovOn, 2000). Cette compilation indépendante produite sans subvention regroupait une vingtaine de groupes. S'y côtoyaient des artistes francophones et anglophones, provenant de différents quartiers de la ville et des rives sud et nord. En entrevue au Nightlife, Lovon, un des producteurs de la compilation, explique que la «Montréalité»: «C'est la représentation d'artistes de tous les secteurs et de tous les styles qu'il y a ici». (Roumer, novembre 1999) Je me rappelle très clairement avoir éprouvé deux sentiments opposés au moment où j'ai acheté la compilation Montréalité (je devais être en secondaire 3, à Sherbrooke). En possédant ce disque distribué à très peu d'exemplaires et mettant en scène des artistes très *underground*, j'avais le sentiment d'appartenir à une minorité, à un cercle privé d'initiés et de connaisseurs, à une culture à part. Mais à l'inverse, je me sentais extrêmement détaché du monde que ces rappers décrivaient⁷⁶, même s'ils avaient à peu près le même âge que moi, parlaient la même langue, partageaient à peu de choses près la même culture. Pour moi, c'était ça la montréalité : j'avais beau avoir une connaissance

⁷⁵ Les groupes de Québec, comme Taktika, le 83, La constellation ont aussi connu de très bonnes ventes. Sir Pathétik, de Trois-Rivières, connaît aussi un succès significatif au plan de vente de disques.

⁷⁶ Ce n'est que bien des années plus tard quand je me suis installé à Montréal et en parlant à des gens ayant grandi dans le même milieu que ces rappers que j'ai pu comprendre certaines des références utilisées.

théorique de Montréal et de son rap, une série de nuances, de subtilités, de connaissances de tout ordre (style vestimentaire, argot, géographie, etc.) m'en séparaient.

La montréalité ne renvoie pas à une histoire d'essence de lieux de naissance, langue, couleur de peau, style. Si la délimitation territoriale joue un rôle, les «secteurs» de la montréalité dépassent le Montréal tel qu'on le retrouve sur les cartes. La montréalité est plutôt un état d'esprit, une attitude, une façon d'être, un «identitaire historiquement constitué» (Gagnon, 2007, p.198) comme le définit François Gagnon dans sa thèse de doctorat sur la circulation automobile à Montréal. Il emprunte ce concept à Allor et Gagnon, qui le définissent comme suit :

«Le terrain où l'identité est construite dans un mouvement circulaire de référence à ses propres similitudes. On veut ainsi insister sur la nature socialement construite de l'identité collective en tant que résultat de processus et de dialogues continus et, en même temps, souligner la contingence historique des relations entre la culture et d'autres ordres de la vie sociale.» (Allor et Gagnon, 2000, p.4, dans Gagnon, 2007, p.199)

Pour Gagnon, la montréalité est définie par un jeu spécifique de références au passé et au futur, qui n'est pas basé sur une «relation avec des réalités objectives et préexistantes, mais que ce faisant elles les informent en opérant une sélection et en les inscrivant dans un narratif particulier servant à situer Montréal dans le présent» (Gagnon, 2007, p.199). À la fois délimitée géographiquement (certains quartiers, monuments, édifices sont considérés comme faisant «plus» partie de Montréal et de la montréalité que d'autres) et intangible (le mode de vie, les réseaux de circulation et les moyens de se déplacer, les liens communautaires, l'appartenance), la montréalité est constamment redéfinie en fonction de l'interprétation du passé et de la projection dans le futur.

Selon ce que j'ai établi au début de cette section, on peut dire que les trois groupes de cette étude sont tous «of/from» de Montréal. En effet, ils comptent tous Montréal comme «point de passage», comme

un espace significatif, même si ces significations peuvent être différentes⁷⁷. Les rapports à la «montréalité» varient beaucoup d'un groupe à l'autre en fonction de leur passé/passage respectif et se manifestent tant dans leur vie professionnelle que personnelle. La diversité est frappante, chez les trois groupes, spécifiquement au plan de la production musicale. En effet, la «montréalité» et les expériences qu'elle fait vivre semblent influencer tant les rapports que les artistes rap entretiennent avec le genre que leur production musicale, au plan instrumental, littéraire et textuel.

Les artistes ayant grandi ou passé les premières années de leur vie à Montréal semblent être ceux qui ont été en contact le plus tôt avec le rap. Tant pour Narcicyst que les membres de Payz Play, le rap est entré dans leur vie dès l'école primaire. Ainsi, tous les membres de Payz Play se rappelaient, avec précision, leur premier contact avec ce genre :

«Dans ce temps-là mon cousin habitait chez nous. Il devait avoir 18 ans, moi 8. Un jour il m'a dit qu'il avait quelque chose à me faire écouter. C'était une compilation *Rap Trax*. C'était des cassettes dans le temps qui étaient ben populaires. Pis, je me rappelle clairement que je trouvais ça vraiment *nice*, que j'ai pas eu à m'habituer, que je trouvais ça bon tout de suite.» (Égypto, entretien, 5 novembre 2008).

Narcicyst, qui a passé les 13 premières années de sa vie à Montréal, a aussi été rapidement exposé au rap. Quand il va passer son adolescence à Dubaï, il continue à suivre l'actualité du rap américain en passant des commandes à des membres de sa famille qui habitent en Amérique. Il reconnaît aujourd'hui l'importance que le rap a eue dans la définition de son identité :

«I was really looking forward to the summer holidays, because it meant my family would bring me back new records because you couldn't buy them there [aux Émirats arabes unis]. I probably had one of the biggest collection of american rap records in Dubai or Abou Dabi.» (Narcicyst, entretien 15 août 2008)

⁷⁷ Payz Play dont les membres ont passé presque toute leur vie sur le Plateau, les membres d'Omnikrom qui se sont installés à Montréal pour commencer leur vie professionnelle d'artistes et The Narcicyst pour qui elle est la terre d'accueil.

L'adolescence semble avoir été un moment déterminant chez tous les artistes. C'est d'ailleurs une tendance qu'on retrouve en musique populaire depuis les années 40-50, depuis l'avènement de la culture «rock and roll» en Amérique du Nord. (Frith, 1983) Tant Omnikrom que Payz Play et Narcicyst se rappellent avoir commencé à faire du rap et à s'impliquer dans la scène hip hop vers la fin du secondaire.

