

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉPLOIEMENT D'IMAGINAIRES DÉCOLONIAUX DANS LES ŒUVRES
D'ARTISTES RAP ORIGINAIRES DE COMMUNAUTÉS AFRO-
DIASPORIQUES AU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
ÉDOUARD GERMAIN

DÉCEMBRE 2021

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.10-2015). 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

La réalisation de ce mémoire de maîtrise n'aurait pas été possible sans le soutien de plusieurs personnes qui ont contribué à leurs manières à celui-ci. Je commence donc en remerciant mon directeur Éric George pour sa disponibilité, sa flexibilité et son aide précieuse tout au long de ce parcours au deuxième cycle. Les discussions que nous avons eues ensemble au cours des trois dernières années dépassent largement les thèmes abordés dans ce mémoire et j'apprécie grandement les réflexions auxquelles celles-ci donnent lieu. Un merci particulier à Anouk Bélanger pour ses suggestions de lectures qui ont eu un rôle déterminant à jouer dans le choix de mon angle de recherche. Merci également à Oumar Kane, qui avec Anouk, ont accepté de siéger sur mon jury et de me partager leurs commentaires.

Merci à KNLO, Sarahmée et Maky Lavender qui ont accepté de me donner un peu de leur temps afin de discuter avec elle et eux des thèmes abordés dans ce mémoire. À ce sujet, je dois reconnaître que j'ai développé une grande partie de mes contacts avec la scène hip-hop québécoise à l'émission *Les meilleurs partys se passent dans la cuisine* que je coanime à CISM depuis trois ans. Merci à toutes les personnes qui sont passées par l'émission et qui ont contribué à alimenter mes réflexions. Un merci très particulier à Catherine Guay, l'animatrice de l'émission, de m'avoir donné une chance de plonger davantage dans l'univers du rap au Québec. Merci pour ta confiance et ton ouverture à mes idées Catherine : longue vie à notre collaboration et à notre amitié!

Merci à toutes ces personnes à la maîtrise et au doctorat à l'AÉMDC, qui ont rendu mon parcours au deuxième cycle plus humain et qui me donnent envie de continuer au doctorat. Un merci particulier aux personnes qui occupent avec moi le mythique local du « G » au 4^e étage.

Mes derniers remerciements vont à ma copine Clara qui m'a écouté parler de sujets qui ne l'intéressaient pas de prime abord et qui tranquillement s'est développée un penchant pour le rap. Merci pour ces milliers de discussions qui me permettent de me dépasser et de travailler mon auto-réflexivité. Merci pour les suggestions de lectures, de *podcasts* et autres ressources qui ont contribué à l'élaboration des idées que j'aborde dans ce mémoire. Je nous souhaite de cultiver cette curiosité pour nos projets respectifs et de continuer à alimenter ces espaces communs de réflexion dans les années à venir!

AVANT-PROPOS

Traiter d'un sujet comme le rap dans un travail académique nous amène à explorer en profondeur les paroles, les rythmes et arrangements de chansons. L'analyse écrite d'un objet qui est avant tout destiné à être écouté amène son lot de défis. Même dans un style comme le rap où les paroles sont centrales il est difficile de rendre justice à une œuvre lorsque l'on évacue les éléments musicaux qui composent celle-ci.

Nous avons ainsi eu l'idée d'accompagner notre travail d'une liste de lecture que vous pourrez écouter lors de la consultation de celui-ci. Cette liste est disponible sur la plateforme Spotify en cliquant sur le lien suivant :

