

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

INFLUENCE DE LA CULTURE HIP-HOP QUÉBÉCOISE
SUR LES ADOLESCENTS MONTRÉALAIS D'ORIGINE HAÏTIENNE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
KARINE TESSIER

MARS 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous désirons remercier tout spécialement notre directrice de recherche, Madame Carmen Rico de Sotelo, pour ses idées, son encadrement, sa patience et, surtout, pour sa curiosité. La culture hip-hop est un sujet peu traité par la communauté universitaire à l'heure actuelle. Cette recherche représentait donc un défi considérable. Et Madame Rico de Sotelo n'a pas hésité un seul instant à relever ce défi avec nous.

Nous exprimons également notre reconnaissance à nos parents, Lucie et Pierre-Paul, nos proches amis Raphaële, Karine, Édith, Mathieu et Kim, ainsi qu'à André. Ils ont tous su nous apporter un support indéfectible.

En terminant, nous souhaitons remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à rendre cette recherche possible : les jeunes hommes qui ont accepté de participer à notre projet, les intervenants qui travaillent avec eux, les amateurs et artistes de la culture hip-hop.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE PROBLÉMATIQUE DE LA RECHERCHE.....	5
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE DE LA RECHERCHE.....	6
DEUXIÈME PARTIE CONTEXTUALISATION THÉORIQUE ET SOCIALE DE LA RECHERCHE.....	12
CHAPITRE II CADRE CONCEPTUEL ET DÉFINITIONS CENTRALES.....	13
2.1 Définition de l'identité.....	13
2.2 Rapport à l'autre.....	14
2.3 Entre deux cultures.....	16
2.4 Stratégie identitaires.....	17
2.4.1 Le groupe comme stratégie.....	19
2.5 Musique et identité.....	23
CHAPITRE III CONTEXTUALISATION SOCIALE DE LA RECHERCHE : LES HAÏTIENS DE MONTRÉAL.....	25
3.1 Les premiers Antillais montréalais.....	25
3.2 Arrivée massive.....	26

3.3 Changement de visage.....	26
3.4 Immigration continue.....	27
3.5 Portrait d'une communauté en 2007.....	27
CHAPITRE IV	
CONTEXTUALISATION SOCIALE DE LA RECHERCHE : LA CULTURE HIP-HOP AU QUÉBEC.....	29
4.1 Origine du terme hip-hop.....	29
4.2 Composition de la culture hip-hop.....	30
4.2.1 La musique.....	30
4.2.2 La danse.....	31
4.2.3 L'art visuel.....	32
4.2.4 Le style vestimentaire.....	32
4.3 Le message du hip-hop.....	34
4.4 Une appartenance.....	35
4.5 La culture hip-hop québécoise.....	37
4.6 Plus qu'une mode.....	42
TROISIÈME PARTIE	
MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE.....	43
CHAPITRE V	
LA MÉTHODOLOGIE : APPROCHE ET MÉTHODE	44
5.1 L'approche.....	44
5.2 La documentation.....	46
5.3 L'observation et les entrevues.....	47
QUATRIÈME PARTIE	
LES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE ET ANALYSE.....	54
CHAPITRE VI	
LES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE ET ANALYSE.....	55

6.1 Définition personnelle de la culture hip-hop.....	55
6.2 La place du hip-hop.....	58
6.3 Le rôle de l'artiste hip-hop.....	61
6.4 L'impact du hip-hop.....	63
6.4.1 La culture hip-hop québécoise.....	64
6.4.2 Le milieu communautaire.....	66
6.5 Analyse des résultats.....	67
6.5.1 Deux réalités.....	68
6.5.2 La communauté hip-hop comme stratégie.....	70
6.5.3 L'intégration.....	71
CONCLUSION.....	74
APPENDICE A.....	78
APPENDICE B.....	80
APPENDICE C.....	84
APPENDICE D.....	92
APPENDICE E.....	93
APPENDICE F.....	94
GLOSSAIRE.....	95
BIBLIOGRAPHIE.....	99

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à explorer et comprendre l'influence de la culture hip-hop québécoise sur l'intégration ou la marginalisation des adolescents montréalais d'origine haïtienne.

Pour ce faire, nous nous sommes d'abord interrogée sur l'importance de la culture hip-hop québécoise chez les adolescents montréalais d'origine haïtienne, les sphères où peut se faire sentir cette influence, mais aussi sur la perception qu'ont ces jeunes de l'artiste hip-hop.

Nous estimions que les adolescents montréalais d'origine haïtienne voyaient en la culture hip-hop bien plus qu'un amalgame de disciplines artistiques. Que la culture hip-hop était plutôt pour eux un mode de vie, un outil de revendication, une incitation à l'engagement social ou politique.

S'inspirant de la tradition interactionniste symbolique, notre recherche s'est faite en trois temps : analyse documentaire, observation et entrevues.

Nous nous sommes intéressée à la construction de l'identité faite dans un rapport à l'autre, telle qu'abordée par les sociologues de l'École de Chicago; à l'intégration et aux stratégies identitaires selon Hanna Malewska-Peyre; ainsi qu'au lien entre musique et identité, un lien développé par Simon Frith. Par la suite, les jeunes hommes haïtiens de Montréal que nous avons rencontrés nous ont parlé hip-hop, identité, regroupement, intégration et revendication.

La culture hip-hop québécoise s'est avérée profitable à l'intégration des personnes interrogées. Plutôt que de s'isoler, elles se regroupent autour d'une culture qui les fait s'exprimer, se questionner et revendiquer une vie meilleure.

Mais si la culture hip-hop ne se résume pas aux stéréotypes souvent véhiculés par les médias et les artistes eux-mêmes (argent, sexe, violence, gangs de rue), elle comporte aussi sa part de noirceur. Un côté sombre qui fait partie intégrante de la société québécoise et qui, pour certains jeunes, représente la seule solution.

Mots clés : hip-hop, identité, groupe, intégration, stratégie identitaire.

INTRODUCTION

Depuis sa naissance à la fin des années 1970 aux États-Unis, la culture hip-hop¹ est passée de très marginale à très puissante et influente. Certaines des plus grandes vedettes musicales de notre temps appartiennent à cette culture composée principalement de musique, de danse et d'art visuel : Jay-Z, Kanye West, 50 Cent (voir Appendice F), Eminem, Beyoncé, Usher.

Au Canada, la musique rap², partie intégrante de la culture hip-hop, est beaucoup moins présente sur les ondes des grandes chaînes médiatiques qu'aux États-Unis et en France. Pourtant, en 2004, le lauréat du prix de l'album international de l'année décerné lors de la cérémonie canadienne des Juno Awards n'était pas le vétéran Rod Stewart ou la très populaire Christina Aguilera, mais bien 50 Cent, un rappeur controversé de New York qui n'en était qu'à son tout premier C.D.

Il nous apparaît évident qu'une culture aussi en vogue que le hip-hop ne rejoint pas et ne s'adresse pas qu'à la communauté noire. Cependant, elle est née dans les ghettos noirs et ses acteurs les plus influents sont pour la plupart des Afro-Américains.

Même au Québec, où le marché est beaucoup plus modeste, certains des artistes les plus établis, comme Muzion, Le Voyou, Rainmen et Yvon Krevé, sont des Québécois d'origine haïtienne. Si les chansons de ces créateurs semblent s'adresser directement à la communauté haïtienne - à preuve les passages en langue créole présents sur leurs enregistrements - (voir appendices A et B), elles rejoignent aussi les jeunes en masse. Décrite par Lapassade et Rousselot (1998, p. 130) comme une « culture urbaine de l'adolescence », le hip-hop

¹ Culture formée principalement de la musique, de la danse et de l'art visuel. (Bazin, 1995; Lapassade et Rousselot, 1998) (voir Glossaire)

² Genre musical, partie intégrante de la culture hip-hop. Prend la forme d'un texte scandé par un rappeur, improvisé ou non. (Bazin, 1995) (voir Glossaire)

passionne les jeunes d'aujourd'hui comme le rock des Beatles et des Rolling Stones a touché ceux des années 1960. Donc, pour nous, étudier le rapport entre la culture hip-hop et les adolescents montréalais d'origine haïtienne allait de soi.

La culture hip-hop est présente dans notre vie depuis l'adolescence, période où nous avons découvert certains artistes issus de ce courant, comme LL Cool J, Dr Dre et Salt-N-Peppa. À partir de ce moment, nous avons adopté certains éléments du style vestimentaire hip-hop, assisté à des spectacles, regardé des films comme *Menace II Society* ou *Boys N the Hood*. Mais nous avons surtout beaucoup lu sur ce qui compose la culture hip-hop, son histoire et le message qu'elle véhicule. Ce mouvement urbain fait désormais partie de notre vie.

Depuis près d'un an, nous coanimons une émission de radio hip-hop, *Le Temple du Hip Hop*, à choq.fm, la radio de l'Université du Québec à Montréal. Nous rédigeons aussi des articles pour le site Internet *HHQC*³ et le magazine *Platinum*. Ces activités nous amènent à fréquenter encore davantage les événements hip-hop, à côtoyer les amateurs et artistes hip-hop de plus près.

Nous avons pu remarquer le nombre considérable de jeunes haïtiens impliqués dans le mouvement québécois, comme amateur, artiste ou les deux à la fois. Les créateurs hip-hop au Québec se comptent par dizaines, voire par centaines. Les événements et albums se multiplient, tout comme les médias spécialisés et les sites Internet. Pourtant, nous ne trouvons pas, dans les médias de masse locaux, l'écho de ce bouillonnement artistique et social. En effet, le discours entourant la culture hip-hop au Québec est dichotomique.

À la fin du mois de novembre 2005, deux événements liés au hip-hop se retrouvent dans les bulletins de nouvelles et les journaux. D'abord *Nox*, une activité interactive et multimédia présentée au Centre des sciences de Montréal pendant la période des Fêtes et s'adressant aux jeunes de 9 à 15 ans. Il s'agit en fait d'un concert rap, avec Sans Pression en tête d'affiche,

³ www.hhqc.com

pendant lequel les participants contrôlent le son, les projections vidéo, l'éclairage. Un moyen différent de se familiariser avec les sciences.

Ensuite, la controverse autour du rappeur américain 50 Cent. Une semaine avant le début de sa tournée canadienne, le député libéral Dan McTeague fait une sortie en règle contre l'artiste, de son vrai nom Curtis Jackson, ayant toujours en tête la fusillade qui avait marqué son spectacle dans la Ville-Reine en 2003. Le député demande alors à Joe Volpe, ministre de l'Immigration, d'interdire l'entrée au pays de 50 Cent qui, selon lui, fait la promotion des armes à feu. Le début de la campagne électorale fédérale aidant, le dossier sera rapidement classé et un permis spécial sera délivré au rappeur au dossier criminel chargé. Cependant, plusieurs autres artistes faisant partie du spectacle (Young Buck, Tony Yayo, M.O.P. et Mobb Deep) se verront refuser le même privilège.

C'est ce dernier événement qui a le plus monopolisé les journalistes. Il en sera ainsi pour le passage de plusieurs autres artistes rap au Québec, de même que pour tous les événements où les gangs de rue locaux, souvent associés à la culture hip-hop, sont impliqués.

Quoiqu'il en soit, le débat qui entoure la culture hip-hop dans les médias montre à quel point le sujet est chaud et qu'il est légitime d'y accorder un peu plus d'attention. Nous souhaitons, avec notre recherche, aller au-delà des images de gangs de rue, de violence, d'argent et de sexe diffusées par les grandes chaînes médiatiques, et explorer et comprendre l'influence de la culture hip-hop québécoise sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne, sur leur intégration à la société québécoise. Notre recherche se veut une analyse d'un phénomène que nous apprécions et dans lequel nous évoluons depuis de nombreuses années. Toutefois, nous désirons l'étudier d'une façon distante avec le présent mémoire.

Dans la première partie, nous présentons la problématique de notre recherche sur l'influence de la culture hip-hop québécoise sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne. Nous nous intéressons à la place qu'accordent ces jeunes à la culture hip-hop dans leur existence,

aux sphères où peut se faire sentir cette influence et aussi à la perception qu'ont les jeunes montréalais haïtiens des artistes hip-hop.

Dans la deuxième partie du présent mémoire, nous proposons le contexte dans lequel notre projet s'est développé. D'abord, nous abordons la construction de l'identité faite dans un rapport à l'autre, une théorie présente dans les travaux des sociologues de l'École de Chicago; le déchirement entre deux cultures et un moyen d'y faire face, les stratégies identitaires, tels que développés par Hanna Malewska-Peyre; le regroupement, criminalisé ou non, comme exemple de stratégie identitaire; ainsi que le lien entre l'identité et la musique, décrit par Simon Frith. Ensuite, nous dressons un portrait de l'immigration haïtienne au Québec, du milieu du 19^e siècle à aujourd'hui. Aussi, nous proposons un historique de la culture hip-hop américaine et québécoise.

La méthodologie employée dans notre travail de recherche est détaillée dans la troisième partie. Composée de 3 volets (analyse documentaire, observation et entrevues), elle est inspirée de la tradition interactionniste symbolique.

Nous abordons les résultats de nos entrevues avec de jeunes montréalais d'origine haïtienne dans la quatrième partie, ainsi que l'analyse qui en découle. Ces entrevues ont été faites avec six jeunes hommes, ainsi qu'avec deux intervenants qui travaillent auprès d'eux et une gérante d'artiste. Ces entretiens se sont déroulés autour de grands thèmes : la définition de la culture hip-hop, la place qu'on lui accorde, le rôle de l'artiste hip-hop, l'impact du hip-hop sur les jeunes montréalais haïtiens et l'importance du regroupement chez ces jeunes.

La culture hip-hop, présente au Québec depuis une quinzaine d'années, est toujours considérée comme *underground* ici, en plus d'être peu explorée par la communauté universitaire. Chaque culture a sa langue et le hip-hop n'est pas une exception. Nous incluons par conséquent un glossaire au présent travail, un glossaire bâti grâce aux œuvres présentées dans notre bibliographie, mais aussi à notre expérience personnelle du milieu hip-hop québécois.

PREMIÈRE PARTIE

PROBLÉMATIQUE DE LA RECHERCHE

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE DE LA RECHERCHE

Depuis longtemps, la musique semble représenter un outil privilégié, voire indispensable, pour faire reconnaître les luttes des communautés marginales et les encourager à prendre en main leur destinée collective.

Souvent immigrant de deuxième génération, l'homme marginal subit intensément les conséquences de la désorganisation de la cellule familiale et est davantage sujet à la délinquance juvénile et à la criminalité. (Coulon, 1992) En transition entre deux cultures, celle de ses parents et celle de la société dans laquelle il évolue, l'individu en marge est perpétuellement en construction de son identité. Cet enfant de migrants, seul ou entouré de ses pairs, voit dans la revendication un outil lui permettant d'éviter ou à tout le moins de diminuer sa souffrance. (Malewska-Peyre, 1990)

C'est ainsi qu'aux États-Unis, dans les années 1920 à 1940, le jazz et le blues ont permis aux Noirs de s'affirmer et de mettre en mémoire leur sombre passé. Puis, à la fin des années 1970, le rap s'est développé autour de l'idée de contestation, se dirigeant au début des années 1990 vers le fric et la frime. Ils auront mis du temps, mais les artistes qui s'inscrivent dans la culture hip-hop semblent revenir à leur vocation première : être la voix des sans voix.

À l'automne 2004, pendant la campagne présidentielle, l'implication de grandes vedettes hip-hop comme Jay-Z, Eminem, Dr Dre, Outkast, Usher et Russell Simmons a convaincu

plusieurs centaines de milliers de jeunes américains de s'inscrire sur la liste électorale. Regroupés dans des organisations comme le Hip Hop Summit Action Network, non partisan et non lucratif, les artistes ont offert gratuitement aux adolescents des concerts et des conférences dans 24 grandes villes des États-Unis pour informer ceux-ci sur le processus d'élections, les différents partis et les problèmes sociaux des quartiers défavorisés ou à risque comme la toxicomanie, la criminalité et les gangs.

Comme la revendication, le regroupement en gangs est un exemple de stratégie identitaire utilisée par les jeunes marginaux pour apaiser leur souffrance. Comme l'a écrit Frederic Thrasher, cité par Coulon, « [le gang] offre un substitut à ce que la société ne parvient pas à donner et protège des comportements déplaisants et répressifs. Il comble un manque et offre une échappatoire ». (Coulon, 1992, p. 59)

Face à l'adversité et se sentant abandonnés par le système social du pays qui a accueilli leur famille, les descendants de migrants peuvent avoir tendance à se regrouper pour servir leurs fins individuelles et collectives par tous les moyens disponibles, incluant, pour certains, les activités illégales. (Goffman, 1973) Les adolescents faisant partie d'un groupe peuvent user de leur pouvoir d'intimidation ou de persuasion en maintenant une impression sur les autres individus. Ainsi, ils se distinguent des autres gangs et revendiquent leur différence.

C'est que la vision des autres a une grande influence sur l'identité. Celle-ci est un processus dynamique, une construction faite dans un rapport à l'autre, à l'environnement qui entoure un individu. Définie par Hanna Malewska-Peyre comme l'amalgame des sentiments, des expériences, des souhaits, des représentations, des valeurs, l'identité peut être positive, négative ou osciller entre les deux pôles, selon le type d'interactions entretenues avec les autres, l'appartenance à certains groupes, catégories sociales ou courants artistiques.

Au Québec, bien que le phénomène soit moins médiatisé qu'aux États-Unis et en France, l'appartenance à la culture hip-hop se fait aussi sentir chez certains adolescents, dont les jeunes haïtiens de Montréal. Bien sûr, ils écoutent la musique hip-hop. Mais leur lien avec

cette culture urbaine est encore plus grand. Ils utilisent des termes hip-hop, par exemple *chill*³¹ ou *P.H.A.T.*³². Ils portent des vêtements hip-hop, tels ceux des marques Phat Farm, Ecko et Rocawear. Ils regardent aussi des films associés aux ghettos noirs américains, où le hip-hop est né : ceux des réalisateurs Spike Lee et John Singleton, de même que *8 Mile* et *Get Rich or Die Tryin'*, inspirés respectivement de la vie des rappers Eminem et 50 Cent. Et pour être branchés sur toutes les nouveautés hip-hop, ils lisent des magazines américains (*The Source*, *Vibe*, *XXL*), français (*Groove*, *Rap US*) et québécois (*Influence*, *Platinum*).

Ce qui est dernier cri pour ces adolescents est établi par des meneurs locaux, comme Muzion ou Sans Pression, ou internationaux, comme Jay-Z et Kanye West. Mais, selon Erving Goffman (1973), l'apparence et les manières des *leaders* ne constituent pas nécessairement le fondement de leur position. Il reste que c'est le signe le plus évident d'appartenance à la culture hip-hop.

Le regroupement comme stratégie identitaire, s'il est choisi comme moyen d'enrayer la douleur et de faciliter le passage d'une culture à l'autre, peut mener à une meilleure adaptation à son milieu de vie. L'intégration « ne s'accommode ni de l'assimilation, où l'individu perdrait son identité, ni de la différenciation individualiste et sectaire entraînant la discrimination et l'exclusion ». (Malewska-Peyre, 1991, p. 211) Lorsqu'elle est idéale, l'intégration se veut « l'*articulation coopérative des différences et des ressemblances entre des partenaires autonomes et actifs, communicatifs et conviviaux* ». (*Ibid.*, p. 197)

Le courant entre la culture hip-hop américaine et les autres groupes sociaux semble plutôt bien passer. Les rappers sont de tous les galas musicaux, participent à des tournages à Hollywood et rapportent des millions de dollars en produits dérivés et en billets de spectacles. Si aux États-Unis le hip-hop paraît avoir acquis ses lettres de noblesse, il semble être moins considéré au Québec. Quasi absent des ondes des grandes chaînes radiophoniques et du gala de l'ADISQ (un seul prix remis hors ondes), le hip-hop québécois est souvent associé dans

³¹ Détendu, *cool*. (voir Glossaire)

³² *Pretty Hot And Tempting*. (voir Glossaire)

les bulletins d'informations et les journaux aux gangs de rue sévissant dans les quartiers moins favorisés de Montréal où l'on retrouve la majorité des jeunes d'origine haïtienne, soit Montréal-Nord et Saint-Michel. (voir 1.4.1) Tout signe d'appartenance au mouvement hip-hop peut devenir un véritable stigmate pour les jeunes haïtiens et nuire à leurs relations avec les autres individus composant le tissu social de la métropole.

Comment la culture hip-hop québécoise influence-t-elle l'intégration ou la marginalisation des adolescents montréalais d'origine haïtienne?

Selon nous, le hip-hop aiderait ces jeunes à s'adapter à la société dont ils font partie, en leur permettant de confronter les idées présentes dans les médias de masse et les écoles avec celles, bien particulières, énoncées par les artistes. Ainsi, l'amour des jeunes pour la culture hip-hop favoriserait leur développement et leur créativité, tout en leur offrant des outils pour apprendre à exprimer désirs et critiques. Cela ferait d'eux des citoyens capables de revendiquer de meilleures conditions de vie, pourrait accroître leur volonté d'engagement social et ne les mènerait pas inévitablement à faire partie d'un gang criminalisé.

La culture hip-hop, en étant regroupée aux cultures haïtienne et québécoise, contribuerait à la création d'une « triculture », un terme employé par Harry Delva. (voir Quatrième partie) Cette nouvelle culture serait pour les jeunes une réaction au déchirement qu'ils vivent entre la culture locale et celle de leurs parents, une stratégie identitaire face à leur cadre de référence flou.

Pour vérifier les effets de l'influence de la culture hip-hop québécoise sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne en matière d'intégration à la société, encore faut-il connaître l'ampleur de cette présence.

Quelle place accordent les adolescents montréalais d'origine haïtienne à la culture hip-hop québécoise dans la construction de leur identité?