«Moi je m'identifiais vraiment à cette culture-là [le hip hop]. J'allais dans les compétitions de break [dance], je suivais la scène graff. C'était vraiment cool. (Égypto, entretien 30 novembre 2008)

«Moi j'ai fait mon premier rap sur mon répondeur, en secondaire 4. Pas longtemps après on a fait notre premier show moi pis Naes. Je rappais sur des cassettes d'instrumentaux américains qu'il avait tapés à la radio.» (RU, entretien 30 novembre 2008)

C'est au secondaire que j'ai commencé à écouter vraiment beaucoup plus de rap pis à aimer vraiment ça. J'étais en secondaire 4 quand j'ai commencé à écrire des textes pour niaiser (Linso Gabbo, entretien, 30 octobre 2008)

Bien que Ephiks, RU, Naes et Égypto n'aient jamais habité le «ghetto»⁷⁸, ils revendiquent quand même cette expérience urbaine typique à la «montréalité». Pour eux, le Plateau Mont-Royal, où ils ont grandi et/ou ils habitent encore, est un endroit «chaud», qui comporte des dangers et des défis particuliers. La chanson «Plateau Beach⁷⁹» (2008), joue justement sur les différentes facettes du Plateau, entre le chic et le *trash*, et les différentes «expériences» qui s'y côtoient :

À trente secondes en deltaplane de la run de crack,
C'est même rendu que je suis pogné pour livrer dans le parc,
Plateau beach,
À défaut de ne pas avoir de clubs,
De danseuses en affaire,
Ben dude,
' y a plein de pubs,

⁷⁸ Dans le contexte montréalais, certaines parties des quartiers Rivières-des-Prairies, Petite-Bourgogne, St-Michel et Montréal-Nord sont habituellement considérés comme des «ghettos».

⁷⁹ Paroles retranscrites avec l'autorisation du groupe.

De chanceuses en brassières,
 Ici, la vie, c'est sketch,
 Les gens se la jouent bourgeois bohème,
 Sur Mont-Royal, la petite routine mondaine,
 Le loft sur le parc Lafontaine,
 Tout le monde s'aime,
 C'est comme du bonheur en vrac !
 Les autres quêtent des trente cennes,
 En espérant la meilleure arnaque,

Pis s'ils ne sont pas capables,
 Bien simplement,
 'sèment la terreur dans le parc,
 Et malheureusement pour les stopper,
 Superman will never be back !⁸⁰
 (Payz Play, 2008)

Sans être la plus dangereuse de Montréal ou la plus criminalisée, l'«expérience urbaine» que RU dépeint est caractérisée par la cohabitation d'extrêmes : dans le même quartier, on retrouve la bourgeoisie qui fréquente les pubs branchés de l'avenue Mont-Royal et qui habitent des lofts dispendieux, mais aussi les vendeurs de drogues dures (et les consommateurs). Dans la lignée de l'espace tel que le conçoit Massey, le parc Lafontaine n'est pas décrit comme un espace «objectif», statique, mais comme le résultat d'interrelations. Pour le « bourgeois bohème », le parc, c'est le panorama qui donne du cachet à son loft, pour les «autres», clochards, toxicomanes, vendeurs de drogue et prostituées, c'est l'endroit de travail, une aire où tous les coups sont permis et où on cherche «la meilleure arnaque». Si ces nexus d'interrelations ne se croisent presque jamais, il n'en demeure pas moins qu'ils contribuent à former tous deux la *place* «parc Lafontaine». En décrivant la coexistence de ces deux mondes, RU affirme sa connaissance de l'hétérogénéité et des divers niveaux des interrelations qui coexistent dans le quartier, et, par le fait même, une compréhension «unique» de l'espace tel qu'il est «vraiment» constitué.

⁸⁰ Paroles retranscrites avec l'autorisation du groupe.

Quant à eux, les membres d'Omnikrom n'ont pas le sentiment de pouvoir revendiquer cette «expérience urbaine» présumément nécessaire pour faire et s'identifier au rap et au hip hop :

«On vient de Valleyfield, on a une culture différente que le vrai rap qui vient de la culture du ghetto. On fait pas vraiment du hip hop, mais on est influencé beaucoup par le hip hop, mais on est conscient que notre style c'est un peu un hybride du hip hop. C'est une branche, mais c'est pas du hip hop à la base, selon ma définition du rap» (Linso Gabbo, entretien 30 octobre 2008)

L'importance de «l'expérience» de Valleyfield n'est pas moindre parce qu'elle ne peut être reliée à un parcours qui rappelle celui de certains rappeurs américains, ou moins intéressante parce que moins «spectaculaire» que celle de certains rappeurs montréalais. Si, rappelons-nous Scott, leur expérience ne leur semble pas être «vraie», il est très intéressant qu'ils reconnaissent Valleyfield comme un point de passage important, même s'ils n'y habitent plus, qu'ils la visitent rarement et qu'on n'en trouve aucune trace distincte dans leur musique. Selon eux, ce «point de passage» est crucial pour comprendre leur cheminement musical, en marge des corridors des règles de genres qui cloisonnent souvent les pratiques musicales, notamment celles du rap à Montréal. Qui plus est, je n'ai pas l'impression que c'est Valleyfield, en tant que ville unique, qui est un marqueur de différence pour le groupe. Valleyfield est plutôt prise ici comme un non-Montréal. Ainsi Valleyfield n'a pas donné de saveur particulière au groupe, c'est plutôt le fait que les membres ne soient pas de Montréal qui semble avoir façonné leurs différences.

Le trio a existé véritablement quand les trois membres se sont rejoints à Montréal (Figure 8 vient de Joliette et les deux rappeurs, de Valleyfield). Le groupe admet qu'il voit le rap «d'une certaine façon» parce que ses influences – notamment, mais pas que, les groupes qu'ils écoutaient en grandissant – sont larges. Une des explications possibles à cette ouverture musicale est peut-être reliée à leur parcours de fan à l'extérieur de Montréal, sans les réseaux de diffusion de la ville. Ce pourrait-il que cela ait stimulé leur autodidaxie dans la recherche musicale? Est-ce que cette distance de Montréal les

a potentiellement isolés des phénomènes de mode, de l'«air du temps» de Montréal, qui fait gonfler la popularité d'un genre de rap, de sonorités plutôt que d'autres, et qui en invalide d'autres par le même coup ?

Pour Narcicyst, c'est plutôt l'exclusion sociale, la discrimination raciale, qu'il fait ressortir de son passé/passage urbain. Le fait d'habiter un pays, le Canada, dans lequel il a grandi et dont il est résident permanent depuis presque 20 ans, mais d'être considéré comme un étranger, voir un potentiel criminel (depuis les attaques par des intégristes islamiques contre le World Trade Center le 11 septembre 2001), marque de manière forte son expérience de l'espace. Lors d'un de nos entretiens, il avoue qu'avec les années, sa notion d'identité et d'appartenance nationale s'est passablement modifiée.