<https://open.spotify.com/playlist/4u6JXdMKPj8heBdUzWGqpu?si=3350eeac22194dd4>

Cette liste, d'une durée totale de 4 heures, est composée parfois de chansons que nous mentionnons dans le mémoire, parfois de titres qui résonnent avec différents thèmes abordés dans ce dernier. Pour une expérience optimale, écoutez la liste en suivant l'ordre suggéré (donc en désactivant la lecture aléatoire). En espérant que celle-ci vous permettra de plonger dans la culture hip-hop et le rap et par le fait même de vous donner un aperçu de cet univers fascinant.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ	x
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE	4
1.1 Le rap aux États-Unis.....	5
1.1.1 Éléments de contexte.....	5
1.1.2 Les premières années du hip-hop.....	8
1.1.3 La Zulu nation et la consolidation du mouvement.....	9
1.1.4 Commercialisation et diffusion du rap aux États-Unis	11
1.2 Le rap au Québec	12
1.2.1 Éléments de contexte.....	12
1.2.2 1978-1995 : Réappropriation du rap par les communautés afro-diasporiques de Montréal	14
1.2.3 1996-2000 : Premiers succès commerciaux du rap au Québec	17
1.2.4 2001-2005 : Diversité et ethnicité dans le rap au Québec.....	19
1.2.5 2006-2010 : Diversification des genres et émergence du « post-rap »	21
1.2.6 2011-2020 : Commercialisation de masse du rap au Québec	24
1.3 Objet de recherche.....	26
1.4 Questions et objectifs de recherche.....	29
1.5 Pertinence.....	29

1.5.1 Pertinence scientifique	29
1.5.2 Pertinence communicationnelle	31
1.5.3 Pertinence sociale.....	32
CHAPITRE 2 : CADRE CONCEPTUEL	33
2.1 L’imaginaire chez Cornelius Castoriadis	33
2.1.1 Le concept d’imaginaire.....	34
2.1.2 Décolonisation des imaginaires dominants.....	37
2.1.3 Imaginaire et création culturelle dans la pensée de Castoriadis.....	39
2.2 La pensée décoloniale	40
2.2.1 Décolonialité et épistémologie de la frontière	41
2.2.2 Qu’est-ce que le « décolonial » ?	43
2.2.3 L’afro-décolonialité.....	45
2.2.4 Exemples de pratiques artistiques décoloniales	46
2.3 Études culturelles et culture populaire	48
2.3.1 La perspective intersectionnelle.....	50
2.3.2 Dialectique de la lutte culturelle chez Stuart Hall.....	52
2.3.3 Culture populaire et transformations sociales chez bell hooks	55
2.3.4 Composante politique du rap chez Tricia Rose.....	57
CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE	59
3.1 Positionnement du chercheur	59
3.1.1 Positionnement épistémologique	60
3.1.2 Le problème de parler pour <i>l’autre</i>	62

3.1.3 Rôle du chercheur et spécificité des études sur le hip-hop au Québec	64
3.2 La méthodologie qualitative.....	66
3.2.1 L’analyse de contenu.....	67
3.2.2 L’entretien ethnographique critique.....	69
3.2.3 L’entrevue semi-dirigée	70
3.3 Corpus de recherche.....	72
CHAPITRE 4 : KNLO	75
4.1 Présentation de l’artiste.....	75
4.2 Culture congolaise et éléments des cultures afro-diasporiques.....	78
4.3 Imaginaires dominants et identité nationale : une histoire « irrésolue ».....	82
4.3.1 Mathieu Da Costa et les débuts de la colonisation.....	83
4.3.2 Posture militante et identité québécoise.....	85
4.4 Solidarité entre communautés et luttes	87
4.4.1 Références aux communautés autochtones.....	87
4.4.2 Mixité et identité afro-bas-canadienne.....	90
CHAPITRE 5 : SARAHMÉE	93
5.1 Présentation de l’artiste.....	93
5.2 Revenir à ses racines en revalorisant la culture africaine	96
5.3 Raconter « la vraie histoire »	99
5.3.1 Chaka Zulu.....	100
5.3.2 Abla Pokou.....	103
5.3.3 Lumumba et Sankara	105
5.4 Solidarité et inclusivité.....	107

5.4.1 Fierté pan-afro-diasporique.....	108
5.4.2 Lier les oppressions pour mieux les confronter	111
CHAPITRE 6 : MAKY LAVENDER	114
6.1 Présentation de l'artiste.....	114
6.2 Usage du créole et relation avec Haïti.....	117
6.3 Repenser les narratifs dominants	120
6.3.1 Immigration et rêve américain	120
6.3.2 Haïti 1804 : la révolution oubliée	122
6.3.3 La figure du héros noir : Huey Newton et le <i>Black Panther's Party</i>	125
6.4 Au-delà d'Haïti : solidarité entre communautés afro-diasporiques	127
CONCLUSION.....	133
7.1 Points de convergence et de divergence.....	133
7.2 Limites et angles morts de la recherche	139
APPENDICE A.....	143
APPENDICE B.....	149
APPENDICE C.....	156
LISTE DES RÉFÉRENCES	160
BIBLIOGRAPHIE	162