À notre avis, l'affection que portent les jeunes à la musique rap et à la culture qui l'entoure se classe bien au-delà du simple divertissement. Elle se rapprocherait davantage du mode de vie, influençant leurs choix artistiques et vestimentaires, leur langage, la façon qu'ils ont de danser et les causes qui leur tiennent à cœur.

Pour les adolescents montréalais d'origine haïtienne, le fait de se regrouper ainsi autour du hip-hop représente-t-il un substitut à la famille ou à autre chose?

La place grandissante du travail dans la vie des parents les empêcherait, selon nous, d'accorder une grande partie de leur temps à leur progéniture. Les jeunes s'organiseraient donc entre eux pour s'écouter, se conseiller, se protéger, des rôles souvent associés aux membres de la famille.

Le regroupement entre jeunes d'origine haïtienne serait donc une autre forme de stratégie identitaire visant à atténuer la douleur associée au déchirement entre deux cultures. Plus qu'une simple réunion entre amis, le gang se situerait davantage au niveau de la fraternité pour ces jeunes qui trouvent parfois difficile de participer à la société dans laquelle ils vivent.

Selon Hugues Bazin, le hip-hop serait bien plus qu'un simple phénomène de mode. En font foi les artistes qui ont participé à la naissance du courant et qui sont toujours présents, voire omniprésents, sur la scène artistique actuelle : LL Cool J, Dr Dre, Run D.M.C., Ice Cube, Russell Simmons, Beastie Boys.

Comment les adolescents montréalais d'origine haïtienne perçoivent-ils les artistes hip-hop?

Ces créateurs, s'ils représentent aussi des guides en matière de style, seraient à notre avis avant tout des meneurs, des *leaders* d'opinion qui parleraient à la masse au nom d'une communauté dont les membres n'ont pas tous accès aux médias pour se faire entendre et ne

peuvent pas nécessairement participer autant qu'ils le souhaitent à la société québécoise. Ils agiraient également comme source d'inspiration, et modèle de succès et de réussite, notamment financière, auprès des jeunes.

Notre réflexion vise à saisir l'importance que peut avoir la culture hip-hop québécoise sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne. Nous croyons pertinemment que le rôle de ce mouvement urbain se situe bien au-delà de l'expression de soi et de la créativité, et ferait plutôt partie d'une « triculture », un terme employé par Harry Delva. (*voir* Quatrième partie)

La notion de stratégies identitaires nous semble ici davantage appropriée. Ainsi, la culture hip-hop permettrait de revendiquer, de développer un sentiment d'appartenance avec d'autres individus qui ressentent aussi les effets du déchirement entre deux cultures et ne participent pas autant qu'ils le désirent à la vie en société. Et cela, à notre avis, peut atténuer les effets d'une identité dévalorisée.

Une identité dévalorisée à maintes reprises par les médias d'importance dans la province, parfois tentés de prendre des raccourcis en associant hip-hop et gangs de rue ou communauté haïtienne et gangs de rue. Cela peut résulter en une stigmatisation des jeunes montréalais d'origine haïtienne, qui n'ont alors pas l'impression d'être partie intégrante de la société québécoise.

Il est évident que la présente recherche n'est pas une analyse exhaustive du rapport entre culture hip-hop et jeunes montréalais d'origine haïtienne. Néanmoins, des rencontres avec un nombre restreint de jeunes nous permettront de mieux comprendre comment ils peuvent se sentir en tant que Québécois d'origine haïtienne, en tant qu'amateurs et, parfois, créateurs de hip-hop. Notre projet de recherche pourrait ainsi contribuer à une meilleure connaissance de la réalité de ces jeunes, ce qui aiderait à détruire certaines idées préconçues.

DEUXIÈME PARTIE

CONTEXTUALISATION THÉORIQUE ET SOCIALE DE LA RECHERCHE

CHAPITRE II

CADRE CONCEPTUEL ET DÉFINITIONS CENTRALES

Dès l'enfance, l'être humain bâtit son identité en côtoyant les gens qui l'entourent et en développant un sentiment d'appartenance envers certains groupes sociaux. Dans un contexte de migration, la construction de son identité peut devenir plus difficile puisqu'il se retrouve face à plusieurs cultures, donc plusieurs modèles. Pour faire face à ses difficultés, l'être humain a recours à des stratégies identitaires pour éviter de souffrir, apaiser sa peine ou sa colère. Il peut notamment s'allier à d'autres personnes qui vivent aussi dans un contexte migratoire, et partager avec eux des sentiments, des idées et des activités, artistiques par exemple.

2.1 Définition de l'identité

D'abord « l'ensemble organisé (structuré) des sentiments, des représentations, des expériences et des projets d'avenir se rapportant à soi » (1990, p. 112), la définition de l'identité personnelle d'Hanna Malewska-Peyre se raffine pour devenir, quelques années plus tard, un « système dynamique de valeurs, de représentations du monde, de sentiments nourris par les expériences passées, et de projets d'avenir se rapportant à soi ». (2002, p. 21)

C'est cette plus récente définition que nous retenons, pour le concept de valeur. La psychologue sociale en distingue deux types. D'abord, les valeurs centrales ou identitaires,

résistantes au changement et qui assurent la cohérence d'un individu. Elles sont acquises tout au long de sa vie et au contact des autres. Ensuite, les valeurs catégorielles, liées aux groupes d'appartenance, donc aussi à la culture. (2002)

Qu'elles soient identitaires ou catégorielles, les valeurs d'un individu sont ainsi adoptées dans un rapport à l'autre. Une personne ne peut construire son identité personnelle seule; elle le fait plutôt en entrant en relation avec ceux et celles qui l'entourent.

2.2 Rapport à l'autre

Les sociologues de l'École de Chicago, dont les théories émises entre 1915 et 1940 prennent leurs racines dans la tradition interactionniste symbolique, affirment que ce sont les individus eux-mêmes, en échangeant les uns avec les autres, qui produisent les significations et représentations sociales.

Le premier chercheur à utiliser l'expression interactionnisme symbolique est Herbert Blumer, en 1937, bien que, comme le souligne Alain Coulon dans *L'École de Chicago* (1992, p. 14), c'est plutôt George Herbert Mead qui en est « l'inspirateur ». Selon Mead, c'est face à l'ensemble des symboles produits dans l'interaction que l'individu se définit, un concept repris par Erving Goffman.

« Par interaction (c'est-à-dire l'interaction face à face), on entend à peu près l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique immédiate les uns des autres; par *une* interaction, on entend l'ensemble de l'interaction qui se produit en une occasion quelconque quand les membres d'un ensemble donné se trouvent en présence continue les uns des autres; le terme « une rencontre » pouvant aussi convenir. » (Goffman, 1973, p. 23)

En construisant son identité, l'individu se crée un personnage qu'il présente aux autres. C'est ce que Goffman appelle « la mise en scène de la vie quotidienne ». « On peut appeler « rôle » (*part*) ou « routine » le modèle d'action pré-établi que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions. » (*Ibid.*)

À ce sujet, Goffman cite Robert E. Park : « Ce n'est probablement pas par un pur hasard historique que le mot personne, dans son sens premier, signifie un masque. C'est plutôt la reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment. [...] C'est dans ces rôles que nous nous connaissons les uns les autres, et que nous nous connaissons nous-mêmes. [...] En un sens, et pour autant qu'il représente l'idée que nous nous faisons de nous-même - le rôle que nous nous efforçons d'assumer -, ce masque est notre vrai moi, le moi que nous voudrions être. À la longue, l'idée que nous avons de notre rôle devient une seconde nature et une partie intégrante de notre personnalité. Nous venons au monde comme individus, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes. » (*Ibid.*, p. 27)

L'interaction se produit dès l'enfance, période durant laquelle une personne apprend à vivre en société, à socialiser et, donc, à construire son identité. « La société impose à l'enfant ses règles et ses normes [...] il doit intérioriser les manières de faire et de penser, les idéaux et les pratiques, les croyances et les rituels conformes à ses milieux de vie et à ses groupes d'appartenance. Il doit intégrer ces données sociales et culturelles à la structure de sa personnalité, à l'occasion d'expériences éducatives et grâce à la médiation d'agents sociaux significatifs, les parents et surtout les maîtres. [...] L'appropriation des données socioculturelles passe par des « représentations collectives » transmises sur le mode intergénérationnel et acceptées par la majorité des membres de la société concernée. [...] elles sont également obligatoires, leur non-application pouvant faire l'objet de sanctions. » (Tap, 1991, p. 49)

En contexte de migration, la socialisation des enfants et adolescents peut se trouver quelque peu compliquée. Lorsque les normes et pratiques de la société d'accueil diffèrent de celles

présentes dans la culture de leurs parents, ces jeunes peuvent être confus et se sentir déchirés entre deux visions, deux modèles.

2.3 Entre deux cultures

Un grand nombre d'immigrants haïtiens sont arrivés à Montréal entre 1960 et 1980, faisant d'Haïti un des plus importants pays sources d'immigration pour le Québec. (Williams, 1998; Dejean, 1978)

Les enfants de ces nouveaux arrivants, dont plusieurs sont aujourd'hui adolescents, n'ont pas choisi de naître ici. Certains ne sont jamais allés dans le pays de leurs parents, mais ils héritent quand même de leur culture, qu'Hanna Malewska-Peyre décrit comme « les modes de vie d'un groupe social : ses façons de sentir, d'agir et de penser, son rapport à autrui, à la société, à la nature, à la technique, à la création... La culture recouvre les systèmes de valeurs, des représentations, mais également les comportements et les œuvres ». (1991, p. 196)

Ces immigrants de deuxième génération peuvent alors se retrouver déchirés entre deux cultures : la culture haïtienne de leurs parents et la culture québécoise de la société dans laquelle ils vivent.

Harry Delva, le coordonnateur des projets jeunesse de la Maison d'Haïti, à Montréal, est lui-même un Québécois d'origine haïtienne. Depuis plus de dix ans, il côtoie les enfants de migrants haïtiens de la métropole. « En Haïti, on appelle les Québécois d'origine haïtienne les Blancs parce qu'on n'a pas nécessairement la même façon de faire que les gens de là-bas. Mais nous savons que nous sommes noirs. Donc, en Haïti ou au Québec, on ne trouve pas nécessairement notre compte. Peut-être qu'on se sent étrangers peu importe qu'on soit là-bas ou ici. C'est une réalité que beaucoup de jeunes vivent. Ils ne vont pas tellement l'exprimer. Ça ne se décrit pas nécessairement. C'est pas quelque chose qu'on va dire, exprimer, mais je

pense que c'est quelque chose qu'on vit à l'intérieur de soi, comme toute forme d'exclusion, si on peut dire. »⁴

L'enfant de migrants qui se voit proposer deux modèles culturels distincts n'a pas, selon Hanna Malewska-Peyre et, avant elle, les sociologues de l'École de Chicago, à choisir un modèle au détriment de l'autre. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'intégration « ne s'accommode ni de l'assimilation, où l'individu perdrait son identité, ni de la différenciation individualiste et sectaire entraînant la discrimination et l'exclusion ». (*Ibid.*, p. 211) Lorsqu'elle est idéale, l'intégration se veut « *l'articulation coopérative des différences et des ressemblances entre des partenaires autonomes et actifs, communicatifs et conviviaux* ». (*Ibid.*, p. 197)

Mais voilà, l'intégration des jeunes descendants d'immigrants n'est pas toujours idéale. Et dans les cas où leur intégration est difficile, l'estime qu'ils ont d'eux-mêmes est mise en péril.

2.4 Stratégies identitaires

Lorsqu'une personne a « le sentiment d'avoir des qualités, de pouvoir influencer sur les êtres et les choses (Cadot, 1979), de maîtriser (au moins partiellement) l'environnement et d'avoir des représentations de soi plutôt favorables en comparaison avec les autres » (Malewska-Peyre, 1990, p. 113), son identité est positive et signe d'une bonne adaptation, intégration à la société.

Par contre, si le sentiment d'une personne en est un « d'impuissance, d'être mal considérée par les autres, d'avoir des mauvaises représentations de ses activités et de soi » (*Ibid.*), c'est que l'identité est négative.

⁴ Entrevue faite au printemps 2006. (*voir* Quatrième partie)

Négatif, le jugement d'autrui s'exprime généralement dans deux situations: interpersonnelle ou sociale. (*Ibid.*, 1990) La première situation regroupe les attentes de l'autre envers un individu ou les attentes prescrites par son statut social, auxquelles il ne répond pas adéquatement.

La deuxième situation concerne quant à elle les stéréotypes attribués aux groupes d'appartenance ou catégories sociales auxquels une personne est associée. Au Québec, par exemple, puisque plusieurs jeunes haïtiens s'identifient à la culture hip-hop et que certains membres de la communauté haïtienne de Montréal sont associés à des gangs de rue, on pourrait être tenté de prendre des raccourcis et de croire que hip-hop et gangs criminalisés vont de pair. Peut en résulter une stigmatisation qui affecte la vie de tous les jeunes s'identifiant à la culture hip-hop, qu'ils évoluent ou non dans le milieu interlope.

« L'information peut provenir de différentes sources et être véhiculée par différents supports. Lorsqu'ils n'ont aucune connaissance préalable de leur partenaire, les observateurs peuvent tirer de sa conduite et de son apparence les indices propres à réactiver l'expérience préalable qu'ils peuvent avoir d'individus à peu près semblables ou, surtout, propres à appliquer à l'individu qui se trouve devant eux des stéréotypes tout constitués. Ils peuvent postuler, sur la base de leur expérience passée, que dans un milieu social donné on ne peut trouver que des gens d'une certaine espèce. » (Goffman, 1973, p. 11)

Un jugement d'autrui négatif peut résulter en une dévalorisation de la personne et occasionner de la douleur. C'est alors qu'entrent en jeu les stratégies identitaires, « ensemble de manœuvres » pour éviter la souffrance et apaiser ou réduire l'angoisse ». (Malewska-Peyre, 1990, p. 123)

Les stratégies identitaires sont intérieures lorsque psychologiques. Sont regroupés dans cette catégorie le refoulement, le déni, l'oubli, la fuite, etc.

Elles sont extérieures quand elles « impliquent *le changement de la réalité* » (*Ibid.*, p. 122) de la personne en difficulté ou de son groupe social. Celle-ci peut notamment opter pour l'assimilation ou plutôt pour la valorisation et la revendication de sa différence. Cette dernière option peut se faire par la conservation de forts liens avec la culture d'origine, donc des parents, ou l'acquisition d'une double nationalité. Dans certains cas, cela peut aussi mener à un engagement social et politique.

Il existe une troisième catégorie de stratégies identitaires, située à mi-chemin entre les stratégies intérieures et extérieures. Il s'agit des stratégies dites intermédiaires, où la personne concentre ses efforts sur « la recherche de similitudes avec les groupes majoritaires sans renoncer à sa propre différence ». (*Ibid.*, p. 129) Les similitudes peuvent avoir trait, par exemple, à l'âge, au statut social ou à la religion.

2.4.1 Le groupe comme stratégie

Erving Goffman affirme « que le besoin humain d'avoir des contacts sociaux et de nouer des relations amicales revêt deux formes : le besoin d'un public devant lequel mettre à l'épreuve les différents personnages qu'on se flatte d'incarner et le besoin d'équipiers avec lesquels établir des rapports d'intimité complice et partager le climat détendu des coulisses ». (1973, p. 195) L'humain souhaite se différencier des autres, mais aussi développer un sentiment d'appartenance qui le lie à un groupe. Pour emprunter des termes sportifs, c'est à la fois marquer et se démarquer.

Pour un enfant de migrants, comme les jeunes montréalais d'origine haïtienne sur lesquels porte cette recherche, pouvant se sentir tiraillé entre la société dans laquelle il évolue et sa famille, c'est souvent dans un groupe formé d'autres jeunes issus de l'immigration ou partageant des traits communs qu'il pourra nouer des liens d'appartenance.

L'expression « homme marginal » est utilisée pour la première fois en 1928 par Robert E. Park dans un article portant sur le conflit entre deux cultures. Selon le chercheur, « l'homme marginal est typiquement un émigrant de la deuxième génération, qui subit de plein fouet les effets de la désorganisation du groupe familial, la délinquance juvénile, la criminalité, le divorce, etc. ». (Coulon, 1992, p. 53) Les trois plus importantes vagues d'immigration haïtienne ayant déferlé sur le Québec dans les années 1960, 1970 et 1980, les jeunes montréalais d'origine haïtienne dont il est question ici sont donc pour la plupart immigrants de deuxième génération. Ils peuvent ainsi être considérés comme des hommes marginaux.

Everett Stonequist, étudiant de Park, affirme, dans sa thèse publiée en 1937, que cet homme marginal « élabore un monde nouveau à partir de ses expériences culturelles diverses [...] Il développe alors la plupart du temps, selon Stonequist, des critiques acerbes de la culture dominante qui le rejette en dépit de ses efforts d'intégration [...] devient un hybride culturel, partageant intimement deux cultures distinctes, mais pleinement accepté dans aucune et marginalisé par les deux ». (*Ibid.*, p. 55)

« La « famille naturelle » est vue comme la source première des problèmes personnels du jeune et la gang se présente comme la nouvelle famille qui est capable de l'aider à surmonter les problèmes en question. [...] Lorsqu'il existe en contexte d'immigration une rupture au niveau des valeurs de la famille et de la société, les jeunes se sentent déchirés lorsqu'ils sont forcés d'assumer les rôles différents, voire opposés, qui leur sont proposés par les modèles familiaux et les modèles sociaux dominants. [...] ils essaient du mieux qu'ils peuvent de développer un double registre identitaire qu'ils adoptent séparément selon les déterminants contextuels de l'espace privé ou public qui est en cause. » (Perreault, Bibeau et Das, « De la gang », 2002, p. 34)

Si les adolescents s'éloignent quelque peu de leur famille parce qu'ils n'en partagent pas toutes les valeurs, le principe même de famille reste très important pour eux. Et c'est souvent dans le groupe d'amis qu'ils l'appliqueront. La famille, d'abord vue comme un problème, devient une solution. En effet, des éléments que l'on attribue généralement à la famille se

retrouvent également dans le gang : aide, modèle, appartenance, valeurs transmises d'un membre à l'autre et parfois même hiérarchie.

Pour ces jeunes, faire partie d'un gang est en fait une stratégie identitaire intermédiaire. Il s'agit d'une sorte de bricolage culturel formé d'éléments de tous les groupes importants pour eux : culture de la famille, culture de la société et, dans certains cas, culture américaine, influente et omniprésente dans les médias de masse. Dans le cas d'un groupe de jeunes montréalais d'origine haïtienne, par exemple, ils peuvent se parler en créole, jouer au hockey et écouter de la musique hip-hop américaine. C'est ce que nous appelons une « triculture », un terme employé par Harry Delva. (*voir* Quatrième partie)

Selon Frederic Thrasher, cité par Alain Coulon, les gangs de jeunes se forment spontanément, surtout pour l'appui moral qu'ils peuvent procurer. Cependant, la possibilité que ces groupes deviennent criminalisés est grande s'ils côtoient d'autres groupes. Nous l'avons mentionné, la construction de l'identité se fait dans un rapport à l'autre. Les gangs, en côtoyant d'autres gangs, prendraient donc conscience de leur spécificité et développeraient un sentiment d'appartenance. D'ailleurs, ils auraient tendance à ne pas trop s'éloigner de leur quartier (Coulon, 1992, p. 59).

En effet, plusieurs gangs de rue se forment autour de l'appartenance au quartier. À Montréal, notamment, les Bloods (Rouges) officient à Montréal-Nord, alors que leurs rivaux, les Crisps (Bleus), couvrent Saint-Michel. Ces gangs sont majoritairement formés d'Haïtiens d'origine. (Mourani, 2006)

« Le quartier devient le lieu premier de définition de la citoyenneté urbaine de ces jeunes. On se situe dans le monde par rapport à son quartier, même si l'identité d'origine prime par-dessus tout lorsqu'il s'agit, pour eux, d'exprimer la « fierté » de leur différence. Si le « pays rêvé » reste et sera toujours Haïti, le quartier représente le lieu premier d'appartenance de ces jeunes au quotidien. [...] Un moyen de marquer son territoire et de signifier qu'il « nous » appartient, est d'y inscrire des graffitis qui deviennent en quelque sorte, comme l'a expliqué

un jeune homme, « la signature des gangs ». » (Perreault, Bibeau et Das, « Violence et criminalité chez les jeunes », 2002, p. 55)

Frederic Thrasher publie en 1927 une recherche sur les gangs de Chicago. Selon ses estimations, au moins 25 000 adolescents ou jeunes adultes en font alors partie. (Coulon, 1992, p. 57) « [Le gang] offre un substitut à ce que la société ne parvient pas à donner et protège des comportements déplaisants et répressifs. Il comble un manque et offre une échappatoire », explique Thrasher, cité dans *L'École de Chicago* (*Ibid.*, p. 59).

« L'adhésion à une gang de rue ainsi que les pratiques criminelles seront vues comme une forme alternative d'intégration sociale. » (Perreault, Bibeau et Das, « De la gang », 2002, p. 41) Pour atteindre l'idéal de réussite de leurs parents, d'abord basé sur une intégration socioéconomique à la société d'accueil, et se faire respecter, certains jeunes sont prêts à contourner les règles plutôt qu'à s'y conformer. Cela peut rappeler le « by any means necessary » de Malcolm X. Ce qui compte, c'est la finalité, pas les moyens employés.