«I don't feel a sense of belongingness anywhere. It used to bug me when I was younger, you know, my identity, where I was really from. But now that I'm older, that I've travelled here and there, I've come to realize that it might be better not to belong to any place in particular : This way, you feel at home everywhere.» (The Narcicyst, entretien, 15 août 2008)

Plus que n'importe quelle autre expérience, le 11 septembre semble avoir été un point de passage marquant dans la définition de son identité. Depuis cet événement, il ne se sent plus bienvenu dans les aéroports et aux frontières. Depuis qu'il s'est fait refuser l'entrée aux États-Unis, chaque voyage est devenu une opération périlleuse et stressante, l'artiste ne pouvant jamais être complètement sûr que les douaniers le laisseront passer⁸¹. Cette discrimination et ses conséquences, sont des thèmes qu'explore en profondeur le rappeur, notamment dans son mémoire de maîtrise en *media studies* à l'Université Concordia. Intitulé *Fear of an Arab planet*⁸², Alsaman y discute des liens entre le Hip hop et la politique, spécialement pris sous l'angle de son propre parcours de Nord-américain d'origine arabe.

⁸¹ Un épisode de *The Shadow Reports*, une émission diffusée à CBC en 2006 et disponible sur Youtube <http://www.youtube.com/watch?v=fxFahoBMoVY> (Shore, 2006) documente l'expérience des douanes vécue par Narcicyst lors d'un voyage à New York.

⁸² Une référence à *Fear of a black planet* (1990), un album du groupe américain Public Enemy.

On retrouve ces thématiques dans ses disques avec *Euphrates A Bend in the river* (2003) et *Stereotypes Incorporated* (2004), dans des chansons comme «Iraqnaphobia» ou «Haliburton» et ses projets solo comme les *mixtapes Stuck Between Iraq and a hard Place* (2006 et 2008). Il y détourne notamment le refrain du rappeur américain Rich Boy sur «Throw some D'» (2007) :

Rich Boy sellin' crack
Dope niggas wanna jack
Shit tight no slack
Just bought a Cadillac (THROW SOME D'S ON THAT BITCH!)
Just bought a Cadillac (THROW SOME D'S ON THAT BITCH!)

La reprise de The Narcicyst s'intitule «Rich Arabs⁸³» (2008):

Broke Arab peddle sand
Livin on a desert land
Hopin' for a better plan
Just sold half Iraq (BLAME ISLAM ON HIM)
Just stole the other half (BLAME ISLAM ON HIM)

Le message du refrain vise à déboulonner le mythe que les Irakiens profitent de la vente du pétrole. Narcicyst laisse plutôt sous-entendre que les Irakiens, qui vivent dans des conditions difficiles, sont contraints de vendre à l'étranger, à défaut de mieux, une ressource qui, une fois épuisée, les laissera sans nouvelles perspectives économiques. En détournant une chanson faisant l'apologie de la richesse accumulée par la vente de cocaïne et de crack, il établit un parallèle entre la situation des vendeurs de drogues des quartiers pauvres des États-Unis et celle des Irakiens. Le décalage entre la pièce originale et le message de la seconde comporte une ironie qui, à mon avis, renforce également le message de l'artiste.

Il utilise également l'ironie pour rire des problèmes que les Arabes rencontrent aux frontières, spécialement celles des Américains. Dans le vidéoclip de «P.H.A.T.W.A.» (Narcicyst, 2009a), premier

⁸³ Paroles reproduites avec l'autorisation de l'artiste.

extrait de son album, une bonne partie de l'action se déroule dans une salle d'interrogatoire d'un aéroport où un inspecteur particulièrement obtus cherche – de manière parodique – à établir un lien entre l'artiste et une organisation terroriste.

Narcicyst met souvent en avant les rapports de race, d'identité, d'appartenance, autant dans ses chansons que dans ses activités extra-*rap*. Comme il le dit lui-même, à la blague, il est devenu pour bien des gens «the token Arab rapper» (Shore, 2006). C'est cette partie de son parcours qui est la plus souvent mise de l'avant dans les médias canadiens (Bérubé, 2003; Grieshaber, 2006; Quinn, 2005) et lors des événements auxquels il prend part. À l'inverse, dans un article publié dans *Gulf News*, un journal anglophone des Émirats Arabes Unis (Constantine, 2006), il est plutôt présenté comme un «Canadien de descendance irakienne». Comme il l'explique lui-même dans cet article :

«My family and friends here in the UAE [United Arab Emirates] and elsewhere always talk about displacement and belonging : it's a conversation we have over and over.»
(Constantine, 2006)

L'identité arabe qui est mise de l'avant (plutôt que celle, par exemple, d'homme ou de maître ès art) sert probablement à asseoir la crédibilité de son discours. Son «expérience» en tant qu'Irakien donne à ses opinions sur les tensions entre l'Occident et le Proche-Orient par exemple, une «authenticité» et une crédibilité certaines. Si Scott nous a mis en garde contre ce genre d'utilisation de l'expérience comme façon de produire de l'information, mes recherches de documentation me permettent d'affirmer que les journalistes, dans les questions qu'ils posent, les façons dont ils décrivent l'artiste, utilisent bel et bien le passé/passage de Narcicyst comme marqueur d'authenticité.

En revanche, Égypto, qui est né au Québec, mais dont le père est né en Égypte de parents italiens, ne joue pas du tout avec cette partie de son identité. S'il ne cache pas ce point de passé/passage, il ne le met pas de l'avant. On en retrouve du moins aucune trace dans ses textes ou dans le corpus de presse

du groupe. Ce n'est qu'en posant des questions sur son nom de scène que j'ai fini par apprendre ce détail. Le passé/passage qui lui semble le plus déterminant sur son identité est son appartenance au hip hop, comme genre et comme pratique artistique :

J'ai une certaine fierté de faire du rap. Si j'arrive quelque part où on n'écoute pas de rap et qu'on me dit de quoi, je vais leur expliquer c'est quoi le rap pour moi, ce que ça représente pour moi une casquette à palette droite, que j'en porte parce que j'associe ça au rap *new school*. (Égypto, entretien, 5 novembre 2008)

L'identité noire de Jeanbart semble également occultée. Sauf erreur, on ne lui a jamais posé de question sur sa couleur de peau, où sur son expérience de «rappeur de minorité visible». Ce thème n'est jamais abordé dans les chansons d'Omnikrom. Une anecdote démontre bien à quel point la «couleur» du rappeur est évacuée. Lors d'un de mes entretiens avec le groupe, Linso réfère à Omnikrom comme à un «groupe de Blancs des régions». Ce lapsus est immédiatement relevé par Jeanbart, et Gabbo s'excuse en riant. Cette identité noire n'est pas mobilisée non plus pour lier Jeanbart avec les racines afro-américaines, «authentiques», du rap. Si les questions de races, ou de couleur de peau ne sont pas mises de l'avant par le groupe, Jeanbart, individuellement, affirme autant que faire se peut ce point de passé/passage. Voici ce qu'il a écrit sur le blogue du groupe durant les émeutes dans les Antilles en février dernier:

«Je suis né au Québec, mais mon pays d'origine c'est la Guadeloupe (ouais je suis le Doc Gynéco du Québec). Présentement c'est la grève générale là-bas et y'a des émeutes. La principale raison c'est les inégalités sociales. Beaucoup de racisme, et une indifférence de la France face à leurs problèmes. C'est très complexe, surtout vu de l'extérieur, mais en Guadeloupe et en Martinique 90% des terres et de l'économie est contrôlé par les Békés (qui représente 1% de la population), les descendants des esclavagistes. Ouais...y'a des trucs sérieux des fois dans la vie, pas juste du plaisir.» (Jeanbart, 2009)

Connaissant le peu d'estime qu'a Omnikrom pour le rap «engagé», ce texte peut paraître surprenant.