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
4.1 Capture d'écran du vidéoclip PLAFOND.....	79
4.2 Capture d'écran du vidéoclip PLAFOND.....	80
4.3 Capture d'écran du vidéoclip PLAFOND.....	80
5.1 Capture d'écran du vidéoclip Chaka Zulu.....	102
5.2 Capture d'écran du vidéoclip Chaka Zulu.....	102
5.3 Capture d'écran du vidéoclip Le cœur a ses raisons.....	108
5.4 Capture d'écran du vidéoclip Ma peau.....	110
5.5 Capture d'écran du vidéoclip Ma peau.....	110
6.1 Capture d'écran du vidéoclip Bloom.....	128
6.2 Capture d'écran du vidéoclip Bloom.....	129
6.3 Capture d'écran du vidéoclip Bloom.....	129

RÉSUMÉ

Au Québec, les chercheurs et chercheuses qui ont réfléchi aux enjeux entourant le rap ont souvent oublié de spécifier que tout comme aux États-Unis, cette culture était pratiquée par une population racisée qui vivait dans des conditions socioéconomiques semblables à ce qui se passait au sud de la frontière. Nous savons par exemple que dès la fin des années 1970 les communautés afro-descendantes de Montréal s'intéressaient à ce qui se faisait à New York et importait certaines des pratiques hip-hop dans la métropole québécoise. Le hip-hop, et particulièrement le rap, au Québec n'ont donc pas été « catapultés » dans l'espace médiatique et musical, ils ont été portés par des groupes et artistes comme Muzion, K.C LMNOP, Rainmen et Sans Pression (pour ne nommer que ceux-là) qui ont tous et toutes travaillé à la construction d'une spécificité montréalaise et québécoise au courant des années 1990. Le narratif autour du hip-hop au Québec présenté par les médias nous amène aujourd'hui à penser que le rap a réussi à se tailler une place dans le milieu culturel dominant. Pour l'auteur Philippe Néméh-Nombré, cela s'explique en partie par la dépolitisation de certains enjeux propres aux communautés afro-québécoises. La culture hip-hop québécoise a donc « réussi » en partie à sortir de la marginalisation à laquelle elle faisait face depuis ses débuts parce qu'elle s'est dépolitisée – c'est le cas du moins dans ses manifestations les plus commerciales. Cela ne veut pas pour autant dire que le rap au Québec n'est plus empreint de ces « expériences diasporiques » et qu'il n'existe pas de rappeurs ou rappeuses provenant de ces communautés qui réussissent à faire leur place dans l'univers culturel dominant au Québec. Ce sont ces artistes qui nous intéressent dans le cadre de cette recherche. À travers des analyses d'œuvres et des entretiens semi-dirigés, nous abordons la question suivante : De quelle manière les rappeurs et rappeuses provenant de communautés afro-diasporiques au Québec déploient-ils et elles des imaginaires décoloniaux dans leurs œuvres? Cette recherche vise à analyser et documenter l'expression d'une pensée décoloniale dans la culture hip-hop québécoise.

Mots-clés : rap, hip-hop, décolonialité, imaginaires, afro-diasporique

INTRODUCTION

Notre intérêt académique pour le rap s'est développé dans le cadre d'un reportage radio que nous devons produire à la fin du certificat en journalisme que nous avons complété à l'Université de Montréal à l'automne 2017. Nous avons alors choisi d'aborder la question de la place qu'occupent les femmes sur la scène hip-hop de Montréal. Pour ce faire, nous avons entrepris de rencontrer diverses actrices et divers acteurs du milieu afin de préparer et mener nos entrevues. Ce contact avec la scène rap montréalaise s'est avéré être un moment décisif pour la suite de nos études. Dans les mois qui ont suivi, nous avons commencé à livrer une chronique à l'émission hip-hop *Sur le Corner en direct* diffusée sur les ondes de CIBL. Après un court séjour à l'étranger, nous sommes revenu à Montréal avec deux idées en tête : recommencer à côtoyer le milieu en faisant de la radio et traiter de la question du rap au Québec dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en communication.