Hanna Malewska-Peyre croit que les délinquants, s'ils tentent par tous les moyens, y compris illégaux, de faire de l'argent, c'est qu'ils tentent de se valoriser. Pour la même raison, ils auraient tendance à se vanter de leurs « exploits » auprès de leurs pairs. (1990, p. 139)

Il est toutefois primordial de garder à l'esprit que tous les regroupements d'adolescents, enfants de migrants ou non, ne deviennent pas inévitablement criminalisés. « Les phénomènes de regroupement en bande sont le propre de la jeunesse active. [...] Il existe toutefois une variété de « gang » de jeunes. [...] Le modèle criminel n'est qu'un modèle d'action parmi d'autres. [...] Partout au monde, les cultures des jeunes sont, par le caractère liminal et incertain, des espaces de contestation sans devenir nécessairement des lieux de déviance négative. » (Perreault, Bibeau et Das, « Violence et criminalité chez les jeunes », 2002, p. 56)

Ainsi, « outil de la reconquête de soi, lieu d'une identité recomposée, espace d'une appartenance commune et instrument de contestation sociale, la gang semble jouer, dans la vie du jeune afro-antillais, une pluralité de rôles, tantôt positifs tantôt négatifs, qui s'imbriquent les uns dans les autres sans que l'on puisse jamais les séparer ». (Perreault, Bibeau et Das, « De la gang », 2002, p. 43)

2.5 Musique et identité

Au tout début de son article publié dans *Questions of cultural identity*, Simon Frith cite Anthony Storr : « Becoming what one is is a creative act comparable with creating a work of art. » (1996, p. 108)

À l'instar d'une création artistique, l'identité est bâtie petit à petit, pour être ensuite dévoilée au public. Mais le lien entre art et identité ne s'arrête pas là. En effet, Simon Frith affirme que la musique qu'une personne écoute joue un rôle direct dans la construction de son identité personnelle et collective.

Nombreuses sont les études sur l'influence qu'ont les gens sur la musique, les artistes créant des œuvres qui sont en quelque sorte un miroir de leur vie, de leurs préoccupations, de leurs valeurs. La musique hip-hop, par exemple, à ses débuts, se voulait un outil de revendication pour les artistes qui la composaient. Les chansons servaient à mettre en lumière les conditions de vie difficiles dans les ghettos noirs américains, là où est née cette musique.

Cependant, plus rares sont les recherches sur l'influence que peut avoir la musique sur les individus qui l'écoutent. Comme le souligne Simon Frith, « while music may be *shaped* by the people who first make and use it, as experience it has a life of its own ». (*Ibid.*, p. 109)

« What I want to suggest, in other words, is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities [...] but that they only get to know themselves *as groups* (as a particular organization of individual and social interests, of sameness and difference) through cultural activity, *through* aesthetic judgement. Making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them. » (*Ibid.*, p. 111)

Par esthétique, Simon Frith entend « the quality of an experience (not the quality of an object); it means experiencing ourselves (not just the world) in a different way ». (*Ibid.*, p. 109)

Ainsi, il nous est possible de se découvrir, de se redécouvrir avec la musique. Et cette redécouverte peut se vivre autant individuellement que collectivement : « in responding to a song, we are drawn, haphazardly, into emotional alliances with the performers and with the performers' other fans. Because of its qualities of abstractness, music is, by nature, an individualizing form. We absorb songs into our own lives and rhythm into our own bodies; they have a looseness of reference that makes them immediately accessible. At the same time, and equally significantly, music is obviously collective. We hear things as music because their sounds obey a more or less familiar cultural logic, and for most music listeners (who are not themselves music makers) this logic is out of our control. There is a mystery to our own musical tastes ». (*Ibid.*, p. 123)

« Identity is not a thing but a process - an experimental process which is most vividly graped *as music*. Music seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective. » (*Ibid.*, p. 110)

C'est donc dire que les goûts musicaux d'une personne influencent sa vision d'elle-même, son identité et son rapport à l'autre, au groupe auquel elle s'identifie. Voilà le but de notre recherche : explorer et comprendre l'influence de la culture hip-hop sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne ou, plus précisément, l'influence que cette musique peut avoir sur la construction de leur identité.

CHAPITRE III

CONTEXTUALISATION SOCIALE DE LA RECHERCHE : LES HAÏTIENS DE MONTRÉAL

La communauté haïtienne est implantée à Montréal depuis de nombreuses décennies. Plusieurs sources (Williams, 1998; Dejean, 1978) affirment que ses premiers membres ont foulé le territoire québécois dès le milieu du 19^e siècle. Depuis, l'immigration haïtienne au Québec a connu de nombreux visages. (voir 3.3 et 3.4) Aujourd'hui, des artistes et athlètes originaires d'Haïti font partie du star-système québécois et des représentants de la communauté ont été élus à des postes officiels. Michaëlle Jean, Anthony Kavanagh et Joachim Alcine, entre autres, contribuent au rayonnement de leur communauté. (voir 3.5 pour d'autres exemples)

3.1 Les premiers Antillais montréalais

Les premiers Noirs originaires des Antilles à séjourner dans l'est du Canada arrivent au milieu du 19^e siècle, recrutés pour travailler aux chemins de fer des importants chantiers qu'étaient alors Toronto et Montréal. Puis, quelques-uns viennent au Québec pour étudier dans les universités, mais la plupart retournent ensuite dans leur pays d'origine. Des femmes antillaises sont également présentes en sol québécois pour y occuper des emplois de domestiques.

En 1930, les Antillais représentent le deuxième groupe de Noirs en importance au Québec, devant les Noirs américains. (Williams, 1998)

3.2 Arrivée massive

L'immigration haïtienne se fait plus importante avec l'arrivée de François Duvalier au pouvoir en Haïti en 1957. (Dejean, 1978) La répression violente s'abat tout particulièrement sur la petite bourgeoisie en Haïti, ce qui permet au Québec de recevoir des immigrants qualifiés, en mesure de combler en partie la pénurie de main-d'œuvre qui secoue alors la province. Ces nouveaux arrivants, rapidement capables de décrocher des emplois, notamment de fonctionnaires, de médecins, d'infirmières et d'enseignants, peuvent ainsi s'intégrer sans trop de difficultés à la société québécoise. (Williams, 1998)

Le pays connaît alors sa première grande vague d'immigration haïtienne. Entre 1961 et 1965, au Canada, 2,37 % des immigrants reçus sont antillais. Entre 1967 et 1974, le nombre passe à 70 %, dont un peu moins du tiers choisissent Montréal comme ville de résidence. Les Antillais sont à ce moment les Noirs les plus nombreux à venir s'établir à l'intérieur des frontières canadiennes. (Williams, 1998)

3.3 Changement de visage

Le visage de l'immigration, notamment celle des Haïtiens, change après 1968. Le régime politique de François Duvalier a entraîné des Haïtiens de toutes les classes sociales à quitter leur pays, à la recherche d'un endroit sécuritaire où vivre. Guidés par une image idéalisée du Québec que leur brossent leurs prédécesseurs, les Haïtiens arrivent dans la province aidés par une loi relativement tolérante. (Dejean, 1978)

Au milieu des années 1970, une deuxième vague d'immigration haïtienne d'importance déferle sur le pays. Contrairement à la première, elle est surtout formée de gens peu scolarisés, ne parlant souvent que le créole, qui éprouveront des difficultés d'intégration à la société québécoise. (Williams, 1998)

Entre 1974 et 1976, Haïti se hisse au premier rang des pays sources d'immigration au Québec, devant la France, les États-Unis et le Liban. Il s'agit de la plus grande vague d'admissions d'Haïtiens dans la province. (Dejean, 1978)

3.4 Immigration continue

Dix ans plus tard, Haïti figure toujours parmi les pays sources d'immigration les plus importants au Québec. Moins imposante, mais tout de même significative, cette troisième vague est surtout basée sur le système du parrainage, grâce auquel des Québécois d'origine haïtienne déjà reçus peuvent accueillir des membres de leur famille. Des milliers d'Haïtiens sont aussi acceptés comme réfugiés. (Williams, 1998)

Comme la vague des années 1970, celle des années 1980 est constituée surtout de travailleurs d'usine et de services. Ceux-ci représentent 68 % des Haïtiens qui viennent s'établir au Québec. (Pierre-Jacques, 1982)

3.5 Portrait d'une communauté en 2007

Lors du recensement fédéral de 2001, on compte 69 945 Québécois d'origine haïtienne à Montréal.⁵ Plus de la moitié de la communauté haïtienne canadienne (82 405) vit dans la métropole.⁶

⁵ Site Internet de Statistique Canada :
<http://www12.statcan.ca/english/census01/products/highlight/ETO/Table1.cfm?Lang=F&T=501&GV=2&GID=462>

⁶ Site Internet de Statistique Canada :
<http://www12.statcan.ca/francais/census01/products/standard/profiles/RetrieveProfile.cfm?Temporal=2001&PID=56167&APATH=1&RL=5&IPS=95F0489XCB2001001>

Les Haïtiens de Montréal sont aujourd'hui surtout concentrés à Montréal-Nord, Saint-Michel, Rivière-des-Prairies, Saint-Léonard et Anjou, tous situés au nord-est de la métropole. (Williams, 1998)

Depuis quelques années, certains membres de la communauté haïtienne québécoise s'illustrent dans leur domaine respectif et font la fierté de leurs compatriotes. En politique, les députés provincial Emmanuel Dubourg et fédérale Vivian Barbot, de même que la gouverneure générale du Canada Michaëlle Jean représentent la population. Sur la scène artistique, des créateurs comme l'humoriste Anthony Kavanagh, l'auteur-compositeur-interprète Luck Mervil, la chanteuse Mélanie Renaud, le chanteur Gage, les rappeurs du groupe Muzion et les journalistes Herby Moreau et Russell Ducasse font leur marque. Dans le monde du sport, des athlètes comme les boxeurs Joachim Alcine et Jean Pascal, ainsi que le sprinteur Bruny Surin remportent plusieurs compétitions internationales.

Bien qu'ils disposent de plusieurs modèles de réussite reconnus autant ici qu'à l'étranger, les Haïtiens de Montréal vivent souvent dans des conditions éprouvantes. Le revenu annuel des Noirs québécois, dont la moitié sont haïtiens, est 28 % moins élevé que celui de l'ensemble de la population. Le taux de chômage est de 17 % pour les Noirs, contre 8 % pour la totalité des Québécois. (Guérard, 2006)

Pourtant, toujours selon Guérard, ils sont plus nombreux à détenir un diplôme collégial et aussi nombreux à posséder un diplôme universitaire. (1996) Cela pourrait expliquer la propension de certains membres de la communauté haïtienne québécoise à s'engager dans les milieux communautaire et artistique pour revendiquer une meilleure situation.

CHAPITRE IV

CONTEXTUALISATION SOCIALE DE LA RECHERCHE : LA CULTURE HIP-HOP AU QUÉBEC

Depuis sa création dans les ghettos noirs américains des années 1970, la culture hip-hop a beaucoup évolué. Certains de ses représentants sont aujourd'hui de riches artistes, très influents, tels Jay-Z, 50 Cent et Kanye West. Malgré le glamour qui désormais l'entoure, le monde du hip-hop n'a pas perdu de vue sa mission initiale : être la voix des sans voix. Et la communauté hip-hop québécoise ne fait pas exception à la règle.

4.1 Origine du terme hip-hop

Le terme hip-hop est en fait la contraction de deux mots distincts issus de l'argot américain : *hip* et *hop*. Le *hip* est une façon de parler propre aux ghettos noirs des États-Unis. Le mot est un dérivé de *hep*, une expression qui désigne quelque chose de branché. *Hop* réfère à la danse. (Bazin, 1995) Cela montre à quel point la danse, surtout la break dance⁷, est importante dans la culture hip-hop.

⁷ Danse hip-hop formée de mouvements acrobatiques exécutés au sol. (Bazin, 1995) (voir Glossaire)

4.2 Composition de la culture hip-hop

La culture hip-hop s'articule principalement autour de trois grands pôles : la musique (rap ou *MCing*⁸, *DJing*), la danse (break dance) et l'art visuel (graffiti⁹, *tag*¹⁰). Plus qu'un simple groupe de disciplines artistiques, cette culture urbaine se rapproche davantage du mode de vie. Ainsi, les amateurs partagent aussi un cinéma, un style vestimentaire, un langage, un état d'esprit. (Bazin, 1995; Lapassade et Rousselot, 1998)

4.2.1 La musique

Il y a souvent confusion autour des termes rap et hip-hop. Le rap, du verbe *to rap* ou bavarder, est un genre musical faisant partie de la culture hip-hop. On peut donc dire que le hip-hop englobe le rap, mais ne s'y résume pas. Les rappeurs sont aussi fréquemment appelés *M.C.*, pour *Masters of Ceremony*. (Bazin, 1995) Certains artistes prétendent plutôt que le mot rap est le sigle de *Rythmn And Poetry*.

L'art de rapper, ou de déclamer un texte improvisé ou non, viendrait des Last Poets, des artistes du *spoken word*¹¹ qui officient à New York dans les années 1960 et 1970. Le *spoken word* est une poésie urbaine sur fond de percussions, descendante directe de la littérature orale africaine et des sermons des prédicateurs noirs américains. (Bazin, 1995) « Les thèmes abordés par ces poètes de la rue déclenchèrent un choc dans l'esprit des jeunes auditeurs. On les retrouve dans la plupart des raps actuels : la ville considérée comme jungle, l'homme noir en quête d'une dignité perdue, le choix d'un lexique qui est celui du ghetto, l'abondance d'argot et de jurons, l'appel à la révolte, à la prise de conscience ». (Lapassade et Rousselot, 1998, p. 32)

⁸ *M.C.* *Master of Ceremony*, rappeur, qui pratique le rap. (Bazin, 1995) (*voir* Glossaire)

⁹ Mot ou dessin sophistiqué, pouvant même aller jusqu'à la fresque ou la murale. (Bazin, 1995) (*voir* Glossaire)

¹⁰ Pseudonyme ou signature. (*voir* Glossaire)

¹¹ Poésie urbaine sur fond sonore. (Bazin, 1995) (*voir* Glossaire)

Autre influence directe ayant mené à la musique hip-hop : les *sound systems* jamaïcains¹², sorte de discothèques mobiles. À la fin des années 1960, insatisfaits de leur rôle de D.J. ou disques-jockeys, des Jamaïcains décident de modifier la musique de certains disques par diverses manipulations, tels des ralentissements et des effets sonores. Ils se permettent également des commentaires et interpellent la foule venue assister à leur performance. (Bazin, 1995; Lapassade et Rousselot, 1998)

Rapidement, D.J. Kool Herc exporte les *sound systems* jamaïcains aux États-Unis. Il influence dès lors plusieurs autres D.J., dont le membre du Rock and Roll Hall of Fame Grandmaster Flash. Celui-ci est considéré comme un des maîtres du scratch, une technique où le D.J. accélère ou ralentit un disque vinyle en marche pour créer des sons nouveaux. (voir Glossaire) D'autres procédés viendront enrichir le *DJing*, tels que le *beat-box*, des percussions synthétiques (voir Glossaire), et le *sampling*, ou musique mise en boucle. (voir Glossaire) (Bazin, 1995)

4.2.2 La danse

L'expression break dance est un dérivé de *breaking*, qui signifie casser ou briser, en lien avec les mouvements acrobatiques exécutés au sol par les breakeurs ou *B.-Boys*¹³. (voir Appendice D) Une version de l'histoire de cette danse hip-hop, racontée par Hugues Bazin dans son livre *La culture hip-hop*, veut qu'elle tire son nom des Blancs qui ne comprenaient rien à cette forme d'art pratiquée dans le Bronx, aux États-Unis, au milieu de la décennie 1970. (1995)

¹² Discothèque mobile jamaïcaine. (Bazin, 1995; Lapassade et Rousselot, 1998) (voir Glossaire)

¹³ *Break-boy*, breakeur, qui pratique la break dance. (voir Glossaire)

4.2.3 L'art visuel

Les premiers graffitis (*voir* Appendice E) sont aperçus sur les murs et les rames de métro américains dès la fin des années 1960. Au départ, il s'agit plutôt de *tags*, sorte de pseudonymes ou de signatures.

Par la suite, les graffiteurs délaissent un peu leurs marqueurs pour des bombes aérosol et les inscriptions gagnent en couleur et en taille. On parle alors davantage de graffs, des mots ou des dessins plus sophistiqués pouvant même aller jusqu'à la fresque ou la murale. (Bazin, 1995)

4.2.4 Le style vestimentaire

Depuis les années 1980, alors que la culture hip-hop connaît ses premiers balbutiements, la mode hip-hop a beaucoup changé. Au départ composée de vêtements souples et confortables, la garde-robe hip-hop permet aux amateurs de bouger aisément, ce qui est important dans la pratique de la break dance et du graffiti. (Anctil, 2005) Les couleurs vives, les vêtements de sport et le style plutôt funky ont alors la cote.

Puis, devenant de plus en plus revendicatrice, la culture urbaine pousse ses créateurs à se vêtir plus sobrement, plus sombrement. (Anctil, 2005) On voit alors davantage de noir, de gris, de coton ouaté, de denim. Les membres de la formation Public Enemy, entre autres, adoptent cette tendance.

Le style hip-hop ample, tel qu'on le voit aujourd'hui, naît dans la décennie 1990. Il y aurait deux raisons à ce changement de taille dans les vêtements. Premièrement, les familles des quartiers où se développe le hip-hop étant modestes, les jeunes héritent souvent des vêtements trop grands de leurs frères et sœurs. Autre influence : les combinaisons que

revêtent les détenus dans les prisons américaines, disponibles que dans les très petites ou très grandes tailles. Les détenus conserveraient ainsi l'habitude de porter des tenues amples à leur sortie des centres correctionnels, question de montrer aux autres qu'ils sont des durs à cuire. (Anctil, 2005)

Les mauvais garçons du hip-hop qui créent le gangsta rap¹⁴, en Californie, influencent aussi le style vestimentaire de la décennie 1990. (Anctil, 2005) C'est alors l'apparition des chemises à carreaux et des foulards aux couleurs des gangs de rue (surtout bleus ou rouges). (voir 2.4.1)

Au tournant du millénaire, le hip-hop devenant très lucratif, les artistes et amateurs du mouvement optent de plus en plus pour les vêtements griffés (les complets Armani, par exemple), la fourrure, les verres fumés et le *bling-bling*¹⁵. (Anctil, 2005) Certains rappeurs, devenus multimillionnaires, lancent même leur propre collection de vêtements d'inspiration hip-hop. Russell Simmons, avec Phat Farm, Jay-Z, avec Rocawear, et Diddy, avec Sean John, sont parmi ceux-là.

Même si le glamour et le luxe vont désormais de paire avec les tenues hip-hop, les pièces amples, le denim et les articles sportifs, comme les casquettes, les espadrilles et les chandails à l'effigie des équipes professionnelles, restent toujours des valeurs sûres pour les amateurs de cette culture urbaine. (voir Appendice F)

¹⁴ Style de rap axé sur la violence, le sexe et la drogue. (Westbrook, p. 55) (voir *Glossaire*)

¹⁵ Argent, bijoux, possessions matérielles. (Westbrook, p. 14) (voir *Glossaire*)

4.3 Le message du hip-hop

Au milieu de la décennie 1970, les différentes disciplines artistiques que pratiquent les rappeurs, les D.J., les breakers et les graffiteurs se regroupent sous la bannière culture hip-hop.

Parmi les premiers artistes à mener le mouvement : le New-Yorkais Afrika Bambaataa. Membre d'un gang criminel, Bambaataa assiste au meurtre d'un proche ami par des policiers. C'est alors qu'il choisit de quitter le milieu interlope pour se lancer exclusivement dans le *DJing*. Du même coup, il forme la Zulu Nation, un groupe qui prône la non-violence par la créativité. « Afrika Bambaataa est considéré comme le père fondateur du mouvement hip-hop parce qu'en prenant conscience de la force positive dégagée par ces expressions, il participa à l'élaboration d'un modèle culturel. » (Bazin, 1995, p. 77)

Le premier enregistrement rap, *Rapper's Delight*, de la formation américaine Sugarhill Gang, est lancé en 1979. Mais ce n'est qu'en 1982 que la première pièce revendicatrice du genre voit le jour : *The Message*, de Grandmaster Flash. (Bazin, 1995)

« Le rappeur est un prophète, un messager. Il amène une révélation. Le Message de Grandmaster Flash, pour politique qu'il soit, est avant tout un message prophétique. Toute la stature du rappeur repose sur une capacité d'être un guide, un pasteur. [...] Porteur d'espoir et de dénonciation, le rappeur se présente régulièrement comme un messie, comme celui avec qui les temps prennent fin et commence le grand jugement. » (Lapassade et Rousselot, 1998, p. 80-81)

Il a été question précédemment de l'influence qu'ont eue les prédicateurs noirs américains sur les premiers rappeurs. D'abord, sur la forme du message, souvent improvisé et toujours rythmé. Ensuite, sur les thèmes abordés : le sauveur, le péché, le jugement, le ciel et l'enfer. Certains *M.C.* vont même jusqu'à inclure des références religieuses dans le titre de leurs

chansons ou de leurs albums. Des exemples : les albums *Street's Disciple* et *God's Son*, de l'Américain Nas, et la chanson *Jugement dernier*, du groupe québécois Sans Pression. (voir Appendice A)

Engagés, les rappeurs présents au tout début du mouvement hip-hop se voient en quelque sorte comme les héritiers du mouvement pour les droits civiques, mené par Martin Luther King et Malcolm X dans les années 1960.