Ce billet illustre bien la complexité d'avoir un *persona*, une image publique, qui ne met en lumière que

certain aspects du passé/passage d'un individu. Il existe en tous cas une grande disparité d'un artiste à l'autre quant aux passé/passages qui sont, ou non, présentés, et à la façon dont ils sont utilisés par eux et par ceux qui parlent d'eux.

5.6 Montréal, «authentiquement» hip hop ?

Comme je l'ai montré au début de chapitre, Montréal est, à bien des égards généralement reconnue par les fans de rap comme le lieu de naissance et la capitale du rap québécois. La compter parmi ses points de passage permet donc d'asseoir son authenticité, que ce soit comme artiste, fan, observateur, journaliste, etc. Montréal est tour à tour décrite par les artistes comme un endroit qui bouge et où il se passe toujours quelque chose (Narcicyst, entretien, 15 août), où le public est ouvert d'esprit (Payz Play, entretien, 5 novembre 2008) et où il existe «une culture rap» (Omnikrom, entretien, 30 octobre 2008).

Le reste du Québec paraît quant à lui incarner l'opposé:

«J'ai l'impression que le monde à l'extérieur de Montréal ont une moins grande ouverture d'esprit face à ce qu'ils ne connaissent pas. Y regardent autour d'eux, ils se *checkent* voir qui qui aiment ce qui se passe sur la scène.» (RU, entretien, 5 novembre 2008)

Les membres de Payz Play qui ont enregistré un morceau sur la compilation *Montréalité* avec leur premier groupe, Traumaturges, m'ont exprimé le sentiment d'être déconnectés dès qu'ils sortent de l'île, et que c'était aussi le cas d'Atach Tatuq :

J'ai pas l'impression que le monde des régions *catch* ce que Payz Play dit ou fait comme musique. Pas plus qu'avec Atach Tatuq (DJ Naes, entretien, 30 novembre).

Une des critiques les plus dures qu'ils font à Omnikrom a justement trait au fait que leur public ne vient pas de Montréal, mais de ses banlieues nord et sud :

«Avec Omnikrom ce qui s'est passé, au début c'était du monde plus vieux qui trouvait ça drôle, pi a un moment donné ça a *switché* vers plus jeune, style *boys band*. Maintenant, même le monde [dans les spectacles] avec Omnikrom à Montréal, c'est du monde des banlieues». (Égypto, entretien, 5 novembre 2008)

Omnikrom reconnaît ces deux «phases» de son parcours : le groupe a d'abord été associé de près à Montréal, à une scène électro-*rap* «en émergence», à l'exploration musicale, au *hype*. Puis, après qu'il ait été vu régulièrement à Musique + et après une stratégie comprenant plusieurs tournées de spectacles et de promotion dans les radios provinciales, le groupe a connu une hausse de popularité partout au Québec, notamment auprès d'un public plus jeune qu'à ses débuts. Pour Jeanbart, les «régions» sont différentes, mais pas plus ou moins intéressantes que Montréal :

«Y'a une différence entre Montréal et les régions, mais de moins en moins. Y'a des gens partout au Québec qui se tiennent au courant avec internet, pi qui connaissent le dernier *band*. Y'en a peut-être moins, en nombre absolu, qu'à Montréal, mais en proportion, je pense que c'est pas mal la même chose». (Jeanbart, 30 octobre 2008).

La dichotomie Montréal/non-Montréal et ce qu'elle sous-entend par rapport à l'authenticité semblent donc varier d'un artiste à l'autre. Se pourrait-il qu'il y ait un lien entre le passé/passage d'un groupe et sa perception des liens entre Montréal et le non-Montréal? Ce qui est intéressant ici, c'est qu'il semble que nous puissions rajouter un critère à la liste de Matar. Non seulement les artistes, pour être authentiques, doivent être associés à un espace généralement associé à la «naissance» du rap (comme Montréal pour le Québec), mais leurs fans aussi doivent être «vrais».

Un problème semble obséder les groupes de rap de Montréal: celui de ne jamais pouvoir correspondre à l'image qu'ils s'étaient bâtis de ce qu'est le «vrai» rap. En effet, ils semblent tous essentialiser le rap et le hip hop, et constater qu'ils ne pourront jamais correspondre aux caractéristiques qu'ils prêtent au «vrai». Reprenons une citation d'Omnikrom utilisée au début de ce chapitre :

«On vient de Valleyfield, on a une culture différente que le vrai rap qui vient de la culture du ghetto américain. On fait pas vraiment du hip hop, mais on est influencé beaucoup par le hip hop. On reste conscient que notre style c'est un peu un hybride du hip hop, mais que c'en est pas à la base (Linso Gabbo, entretien, 30 octobre 2008)

RU constate également l'incompatibilité de ses valeurs et de son mode de vie avec ce qui est dépeint du rap dans les médias.

«Anyways c'est quoi être hip hop? Si je me fie à la télé, c'est être riche pi gangster. Avant c'était plus venir du ghetto. Je suis rien de ça.» (RU, entretien, 5 novembre 2008)

Le «vrai» vient nécessairement d'ailleurs pour eux. Leur propre expérience, leur passé/passage, de Québécois, bien que valide et «authentique», ne leur semble pas permettre de se sentir authentiquement rap. Que ce soit Egypto, qui voit son groupe avant tout comme un groupe de musique plutôt que de rap (Égypto, entretien, 5 novembre 2008), ou Gabbo qui «a trop de respect pour le rap pour dire «ce qu'on fait, c'est le rap». (Linso Gabbo, entretien, 30 octobre 2008), ils sont tous les deux sur une fine ligne entre «être rap» et «être rappeur». S'ils n'ont aucun problème à dire que leur forme artistique privilégiée est le rap, qu'ils sont rappeurs, pouvoir affirmer «être rap» semble, selon eux, nécessiter un passé/passage particulier, qui implique d'être pauvre, de venir d'un ghetto, de subir la discrimination, etc. En somme, si on devient rappeur en rappant, on devient rap en vivant et en racontant certaines expériences considérées «valides»⁸⁴.

⁸⁴ Un discours qui n'est pas sans rappeler celui de KRS-ONE, cité dans le premier chapitre, qui disait que «Rap is something you do, Hip hop is something you live».

Le fait de venir et/ou de sentir de faire partie du Québec et de faire du rap semble être perçu comme un handicap à surmonter:

«Je vois pas d'avantages à faire du rap au Québec. C'est plutôt un inconvénient. Prends Kardinal Offishal⁸⁵, qui est en train de vraiment percer aux États-Unis. Si y'était né à Montréal pis que c'était un Québécois, je suis pas sûr que ça marcherait autant ses affaires ! Comme il est là, il peut aller sur le marché américain. Il a le *swagga*⁸⁶ pour» (RU, entretien, 5 novembre 2008)

L'avantage d'Offishal, un Noir anglophone de Toronto, qui lui permet de connaître du succès est donc, selon RU, qu'il ne soit pas Québécois. Bien sûr, le fait de parler anglais est un avantage pour atteindre le public américain, mais la langue n'explique pas tout. Même si les membres de Payz Play écrivaient et chantaient en anglais, ils n'auraient pas, selon ce que pense RU, les mêmes chances que le rappeur torontois, qui a le vocabulaire, l'accent, le *swagga*, l'attitude, le «petit quelque chose», qui lui permette d'être reconnu aux yeux du marché «authentiquement rap» américain.

Par ailleurs, ce n'est donc peut-être pas un hasard que la question de l'authenticité n'ait jamais été abordée dans mes conversations avec Narcicyst et dans les entrevues qu'il donne et que j'ai lues. Son expérience d'Arabo-canadien est, apparemment, assez «valide» et cautionne son «statut rap», du moins auprès des observateurs montréalais. Comme dans le cas d'Offishal, cette «authenticité» n'est pas liée seulement à la langue (plusieurs des chansons de Narcicyst sont en arabe) ou à un dogmatisme musical (il incorpore à ses mélodies énormément d'influences arabes, même s'il pense que «North America isn't very open to such a culture mash»). (Shakomako, 2007) Mais c'est que l'expérience qu'il fait exister dans son discours (ses textes, ses entrevues, les projets auxquels il s'associe, la façon dont il s'habille, etc.) est «assez vraie» pour qu'on n'ait pas à la mettre en cause, à

⁸⁵ Rappeur de Toronto dont la chanson «Dangerous» a dominé les palmarès canadiens et américains au courant de l'été 2008.

⁸⁶ Le *swagger* est très souvent utilisé dans le rap. C'est le style, le charme, le charisme de quelqu'un, ou, selon une des définitions du Urban dictionary : «Certain something about someone that sets them apart or what makes them as a person.» (qwertywert2, 2009)

l'étudier, à la relativiser. En somme, l'authenticité peut être conçue comme une ligne droite qui, tant qu'elle suit son cours, ne diverge pas ou n'est pas brisée, n'est pas remise en cause. Narcicyst par exemple, inscrit sa pratique dans une ligne continue, notamment dans le type d'expérience qu'il convoque. Sa crédibilité n'est donc pas questionnée. Omnikrom et Payz Play, chez qui les questions d'authenticité revenaient le plus souvent, ont en commun d'avoir, à un point dans leur carrière, briser la linéarité de l'expérience qu'ils performaient. Dans le cas d'Omnikrom, cette cassure est survenue plus tôt dans leur carrière, et ils suivent la même ligne «déviant» depuis. À bien des égards, on pourrait même dire que les membres ont, en quelque sorte, développés leur propre ligne d'authenticité, avec une performance particulière de l'expérience, qui sert dorénavant de ligne d'authenticité à suivre pour d'autres groupes. La «cassure» des membres de Payz Play est plus récente. Elle est survenue en 2006, avec la dissolution d'Atach Tatuq et l'annonce d'une redirection par rapport à la ligne qu'ils suivaient avec le collectif. Cela s'est manifesté par une manière différente de mettre en scène leur expérience, un changement qui a été taxé d'inauthentique par certains. Ces exemples rendent tous compte, je crois, du caractère extrêmement volatile du concept d'authenticité et, surtout, à prouver qu'aucun des trois groupes à l'étude n'est plus authentique ou vrai («real») l'un que l'autre, et que l'idée même «d'authenticité» ne repose sur rien.

Conclusion

L'objectif de ce mémoire était d'explorer et mettre en évidence l'importance des liens entre l'espace et le rap. Ces liens, comme j'ai tenté de le présenter, se déploient de multiples manières, et à plusieurs niveaux. Les nombreux exemples discutés par lesquels le rap est articulé, construit, pratiqué, créé en fonction de différentes configurations spatiales et temporelles le montrent bien. Ces détours sont, à mon avis, indispensables pour concevoir le rap, dans ce cas-ci celui de Montréal, comme un lieu tel que conçu par Massey.

La proposition sur laquelle je veux faire reposer mon analyse dans ce mémoire est que le rap à Montréal est un lieu constamment construit par la combinaison unique de «trajectoires», une multitude d'interrelations entre acteurs hétérogènes qui coexistent à des niveaux différents. L'importance d'être «de son temps» (chapitre 3), la place et le rôle des collaborations (chapitre 4) et le passé/passage comme terreau de l'authenticité (chapitre 5) se qualifient tous comme des trajectoires au sens où l'entend Massey. En effet, ces éléments sont constitués d'une hétérogénéité d'intervenants (humains et non-humains), dont les interactions se produisent à divers degrés et de diverses façons et n'ont ni début ni fin. Ensuite, ces trajectoires créent et sont créées très concrètement : elles «font» et rendent possible des choses tangibles, concrètes, comme des *featurings*, des lancements de disque, des sites web, des spectacles, etc. Ces trajectoires, avec leur configuration spécifique à Montréal, façonnent, orientent, modifient constamment ce qu'est le rap, à Montréal, comme par exemple : les limites esthétiques du genre, la façon dont on en parle, la façon dont on vend des produits, les endroits et les manières où on performe de la musique.

Qui plus est, je défends l'idée que le rap montréalais n'est pas seulement un espace («a simultaneity of stories-so-far»), mais qu'il est également une *place*, a «collection of stories, articulations within the wider power-geometries of space». (Massey, 2005, p. 130). Le rap montréalais est unique, comme tous

les raps locaux, notamment parce que les trajectoires et leurs imbrications y sont particulières. Cette constatation est conséquente avec l'argument défendu au premier chapitre, à l'effet que les raps sont tous uniques de par leurs articulations avec des enjeux locaux particuliers. Cependant, à Montréal, comme probablement ailleurs aussi, l'assemblage qui constitue le «lieu» rap, les traits qui le caractérisent, les caractéristiques qu'il devrait ou qu'il ne peut avoir, sont constamment redéfinis et contestés. L'importance qu'ont pris les questions d'authenticité, de «vrai» et de «faux», notamment par rapport à la légitimité de groupe comme Omnikrom et Payz Play et leur droit de se revendiquer ou de se faire identifier par l'industrie comme «artistes rap», est un exemple criant du caractère mouvant et volatile du rap. Par contre, si tous ne s'entendent pas sur ce que devrait être le vrai rap, ils partagent tous le même «vrai» (Foucault, 1971) qui leur permet de débattre, comparer et remettre en question les caractéristiques du «lieu» rap.