« Aux États-Unis, le rap signe la renaissance d'une génération de Noirs américains qui a été étouffée dans les années 1970 et qui a éclaté sous la domination reaganienne des années 1980. Sur ce « terreau » de décomposition sociale (enclavement géographique, destruction de la cellule familiale, violences urbaines et marché de la drogue, institution culturelle de la ségrégation raciale...) naît le hip-hop. » (Bazin, 1995, p. 24)

4.4 Une appartenance

« Le rappeur dit souvent comment il l'est devenu, par une sorte de conversion, en donnant à ce terme sa signification religieuse de passage d'un monde profane à un autre monde, sacré, par un passage qui prend la forme d'une rupture avec la vie antérieure [...] et d'une initiation, productrice d'un homme nouveau, le rappeur. [...] Cette conversion, cette entrée dans le rap, ressemble à un saut dans un autre monde, à une marginalisation volontaire. [...] deux piliers essentiels de l'aspect initiatique des signes du rap : le nom à bâtir et l'argot. » (Lapassade et Rousselot, 1998, p. 89-90)

La plupart des artistes hip-hop ont un et même plusieurs pseudonymes. Aux États-Unis, par exemple, Curtis Jackson est connu sous le surnom 50 Cent. Shawn Carter, lui, est également appelé Jay-Z et Hova. Au Québec, Daniel Russo Garrido endisque sous le pseudonyme de Boogat. Cela crée une barrière entre leur vie hip-hop et leur vie officielle, où ils utilisent leur nom véritable ou, comme certains préfèrent, leur *government name*. Ces surnoms font partie

d'une langue propre à la culture hip-hop, partagée par les initiés, autrement dit les amateurs qui revendiquent l'appartenance au mouvement.

« La langue représente le plus fidèle reflet de la vivacité d'une culture. Elle développe comme les autres éléments culturels, un sentiment d'appartenance, une identité collective, une reconnaissance, la possibilité de communiquer, de s'affirmer et de se protéger. » (Bazin, 1995, p. 47)

Le journaliste américain Alonzo Westbrook a rassemblé 2 500 mots hip-hop dans son *Hip Hoptionary*. (2002) On trouve dans la langue hip-hop quantité de termes liés aux disciplines artistiques hip-hop (*sampling*, *M.C.*, *B.-Boy*, break dance, *tag*), des insultes (*motherfucker*, *biatch*¹⁶, *hoe*¹⁷, *nigger*), mais aussi des mots qui montrent l'appartenance à une communauté culturelle (vocabulaire français, anglais, créole, espagnol, etc.) (voir Appendices A et B) ou à un endroit (*East Coast*¹⁸, *West Coast*¹⁹, *Dirty South*²⁰, 67²¹, Montréal-Noir²²).

En effet, en écoutant de la musique hip-hop et en regardant les clips des artistes, on ne peut que remarquer les fréquentes allusions à leur lieu de naissance ou de résidence, aux quartiers qui les ont vus grandir et évoluer. Ainsi, aux États-Unis, il y a New York, Los Angeles, *Chi-Town*²³, *A.-T.-L.*²⁴ ou *A.-Town*²⁵, *H.-Town*²⁶. À Montréal, c'est plutôt Montréal-Noir, 67, R.-D.-P.²⁷ ou *Hochetown*²⁸. Et la plupart du temps, les rappeurs associent ces quartiers au ghetto et ce, autant en sol américain que québécois.

¹⁶ *Bitch*, chienne. (voir Glossaire)

¹⁷ *Whore*, putain. (voir Glossaire)

¹⁸ Côte est américaine et style de rap, représentés notamment par Jay-Z, Nas et B.I.G. (voir Glossaire)

¹⁹ Côte ouest américaine et style de rap, représentés notamment par Tupac, Dr Dre et Snoop Dogg. (voir Glossaire)

²⁰ Sud des États-Unis et style de rap, représentés notamment par Ludacris, T.I. et Lil' Jon. (voir Glossaire)

²¹ Quartier Saint-Michel, à Montréal, desservi par l'autobus numéro 67. (voir Glossaire)

²² Montréal-Nord. (voir Glossaire)

²³ Chicago, aux États-Unis. (voir Glossaire)

²⁴ Atlanta, aux États-Unis. (voir Glossaire)

²⁵ Atlanta, aux États-Unis. (voir Glossaire)

²⁶ Houston, aux États-Unis. (voir Glossaire)

²⁷ Quartier Rivière-des-Prairies, à Montréal. (voir Glossaire)

« Le membre du hip-hop ne pose pas la rue comme seuil entre espace privé et espace public mais entre le réseau de personnes où l'on est reconnu (généralement par un pseudonyme) et la société civile. Les notions d'« intérieur » et d'« extérieur » ne balisent pas une frontière physique mais mentale. » (Bazin, 1995, p. 41)

Cela explique pourquoi les habitants de certains quartiers de la métropole affirment vivre dans des ghettos, alors qu'au Québec, la géographie est bien différente de celle des ghettos américains et des cités françaises.

« Le « ghetto », historiquement, s'entend comme délimitation géographique, contrainte, préservation, homogénéité religieuse et culturelle. » (Bazin, 1995, p. 117) À Montréal, si on ne peut que constater la concentration de certaines communautés culturelles dans certains quartiers, comme les Haïtiens d'origine à Saint-Michel et Montréal-Nord, on ne peut aller jusqu'à parler de frontière physique ou d'homogénéité.

4.5 La culture hip-hop québécoise

La culture hip-hop arrive en France au début des années 1980, grâce aux médias qui diffusent les productions américaines. Les habitants de l'Hexagone copient d'abord ce qui se fait aux États-Unis, avant d'adapter le hip-hop à leur réalité. Vers la fin de la décennie 1980, plusieurs artistes hip-hop locaux se retrouvent parmi les meilleurs vendeurs d'albums. Puis, dans les années 1990, le hip-hop français devient plus professionnel et mature. (Bazin, 1995)

Au Québec, l'arrivée du hip-hop n'est pas attribuable aux médias, mais bien à la communauté haïtienne. « La plupart des Montréalais qui ont découvert le rap en premier étaient haïtiens, explique [le rappeur Mathématik]. Quand l'été arrivait, on allait chez la famille à New York. On revenait ensuite avec des cassettes de musique rap plein les poches; on apportait des morceaux de la culture hip-hop à Montréal! » (Labbé, 1996, p. D3)

²⁸ Quartier Hochelaga, à Montréal. (voir Glossaire)

Nous sommes au milieu des années 1980. À l'époque, le hip-hop se vit en anglais à Montréal. « C'était un truc de l'ouest de la ville, plus particulièrement de NDG [Notre-Dame-de-Grâce], se souvient Mathématik. Et les premiers gros shows rap avaient tous lieu à l'école secondaire James-Lyng. Des géants du rap comme Public Enemy et Eric B and Rakim s'y sont produits. » (Labbé, 1996, p. D3)

Le hip-hop a aussi été amené des États-Unis au Québec via des films montrant des scènes de break dance : *Wild Style*, de Charlie Ahearn (1982), *Breakin'*, de Joel Silberg (1984), et *Beat Street*, de Stan Lathan (1984). (Laabidi, 2005)

À ses débuts, le hip-hop au Québec était moins une culture qu'un groupe de disciplines artistiques (musique, danse, art visuel). On pourrait identifier le moment où un véritable mouvement hip-hop commence à se former lorsque des signes d'appartenance facilement identifiables apparaissent chez les amateurs : bijoux en or, coiffures *high top*²⁹, chaussures de sport, survêtements de coton ouaté, etc.

Se rapprochant désormais davantage du mode de vie, le hip-hop devient, par la force des choses, plus commercial. Certains rappeurs américains sortent de l'*underground* et sont diffusés sur les ondes des stations de radio et de télévision de masse : Run D.M.C. (groupe surtout connu pour sa collaboration avec la formation rock Aerosmith sur la chanson *Walk This Way*), Beastie Boys, M.C. Hammer et Vanilla Ice.

Ces artistes remportent un succès considérable. Plus que de simples vedettes de la musique, ils sont aussi des créateurs de tendances. On ne compte plus, à ce moment, les jeunes québécois qui enfilent des souliers Adidas comme Run D.M.C. ou qui tentent de reproduire dans les fêtes les figures de danse de M.C. Hammer.

²⁹ Coiffure arborée par les Noirs, de forme plus ou moins carrée, où le volume est concentré sur le dessus de la tête et les côtés sont coupés très courts, voire rasés. (*voir* Glossaire)

À la fin de la décennie 1980, plusieurs Québécois (surtout montréalais), amateurs de hip-hop, décident d'adapter la culture américaine à la réalité de la Belle Province. Un des premiers groupes rap d'ici, M.R.F. (Mouvement Rap Francophone) lance le morceau *Vive le Québec* en 1989.

Mais le hip-hop, bien que plus accessible à la masse, reste en partie toujours alternatif. Des magasins de disques comme Wow!, qui avait pignon sur rue au coin de Jean-Talon et Saint-Hubert, dans la métropole, importent des disques introuvables dans les grandes surfaces et disquaires populaires. Les vinyles et cassettes des groupes *underground* Public Enemy (reconnu pour sa conscience politique), N.W.A. (*Niggas With Attitude*, notamment composé de Dr Dre et Ice Cube), A Tribe Called Quest et Cypress Hill réjouissent alors les plus rebelles des admirateurs hip-hop.

C'est que pour beaucoup de passionnés de hip-hop, les vrais artistes sont ceux qui demeurent dans l'ombre. Mécontents que certains morceaux rap aient envahi les ondes des radios commerciales, des puristes de cette culture urbaine lancent des émissions et événements spécialisés et entièrement dévoués au mouvement : MusiquePlus a *Rap-Cité*, animée par le rappeur KCLMNOP; la station de radio de l'Université de Montréal CISM 89,3 FM, l'émission *Le Kachot*, animée par Sébastien Tétrault; Radio Centre-Ville CINQ 102,3 FM (média s'adressant aux communautés culturelles montréalaises), *Nuit Blanche*, plus ancienne voix du hip-hop dans la métropole. Quant au rassemblement de graffiteurs Under Pressure, né en 1996, il deviendra éventuellement un festival de plus grande envergure, où les artistes de la bombe aérosol côtoieront les rappeurs, D.J. et breakers.

Les artistes boudés par les médias et événements plus imposants ont eux aussi la chance de se faire connaître des amateurs via les *mixtapes*³⁰ des D.J. D'abord distribuées sous forme de

³⁰ Compilation sur cassette audio ou C.D., moyen fréquemment utilisé par les artistes émergents ou indépendants pour se faire connaître. (*voir* Glossaire)

cassette (aujourd'hui, elles sont souvent offertes sur C.D.), ces compilations représentent « the life blood of underground hip-hop and how artists garner street credibility ». (Westbrook, 2002, p. 93)

Maintenant davantage structurée, la culture hip-hop québécoise continue son expansion pendant la décennie suivante. Des étiquettes de disques indépendantes arrivent en masse : Les disques HLM (Daniel Russo Garrido alias Boogat, Manu Militari), Les disques Mont Real (Yvon Krevé, Sans Pression), Iro Productions (L'Assemblée), BBT Wreck-Hurdz (Ruffneck, Buzzy Bwoy), Explicit Productions (2Faces).

Les efforts de ces compagnies portent fruit puisque plus de 60 albums hip-hop sont lancés au Québec entre 2000 et 2005. (Vincent, 2005) Parmi ces albums, bon nombre sont produits par des artistes d'origine haïtienne respectés dans le milieu hip-hop québécois, comme Muzion ou Yvon Krevé. Ces créateurs haïtiens rappent d'ailleurs fréquemment en créole sur les chansons. (*voir* Appendices A et B).

Mais tout n'est pas rose sur la planète hip-hop québécoise. Des artistes se plaignent du manque de reconnaissance des médias et des compagnies de disques plus importants. En effet, les gros canons américains sont souvent préférés aux chansons d'artistes locaux. Ceux-ci sont satisfaits de la présence de leur musique sur les feuilles de route des radios étudiantes et communautaires, puis sur Internet, mais espèrent un plus grand rayonnement, ce que peut leur apporter une diffusion sur les fréquences grand public. MusiquePlus fait bien sa part, mais pour les rappeurs et groupes ne pouvant se payer un vidéo-clip, il n'existe d'autre moyen que les stations comme CKOI 96,9 FM, de Montréal, ou celles du Réseau Énergie, ayant des ramifications un peu partout sur le territoire québécois.

« Je ne sais pas si c'est du boycott, lance Myriam Laabidi [rédactrice en chef du défunt magazine hip-hop québécois *VibePlus*, par la suite connu sous le nom d'*Unistar*]. Mais ce qui est sûr, c'est qu'on entend plus souvent Andrée Watters que Daniel Russo Garrido, jeune rappeur super talentueux. Le groupe Muzion a vendu 30 000 exemplaires de chacun de ses

disques, sur une grosse étiquette comme BMG, mais ne tourne pas davantage à la radio. C'est un paradoxe que je ne comprends pas. » (Laurence, 2005, p. Actuel 5)

Le gala de l'ADISQ (Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo) tarde aussi à considérer le hip-hop, préférant remettre au groupe Dubmatique le Félix de l'album alternatif en 1997, pour récompenser son travail sur l'album *La force de comprendre*, écoulé à 125 000 exemplaires dans la province. Ce n'est qu'en 1999 qu'une catégorie est créée expressément pour les productions hip-hop de chez nous. Cette année-là, c'est Dubmatique qui repart avec la précieuse statuette.

Insatisfaits du geste de l'ADISQ, le rappeur de la Rive-Sud de Québec 2Faces, membre du collectif 83, et une vingtaine de ses partisans choisissent, en 2002, d'interrompre le gala présenté en direct du théâtre Saint-Denis, à Montréal. S'adressant au million et demi de téléspectateurs, l'artiste dénonce alors le fait que le Félix remis dans la catégorie hip-hop soit attribué par un jury « incompétent », non spécialiste de cette culture urbaine. (Vigneault, 2002) Il demande également que le trophée soit remis en ondes, vu la popularité grandissante de ce genre de musique.

Peut-être une conséquence du coup d'éclat de 2Faces, les organisateurs du très populaire et influent festival Les FrancoFolies de Montréal décident d'ajouter, en 2004, une scène extérieure exclusivement consacrée aux rappeurs.

En 2000, au Québec, selon SoundScan, qui comptabilise les ventes de disques au pays, le rap représente 4,7 % des exemplaires écoulés. Le tiers de ces albums sont ceux d'artistes de la Belle Province. Entre 1997 et 2000, au Canada, dans les magasins de la chaîne HMV, on a vendu 51 % plus de disques hip-hop.

Reste que le mouvement hip-hop brille surtout à Montréal, où s'écoulent 80 % des albums rap vendus au Québec. (Defouni, 2000)

4.6 Plus qu'une mode

« Une trentaine d'années après la création du hip-hop, peut-on encore dire qu'il s'agit d'une mode? Probablement pas. Reste que pour beaucoup de gens, la culture hip-hop est superficielle et « underground ». » (Bazin, 1995, p. 10)

Les artistes hip-hop qui dénoncent le traitement médiatique accordé à leur culture urbaine sont nombreux. Certains accusent les médias d'importance de ne pas tourner leurs chansons ou leurs clips, de ne pas les solliciter pour des reportages, des entrevues.

L'industrie du disque et du spectacle est aussi la cible des critiques des *M.C.*, *D.J.*, *B.-Boys* et graffiteurs. Ne pensant qu'au profit, certaines compagnies mettraient l'accent sur la violence, le sexe et la richesse pour promouvoir des créateurs et hausser les ventes d'albums et de billets de spectacles. Ce à quoi le rappeur Nas répond, sur son dernier album : « Hip Hop is dead. » Selon l'Afro-américain, l'industrie musicale a tué la culture hip-hop avec son sensationnalisme et l'a dépouillée de sa vocation première : la revendication sociale.

« L'impact des médias qui caricaturent les aspects les plus visibles et superficiels, le système de l'industrie culturelle qui favorise le vedettariat, mettent à mal la recherche d'une cohérence et d'une appartenance. » (Bazin, 1995, p. 32)

Pourtant, selon Hugues Bazin, la culture hip-hop n'est pas qu'une simple tendance et ne risque donc pas de s'éteindre. « Le hip-hop se distingue des autres mouvements culturels qui ont parcouru la jeunesse durant ce siècle. [...] il utilise, s'inspire, récupère ou détourne à son profit les relations sociales, les instruments de communication, les espaces de la ville pour les recomposer, les reconstituer en y développant des stratégies particulières d'intégration ou de résistance. En cela, le hip-hop est plus le révélateur des modes de fonctionnement ou de dysfonctionnement de notre société que son contre-exemple. » (Bazin, 1995, p. 11)

TROISIÈME PARTIE

MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

CHAPITRE V

LA MÉTHODOLOGIE : APPROCHE ET MÉTHODE

Pour s'assurer d'obtenir des réponses honnêtes et fiables aux questions soulevées dans notre recherche, il nous a semblé pertinent de multiplier nos sources d'informations. Après une analyse documentaire détaillée, il était primordial de poursuivre notre travail sur le terrain, auprès des jeunes montréalais d'origine haïtienne que nous souhaitons comprendre. Cette multiplication des recherches, ce croisement des subjectivités, a permis de réduire de beaucoup les biais inévitables dans un projet où le chercheur lui-même est impliqué. Si nous admettons d'emblée être nous-même impliquée dans le mouvement hip-hop local, nous tenions tout de même à mener cette recherche avec honnêteté et une certaine distance.

5.1 L'approche

Les sociologues appartenant à la réputée École de Chicago souhaitant « produire des connaissances utiles au règlement des problèmes sociaux concrets » (Coulon, 1992, p. 4), ils misent avant tout sur la recherche empirique.

Celui qui fonde, en 1892, le département de sociologie de l'Université de Chicago, Albion Small, insiste pour que « [ses étudiants] fassent de la recherche active sur le terrain et de

l'observation directe et non qu'ils s'adonnent à des réflexions théoriques « de fauteuils » ». (*Ibid.*, p. 9)

Small demande aussi à ce qu'ils étudient les communautés dans leur propre environnement social. « Il faut préserver l'intégrité du monde social afin de pouvoir l'étudier et prendre en compte le point de vue des acteurs sociaux puisque c'est à travers le sens qu'ils assignent aux objets, aux individus, aux symboles qui les entourent, qu'ils fabriquent leur monde social », affirme-t-il, cité dans *L'École de Chicago*. (*Ibid.*, p. 17)

L'observation participante est un incontournable pour toute recherche qui s'inscrit dans le paradigme interactionniste : « Le chercheur ne peut avoir accès à ces phénomènes privés que sont les productions sociales signifiantes des acteurs que s'il participe, également en tant qu'acteur, au monde qu'il se propose d'étudier. » (*Ibid.*, p. 14) Cela « implique que le chercheur joue un rôle, plus ou moins actif, dans le cadre social qu'il veut étudier. Ce rôle va lui permettre de partager une partie de la vie ordinaire des individus concernés, de participer éventuellement à leurs actions, jusqu'à être parfois l'un des leurs, et d'être ainsi en mesure de comprendre, de l'intérieur, leur vision du monde et la rationalité de leurs actions ». (*Ibid.*, p. 106)

Comme l'affirme Hugues Bazin, dans *La culture hip-hop*, « le hip-hop comme toute culture vivante est un ensemble d'interactions, autant de visages que l'on ne peut embrasser d'un seul regard. Accéder à sa compréhension exige de participer à sa vie, sa construction, ou pour le moins, en approcher l'« esprit » ». (1995, p. 17)

Basée d'abord sur l'expérience, la sociologie qualitative de l'École de Chicago permet également l'utilisation de documents personnels, ainsi que la consultation de documentation plus traditionnelle, comme les archives des médias ou les publications gouvernementales.

Les chercheurs de l'École de Chicago privilégient donc, dans leurs enquêtes, une participation en trois temps : analyse documentaire, observation, entrevues.

5.2 La documentation

S'il est aisé de trouver des sources documentaires concernant l'identité, l'adolescence, les gangs, la communauté haïtienne, et le hip-hop américain et français, il en est tout autre lorsque vient le temps de s'informer sur le hip-hop québécois.

Le hip-hop est présent depuis une trentaine d'années aux États-Unis et une vingtaine en France. Au Québec, cela fait tout au plus une quinzaine d'années qu'une culture hip-hop locale se développe. De plus, si les artistes hip-hop sont bien établis en sol américain et français, ici, ils oeuvrent toujours dans l'*underground*.

Ainsi, les œuvres théoriques sur le hip-hop local sont absentes. Pour arriver à bâtir un panorama détaillé de la culture hip-hop québécoise, nous avons donc opté pour une recherche dans les archives des journaux québécois, ainsi que sur les sites Internet des rappers de la Belle Province. Nous avons aussi consulté les médias québécois spécialisés dans le hip-hop, comme les magazines *Influence*, *Platinum* et le défunt *VibePlus*, et les sites Web *HHQC* et *HHfranco*³³.

Il est toutefois à noter que plusieurs médias hip-hop d'ici ne survivent que très peu de temps, en partie parce que le bassin d'amateurs est plus restreint au Québec qu'au Canada anglais, aux États-Unis et en France. Et comme le mouvement hip-hop local est plutôt jeune, d'autres médias n'existent que depuis quelques mois.

³³ www.hhfranco.com

Notre bibliographie n'est pas volumineuse. Nous avons préféré sélectionner quelques œuvres phares et nous concentrer sur les définitions et concepts qui s'y trouvent. Ces œuvres sont solides et nous ont guidée tout au long de notre projet de recherche.

Finalement, nous avons jugé essentielle la production d'un glossaire à l'intention des lecteurs du présent mémoire. La culture hip-hop québécoise étant peu connue dans la communauté universitaire, les définitions qui s'y trouvent aideront à la compréhension de nos propos, ainsi que de ceux des personnes que nous avons interrogées. Ce glossaire a été rédigé à l'aide des ouvrages de Westbrook (2002), Bazin (1995), et Lapassade et Rousselot (1998). Notre expérience personnelle de la culture hip-hop a aussi été mise à contribution. (*voir* Glossaire)

5.3 L'observation et les entrevues

Lors de notre enquête, nous avons l'intention d'interroger des garçons adolescents montréalais d'origine haïtienne âgés entre 15 et 17 ans. Le débat qui entoure les jeunes filles se situe davantage autour de leur sexualisation précoce, ce qui est grandement traité par les médias à l'heure actuelle. De plus, ce n'est pas spécifique à la culture hip-hop; cela semble plutôt toucher toutes les adolescentes, tous styles et origines confondus. La chanteuse pop Britney Spears, par exemple, a déjà été critiquée pour ses vidéos et chorégraphies suggestives, ainsi que pour ses tenues révélatrices. Pourtant, elle n'est nullement associée à la culture hip-hop.

Le choix d'interroger des adolescents de 15 à 17 ans est venu tôt dans notre projet de recherche. Les jeunes évoluent très vite à l'adolescence. Par conséquent, un jeune de 13 ans ne pense pas comme un autre de 17 ans, presque adulte. Nous avons donc opté pour un échantillon restreint, nous permettant d'arriver à des conclusions les plus précises et éloquentes possible. Et sélectionner des jeunes entre 15 et 17 ans nous donnerait une meilleure vue d'ensemble de ce qu'ils peuvent traverser et vivre pendant toute cette période qu'est l'adolescence.

Si la culture hip-hop n'est pas appréciée que par les adolescents, reste que ceux-ci représentent une grande part du public. Nous-même impliquée dans le milieu hip-hop québécois, nous avons pu remarquer que la majorité des amateurs découvrent cette culture à l'adolescence, parfois même à l'enfance. Lapassade et Rousselot définissent d'ailleurs le hip-hop comme une « culture urbaine de l'adolescence ». (1998, p.130)

Cependant, les six jeunes qui ont accepté de participer à notre recherche sont plus âgés, entre 21 et 35 ans. D'abord, les démarches pour sélectionner des jeunes à interroger ont été laborieuses. Ensuite, nous avons rapidement réalisé que les jeunes adultes étaient beaucoup plus à l'aise d'aborder des sujets délicats, tels leurs sentiments, leurs difficultés, leurs projets et leur relation avec leur famille et la société dans laquelle ils vivent. Ils étaient également plus conscients des stigmates les concernant, résultat possible de l'association souvent faite par les médias entre communauté haïtienne, hip-hop et gangs de rue.

Puisqu'ils représentent des sujets intéressants et convenant tout à fait à notre projet, nous les avons questionnés sur leur adolescence. Interroger des jeunes adultes a été bénéfique puisqu'ils ont su faire preuve de recul concernant leur adolescence, leurs études ou leur travail, leur avenir. Nous avons ainsi pu découvrir des informations pertinentes que nous ne pensions pas recueillir au départ.

Il nous est apparu complexe de sélectionner nos sujets dans les écoles; les critères d'âge, d'origine et les goûts musicaux des jeunes que nous étudions étant très précis. Pour cette raison, nous sommes entrée en contact avec des organismes communautaires et des maisons de jeunes, principalement des quartiers Montréal-Nord et Saint-Michel, où l'on retrouve la majorité des Haïtiens d'origine vivant dans la métropole.

Nous avons d'abord rencontré, à l'été 2006, Harry Delva, le coordonnateur des projets jeunesse à la Maison d'Haïti, impliqué dans l'organisme depuis plus de dix ans. Souvent sollicité pour son expertise concernant la communauté haïtienne de Montréal, les jeunes et les

gangs de rue, il nous apparaît une personne incontournable dans le cadre de notre recherche. De plus, son expérience considérable auprès des jeunes montréalais d'origine haïtienne nous a aidée à préciser encore davantage les thèmes à aborder avec les jeunes et l'attitude à adopter lors des rencontres. Nos questions posées à Harry Delva concernaient principalement l'intégration de ces jeunes et leur relation avec le hip-hop. (*voir* Appendice C)

À l'automne 2006, nous avons continué nos recherches, afin de sélectionner des jeunes montréalais d'origine haïtienne qui accepteraient de participer à notre recherche. Cependant, puisque certains projets communautaires ne survivent que quelque temps, comme le Projet Graffiti mis sur pied par la Ville de Montréal en 2003 et 2004, il a parfois été complexe d'entrer en contact avec certains responsables d'activités. De plus, nous avons à maintes reprises dû faire face à des changements dans le personnel des organismes communautaires rejoints, ce qui nous a obligée à reprendre les démarches du début.

Nous avons découvert l'existence de ces organisations via des sites Internet ou des articles de périodiques sur le hip-hop au Québec et la communauté haïtienne montréalaise. Après nous être informée davantage sur chacune de ces initiatives, nous avons établi un ordre de préférence, dans le but de contacter d'abord les responsables des projets axés sur la création : le Drop-In, la Parc-Extension Youth Organization (P.E.Y.O.) et le Café-Graffiti.

Après plusieurs semaines de contacts, par téléphone et courriel, et de recherches, nous avons finalement opté pour le Drop-In, Sola, l'intervenante en charge du projet, ayant fait preuve davantage de curiosité et de volonté envers notre projet de recherche. Le Drop-In est un local où des jeunes d'origine haïtienne se réunissent trois soirs par semaine pour discuter et pratiquer des activités culturelles dans le quartier Saint-Michel.

Fréquenter ce lieu de rassemblement et participer à ses activités nous a permis d'observer des jeunes montréalais d'origine haïtienne, tout en nous donnant l'occasion d'établir un contact avec eux et de les interroger. Nous sommes allée passer quelques heures au local Drop-In à

quatre reprises, au printemps 2007 : un visionnement de film, un barbecue et deux soirées libres. Ainsi, nous avons pu observer les jeunes interagir entre eux et avec les intervenants.

Nous avons, pendant ces soirées, pu établir des contacts avec trois jeunes montréalais d'origine haïtienne et leur avons fixé rendez-vous à deux reprises, rendez-vous auxquels ils ne sont pas présentés. Ils n'ont alors plus retourné nos appels. Selon Sola, il est souvent difficile d'établir un contact durable avec les jeunes qui fréquentent les activités d'organismes comme le Drop-In, les jeunes n'y participant qu'au gré de leur envie et pas de façon régulière. (voir 6.4.2 et Appendice C)

Nous avons du même coup affiché des messages sur les forums de discussion hip-hop *HHQC* et *HHFranco*. Cela nous apparaît un moyen important pour rejoindre la communauté hip-hop locale. Comme la culture hip-hop québécoise est toujours *underground*, les connaisseurs et les curieux utilisent fréquemment les nouvelles technologies pour se rejoindre, discuter, échanger de l'information, faire des annonces, écouter de la musique et voir des vidéos.

Cela a été profitable, car plusieurs artistes et amateurs se sont portés volontaires pour participer à nos entrevues. C'est grâce aux forums de discussion que nous avons pu rencontrer Comar, Sir Jay, ainsi que la gérante de ce dernier, Marilou Gagnon. Cette dernière, bien que ne correspondant pas au profil des jeunes que nous souhaitions rencontrer, nous a été d'une aide précieuse, vu son expérience du milieu hip-hop québécois. (voir Appendice C)

En parallèle, depuis l'hiver 2007, nous coanimons une émission de radio hip-hop, *Le Temple du Hip Hop*, à choq.fm, la radio Internet de l'Université du Québec à Montréal (l'émission est aussi rediffusée sur plusieurs radios hip-hop en ligne). Nous avons ainsi eu accès aisément au milieu hip-hop québécois. Nos activités de coanimatrice nous ont également permis d'assister à des événements hip-hop, tel le gala MU 2007, qui récompense les artistes hip-hop québécois, et de rencontrer plusieurs artistes et amateurs de hip-hop, dont certains ont été interrogés pour la présente recherche : Le Voyou, Authentiq, Ricky Rich\$ et Cyrus.

Dans une collecte d'informations de type qualitatif, ce que nous avons privilégié, plus les entrevues sont longues, plus le matériel recueilli est considérable. Nous ne souhaitons donc pas rencontrer un grand nombre de jeunes, question d'éviter la redondance et l'effet de saturation. Six jeunes ont donc été choisis pour notre recherche, de même qu'une gérante d'artiste et deux intervenants.

Pour éviter les réponses superficielles, et atteindre un niveau de confiance et de confort permettant les confidences, il nous a semblé primordial de passer un plus long moment avec quelques jeunes, plutôt que de s'en tenir à une enquête quantitative avec un plus vaste échantillon. Nous ne voulions pas mesurer en pourcentage l'influence de la culture hip-hop sur les sujets, mais bien saisir comment ce courant peut affecter leur intégration à la société québécoise. Nous n'aspirions à aucune généralisation, seulement à comprendre une situation de façon plus approfondie.

Au départ, nous trouvions pertinent de pratiquer l'observation directe pour voir évoluer les personnes choisies dans leur contexte social, voir comment elles interagissent. Avec l'observation participante, le chercheur s'immerge dans une culture, une communauté, afin d'en comprendre le vécu.

Notre observation s'est faite de l'hiver à la fin de l'été 2007. D'abord, pendant la diffusion de l'émission de radio *Le Temple du Hip Hop*, et la présentation du concert Rassemblement Hip Hop Dépendant et du gala MU. Ensuite, lors des quatre soirées d'activités au Drop-In auxquelles nous avons pris part.

Si cela permet de remarquer des éléments non verbaux et de décortiquer les liens entre les personnes, cela favorise également plus facilement les biais, le chercheur étant livré à lui-même, seul avec ses propres interprétations des événements. Pour cette raison, il était essentiel de faire aussi des entrevues avec les jeunes que nous étudions.

À notre avis, les entrevues menées en groupe peuvent mettre davantage les jeunes à l'aise, ce qui peut les inciter à s'ouvrir plus aisément. Ils peuvent se sentir moins vulnérables, plus en confiance et plus détendus. De plus, entendre l'avis de leurs pairs peut susciter des réactions que nous ne pourrions obtenir autrement.

Comme l'écrit Hanna Malewska-Peyre (1990), le gang (criminalisé ou non) est un bon exemple de stratégie identitaire collective, sorte de réaction face aux changements dans le cadre de référence d'un individu, une situation dans laquelle se retrouvent beaucoup d'enfants de migrants, comme ceux que nous étudions. Nous avons donc cru préférable de faire d'abord la connaissance des jeunes choisis pendant qu'ils sont entourés de leurs pairs.

Ensuite, nous avons rencontré les six jeunes sélectionnés seuls. Peut-être certains n'osent-ils pas révéler le fond de leurs pensées devant leurs pairs, ayant peur d'être jugés ou ridiculisés. Peut-être se font-ils éclipsés par d'autres, moins timides ou plus arrogants. Des entretiens privés leur ont possiblement permis d'être davantage disposés aux confidences.

Les entrevues, de groupes et individuelles, ont été de type semi-dirigé, c'est-à-dire faites à partir d'un questionnaire ouvert abordant un certain nombre de thèmes et nous permettant de réajuster le tir pendant les entrevues et de se concentrer sur la perception des sujets et ce qu'ils ont à raconter.

Le Voyou, Authentiq, Ricky Rich\$ et Cyrus ont tous été rencontrés en groupe, dans les studios de choq.fm, avec d'autres amateurs et artistes hip-hop. Par la suite, nous avons interrogé en privé Authentiq, Ricky Rich\$, de même que Comar, Sir Jay et Marilou Gagnon. Les entretiens se sont déroulés par téléphone, dans des cafés ou au domicile des gens interrogés.

Toutes les entrevues faites avec les jeunes montréalais d'origine haïtienne ont tourné autour de grands thèmes : la définition de la culture hip-hop, la découverte de cette culture par les

jeunes, la place qu'ils lui accordent dans leur existence, leur perception de l'artiste hip-hop, l'impact du hip-hop québécois et le regroupement. (*voir* Appendice C) À partir de leurs réponses, nous avons bâti une grille d'analyse qui nous a par la suite permis d'analyser les propos des jeunes, d'en dégager des points communs, d'établir des comparaisons.

Pendant l'observation et les entrevues, nous avons porté une attention particulière à notre apparence, évitant ce qui peut paraître trop formel et privilégiant plutôt un style qui s'apparente à ce que portent les amateurs de hip-hop. Cela nous a permis, selon nous, de réduire l'écart entre les jeunes et nous, et, donc, de favoriser les confidences et la confiance.

Lors de toutes ces rencontres, nous avons produit un enregistrement audio, afin de retenir le plus d'informations possible, et de pouvoir nous concentrer sur l'écoute et l'observation durant les entrevues. L'enquête a été d'autant plus difficile à mener que le sujet de l'entrevue touche à des aspects personnels, à des sujets parfois controversés, telles les gangs de rue, et s'intéresse aussi au langage non verbal.

Selon nous, cette combinaison de trois techniques de collecte d'informations, soit la documentation, l'observation et les entrevues, nous a permis d'atteindre les résultats les plus honnêtes possible. Par la confrontation des renseignements recueillis et le croisement des subjectivités, nous avons pu obtenir des informations plus fiables et vraisemblables.

QUATRIÈME PARTIE

LES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE ET ANALYSE

CHAPITRE VI

LES RÉSULTATS DE LA RECHERCHE ET ANALYSE

Hugues Bazin l'affirme dans *La culture hip-hop* : ce courant urbain n'est pas une simple tendance, mais est bien présent dans nos sociétés pour y rester. Des millions de jeunes sur la planète s'identifient à cette culture née il y a une trentaine d'années aux États-Unis. Les premiers créateurs ont voulu prendre la parole et crier leur désarroi. Ils se sont servis de l'art pour y arriver. Parfois critiquée par les puristes, la culture hip-hop reste tout de même fidèle à sa vocation première. Les jeunes montréalais d'origine haïtienne que nous avons interrogés nous l'ont prouvé. Après les avoir interrogés sur plusieurs grands thèmes portant sur leur vision du hip-hop et la place qu'ils lui font dans leur existence, nous avons classé les informations dans une grille d'analyse. Cette grille nous aura permis de dégager certains points communs entre les six jeunes qui ont pris part à notre recherche. (*voir* Appendice C)

6.1 Définition personnelle de la culture hip-hop

Si les jeunes hommes interrogés définissent d'abord la culture hip-hop comme un amalgame de disciplines artistiques, pour eux, ce mouvement urbain ne s'y résume pas. Authentiq, un rappeur montréalais de 23 ans, d'origine haïtienne, explique : « La culture hip-hop, pour moi, ça englobe beaucoup : musique, graffiti, etc. C'est une manière de s'exprimer, une façon de vivre. »

Parfois, ce qui est exprimé par le hip-hop a été caché pendant quelque temps: « La lettre, c'est une track³⁴ que j'ai écrite pour un boy que j'ai perdu de vue depuis un bout. Le hip-hop, on fait ça parce qu'on aime ça, mais des fois, on passe des messages aussi. Je suis sûr que beaucoup de monde se retrouve là-dedans. On peut relate³⁵. Je pense que ça fait du bien. Pour moi, cette track-là, c'est une libération », raconte Cyrus, un rappeur d'origine haïtienne.

Certains amateurs de hip-hop vont plus loin que la simple expression d'idées et de sentiments. Pour ces jeunes adultes, cette culture urbaine est un outil pour se faire entendre. « La culture hip-hop, pour moi, c'est une musique, un style, une manière de parler, une mentalité, une idéologie, une revendication, un brotherhood. Les amateurs de hip-hop sont des rebelles tranquilles. La revendication, la liberté d'expression, c'est la base du hip-hop. On y dénonce les conditions de vie, les abus, le racisme, le favoritisme, la politique », affirme Ricky Rich\$, un producteur musical de 29 ans, montréalais d'origine haïtienne. Pour lui, si les conditions de vie au Québec sont particulières, elles ne sont pas pour autant faciles : « Les plus touchés par la culture hip-hop, ce sont ceux qui vivent dans les ghettos où la réalité est difficile. C'est cette réalité dont on parle dans la musique hip-hop. C'est sûr que même s'il y a de la pauvreté au Québec, la situation n'est pas comparable à celle des États-Unis. Mais il y a quand même une frustration chez les jeunes noirs ici. Ils ont de la difficulté à trouver du travail. C'est heavy. »

Le Voyou, un rappeur de la Métropole, est bien connu pour son franc-parler et pas seulement à l'intérieur de sa communauté haïtienne. Il a déjà participé à des documentaires, tel *Au nom de la mère et du fils*, de Maryse Legagneur. Il a aussi fait plusieurs apparitions dans les médias, dont une aux *Franco-Tireurs*, à Télé-Québec, qui en a fait réagir plusieurs. Le M.C. y avait décrit de façon directe la réalité de ses jeunes compatriotes du quartier Saint-Michel. « La rap game, pour moi, c'est un outil de revendication. La chaîne LCN, par exemple, a le droit de dire ce qu'elle veut, mais moi, j'ai le droit de répondre. J'ai le gutts de le faire. Je m'en fous. Il n'y a pas un journaliste qui m'impressionne. Les journalistes veulent vendre du

³⁴ Chanson, plage d'un album. (voir Glossaire)

³⁵ Pour les jeunes rencontrés, le terme anglais *relate* signifie s'identifier. Donc, par exemple, on peut *relate* au hip-hop, c'est-à-dire s'identifier à ce courant urbain.

sensationnalisme. C'est moi qui vis dans ce quartier-là chaque jour. Tu penses que tout le monde est content quand il se passe quelque chose dans le quartier? Les journalistes en font la promotion comme si... C'est là d'où je viens, où j'ai grandi, où je vis. Et si j'ai des enfants, hopefully, c'est là qu'ils vont grandir parce que Westmount, ça me colle pas à la peau. »

D'autres artistes et amateurs de hip-hop, comme Sir Jay, un chanteur de 21 ans, aussi d'origine haïtienne, établissent un lien direct entre culture hip-hop et identité personnelle et collective : « La culture hip-hop, pour moi, c'est la diversité culturelle, l'originalité, pouvoir à la fois s'identifier à un groupe et se différencier des autres groupes. C'est faire connaître aux autres ce qu'on est. »

Sir Jay est loin d'être le seul jeune à avoir développé un sentiment d'appartenance envers la culture hip-hop. Pour la majorité des personnes rencontrées, hip-hop et regroupement sont indissociables. Pour elles, le hip-hop se rapproche davantage de la fraternité que du simple rassemblement d'amis.

« Le regroupement, c'est l'essence même du hip-hop. C'est l'idée d'union, d'unification. Pour les jeunes, se regrouper est essentiel. Ils ont besoin de s'exprimer, de parler aux autres. Le hip-hop est pour ça : s'identifier, parler avec les autres », affirme Comar, un rappeur et entrepreneur dans la jeune trentaine, montréalais d'origine haïtienne.

Comar ne cache pas que le hip-hop sert aussi à faire de l'argent. Mais malgré l'ambition de devenir riche, les artistes n'oublieront jamais d'où ils viennent. Authentique est de ceux-là : « Le hip-hop, c'est un mouvement. On se regroupe avec des amis qui aiment la même chose que nous. Et quand on a du succès, on aide notre prochain. Nos amis peuvent donc profiter de notre succès à leur tour. Parce qu'on n'arrive jamais seul au succès. » Ricky Rich\$ abonde dans ce sens : « Les Noirs ont tendance à se regrouper. C'est comme ça. Si un de tes amis a du succès, même si tu n'es pas rappeur, tu auras une place sur le stage. On est ensemble dans le hood, alors si le succès arrive, on sera encore ensemble. »

Pour les jeunes adultes rencontrés pour cette recherche, le hip-hop est une façon de vivre, de développer des liens forts avec d'autres individus aux mêmes goûts artistiques, au même vécu. C'est d'ailleurs souvent grâce à leur entourage que plusieurs de ces membres du mouvement ont découvert la culture hip-hop.

6.2 La place du hip-hop

« J'ai découvert le hip-hop à la fin du primaire et au début du secondaire : M.C. Lyte, Gangstarr, Public Enemy, LL Cool J... J'allais voir ma famille à Brooklyn, New York, et je ramenaient des cassettes », se souvient Comar.