Le travail ethnographique que j'ai mené n'est pas sans faille. D'abord, j'ai privilégié des artistes avec qui j'avais déjà une certaine compatibilité et dont je connaissais bien le répertoire et la carrière. Peut-être que si j'avais pris des groupes avec qui je n'avais jamais eu de contact, j'aurais modifié la façon dont j'ai conduit la filature et les entretiens, et par le fait même les trajectoires qui s'en sont dégagées. Je fais aussi la supposition que mes observations et conclusion auraient pu être sensiblement différentes si j'avais inclus des artistes féminines, ou allophones, dans ma filature. Le point de vue de «minorités», respectivement dans le rap et dans le tissu social québécois, m'aurait peut-être conduit à des enjeux qui ne sont pas explicites dans ce mémoire – la langue, le genre, les rapports de classe, etc. – Également, j'aurais pu décider de prendre un autre point d'entrée que les artistes. En choisissant, par exemple, des lieux comme les boutiques de vêtements ou les salles de spectacle, j'aurais tout aussi bien pu mener une filature qui m'aurait peut-être fait rencontrer des gens différents et qui m'aurait révélé des nœuds d'interactions différents.

Ce mémoire pourrait, à cet effet, servir de base comparative à des futurs chercheurs qui voudraient explorer d'autres façons de filer le rap à Montréal. La cartographie des déplacements est une autre des pistes de recherches que j'aurais aimé explorer plus en profondeur. Il aurait pu être intéressant de laisser le soin aux artistes de tenir eux-mêmes une liste de leurs déplacements. Ou encore, un peu comme Geoff Stahl dans sa thèse *Crisis? What Crisis?: Anglophone Musicmaking in Montreal* (Stahl, 2003), laisser les artistes dessiner leur carte d'occupation du territoire montréalais.

Après avoir entendu moult projets de mémoires et de thèses et avoir participé à plusieurs échanges avec des collègues autour des motivations à développer un sujet dans le cadre d'études aux cycles supérieurs, je me rends compte que la plupart du temps, notre démarche est d'abord personnelle. Les sujets, domaines, questions qui sont choisis ont, le plus souvent, un lien direct avec ce que l'on est ou comment l'on se perçoit. Ils sont un prétexte, un détour, un miroir, pour s'examiner : Qui suis-je? Comment le suis-je devenu? Quels impacts cela a-t-il sur la perception des autres ? Ainsi, j'ai vu beaucoup plus de nouvelles mamans s'intéresser aux questions de l'impact des médias sur les jeunes enfants que de jeunes chercheurs hommes. Et il me semble qu'il y a plus de projets sur le *genre bending* et ses représentations défendus par des homosexuels que par des hétérosexuels. De la même manière, en choisissant comme sujet de mémoire le rap, c'est ma propre personne que j'en suis venu à étudier.

Quand la recherche devient personnelle, les conclusions auxquelles on arrive le sont aussi nécessairement. Dans mon cas, j'ai pu prendre le temps de penser, de critiquer, de remettre en question, à la fois mon rapport au rap en tant que fan et en tant que journaliste. Le fait de remettre systématiquement en jeu ce que je considérais comme «vrai» dans deux domaines que je pensais connaître m'a ouvert. D'abord, les yeux, en me permettant de déplacer ma perspective sur des objets

qui n'avaient pour moi jusqu'ici, qu'une teinte. Ensuite l'esprit, en m'obligeant à faire des liens entre des objets, des théories et des pratiques qui n'avaient jamais été mis ensemble auparavant. Et finalement la bouche : je me sens plus prêt que jamais à défendre, arguments à l'appui, une vision du rap et du journalisme que j'ai eu le privilège de peaufiner et de mettre à l'épreuve au cours du processus menant au document que vous avez sous les yeux. Une conception plus ouverte, débarrassée de certains préjugés et clichés que j'avais incorporés et fait miens à force de les entendre sur toutes les tribunes.

Cette «lucidité» vient toutefois avec un prix : constamment défendre des positions qui ne vont pas nécessairement dans le sens du consensus. C'est toutefois, je crois, la responsabilité intellectuelle, le devoir, la façon de redonner à la société, pour quiconque a choisi la voie de la pensée critique.

Bibliographie

- 33mag. (2009). À propos de nous. Retrieved 26 juin, 2009, from <http://www.33mag.com/fr/about-us>
- ADISQ. (2007). Album de l'année hip-hop from <http://www.adisq.com/doc/gala-2007/nomin-artist-hiphop.html>
- Andersen, N. A. (2008). *Partnerships : machines of possibility*. Bristol, UK: Policy Press.
- Arab Summit. (2007). *Fear of an arab planet*. Montreal/New York.
- Baltimore, C. (2009). Bloggers: music industry tastemakers? , from <http://blogs.reuters.com/fanfare/2009/03/20/bloggers-music-industry-tastemakers/>
- Barker, C. (2000). *Cultural Studies; Theory and practice*. London (G.-B.): Sage Publications.
- Bédard, D. (2008). Saveur du moment. *La Presse*, p. 8,
- Bennett, A. (2000). *Popular Music and Youth culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke: Macmillan.
- Bérubé, N. (2003, Samedi 22 mars). Du rap irakien à Montréal. *La Presse*, p. F1,
- Blais, L. K. (2008). Payz Play. from <http://www.33mag.com/en/magazine/laurent-k-blais/payz-play>
- Bogdanov, V. (2003). *All music guide to Hip-Hop*. San Francisco: Backbeat books.
- Boisvert-Magnen, O. (2009, 25 février). Omnikrom. *Quartier Libre*,
- Bosworth, P. (1998). *Hyped to Death: The short life of Jean-Michel Basquiat, graffiti artist turned gallery commodity*. Books, 2009
- Chamberland, R. (2001). Rap in Canada : Bilingual and Multicultural. In T. Mitchell (Ed.), *Global Noise :Rap and Hip Hop outside the USA* (pp. 306-325). Middletown (É.-U.): Wesleyan University Press.
- Chang, J. (2005). *Can't Stop, won't stop: a history of the Hip-Hop generation*. New York (É.-U.): Picador.
- Constantine, Z. (2006, 14 octobre 2006). In music he found his language. *Gulf News*
- Devereaux, A. (2007). "What Chew Know About Down the Hill?": Baltimore Club Music, Subgenre Crossover, and the New Subcultural Capital of Race and Space. *Journal of Popular Music Studies*, 19(Issue 4), 311–341.
- Dimitriadis, G. (2001). *Performing identity/Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*. New York, NY: Peter Lang Publishing.
- Durand, A.-P. (2002). *Black, Blanc, Beur: rap music and hip-hop culture in the francophone world*. Lanham (É.-U.): Scarecrow Press.
- Euphrates. (2006). The Euphrates Collection [CD]. Montréal: Indépendant.
- Fertilizer. (2009a). Fertilizer - The Do It Yourself Music Club. from <http://fertilizer.com/>
- Fertilizer. (2009b). Omnikrom: playlist and interview. from <http://blog.fertilizer.com/electronic/omnikrom-playlist-interview/>
- Forman, M. (2002). «*The 'Hood comes first : Race, Space, and Place in Rap and Hip Hop*». Middletown (É.-U.): Wesleyan University Press.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard.
- Frere-Jones, S. (2008). Set to stun. Retrieved 3 juillet, 2009, from http://www.newyorker.com/arts/critics/notebook/2008/05/05/080505gonb_GOAT_notebook_frerejones
- Frith, S. (1983). *Sound effects : youth, leisure, and the politics of rock*. London: Constable.
- Frith, S. (1988). *Music for pleasure : essays in the sociology of pop*. New York: Routledge.