Ricky Rich\$ a aussi découvert le rap dès l'école primaire : « J'écoute du hip-hop depuis que j'ai 6 ans. Je voyageais souvent aux États-Unis pour voir de la famille. Il y avait LL Cool J, Biz Markie, Run D.M.C., le film *Krush Groove*. »

La découverte de la culture hip-hop se vit pour plusieurs comme un véritable coup de foudre. Authentiq a tout de suite aimé certains artistes, considérés comme des pionniers du mouvement : « Je m'intéresse au hip-hop depuis 13 ans, depuis 1994-1995. J'ai écouté le premier album de Wu-Tang Clan et je suis devenu un gros fan du son, du flow³⁶, du style. J'écoutais aussi Dr Dre, Nas. J'écoutais ça 3-4 heures par jour. Ce sont eux, mes influences hip-hop. » Quant à lui, Sir Jay n'a pas que découvert un style musical, mais aussi un rêve : « J'écoutais Dubmatique, Fugees, Wu-Tang Clan. Je sais pas pourquoi. On dirait que j'avais ça dans le sang. Une fois, j'étais assis avec un ami et on s'imaginait, 10 ans plus tard, devant une foule de 5 000 personnes. Le lendemain, j'ai écrit ma première chanson. »

³⁶ Débit du rappeur. (voir Glossaire)

Si les artistes de renommée internationale comme Wu-Tang Clan et Fugees semblent avoir marqué ceux qui les ont écoutés pendant leur enfance ou leur adolescence, les créateurs montréalais ont eux aussi, à leur façon, changé la vie de certains jeunes. Le Voyou a côtoyé plusieurs M.C. influents du hip-hop québécois. « C'est en 1999 que j'ai vraiment décidé de rapper. Dans ce temps-là, je traînais dans les studios de *Montréalité*. Je les ai tous vus passer : Yvon Krevé, Le Connaisseur, Eaux²Mély, Kasheem... Je les regardais enregistrer. Dans ce temps-là, j'avais beaucoup de support d'un groupe du quartier Saint-Michel. Ces gars-là m'ont vraiment encadré. Il y a vraiment eu une transition entre mes activités de D.J. et Le Voyou. »

Inspiré, le rappeur Le Voyou se lie rapidement au groupe phare du mouvement local : Muzion. « En 2000-2001, j'ai commencé à faire des tracks. En 2001, J. Kyll, de Muzion, m'a approché pour que je fasse partie de la Dynastie des Morniers, leur famille élargie d'artistes. C'est à partir de là que j'ai commencé à faire du tapage. Je ne sortais pas de tracks. Tout ce que je faisais, c'était de la promotion radio, du bruit. C'est comme ça que je me suis fait connaître. À l'époque, j'étais un des premiers, un précurseur. Chaque semaine, j'avais un scoop pour la radio, pour *Nuit Blanche*, *Le Kachot*. Je faisais le tour des radios et je préparais les gens à la sortie du deuxième album de Muzion. En même temps, je travaillais comme gérant de tournée pour le groupe. Je performais pas avec eux. C'est comme ça que l'industrie m'a connu, mais pas le public. »

Le hip-hop a permis au Voyou de développer son sens des affaires en travaillant d'arrache-pied. Pour Comar, le hip-hop a fait encore plus : il l'a sauvé : « Le hip-hop a toujours été là pour moi. Quand j'étais adolescent, j'étais dans un milieu pas sain, dans les gangs. J'étais à la recherche d'une identité. Je voulais être apprécié, avoir le sentiment d'être accepté, backé. Dans les rues, j'ai rencontré des M.C. qui faisaient du freestyle³⁷, qui parlaient de la misère. Alors, j'ai commencé à faire ça moi aussi. »

³⁷ Performance libre, improvisée. (voir Glossaire)

Loin de les mener inévitablement au gangstérisme, la culture hip-hop est considérée, pour plusieurs jeunes rencontrés, davantage comme un mouvement d'espoir, même de spiritualité. Authentique s'affiche d'ailleurs sans gêne comme rappeur chrétien. « Je crois en Dieu, je suis chrétien. Je n'ai pas peur de l'affirmer. Ça fait partie de la personne que je suis présentement et ça m'aide à transmettre un message positif avec ma musique. Ce que j'aime, c'est quand des jeunes de 14-15 ans connaissent mes lyrics par cœur. Je me dis que je fais quelque chose de bien, qui aide les jeunes, la communauté. J'espère avoir le même effet sur ces jeunes que ça a eu sur moi dans le temps que j'écoutais Wu-Tang Clan, Nas. »

Comar rappe également pour les jeunes. « Quand je fais des shows, à la fin, les jeunes en demandent encore. Alors, je fais du freestyle avec les jeunes. Les jeunes forment un public exigeant, mais il faut leur en donner parce que ce sont eux qui supportent les artistes. Je veux représenter les gens, les toucher. Être leur voix, leur modèle. Ma mission, avec le hip-hop, c'est de conscientiser les gens. »

Le hip-hop semble occuper une grande place dans la vie des jeunes que nous avons interrogés. Harry Delva, coordonnateur des projets jeunesse de la Maison d'Haïti, le voit tous les jours depuis plusieurs années. « L'influence de la culture hip-hop sur les jeunes est énorme. Il y a entre autres Wyclef Jean, un Haïtien d'origine, qui est une grande star de cette musique et qui est devenu extrêmement riche. Cette culture est très, très influente, autant pour le jeune américain que pour les autres jeunes. Le jeune haïtien d'origine va écouter du kompa, danser sur cette musique qui est la sienne. Mais il va aussi rapper et dans son baladeur, c'est du hip-hop qu'il va écouter. » Harry Delva parle d'ailleurs d'une « triculture », une culture bricolée par les jeunes montréalais d'origine haïtienne et formée d'éléments glanés ici et là dans les cultures haïtienne, québécoise et américaine. Voilà pourquoi les influences sont diverses dans le courant hip-hop. Certains artistes rappent même en plusieurs langues, parfois à l'intérieur d'une même chanson. (voir Appendices A et B)

L'intervenant affirme que le hip-hop pour les jeunes montréalais d'origine haïtienne, c'est un modèle de réussite, un but à atteindre. « La plupart des jeunes veulent être des rappers. Si on

demande à un jeune de 5-6 ans ce qu'il veut faire plus tard, il répond qu'il veut être un rappeur. Les jeunes ont une autre vision du rêve américain : celle de la culture hip-hop. Ils se disent : « Tiens, ça va réussir pour moi parce que ça a réussi pour les autres Noirs aux États-Unis. » Ils veulent conduire les plus belles voitures, avoir le plus possible de bling-bling, des jeunes femmes qui danseront pour eux et la possibilité de se procurer ce qu'ils veulent. »

Le côté plus tape à l'œil de la culture hip-hop semble faire vibrer les jeunes à l'heure actuelle. Mais de l'avis d'Harry Delva, les choses changeront peut-être avec le temps. « La mode dans le hip-hop change parce que des hommes comme Diddy et Jay-Z deviennent de plus en plus sophistiqués, de plus en plus riches. Et ils le montrent aux jeunes : « Écoutez, on est en train d'évoluer. » On vieillit, on devient plus mature. Les jeunes vont s'adapter, probablement à cause de leur travail. Ils vont opter pour des tenues différentes. Déjà, ça commence à changer. On voit un changement dans l'image du jeune noir avec Usher, Corneille... Ce look-là a tendance à revenir de plus en plus. Mais certains resteront avec ce qu'ils ont connu et aimé. »

6.3 Le rôle de l'artiste hip-hop

Les jeunes montréalais d'origine haïtienne à qui nous avons parlé sont conscients que l'industrie hip-hop actuelle, du moins aux États-Unis, mise plus qu'avant sur la richesse. Mais selon eux, les stars ne perdent pas de vue la vocation première de la culture urbaine, « Les artistes veulent shine, veulent du bling-bling. Ils font de l'argent, diversifient leurs activités. Comme Jay-Z avec Rocawear : un label et une ligne de vêtements. Ils veulent du pouvoir pour ensuite aider les autres », affirme Comar.

L'authenticité des artistes hip-hop semble même être primordiale pour la majorité, dont Ricky Rich\$. « Mes artistes préférés sont Tupac, B.I.G., Snoop Dogg, Jay-Z, Ice Cube... Ils ont du talent. Et ce ne sont pas des fake ass³⁸. Ils véhiculent ce qu'ils sont, parlent de ce qui

³⁸ Pour Ricky Rich\$, un *fake ass* est quelqu'un qui n'est pas authentique, intègre, vrai.

est négatif, mal, difficile. It's all about being real. Et ils donnent espoir parce qu'ils ont réussi. »

Pour Le Voyou également, l'honnêteté est importante chez les artistes, même si les thèmes qu'ils abordent dans leurs chansons peuvent être durs. « J'aime écouter les jeunes dans mon quartier. Ils me parlent. Je m'inspire de ça. C'est moi, la voix de la rue aujourd'hui. Je parle des affaires straight up. Je ne suis pas un pasteur. Je n'ai rien à prêcher. Je donne juste ma version des faits. Il y a rien de glorifiant dans ce que je dis. Ce n'est pas une fierté pour moi de dire que mon chum est mort, que mon chum s'est fait shot, que mon chum est en dedans. C'est la réalité de la vie. On ne va pas se le cacher : l'est de la ville est chaud. Si c'est là que tu bouilles, tu veux parler de quoi? Je ne vais pas te parler des Expos. C'est mort, ça aussi. (rires). »

Cyrus, de son côté, admet que certains M.C. donnent parfois dans la fiction. Selon lui, ça peut être bien reçu par les amateurs, du moment que leurs propos restent collés à la réalité des quartiers. « Dans le hip-hop, je dirais qu'il y a 70 % de vérité et 30 % d'ego trip. Ça veut dire que tu peux raconter une histoire que tu n'as pas nécessairement vécue. Pour moi, être real, c'est pas nécessairement raconter tout ce que tu as vécu. Mais tu ne vas pas commencer à raconter des affaires qui ne sont pas réalistes. C'est une roue qui tourne. Ça va te rattraper. Si tu bluffes, le monde va le voir dans ton attitude, ta façon d'agir. »

Harry Delva résume ce que représente l'artiste hip-hop pour les Haïtiens d'ici : « Pour les jeunes, l'artiste hip-hop est... Je n'aime pas donner cet exemple, mais quand on parle de Tupac, pour les jeunes, c'est Jésus. Les jeunes refusent qu'il soit mort. L'artiste hip-hop représente beaucoup pour les jeunes. Ça représente la possibilité de réussir, de sortir du ghetto, de la misère. »

6.4 L'impact du hip-hop

Les jeunes interrogés, s'ils sont convaincus de l'utilité de la culture hip-hop pour s'exprimer et revendiquer de meilleures conditions de vie, ils ne nient pas l'existence d'un côté moins positif dans ce mouvement. Ricky Rich\$ affirme : « Dans la culture hip-hop, il y a un message, des conseils, un street knowledge qu'on ne retrouve pas à l'école. Oui, il peut y avoir une influence négative. Mais dans le heavy metal aussi. Dans les médias, on ne voit que le mauvais côté du hip-hop. Ce sont eux qui donnent de l'exposition à des gars comme 50 Cent. Les gens oublient qu'un gars comme Tupac, par exemple, était plus qu'un gangster. Il parlait d'amour, de paix, d'espoir. KRS-One, lui, dénonce le racisme et la politique. »

Authentiq et Comar sont du même avis que Ricky Rich\$. Eux aussi admettent que la culture hip-hop peut parfois être moins reluisante. Mais tout est dans l'équilibre, selon Authentiq : « Le hip-hop a plusieurs facettes. À la télé, on nous montre le côté gangster avec 50 Cent, T.I. Oui, ça peut influencer les jeunes. Mais Kanye West et Common peuvent aussi influencer. » Comar dénonce également l'attitude des médias : « Il y a une vibe négative autour du hip-hop au Québec. Les médias se concentrent sur le négatif. C'est une machine. Ils veulent des cotes d'écoute. Ils parlent du côté tape à l'œil, des fusillades, du Wolf Pack. »

De l'avis de Sir Jay, les médias, parce qu'ils ne saisissent pas l'essence du mouvement urbain, prennent des raccourcis. « Le hip-hop n'a vraiment pas de lien avec les gangs criminels. Des membres de gangs peuvent devenir rappers et parler de leur vie dans leur musique. Mais les rappers ne sont pas influencés par les gangs, ne vont pas devenir des membres de gangs. Il faut faire la différence. Si on parle autant du lien entre hip-hop et gangs au Québec, c'est peut-être parce que beaucoup de rappers sont haïtiens. Et beaucoup de membres de gangs le sont. Alors, comme les médias ne connaissent pas ce monde-là, ils créent un lien qui n'existe pas. Je ne pense pas qu'on arrivera à détruire ces préjugés. »

Harry Delva, fréquemment interrogé par les médias au sujet des gangs de rue, est d'accord : « Ce n'est pas vrai que les jeunes qui aiment le hip-hop, ce ne sont que des gars de gangs. On parle de seulement un à deux pour cent des jeunes de la communauté haïtienne qui en font partie. On ne parle jamais de tous ceux qui ont réussi, mais qui portent les mêmes vêtements que les autres et écoutent la même musique. Les jeunes savent ce qui est véhiculé dans les médias, mais ça passe un peu au-dessus d'eux. Ils n'en tiennent pas trop compte. Ils savent que ça ne colle pas à eux. »

Certains dénoncent les médias aussi pour le traitement qu'ils accordent aux artistes hip-hop québécois, qui serait différent de celui qu'on accorde aux stars américaines. « C'est stupide d'associer hip-hop et gangs de rue parce que la musique peut tellement aider à se sortir de la rue. Les médias jouent du 50 Cent, un des premiers qu'on associe aux gangs criminels. On en voit des filles nues, de la drogue, de la violence dans les clips qu'on diffuse. Pourtant, il y en a des chansons, des vidéo-clips hip-hop qui montrent autre chose. On a déjà boycotté un rappeur québécois à MusiquePlus parce qu'il y avait des gars de gangs dans son clip. Et on continue à jouer du 50 Cent quand même », remarque Marilou Gagnon, gérante de Sir Jay.

6.4.1 La culture hip-hop québécoise

Toutes les personnes que nous avons rencontrées s'accordent sur un point : la culture hip-hop québécoise n'a pas du tout la même portée que celle des États-Unis. D'abord parce qu'elle est moins structurée. « La scène hip-hop québécoise pourrait devenir plus importante, mais il y a un problème de logistique, de promo. Si tu as le choix entre payer quinze dollars pour un C.D. de Busta Rhymes et quinze dollars pour un C.D. d'un artiste local... On achète un C.D. américain pour son glamour, sa production, parce qu'on y inclut parfois un D.V.D. Il faut trouver un moyen d'encourager les customers », explique Ricky Rich\$.

Une des rares personnes à s'occuper de la gérance d'artistes hip-hop au Québec, Marilou Gagnon croit aussi que la culture hip-hop locale gagnerait à être plus professionnelle. « Quand on regarde un vidéo-clip hip-hop québécois, s'il n'y a pas d'argent, on va se dire que c'est cheap. Quand il y a de l'argent, on se dit souvent que c'est une voiture louée, par exemple. Les rappeurs ne vendent pas. Mais quand on leur demande quel est leur plan, ils n'en ont pas. Pas de stratégie, pas de gérant. Quand tu es un artiste qui agit de façon professionnelle, tu vas finir par avoir de la crédibilité. Et ensuite, peut-être que tu auras de l'influence. »

La situation serait telle qu'il serait quasi impossible pour les créateurs hip-hop d'ici de vivre exclusivement de leur musique, selon Marilou Gagnon : « Faire carrière dans le hip-hop au Québec, sérieusement? On ne peut pas vivre que de ça. Vivre dans un un et demi, célibataire, sans enfant, peut-être. Mais bien vivre, non. On est loin du rêve américain. Au Québec, quand un album hip-hop se vend à 20 000 exemplaires, on peut dire que c'est bon. »

Le statut précaire du hip-hop québécois aurait une influence directe sur l'engagement social des artistes. « La culture hip-hop au Québec n'est pas très politisée parce qu'elle n'est pas très influente. Je me souviens qu'en 2006, la rappeuse Yncomprize avait organisé un spectacle contre la violence faite aux enfants battus, avec plusieurs artistes. Elle avait fait beaucoup de promotion. Mais personne n'est venu », se souvient Marilou Gagnon.

Son protégé, Sir Jay, pense tout de même que la situation peut évoluer. Toutefois, il ne croit pas que l'engagement des artistes soit le propre de la culture hip-hop. « Peut-être que la culture hip-hop sera plus politique au Québec dans quelques décennies. Mais pour le moment, le hip-hop local n'est pas assez grand, n'a pas assez de supporters. Mais l'engagement politique, ça dépend de chaque personne. C'est personnel. J'ai participé à une compilation contre la violence. Ça pourrait avoir une influence, mais ça n'a rien à voir avec le hip-hop. Quelqu'un qui n'aime pas le hip-hop pourrait aussi être influencé par ma chanson. »

Plusieurs artistes locaux affirment cependant que la popularité du hip-hop d'ici est plus grande en région que dans la métropole, en partie parce qu'ils ont moins l'habitude de voir les artistes de près. Cyrus remarque une différence entre le public qui assiste à ses spectacles à Montréal et ailleurs au Québec. « Il y a au moins un show hip-hop par semaine à Montréal. Les gens nous voient tout le temps. La personne qui suit ça, qui va aux shows, qui voit les artistes plusieurs fois par mois, elle n'est plus impressionnée. Alors qu'en région, les gens ne nous connaissent peut-être pas. Ils viennent s'amuser. Je ne dis pas qu'à Montréal, on ne s'amuse pas, mais... »

Marilou Gagnon pense la même chose que le rappeur. « À Montréal, tout le monde connaît un rappeur, alors c'est difficile d'être influencé par un rappeur, d'en idolâtrer un. Peut-être qu'en région, on n'a pas accès à beaucoup d'artistes hip-hop. Mais c'est mieux qu'à Montréal, où il y a 2 shows par semaine. Il y a trop de choix. »

Le *M.C.* Authentiq est persuadé que si les jeunes québécois n'achètent pas de disques d'artistes locaux, c'est qu'ils ne s'y retrouvent pas. « Je veux dénigrer personne. Mais quand j'ai commencé à écouter du rap de Montréal (Sans Pression, Yvon Krevé, Le Connaisseur, etc.), c'était la soundtrack de ma vie, ce qui se passait vraiment. On pouvait vraiment relate à ça. Présentement, il y a une vague où les *M.C.* parlent de drogue, de faire danser des femmes, de faire de l'argent. Du gangsta rap. Il y en a qui sont forts, que j'écoute, que j'aime bien. Mais tu peux pas relate à ça. Je suis sûr que plusieurs personnes au Québec ne peuvent pas relate à ça. Le monde dans lequel on est présentement, ce n'est pas un monde où il y a plein de gangsters, comme à New York, où tu peux trouver de la drogue n'importe où. C'est pour ça qu'en ce moment, au Québec, le hip-hop ne fonctionne pas, ne se vend pas. »

6.4.2 Le milieu communautaire

Bien que le hip-hop québécois soit toujours dans l'*underground* une quinzaine d'années après ses débuts, des intervenants croient toujours à son potentiel. Sola est de ceux-là. Elle est l'une

des animatrices du Drop-In, un local ouvert trois soirs par semaine, dans le quartier Saint-Michel, où on utilise le hip-hop comme outil de développement social depuis 2004.

La jeune femme de 22 ans a la conviction que le hip-hop peut faire une différence. Mais son expérience au Drop-In lui a appris que le travail auprès des jeunes est un combat sans relâche. « Les jeunes qui viennent ne sont pas nécessairement des réguliers. Il y en a qui viennent de temps en temps, d'autres plus souvent. Mais c'est toujours difficile de prévoir s'ils viendront ou pas. »

Sola croit que le manque de ressources pour certains organismes communautaires n'aide pas à fidéliser la clientèle des adolescents et des adultes du quartier. « Le Drop-In était auparavant situé plus au nord dans le quartier. Puis, nous sommes déménagés dans un coin plus chaud, plus dangereux. Il a fallu repartir à zéro, faire de la publicité. Ça roule depuis quelques mois déjà. Mais on devra encore déménager cet automne. » Une situation qu'Harry Delva connaît aussi : « On nous donne même pas la chance d'offrir autre chose aux jeunes. Les gouvernements ne tiennent même pas à investir pendant 4-5 ans sur des projets pour aider les jeunes. On nous donne des subventions de 6 mois. Après ça, pouf! C'est fini. On fait quoi avec le jeune qu'on aide? On lui dit quoi? On fait face à ce genre de situation tous les jours. »

6.5 Analyse des résultats

La culture hip-hop semble occuper une place considérable dans la construction de l'identité des jeunes montréalais d'origine haïtienne. Hanna Malewska-Peyre définit l'identité comme un processus en constance évolution, un amalgame « de valeurs, de représentations du monde, de sentiments nourris par les expériences passées, et de projets d'avenir se rapportant à soi ». (2002, p. 21) Leurs valeurs, leurs visions du monde, les jeunes les puisent beaucoup

dans la culture urbaine : entraide, solidarité, liberté d'expression, honnêteté et aussi, pour certains, richesse matérielle.

Nous pourrions croire que l'influence que la culture hip-hop de la Belle Province peut avoir sur les jeunes haïtiens d'origine est restreinte. Après tout, les artistes locaux ne vendent pas beaucoup d'albums et les salles dans lesquelles ils se produisent sont modestes.

Mais la culture hip-hop d'ici, c'est aussi un mode de vie, une façon de s'exprimer. Les jeunes amateurs québécois ont donc développé leur propre vision du monde autour du hip-hop québécois, une vision différente de celle des Américains ou des Français.

Les six jeunes que nous avons rencontrés apprécient la culture hip-hop depuis l'adolescence, parfois même dès l'enfance. Et presque immédiatement, le hip-hop est devenu pour eux un véritable mode de vie : ils portent les vêtements, écoutent la musique, sortent danser sur celle-ci. Mais, surtout, ces jeunes hommes voient en cette culture urbaine un outil d'expression, de revendication.

D'ailleurs, s'ils aiment tous écouter du hip-hop, ils en créent aussi. Et c'est le cas de beaucoup d'autres jeunes amateurs de cette culture urbaine. Certains espèrent vivre un jour de leur musique. Pour d'autres, ce n'est qu'un passe-temps. Mais tous ont besoin de s'exprimer par la musique.

6.5.1 Deux réalités

Pour les jeunes québécois d'origine haïtienne, la culture hip-hop est un moyen de s'amuser, de passer le temps, de créer, de s'exprimer, de revendiquer une meilleure vie, de gagner de

l'argent. C'est également un outil pour décrire au reste de la société dans laquelle ils évoluent leur vie réelle, selon eux bien différente de celle dont on parle dans les médias.

Créée d'abord pour permettre aux Afro-Américains de s'affirmer et de dénoncer leurs conditions de vie difficile dans les ghettos des États-Unis, la culture hip-hop a changé de visage depuis les années 1990. Critiquée par les puristes du mouvement, les compagnies de disques font la promotion d'artistes moins ou pas du tout engagés socialement, qui rappent à propos de leur compte en banque et des filles qui leur tournent autour.

Flairant les profits, les médias ont pris le relais, diffusant à profusion des *M.C.* comme 50 Cent. Depuis ses débuts en 2002, ce rappeur américain enchaîne les succès radio où il raconte la fusillade où il a été blessé et ses escapades avec des femmes légèrement vêtues.

L'abondance de productions hip-hop où règnent en maître Afro-Américains, argent, violence et sexe est telle que plusieurs y voient là la quintessence de la culture hip-hop, ignorant même parfois que d'autres artistes proposent un tout autre style.

« L'impact des médias qui caricaturent les aspects les plus visibles et superficiels, le système de l'industrie culturelle qui favorise le vedettariat, mettent à mal la recherche d'une cohérence et d'une appartenance. » (Bazin, 1995, p. 32)

Les jeunes amateurs de hip-hop, eux, ne voient dans ce discours des médias qu'une facette de la réalité. Ils ne ferment pas les yeux, savent que les gangs de rue existent et veulent eux aussi réussir financièrement. Mais ils refusent qu'on ne montre que cet aspect de leurs communautés hip-hop et haïtienne, qu'on les stigmatise à cause de leur style vestimentaire ou de la musique qu'ils écoutent. Les artistes d'ici, comme Authentiq, Ricky Rich\$, Comar, Le Voyou et Sir Jay, se battent contre les idées préconçues, qui selon eux montrent que la société québécoise ne connaît que très peu la culture hip-hop.

6.5.2 La communauté hip-hop comme stratégie

À notre avis, l'appartenance au mouvement hip-hop que revendiquent les jeunes haïtiens de Montréal n'est ni plus ni moins qu'une stratégie identitaire.

Se sentant déchirés entre la culture haïtienne de leurs parents et la culture québécoise dans laquelle ils vivent, ces adolescents et jeunes adultes trouvent dans le mouvement hip-hop une sorte de « triculture », terme employé par Harry Delva, formée d'éléments glanés ici et là dans les cultures de leurs parents, de la société québécoise et chez nos voisins du Sud, et leur tenant à cœur.

Puisque c'est dans l'interaction que les individus produisent les significations et représentations sociales, c'est donc en groupe que les jeunes descendants d'immigrants bricoleront leur nouvelle culture. Et qu'ils bâtiront leur identité personnelle. Comme l'affirme George Herbert Mead, c'est face aux symboles produits dans un rapport à l'autre que l'individu peut se définir. (Coulon, 1992)

Mais si, pour nous, il s'agit d'une manœuvre visant à atténuer leur inconfort, ce n'est pas seulement parce que les enfants de migrants se regroupent entre eux autour du hip-hop. C'est aussi parce qu'ils s'unissent pour mieux revendiquer une meilleure vie et un traitement plus honnête de la part des médias. C'est ce que certains appellent le *brotherhood*, la fraternité.

Après tout, comme l'écrit Erving Goffman, l'humain a besoin de deux types de relations : des complices avec qui développer un sentiment d'appartenance, mais aussi un public de qui se différencier. (1973)

Dans leurs créations artistiques, les jeunes montréalais d'origine haïtienne tentent donc de détruire les préjugés, d'expliquer leurs difficultés, de se faire connaître en tant que personnes

uniques. Ils essaient aussi de redorer le blason de la communauté haïtienne, selon eux trop souvent associée aux gangs de rue. Certains *M.C.*, comme Muzion, vont même jusqu'à rapper en créole sur leurs morceaux. (*voir* Appendices A et B)

L'homme marginal, souvent immigrant de deuxième génération et confronté à des problèmes sociaux comme la violence, la criminalité et le divorce, « développe alors la plupart du temps, selon Stonequist, des critiques acerbes de la culture dominante qui le rejette en dépit de ses efforts d'intégration ». (Coulon, 1992, p. 55)

6.5.3 L'intégration

Concernant cette adaptation souhaitable des jeunes montréalais d'origine haïtienne, les avis diffèrent et ce, sur la définition même de ce que doit être l'intégration.

Selon Hanna Malewska-Peyre, l'intégration « ne s'accommode ni de l'assimilation, où l'individu perdrait son identité, ni de la différenciation individualiste et sectaire entraînant la discrimination et l'exclusion ». (1991, p. 211) Lorsqu'elle est idéale, l'intégration se veut « *l'articulation coopérative des différences et des ressemblances entre des partenaires autonomes et actifs, communicatifs et conviviaux* ». (*Ibid.*, p. 197)

Avoir la possibilité de se sentir tout à la fois haïtien d'origine et québécois de naissance ou d'adoption est important pour les jeunes de la communauté haïtienne locale. Mais pour eux, l'intégration passe aussi par l'économie.

« Pour les jeunes, l'intégration n'a pas la même définition qu'au gouvernement. D'ailleurs, ils ne connaissent même pas cette définition-là. S'intégrer, pour ces jeunes, c'est trouver tous les moyens nécessaires pour réussir dans ce monde où il existe un rêve américain. Leurs parents sont venus au Québec pour vivre ce rêve américain, donner une bonne éducation à

leurs enfants, tout ça. Mais leurs enfants se rendent bien compte que beaucoup de parents n'ont pas nécessairement réussi. Les jeunes ont une autre vision du rêve américain : celle de la culture hip-hop. Ils se disent : « Tiens, ça va réussir pour moi parce que ça a réussi pour les autres Noirs aux États-Unis. » Ils veulent conduire les plus belles voitures, avoir le plus possible de bling-bling, des jeunes femmes qui danseront pour eux et la possibilité de se procurer ce qu'ils veulent. Ils font ce qu'ils croient bon pour eux et s'intègrent comme c'est possible de le faire », précise Harry Delva.

Pour atteindre le rêve de réussite de leurs parents, les jeunes haïtiens de Montréal sont prêts parfois à tout, même à contourner certaines normes de la société québécoise. C'est le « by any means necessary » de Malcolm X. Ou, pour beaucoup de ces jeunes, le « Get Rich or Die Tryin' » de 50 Cent.

Qu'on le veuille ou non, la criminalité fait bel et bien partie de la société dans laquelle nous vivons. De sorte que pour certains adolescents et jeunes adultes haïtiens du Québec, les gangs criminels ne sont qu'un moyen parmi d'autres d'atteindre ce rêve de réussite. Et un moyen rapide. « L'adhésion à une gang de rue ainsi que les pratiques criminelles seront vues comme une forme alternative d'intégration sociale. » (Perreault, Bibeau et Das, « De la gang », 2002, p. 41)

Harry Delva fait le même constat : « Dans un article paru dans *L'actualité* [Guérard 2006], on dit qu'au Québec, 82 % des gens sont plus enclins à donner leur enfant en mariage à une personne noire qu'un emploi. Ce que ça veut dire, c'est que s'ils n'arrivent pas à trouver un emploi, ils vont en créer un. Si ce n'est pas de l'intégration, qu'est-ce que c'est? C'est une réalité triste, mais c'est la réalité. La criminalité, c'est une forme d'intégration. Pas une intégration positive, où on souhaite que tout le monde aille, mais ça reste une forme d'intégration pour les jeunes. On pourrait en tirer des leçons parce qu'à ce niveau-là, ils sont très bien intégrés. Ce n'est pas du tout un échec de l'intégration. »

En se regroupant autour de ce mouvement urbain et en revendiquant, comme plusieurs de leurs artistes préférés, une meilleure existence, les jeunes amateurs de hip-hop expriment leur mécontentement et tentent d'apaiser leur douleur. Ils consacrent également leurs efforts à réhabiliter à la fois la culture hip-hop et la communauté haïtienne, à leur avis trop souvent associées aux gangs de rue dans les médias. Et si les moyens de réussir financièrement de certains peuvent paraître maladroits ou répréhensibles, c'est souvent que les enfants de migrants québécois ne voient pas d'autres solutions à leur portée.

CONCLUSION

La culture hip-hop n'est présente que depuis une quinzaine d'années au Québec, comparativement à une vingtaine en France et une trentaine aux États-Unis. Dans ces deux derniers pays, les artistes brillent dans les galas et trônent pendant des semaines en tête des palmarès. Dans la Belle Province, la situation est tout autre.

Au gala de l'ADISQ, l'album hip-hop de l'année est récompensé hors ondes. Les artistes rêvent d'atteindre le cap des 20 000 ou 30 000 exemplaires vendus, des chiffres loin du disque d'or. Les ouvrages québécois sur la culture hip-hop sont quasi absents, les articles de périodiques et reportages, rares et pour la plupart concentrés dans les publications et émissions spécialisées.

Ce mémoire se veut une contribution personnelle afin que la culture hip-hop soit mieux connue, mieux comprise. Ainsi, nous espérons désamorcer certaines idées préconçues qui peuvent résulter en la stigmatisation des jeunes de la communauté haïtienne amateurs de hip-hop. Notre objectif n'était pas de rapporter de façon exhaustive toutes les opinions des jeunes montréalais d'origine haïtienne sur le hip-hop. Nous visions plutôt l'exploration et la compréhension d'un phénomène, qui prend de plus en plus d'ampleur, d'un point de vue psychologique, communicationnel, langagier.

Puisque ce courant urbain est encore aujourd'hui *underground*, nous avons cru bon inclure dans notre recherche un glossaire facilitant la compréhension de nos propos et de ceux des jeunes que nous avons rencontrés. (*voir* Glossaire)

Découverte à l'adolescence et, parfois, même plus tôt, la culture hip-hop est pour les jeunes haïtiens de Montréal que nous avons interrogés, un véritable mode de vie : ils rappent, dansent, peignent des graffitis, revêtent le style et se regroupent autour de cette culture

urbaine. Certains des plus connus et estimés rappers québécois sont d'ailleurs issus de la communauté haïtienne de la métropole.

Nous nous sommes donc questionnée sur les liens possibles entre culture hip-hop québécoise et intégration de ces jeunes dans notre société. D'abord, en saisissant l'importance de cette culture pour eux. Ensuite, en identifiant les sphères où cette influence peut se faire sentir : style vestimentaire, danse, art visuel, musique, engagement sociale, création artistique, etc. Finalement, en comprenant la perception qu'ont ces jeunes haïtiens de Montréal, ainsi que certains intervenants et une gérante d'artistes, de l'artiste hip-hop, ainsi que l'importance du regroupement pour eux.

Nous avons donc rencontré de jeunes adultes issus de la communauté haïtienne de Montréal, tous amateurs et créateurs de hip-hop, des intervenants qui les côtoient au quotidien, de même qu'une gérante d'artistes hip-hop. Nous avons complété notre recherche par de l'observation et une analyse documentaire. Cette cueillette d'informations en trois étapes nous a, à notre avis, permis d'atteindre des résultats honnêtes, au-delà des stéréotypes parfois véhiculés par les médias de masse québécois.

Souvent réduite à tort aux gangs de rue, à la violence, à l'argent et au sexe dans les médias québécois, la culture hip-hop représente davantage pour ces enfants de migrants. S'ils ne nient pas l'existence d'un aspect négatif à cette culture, ils souhaitent qu'on reconnaisse également son aspect positif.

Déchirés entre la culture haïtienne de leurs parents et la culture du Québec, dans laquelle ils évoluent, les jeunes montréalais d'origine haïtienne se bricolent une culture bien à eux, sorte d'amalgame haïtien, québécois et américain, assaisonné de hip-hop. Ils portent des vêtements Rocawear et Phat Farm, des compagnies américaines, vont danser dans les bars du centre-ville de la métropole, écoute les mégastars 50 Cent et Jay-Z, mais aussi les formations québécoises Sans Pression et Muzion.

Et ils rappent en français, en créole et en anglais (voir Appendices A et B). En effet, pour beaucoup de jeunes, dont les six qui ont participé à notre recherche, il ne suffit pas d'écouter la musique hip-hop. Il faut aussi créer ses propres paroles, musiques, chansons. Comme si ces jeunes avaient trop à dire pour simplement se contenter d'écouter les autres, en silence.

Cette « triculture » des jeunes haïtiens de la métropole est en fait une stratégie identitaire. Ce concept d'Hanna Malewska-Peyre désigne les moyens choisis pour faire face à la douleur éprouvée en cas de dévalorisation de soi.

Puisque, comme l'ont écrit les sociologues de l'École de Chicago, c'est en relation avec l'autre qu'on crée les significations et représentations sociales, ces jeunes se regroupent autour du hip-hop. C'est ainsi qu'ils construisent leur propre identité.

Autre stratégie identitaire : la revendication, la vocation première du hip-hop. Si les jeunes que nous avons rencontrés rêvent pour la plupart de réussir financièrement, ils consacrent la plupart de leurs efforts à revendiquer une meilleure vie, une meilleure image du hip-hop et de la communauté haïtienne dans la société québécoise.

Lorsqu'on parle de meilleure estime de soi, de relation, de lien entre les communautés, c'est d'intégration dont on parle. L'intégration idéale, selon Hanna Malewska-Peyre, est « *l'articulation coopérative des différences et des ressemblances entre des partenaires autonomes et actifs, communicatifs et conviviaux* ». (1991, p. 197) Cette intégration idéale, dans la réalité, est plutôt rare.

En fait, pour beaucoup de ces immigrants de deuxième génération, l'intégration se veut surtout économique. Et tous les moyens sont bons pour y arriver. Même des moyens illégaux, pour certains.

Les modèles proposés par la culture hip-hop sont pluriels : engagés socialement, à la recherche de possessions matérielles, parfois criminalisés. Ces modèles inspirent les adolescents et les jeunes adultes, qui leur vouent une admiration et un respect considérables.

Nous croyons que la culture hip-hop peut contribuer à rendre plus facile l'intégration à la société québécoise des adolescents et jeunes adultes montréalais d'origine haïtienne. En se regroupant, en s'exprimant, en revendiquant et en bâtissant des projets d'avenir, ces jeunes évitent l'isolement.

Possible qu'ils ne s'intègrent pas tous de la manière souhaitée par leur famille, leurs professeurs, le gouvernement. Reste qu'ils font tout de même partie de la société québécoise, une société qui a, à l'instar du hip-hop, ses côtés plus sombres.

APPENDICE A

EXTRAIT DES PAROLES DE LA CHANSON *JUGEMENT DERNIER*, DE SANS PRESSION

Le jugement dernier

Je peux backer tous mes péchés

Né si jeune dans un milieu si vieux

J'ai pas grand-chose, pis j'ai trop d'orgueil

Pour même supplier Dieu

Une analyse réaliste

Je ne suis qu'une des victimes de l'intoxication massive

Shit, regarde ce qui arrive

Parle-moi pas de mon savoir-vivre

Un dit que je bois trop

L'autre dit que je *smoke too much reef*

Drôle de mode de vie, style gratuit, j'improvise *yo*

Job au noir, je m'organise *yo*

Down 4 whatever dans le secteur, mais tout dépend de comment que je *feel*

Si le mouvement a vraiment un sens

Je suis campé sur le *dollar bill*

J'sais pas pourquoi, ça m'*pogne* des fois

J'suis pas *care* des conseils du père

J'assume l'affaire, je veux pas ruiner ma carrière

C'est que j'aime les sensations fortes

Patnai à vie [partenaire à vie], mauvaises fréquentations, *so what?*

Du 514 au 450, mon *fucking* coloc en bas de l'échelle
Non stop, on vise le top
D'aplomb au plafond sur intrus sur les coins de rues
Malandrin, t'es pas témoin, mais t'as bien vu ce qui se passe
Entre les jeunes qui ont pas les mains nues
Gare à toi, *yo*, il y a les vrais et puis les *wannabes*
T'as le pistolet d'hors-la-loi, mais la technologie t'a eu
Check combien sont tombés *bloodshed, locked up, dead*
On peut plus compter, il y a déjà trop de *shit like that*
Les cliques qui se battent, les flics, les *Blacks*
C'est comme l'Amérique, l'Irak
Si t'es campé, t'es campé, mais tu sais jamais qui est *strapped*
Pas cōnnain [je ne sais pas], exact, tu sais jamais qui est *strapped*
Tu sais jamais, pis quand ça vient *yo*, c'est comme une crise cardiaque
Tu combats, *they come back*, forcés à combattre *tabarnac*
Plusieurs disent révolution, mais c'est le démon qui l'a fait, pis
On est toujours sans solution, la confusion dans mon mental sale
Grâce à la pollution de satan
J'aimerais bien voir quelle sera la conclusion

APPENDICE B

PAROLES DE LA CHANSON *MEN MALAD YO*, DE MUZION

Men malad yo!

[Voici les malades!]

Koté malad yo!

[Où sont les malades?]

Ils veulent pas qu'j'mette le linge qui va avec un M.C.

J'tourne la palette de ma casquette des Yankees

Jeans en bas des fesses, ils m'disent : « Arrête tes singeries »

J'ris, leurs filles, c'est pour moi qu'elles achètent leur lingerie

Ces barbares me barrent parce que j'rappe de barre en barre

Et j'vais boire de bar en bar jusqu'aux heures du matin

Car c'est l'horaire où opèrent tous nos frères

Qui s'mettent à part des fraudeurs, gouverneurs

J'vous fais peur? Baccard, c'est nos verres Blackaw! c'est nos verres

T'écoutes mes textes et tu peux pas croire

Que j'suis l'auteur

J'te jump! jump!, mais t'es pas à ma hauteur

On s'fout des regards moqueurs

Si j'suis malade, j'veux pas d'doctor

Men malad yo!
 [Voici les malades!]
 Koté malad yo!
 [Où sont les malades?]

Je n'ai jamais voulu être raisonnable
 Depuis que je suis née, ma mère s'inquiète
 J'suis malade, tout le monde sait que la société me rejette
 Mais ils ne me feront pas me soumettre
 À cette mascarade, oh non! je tiens à perdre la tête
 J'veux pas de lavage de cerveau
 Je préfère être analphabète
 Je sais que je vauz très cher, mais s'il faut qu'on m'achète
 Je quitterai l'école pour aller dans le vedettariat
 Si je n'aime la job, j'travaille pas
 J'suis malade!
 J'veux ni l'uniforme ni l'horaire du salariat
 J'suis malade!
 Quand tout le monde dort, je chante ma paranoïa
 J'suis malade!
 Pour faire rêver le prolétariat

Men malad yo!
 [Voici les malades!]
 Koté malad yo!
 [Où sont les malades?]

Mín feeling nan
 [Voici le feeling]
 Di mouin sou ka sen-til

[Dis-moi si tu le sens]
 Min feeling nan, di mouin sou ka sen-til
 [Voici le feeling, dis-moi si tu le sens]
 Min feeling nan, min feeling nan
 [Voici le feeling, voici le feeling]

Je suis atteint du cancer de la jeunesse, quelle maladie!
 Bref, la manie de changer cet enfer en paradis
 Je suis cet enfant qui rêve, écoute, tu m'entends dire « révolution » pendant mes siestes
 Le monde essaie de s'accaparer ce coeur innocent qu'il me reste
 Quand c'est pas l'ignorance qui blessera ma vie
 Donc, épargnez-moi le stress
 Bon, déballez-moi le reste
 Et offrez-moi le présent à ma fête
 Ça m'affecte de voir du monde qui me juge
 Parce que mon coeur est plus jeune que le leur
 Est-ce-que t'as peur que je me rassasie?
 Je vois de plus en plus d'enfants qui se voient vieux
 Si vieillir c'est guérir, je suis malade!

Men malad yo!
 [Voici les malades!]
 Koté malad yo!
 [Où sont les malades?]

Si je me bas sur l'histoire de mes rêves
 Continuer à vivre si j'suis malade!
 Ils disent que j'suis malade! Alors que j'suis malade!
 Si je me bas sur l'histoire de mes rêves
 Continuer à vivre si j'suis malade!

Ils disent que j'suis malade! Alors que j'suis malade!

Tiède, tiède, tiède, tiède, tiède, tiède, tiède, tiède, tiède

Map tombé, m'malade, map pauvre, m'malade!

[Je vais tomber, je suis malade, je vais devenir pauvre, je suis malade!]

APPENDICE C

GRILLE D'ANALYSE

Nom	Authentiq	Le Voyou	Cyrus a.k.a. Serio Killah
Âge	23 ans	Vingtaine	Vingtaine
Titre	Rappeur	Rappeur	Rappeur
Origine	Né à Mtl, origine haïtienne	Montréalais d'origine haïtienne	Montréalais d'origine haïtienne
Qu'est-ce que la culture hip-hop et à quoi sert-elle?	Manière de s'exprimer, façon de vivre, mouvement, regroupement. Englobe bcp : musique, graffiti, etc.	Revendication.	On s'y intéresse parce qu'on aime ça, mais aussi des fois pour passer des messages, s'exprimer.
Comment as-tu découvert le hip-hop?	En 94-95, lorsque j'ai écouté le 1 ^{er} album de Wu-Tang Clan. J'ai commencé à rapper parce que les autres le faisaient, à l'école. Je m'intéresse au rap chrétien depuis 3 ans.	J'ai fait la transition de D.J. à rappeur en 99. Je côtoyais plusieurs artistes dans des studios. À partir de 2001, j'ai fait aussi de la promo et de la gérance de tournée pour Muzion.	
Quelle place accordes-tu au hip-hop ds ta vie?	Écrire de la musique, rapper. Passe-temps, manière de s'exprimer, transmettre un message positif aux jeunes.	Développer le sens de la business. Écouter les jeunes de mon quartier et être leur voix. Répondre aux médias et donner ma version des faits. Participation à de nombreuses entrevues (dont aux <i>Franc-Tireurs</i> à Télé-Qc) et 2 documentaires (radio de SRC et <i>Au nom de la mère et du fils</i>).	J'ai écrit une chanson pour un ami que j'ai perdu de vue. Le hip-hop peut faire du bien, libérer.
Quelle est ta perception de	Porte-parole, exemple de succès (mais souvent	Voix de la rue, parler des « vraies »	On fait ça parce qu'on aime ça, mais on peut aussi

l'artiste hip-hop?	illégal).	affaires.	transmettre des messages. Si le hip-hop peut avoir une part de fiction, les histoires qu'on raconte doivent être réalistes.
Comment vois-tu le hip-hop qbcois?	Au temps de Sans Pression, Yvon Krevé, Le Connaisseur, etc., on pouvait se reconnaître. Mais maintenant, bcp font du gangsta rap, ce qui ne ressemble pas au Qc. Alors, le hip-hop qbcois ne se vend pas.		Les artistes sont très accessibles à Mtl. Il y a bcp de shows. Alors, les gens ne sont plus impressionnés. En région, les gens s'amuse plus aux shows.
Quel impact a le hip-hop sur les jeunes?	Le hip-hop a plusieurs facettes. Avant, musique avec du contenu. Aujourd'hui, sur la drogue, le sexe, etc.	Revendication d'un côté. Rappeurs qui se vantent de leurs méfaits d'un autre côté.	S'amuser, transmettre parfois des messages, se libérer. Si les artistes bluffent dans leur chanson, ça les rattrape.
Pourquoi se regrouper?	On se regroupe avec ceux qui aiment les mêmes choses que nous. Quand on réussit, on aide ensuite nos proches.		