- Frith, S. (1996). *Performing rites, On the Value of Popular Music*. Cambridge (É-U: Harvard University Press).
- FYI. (2009). Will it be pulled-Arab Money song controversy and "explanation"? Retrieved 29 juin, 2009, from <http://www.playahata.com/?tag=arab-money-controversy>
- Gagnon, F. (2006). *L'art du laissez-faire "juste assez" la circulation automobile à Montréal : généalogie d'un régime de gouvernement libéral avancé*. Université de Montréal, Montréal.
- GAMIQ. (2007). Voici les lauréats de l'année 2007. from <http://www.gamiq.ca/fr/>
- Grieshaber, K. (2006, 3 avril). Arab-American rappers find new voice in political hip-hop music. *The Canadian Press*,
- Grossberg, L. (1992). *We gotta get out of this place : popular conservatism and postmodern culture*. New York: Routledge.
- Grossberg, L. (1996). On postmodernism and articulation : an interview with Stuart Hall. In D. M. K.-H. C. (Eds) (Ed.), *Stuart Hall, Critical dialogues in Cultural Studies* (pp. 131-149). Londres (G.-B.): Routledge.
- Guignon, C. B. (2004). *On being authentic* (1st ed.). London ; New York: Routledge.
- Guimond, V. (2008). Téléphone arabe. *Ici*, 13.
- Haddow, D. (2008). Hipster: The Dead End of Western Civilization. 2009, from <http://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html>
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. pp.149-181). New York: Routledge.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture, the meaning of style*. London: Methuen.
- Hess, M. (2005). Metal Faces, Rap Masks: Identity and Resistance in Hip Hop's Persona Artist. *Popular Music and Society*, 28(3), 297-311.
- Hilton, P. (2007). Watch & Listen To This: God Bless, Canada! , from <http://perezhilton.com/?p=5410>
- HipOnline. (2008). Public Enemy. *Music biographies, reviews & interviews*, from <http://www.hiponline.com/music-artists/public-enemy/>
- Hoad, S. (2009). The responsibility is insane. Retrieved 21 juin, 2009, from <http://www.guardian.co.uk/film/2009/apr/10/film-dubai>
- Holt, F. (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago (É.-U.): University of Chicago Press.
- Jeanbart. (2009). Émeute à Gwada. *Blog «En attendant l'album»*
- Johnson, R., & Chambers, D. (2004). *The practice of cultural studies*. London (G.-B.): Sage Publications.
- Jolin, S. (2007). Lettre à L'ADISQ - Album Hip Hop ou électro pop?? , from <http://forum.hhqc.com/viewtopic.php?t=21343&highlight=&sid=d3f66e26f140a618f74631e480e87ab9>
- Krims, A. (2002). *Rap Music and street consciousness*. Chicago (É.-U.): University of Illinois Press.
- Langelier, N. (2006). Omnikrom, le cul-de-sac. Retrieved 25 juin, 2009, from <http://p45.ca/magazine/omnikrom-ou-la-pollution-musicale-faite-hype/>
- Lasn, K. (1999). *Culture jam : the uncooling of America* (1st ed.). New York: Eagle Brook/William Morrow and Co.
- Leduc, L. (2006, mercredi 14 juin). Chansons vulgaires ou air du temps? *La Presse*, p. A1,
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Basil Blackwell.
- Lemieux, M.-A. (2009). Omnikrom : La revanche des tronches. from <http://www.journalmetro.com/culture/article/229145--omnikrom-la-revanche-des-tronches>
- Lull, J. (2000). *Media, communication, culture : a global approach* (2nd ed.). New York: Columbia University Press.

- Lussier, M. (2003). *Vers l'installation d'un espace musical : ethnographie de la scène punk à Montréal*, mémoire de maîtrise déposé à l'université de Montréal, Montréal.
- Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117.
- Massey, D. B. (1994). *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, D. B. (2005). *For space*. London ; Thousand Oaks, Calif.: SAGE.
- Mattar, Y. (2009). Popular cultural cringe: language as signifier of authenticity and quality in the Singaporean popular music market. *Popular Music*, 28(2), 179-197.
- Meunier, D., & Vasquez, C. (2008). On Shadowing the Hybrid Character of Actions: A Communicational Approach. *Communication Methods and Measures* 2(3), 167-192.
- Miller, M. (2008). Dirty Decade: Rap Music and the U.S. South, 1997-2007. from <http://www.southernspaces.org/contents/2008/miller/8b.htm>
- Mitchell, T. (1996). *Popular music and local identity: Rock, Pop, and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.
- Mitchell, T. (2001). *Global Noise :Rap and Hip Hop outside the USA*. Middletown (É.-U.): Wesleyan University Press.
- Narcycyst, T. (2008). OBEY CLOTHING SPONSORSHIP! THANKS GUYS! , from <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=3420009&blogId=431421592>
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London & New York,: Routledge.
- NYMag. (2008). Ice T battles Soulja Boy in Rap's lamest-ever Youtube beef. *Vulture*, from http://nymag.com/daily/entertainment/2008/06/ice_t_battles_soulja_boy.html
- OBEY clothing. (2009). Shepard Fairey. Retrieved 9 juin 2009, from <http://obeyclothing.com/#/history/>
- Omnikrom. (2009). Theophilus London. *Blog «En attendant l'album»*, from <http://www.omnikrom.net/2009/02/theophilus-london/>
- Poirier-Galarneau, G. (2008). Il était 2 fois: AT Musique/Anubis.
- Preste. (2008a). Omnikrom. from <http://www.preste.ca/fr/omnikrom/>
- Preste. (2008b). The Sainte Catherines. from <http://www.preste.ca/fr/thesaintecatherines/>
- Prévos, A. (2001). Post colonial popular music in France. In *Global Noise :Rap and Hip Hop outside the USA* (pp. 39-53). Middletown (É.-U.): Wesleyan University Press.
- Quinn, E. (2005, 21 mars 2005). Le hip-hop contre le racisme et la discrimination. *Le Devoir*, p. B7,
- qwertyqwert2. (2009). Swagger. Retrieved 9 mai, 2009, from <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=swagger&page=2>
- Rabinovitch, S. (2008). SPIN.com's Top 5 Up-and-Coming Montreal Bands Retrieved 4 juillet, 2009, from <http://www.spin.com/articles/spincoms-top-5-and-coming-montreal-bands>
- Renaud, P. (2008, Jeudi 4 décembre). Une fin d'année rythmée. *La Presse*, p. 5,
- Robillard-Laveaux, O. (2009). Omnikrom: Objet de convoitise. Retrieved 2 juillet 2009, from <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=64389>
- Rose, T. (1994). *Black Noise : Rap music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown (É.-U.): Wesleyan University Press.
- Sardan, O. D. (1995). La politique du terrain. In *Enquête(1)* (pp. 92-109).
- Schepp, D. (2001). Gold teeth are a gold mine. 2008, from <http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/1471097.stm>
- Schonberger, N. (2007). From Party Tape to MP3 Download: A Cultural History of the Mixtape. *Words, Beats & Life*, 3(2), 8-15.
- Schweiger, M. (2004). *Appropriation locale d'un phénomène global: le rap montréalais*. Mémoire de maîtrise déposé à l'université de Montréal.