Nom	Comar	Ricky Rich\$	Sir Jay
Âge	35 ans	29 ans	21 ans
Titre	Rappeur et entrepreneur	Producteur musical	Chanteur
Origine	Né à Mtl, origine haïtienne	Né à Mtl, origine haïtienne	Né à Mtl, origine haïtienne
Qu'est-ce que la culture hip-hop et à quoi sert-elle?	La rue, une culture, un moyen de faire de l'argent, plusieurs médiums (ciné, télé, musique, graffiti, danse, ateliers ds les maisons de jeunes, etc.), plusieurs thèmes. S'identifier, parler avec les autres.	Une musique, un style, une manière de parler, une mentalité, une idéologie, une revendication, une liberté d'expression, un brotherhood. Les amateurs de hip-hop sont des rebelles tranquilles. Les plus touchés sont ceux qui vivent dans les ghettos, les quartiers pauvres.	La diversité culturelle, l'originalité, s'identifier à un groupe et se différencier des autres, se faire connaître aux autres.
Comment as-tu découvert le hip-hop?	Fin du primaire, début du secondaire. Je ramenaï des cassettes de mes voyages à New York. J'ai	J'écoute du hip-hop depuis que j'ai 6 ans. Je voyageais aux États-Unis. J'ai	J'ai tt de suite aimé le hip-hop, comme si j'avais ça ds le sang. Je m'imaginai chanter devant une foule.

	commencé à rapper en côtoyant des rappers ds les rues, qui parlaient de la misère.	découvert les rappers, mais aussi des films, comme <i>Krush Groove</i> .	J'ai écrit ma 1 ^{re} chanson le lendemain.
Quelle place accordes-tu au hip-hop ds ta vie?	Le hip-hop a toujours été là pour moi. J'étais ds un milieu pas sain et j'en suis sorti avec le hip-hop. En tant qu'artiste, je veux toucher les gens, être leur voix, leur modèle, les conscientiser.	La musique occupe une grande place ds ma famille. J'ai suivi des cours, chanté ds une chorale, été MC. Je m'intéresse à la production depuis 5 ans.	Au début, je rappais. Maintenant, je chante un mélange de reggae et de hip-hop, en anglais. J'ai changé de style pcq trop de monde rappait et que j'écoutais plus du reggae. Je fais de la musique pour faire danser les gens. J'ai participé aux concours Hip Hop 4 Ever et Urban Synergy (2004-2005), et fait la 1 ^{re} partie de Ludacris.
Quelle est ta perception de l'artiste hip-hop?	Toucher, conscientiser, porte-parole, modèle.	Ne pas être fake ass, mais intègre, parler de ce qui est difficile, négatif, donner espoir pcq'ils ont réussi.	L'engagement politique et social dépend de chq personne. Faire danser les gens.
Comment vois-tu le hip-hop qbcois?	Début avec MRF, un groupe qui a sorti un clip rap francophone. Aussi avec KCLMNOP et son émission à Musique Plus. Vibe négative autour du hip-hop pcq les médias se concentrent sur le négatif pour les cotes d'écoute : violence, gangs, etc.	Le hip-hop qbcois pourrait être plus important, mais il y a un problème de promo. On achète un C.D. américain pour le glamour, la production, les suppléments.	P-ê que le hip-hop d'ici sera plus politique ds qq décennies. Pour le moment, il n'y a pas assez de fans. Le hip-hop qbcois s'adresse aux rappers. Les artistes se visent entre eux, se défient. Si tu as du succès à l'étranger, tu vas vendre au Qc aussi (ex. : Corneille). Les fans sont difficiles à toucher à Mtl, plus qu'en région, pcq'il se passe plus de choses ds la métropole.
Quel impact a le hip-hop sur les jeunes?	Le hip-hop peut être bon pour les jeunes (loisir, expression, sortir de la rue), malgré les événements négatifs (violence, gangs, etc.) qui font la une.	Message et conseils qu'on ne trouve pas à l'école. L'influence peut être négative, mais ce n'est pas lié au hip-hop nécessairement (ex. : heavy metal). Il y a un message positif ds le hip-hop, mais les médias ne montrent que le côté négatif.	J'ai participé à une compilation contre la violence, <i>Rentre ds le vibe</i> . Ça pourrait avoir une influence, mais c'est pas lié au hip-hop. Qq'un qui n'aime pas le hip-hop pourrait être touché. Le hip-hop n'a pas vraiment de lien non plus avec les gangs criminels. Si on associe souvent le hip-hop aux gangs, c'est que ds le milieu du hip-hop et ds celui des gangs, il y a bcp d'Haïtiens.

			Mais ce sont 2 milieux séparés. Je pense pas qu'on arrivera à détruire ces préjugés.
Pourquoi se regrouper?	Essence même du hip-hop, union, unification. Essentiel pour les jeunes, qui ont besoin de s'exprimer, parler avec les autres. Avoir du pouvoir et de l'argent pour ensuite aider les autres.	Inné chez les Noirs. Et qd tu es ado, tu t'entoures d'amis avec les mêmes idées que toi, tu t'amuses. Tes parents, eux, te guident. On est ensemble ds les difficultés, on sera ensemble ds le succès.	

Nom	Marilou Gagnon
Titre	Gérante d'artiste, dont Sir Jay, Dans l'industrie depuis 1999, d'abord comme journaliste, puis organisatrice d'événements et relationniste. Maintenant, gérante d'artistes.
Origine	Montréalaise
Quel est le rôle de l'artiste hip-hop?	Tout dépend s'il désire rester underground ou être plus commercial, plus connu et faire danser les gens.
Comment vois-tu le hip-hop qbcois?	Les rappeurs s'adressent souvent aux autres artistes, en parlant en créole à la radio par exemple. Les fans, même s'ils aiment l'artiste, se plaignent de rien comprendre parfois. La culture hip-hop ici n'est pas politisée pq'elle n'est pas très influente. Comme le milieu est petit, on se fait vite connaître. Mais présentement, les artistes ne peuvent même pas vivre de leur musique. S'ils vendent 20 000 disques, c'est très bon. Il faut dire que souvent, les rappeurs n'ont pas de stratégie, de plan de carrière. Il y a tellement d'artistes à Mtl que c'est difficile d'en idolâtrer un. En région, les gens sont plus impressionnés.
Quel impact a le hip-hop sur les jeunes?	La musique peut aider à se sortir de la rue. Les médias jouent des artistes qui prônent violence, drogue, sexe, etc. Mais il y a des artistes qui présentent autre chose.

Nom	Sola
Origine	Montréalaise
Quel travail fais-tu avec les jeunes?	Animatrice au Drop-In, ds le quartier St-Michel, et artiste. Au début, j'allais au Drop-In pour faire de la musique. Après 2 ans, j'ai commencé à y travailler. Au Drop-In, on utilise le hip-hop comme outil de développement social depuis 2004.
Quelle est ta relation avec les jeunes?	Être une artiste aide à enlever la barrière entre moi et les jeunes.
Quels sont les obstacles que tu rencontres ds ton travail avec les jeunes?	Comme les jeunes viennent sur une base volontaire, c'est difficile de prévoir comment les choses évolueront et de garder un contact constant. Aussi, des projets comme le Drop-In sont en constante lutte pour leur survie : subvention, déménagement, etc.

Nom	Harry Delva
Titre	Coordonnateur des projets jeunesse de la Maison d'Haïti depuis 4 ans, impliqué ds l'organisme depuis plus de 10 ans.
Quels obstacles rencontrez-vous ds votre travail avec les jeunes?	Les gouvernements ne tiennent pas à investir à long terme pour aider les jeunes. Les subventions sont pour 6 mois.
Les ados d'origine haïtienne vivant à Mtl se considèrent-ils qbcois?	La plupart sont nés à Mtl pq'il y a moins d'arrivées d'Haïtiens maintenant. Ils se sentent un peu étrangers à la fois au Qc et en Haïti. C'est une forme d'exclusion. En fait, ils ont une triculture : haïtienne à la maison, qbcoise avec leurs amis et américaine ds leurs têtes (rêve).
Qu'est-ce que l'intégration pour eux?	Ce n'est pas la même définition que pour le gouvernement. Pour les ados, c'est trouver les moyens nécessaires pour vivre le rêve américain : voitures, bijoux, femmes, etc. Comme il n'y a pas bcp de modèles de réussite haïtiens qbcois, ils se tournent vers les États-Unis.
Les ados mtlais d'origine haïtienne sont-ils intégrés au Qc?	Oui. Bcp sont nés ici et ne connaissent pas grand-chose d'autre. Ils évoluent selon leur milieu, ont leur propre façon de faire. Ils sont tellement intégrés qu'ils redonnent au Qc. En effet, certains Qbcois apprennent le créole, écoutent la musique, mangent les plats, etc.
Y a-t-il des ghettos ici?	Géographiquement, non. Mais ds la tête des gens, oui. C'est sûr que ça ne se compare pas avec ce qui se passe en France. Mais les choses peuvent se dégrader.
Quelle est la place de la criminalité ds l'intégration?	S'ils n'arrivent pas à trouver un emploi, ils vont en créer un. Donc, le crime est une forme d'intégration. Pas positive, mais c'en est une. Parfois, c'est la seule voie qui reste. La marginalisation est aussi une mode. Des riches évoluent ds ce milieu pour l'excitation.
Quelle est la place de la revendication chez les jeunes haïtiens?	Tt Noir est un revendicateur à vie, peu importe où il habite et sa situation. Il restera tjrs qq chose à revendiquer, pour soi ou pour les autres. Lorsque les jeunes commencent à faire de la musique, ils revendiquent, parlent de ce qu'ils vivent. Mais ils se parlent entre eux pq'ils ne sont pas diffusés par les médias.
Qu'est-ce que la culture hip-hop pour les jeunes?	La possibilité de réussir, de sortir du ghetto, de la misère.
Quelle est la place que les jeunes	L'influence est énorme. Même si les jeunes haïtiens écoutent par exemple du kompa, la musique haïtienne, c'est le hip-hop qui les intéresse le plus. Il n'y a pas bcp

accordent au hip-hop?	de graffiteurs. Par contre, les jeunes en général aiment bien danser. Les vêtements aussi.
Quelle est leur perception de l'artiste hip-hop?	La plupart veulent être des rappers. Avant, les rappers étaient d'abord criminels. Aujourd'hui, il y a une 1 ^{re} génération de rappers riches. P-ê que les choses vont changer. L'artiste hip-hop, c'est un peu Dieu.
Y a-t-il un lien entre hip-hop et gangs de rue?	Les jeunes des gangs et les autres portent les mêmes vêtements, écoutent la même musique. Mais ce n'est que 1-2 % des jeunes haïtiens qui font partie des gangs. Le gangsta rap, c'est une fraction seulement du hip-hop, mais une fraction exploitée par les grandes cie. Les vêtements, par exemple, coûtent une fortune.
La place du hip-hop ds la vie de ces jeunes sera-t-elle la même lorsqu'ils seront adultes?	Leurs goûts ne changeront pas. Ils vont s'adapter, probablement à cause du travail. Certains resteront fidèles à leurs 1ers amours.
Comment voyez-vous le hip-hop qbcois?	Tjs underground. Si la radio jouait les artistes, ils pourraient vivre de leur musique. Ça leur donnerait une chance d'évoluer. Des chanteurs comme Corneille doivent réussir à l'étranger avant de réussir ici.
Pourquoi les jeunes se regroupent-ils?	Ts les jeunes se regroupent : à l'école, ds leur quartier et parfois, ds des gangs. Un jeune qui n'a rien à faire s'occupe à sa façon. Avant, les jeunes allaient ds des gangs pour avoir une famille. Maintenant, c'est pour s'accomplir, développer une appartenance.

APPENDICE D

ILLUSTRATION DE BREAK DANCE

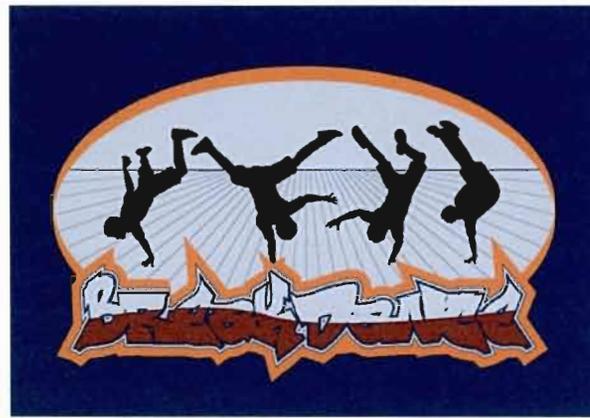


Figure 1.1 Illustration de figures de break dance.³⁹

³⁹ <http://www.wks.fr/+Hip-hop-un-projet-qui-n-avance-pas+.html>

APPENDICE E

PHOTOS DE GRAFFITIS



Figure 1.2 Photo d'un *tag*.⁴⁰



Figure 1.3 Photo de graffitis prise à l'événement Under Pressure 2007, à Montréal.⁴¹

⁴⁰ http://www.gamekult.com/blog/djt7f/default_page2.html

⁴¹ <http://www.hhqc.com/photos/image.php?id=4261>

APPENDICE F

PHOTO DU STYLE VESTIMENTAIRE HIP-HOP



Figure 1.4 50 Cent.⁴²

⁴² <http://chucktaylor34.skyrock.com/4.html>

GLOSSAIRE

67. Quartier Saint-Michel, à Montréal, desservi par l'autobus numéro 67.

A.-T.-L. Atlanta, aux États-Unis.

A-Town. Atlanta, aux États-Unis.

Beat-box. Percussions synthétiques. (Bazin, 1995)

Biatch. *Bitch*, chienne.

Break dance. Danse hip-hop formée de mouvements acrobatiques exécutés au sol. (Bazin, 1995)

B.-Boys. *Break-boy*, breakeur, qui pratique la break dance.

Bling-Bling. Argent, bijoux, possessions matérielles. (Westbrook, 2002)

Chill. Détendu, *cool*.

Chi-Town. Chicago, aux États-Unis.

Dirty South. Sud des États-Unis et style de rap, représentés notamment par Ludacris, T.I. et Lil' Jon.

East Coast. Côte est américaine et style de rap, représentés notamment par Jay-Z, Nas et B.I.G.

Flow. Débit du rappeur.

Freestyle. Performance libre, improvisée.

Gangsta rap. Style de rap axé sur la violence, le sexe et la drogue. (Westbrook, 2002)

Graff ou Graffiti. Mot ou dessin sophistiqué, pouvant même aller jusqu'à la fresque ou la murale. (Bazin, 1995)

High top. Coiffure arborée par les Noirs, de forme plus ou moins carrée, où le volume est concentré sur le dessus de la tête et les côtés sont coupés très courts, voire rasés.

Hip-hop. Culture formée principalement de la musique, de la danse et de l'art visuel. (Bazin, 1995; Lapassade et Rousselot, 1998)

Hochetown. Quartier Hochelaga, à Montréal.

Hoe. *Whore*, putain.

H.-Town. Houston, aux États-Unis.

M.C. *Master of Ceremony*, rappeur, qui pratique le rap. (Bazin, 1995)

Mixtape. Compilation sur cassette audio ou C.D., moyen fréquemment utilisé par les artistes émergents ou indépendants pour se faire connaître.

Montréal-Noir. Montréal-Nord.

P.H.A.T. Pretty Hot And Tempting.

Rap. Genre musical, partie intégrante de la culture hip-hop. Prend la forme d'un texte scandé par un rappeur, improvisé ou non. (Bazin, 1995)

R.-D.-P. Quartier Rivière-des-Prairies, à Montréal.

Sampling. Musique mise en boucle. (Bazin, 1995)

Scratch. Technique où le D.J. accélère ou ralentit un disque vinyle en marche pour créer des sons nouveaux. (Bazin, 1995)

Sound system. Discothèque mobile jamaïcaine. (Bazin, 1995; Lapassade et Rousselot, 1998)

Spoken word. Poésie urbaine sur fond sonore. (Bazin, 1995)

Tag. Pseudonyme ou signature.

Track. Chanson, plage d'un album.

West Coast. Côte ouest américaine et style de rap, représentés notamment par Tupac, Dr Dre et Snoop Dogg.

BIBLIOGRAPHIE

- Ancil, Liliane. 2005. « Au fil du temps : histoire du vêtement hip-hop ». *VibePlus_Magazine*, no 1 (janvier 2005), p. 45.
- Bazin, Hugues. 1995. *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brouwer, 305 p.
- Coulon, Alain. 1992. *L'École de Chicago*. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Defouni, Séverine. 2000. « Québec hip-hop ». *L'actualité*, vol. 25 no 5 (1^{er} avril 2000), p. 66-72.
- Dejean, Paul. 1978. *Les Haïtiens au Québec*. Montréal : Les Presses de l'Université du Québec, 189 p.
- Emongo, Lomomba et Kalpana Das. 2002. « Présentation ». *Des jeunes hindous et haïtiens de Montréal nous parlent de leur communauté, identité, marginalité et recherche d'aide*, no 142 (avril 2002), p. 1-2.
- Frith, Simon. 1996. « Music and identity ». In *Questions of cultural identity*, sous la dir. de Stuart Hall et Paul Du Guay, p. 108-127. Londres : Sage Publications.
- Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne, la présentation de soi*. Paris : Minuit, 251 p.
- Guérard, François. 2006. « Sommes-nous racistes? ». *L'actualité*, vol. 31 no 8 (15 mai 2006), p. 46-52.
- Laabidi, Myriam. 2005. « Les années 1980, la fondation de la culture hip-hop québécoise ». *VibePlus_Magazine*, no 1 (janvier 2005), p. 12.

- Labbé, Richard. 1996. « Scènes de rue ». *La Presse*, 5 septembre 1996, p. D3.
- Lapassade, Georges et Philippe Rousselot. 1998. *Le rap ou la fureur de dire*. Paris : Loris Talmart, 143 p.
- Laurence, Jean-Christophe. 2005. « Hip-hop, le magazine ». *La Presse*, 19 janvier 2005, p. Actuel 5.
- Malboeuf, Marie-Claude. 2005. « Un moule pour les Blacks ». *La Presse*, 17 janvier 2005, p. A2.
- Malewska-Peyre, Hanna. 1989. « L'image négative de soi chez les enfants de migrants et les stratégies identitaires contre la dévalorisation ». In *La recherche interculturelle*, sous la dir. de Jean Retschitzki, Margarita Bossel-Lagos et P.R. Dasen, p. 47-59. Paris : L'Harmattan.
- Malewska-Peyre, Hanna. 1990. « Le processus de dévalorisation de l'identité et les stratégies identitaires ». In *Stratégies identitaires*, sous la dir. de Carmel Camilleri, p. ? Paris : Presses universitaires de France.
- Malewska-Peyre, Hanna. 1991. « La socialisation en situation de changement interculturel ». In *La socialisation de l'enfance à l'adolescence*, sous la dir. d'Hanna Malewska-Peyre et Pierre Tap, p. 195-218. Paris : Presses universitaires de France.
- Malewska-Peyre, Hanna. 2002. « Construction de l'identité axiologique et négociation avec autrui ». In *Identités, acculturation et altérité*, sous la dir. d'Hanna Malewska-Peyre, Fabienne Tanon et Colette Sabatier, p. 21-31. Paris : L'Harmattan.
- Malewska-Peyre, Hanna, Fabienne Tanon et Colette Sabatier. 2002. « Introduction ». Chap. in *Identités, acculturation et altérité*, p. 7-17. Paris : L'Harmattan.
- Malewska-Peyre, Hanna et Pierre Tap. 1991. « Introduction, les enjeux de la socialisation ». Chap. in *La socialisation de l'enfance à l'adolescence*, p. 7-17. Paris : Presses universitaires de France.

- Mourani, Maria. 2006. *La face cachée des gangs de rue*. Montréal : Éditions de l'Homme, 211 p.
- Presse Canadienne. 1998. « Dubmatique a servi de point au rap d'ici ». *Le Droit*, 10 décembre 1998, p. 40.
- Perreault, Marc, Gilles Bibeau et Kalpana Das. 2002. « De la gang, une stratégie de survie ». *Des jeunes hindous et haïtiens de Montréal nous parlent de leur communauté, identité, marginalité et recherche d'aide*, no 142 (avril 2002), p. 29-47.
- Perreault, Marc, Gilles Bibeau et Kalpana Das. 2002. « Violence et criminalité chez les jeunes, l'envers du décor ». *Des jeunes hindous et haïtiens de Montréal nous parlent de leur communauté, identité, marginalité et recherche d'aide*, no 142 (avril 2002), p. 48-60.
- Pierre-Jacques, Charles. 1982. *Actes du Colloque sur l'enfant haïtien en Amérique du Nord, Santé, scolarité, adaptation sociale*, (Montréal, 23, 24, 25 octobre 1981). Montréal : Centre de recherches caraïbes, Université de Montréal, 132 p.
- Tap, Pierre. 1991. « Socialisation et construction de l'identité personnelle ». In *La socialisation de l'enfance à l'adolescence*, sous la dir. d'Hanna Malewska-Peyre et Pierre Tap, p. 49-73. Paris : Presses universitaires de France.
- Westbrook, Alonzo. 2002. *Hip Hoptionary, the dictionary of hip hop terminology*. New York: Harlem Moon Broadway Books, 223 p.
- Vigneault, Alexandre. 2002. « Le rappeur 2Faces précise ses griefs ». *La Presse*, 4 novembre 2002, p. C2.
- Vincent, David. 2005. « Les années 2000 ». *VibePlus Magazine*, no 1 (janvier 2005), p. 71.
- Williams, Dorothy W. 1998. *Les Noirs à Montréal 1628-1986, essai de démographie urbaine*. Montréal : VLB Éditeur, 212 p.