- Scott, J. W. (1991). The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17(4), 773-797.
- Shakomako. (2007). Narcy. Retrieved 8 mai 2009, from <http://www.shakomako.net/narcy.html>
- Shanks, B. (1988). *Transgressing the boundaries of a rock 'n' roll community*. Paper presented at the First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPM-USA [International Association for the Study of Popular Music.]
- Shore, P. (2006). Being Iraqi. On *The Shadow Reports*. Montreal.
- Slack, J. D. (1996). The theory and method of articulation in cultural studies. In D. M. K.-H. C. (Eds) (Ed.), *Stuart Hall, Critical dialogues in Cultural Studies* (pp. 112-130). Londres (G.-B.): Routledge.
- SoMe. (2007). Good life: Roc-A-Fella Records.
- Stahl, G. (2003). *Crisis? What Crisis?: Anglophone Musicmaking in Montreal*. McGill, Montréal.
- Stalloni, Y. (2000). *Les genres littéraires* Paris (France): Nathan Université.
- StarStatus. (2009). "Toi t'es ou?". Retrieved 9 août, 2009, from <http://www.hiphopfranco.com/forum/hip-hop-quebecois/68341-johnny-b-hood-sa-majeste-lintrus-diewhen-toi-t-es-ou-mp3.html#post1275532>
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change : communities and scenes. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Strinati, D. (2004). *An introduction to theories of popular culture* (2nd ed.). London ; New York: Routledge.
- Tétrault, S. (2000). Attache ta tuque! *Nightlife*, vol. 02, 42.
- Tétrault, S. (2003). Niveau métro. *Nightlife magazine*,
- Toubin, J. (2005). Uptown-Downtown: Hip-Hop Music in Downtown Manhattan in the early 1980s. In E. M. H. E. Rapport (Ed.), *Critical Minded: New Approaches to Hip Hop Studies* (pp. 41-60). Brooklyn, NY: Institute for Studies in American Music.
- Whiteley, S., Bennett, A., & S. Hawkins. (2004). *Music, Space and Place: Popular music and Cultural identity*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Company.
- Wittgenstein, L. (1968). *Philosophical investigations*. Oxford,: Basil Blackwell.

Disques, vidéos & extraits.

- Alsalmán, H. (2009). *P.H.A.T.W.A : Paranoid Arab Boy/Stereotypes Incorporated*
www.youtube.com/watch?v=TtoHCUMpNMY
- Arab Summit. (2007). *Fear of an arab planet*. Montreal/New York.
- Baz. (2007). Dans la poutine : Saboteur records. <http://www.youtube.com/watch?v=Gz89dO1F7fs>
- Caron, F. (2008). *Prends une photo avec moi* : Saboteur records.
www.youtube.com/watch?v=23BGatVlgo8
- Euphrates. (2006). *The Euphrates Collection* [CD]. Montréal: Indépendant.
- Dj Mars. (1998). *Chronique de Mars*. France : Kif Kif Productions.
- KRS-One. (2003). *Krystyles*: Koch records.
- Larochelle, R. (2007). *Chewing gum fraise* : Saboteur records
<http://www.youtube.com/watch?v=DYqzcdNhenc>
- Larochelle, R. (2008). *St-Cassette* : Les Disques Anubis/AT Musique.
www.youtube.com/watch?v=G0XaKT8V8B0
- LovOn. (2000). *Montrealité*. Montréal: Tir Groupé/LovOn.
- Narcycyst, T. (2009a). *The Narcycyst*: Paranoid Arab Boy/Stereotypes Incorporated.
- Narcycyst, T. (2009b). *The real arab money*. [chanson distribuée gratuitement sur internet]
- Omnikrom. (2005). *Futurs Millionnaires Vol. 1*. Montréal: Les disques Magifiques.

- Omnikrom. (2006). *FM2: 24 pouces glacés*. Montréal: Les disques Magifiques.
- Omnikrom. (2007). *Trop banane !*: Saboteur records.
- Omnikrom. (2009). *Comme à la télévision* : Saboteur records.
- Payz Play. (2008a). *Payz Play*. Montréal: Les Disques Anubis/AT Musique.
- Payz Play. (2008b). *The dark Side of the play*: Payz Play. [mixtape gratuite distribuée sur internet]
- Poirier-Galarneau, G. (2008). *Il était 2 fois*: AT Musique/Anubis.
- Sans Pression (1998). *514-50 dans mon réseau* : Les disques Mont Real.
- Sans Pression. (2008). *SPDj Crowd Mixtape kings*. Montréal.
- SoMe. (2007). *Good life*: Roc-A-Fella Records. http://www.youtube.com/watch?v=su_zrW9WBV/k
- Saindon, J. (2007). *Été hit* : Saboteur records. <http://www.youtube.com/watch?v=PtZDoE0Im1c>
- Saindon, J. (2009). *Comme à la télévision* : Saboteur records
<http://www.youtube.com/watch?v=jrwFv4usHMM>
- XRABIT. (2008). *Follow the leader* : Big Dada. <http://www.youtube.com/watch?v=9zl2a1PLZ4o>

Sites internet

<http://www.omnikrom.net/>

<http://illuminarcy.blogspot.com/>

<http://www.iraqisthebomb.com/>

<http://payzplay.wordpress.com/>

<http://www.payzplay.com/>

<http://www.33mag.com/>

<http://hhqc.com/>

<http://www.hiphopfranco.com/>

<http://www.escapemtl.ca/>

<http://www.bandeapart.fm/>

<http://www.discobelle.net/>

<http://perezhilton.com/>

<http://www.preste.ca>

<http://p45.ca>

<http://www.voir.ca>

<http://www.montrealmirror.com>

Annexes

Annexe 1 – Pochettes d'album