À notre arrivée à la maîtrise en communication à l'automne 2018, nos plans ont toutefois changé. Nous nous retrouvions alors avec une interrogation de taille : le hip-hop au Québec peut-il être un objet d'étude universitaire? Est-il assez « sérieux » pour qu'on lui consacre un mémoire de maîtrise? Le hip-hop fait partie de notre vie depuis l'adolescence et son ébullition au Québec au début des années 2010 nous a amené à en faire un des points centraux de notre vie sociale, mais cela justifiait-il que nous y consacrons une partie de notre vie universitaire? Ces questions nous ont habitées à un point tel que nos premiers travaux effectués dans le cadre de notre scolarité au deuxième cycle portaient sur des thèmes très éloignés du hip-hop et même de la culture populaire en général. Nous ne le savions pas encore, mais le manque de légitimité académique des études sur le hip-hop était déjà bien documenté. Déjà en 1994 Tricia Rose l'avait abordé dans son ouvrage phare *Black Noise* :

In 1985 I decided that if I could work on rap music and hip-hop culture, then more school wouldn't be such a bad idea. [...] A year later, I arrived at the American Studies Program at Brown University, I was fully committed to writing my doctoral thesis on rap music. Even though most of the faculty thought it was a quirky idea, they didn't discourage it. What worried them was that rap would disappear before I finished my research, I wouldn't have enough material to write about, and I might be unmarketable as a job candidate (Rose, 1994, p. xii).

De la même manière que Rose le décrit dans l'avant-propos de son ouvrage, personne à la faculté ne nous a découragé à travailler sur la culture hip-hop. Nous constatons toutefois que peu de professeurs et professeures s'intéressaient à ce phénomène culturel dans le cadre de leurs recherches. À ce sujet, il faut reconnaître que le fait de baigner dans le monde académique francophone n'a pas favorisé une réelle exploration des *Cultural Studies* lors de nos premiers semestres. Cette approche est beaucoup plus développée dans l'univers académique anglo-saxon que dans son équivalent francophone où la recherche sur des objets appartenant à la culture populaire est plus rare. À titre d'exemple, le mémoire de Marc Pagliarulo-Beauchemin, ancien étudiant de la Faculté de Communication de l'UQAM, s'intéresse au rap québécois du point de vue des « représentations sociotechniques sur lesquelles se fondent les promesses de « démocratie » liant le web 2.0 et [les] créateurs musique » (Pagliarulo-Beauchemin, 2016, p. 5). C'est donc dire que le seul mémoire sur le rap québécois associé à la faculté aborde cette culture en prenant comme angle principal les dispositifs sociotechniques comme les réseaux socio-numériques, objet de recherche abordé souvent à la Faculté, plutôt qu'en analysant les thèmes que l'on retrouve dans la culture hip-hop québécoise¹.

¹ Nous ne remettons aucunement en cause la pertinence du mémoire de Pagliarulo-Beauchemin qui a su explorer les enjeux économiques associés à la pratique du rap au Québec et renouveler les théories héritées de l'École de Francfort de manière juste et rigoureuse. Cet exemple sert davantage à démontrer que le hip-hop a été peu abordé du point de vue des *Cultural Studies* à la Faculté de Communication de l'UQAM.

Nous avons en parallèle commencé à livrer une chronique hebdomadaire à l'émission « culino-rap » *Les meilleurs partys se passent dans la cuisine* à CISM. Lors de cette chronique, dont le thème était « décortique ton wrap », nous analysions divers textes de rappeuses québécoises et de rappeurs québécois afin d'en faire ressortir les thèmes centraux. Les discussions avec l'animatrice (Catherine Guay) et les différentes personnes évoluant sur la scène hip-hop québécoise qui étaient de passage à l'émission nous ont amené à non seulement consolider notre intérêt pour cette culture, mais également à faire émerger de nouvelles réflexions autour de celle-ci. Ces différentes expériences nous ont convaincu de dépasser les préjugés entourant le statut académique du hip-hop. Nous étions prêt à plonger dans un champ d'études qui s'avèrerait beaucoup plus vaste que nous l'avions anticipé.

Un peu moins de trois ans plus tard, nous sommes heureux de partager le fruit de nos réflexions au sujet du hip-hop au Québec dans ce mémoire de maîtrise. Au cours de celui-ci, nous explorerons les œuvres de trois artistes rap provenant des communautés afro-diasporiques au Québec en regard des différents imaginaires décoloniaux qui y sont mobilisés. Nous débiterons d'abord dans le premier chapitre par une mise en contexte du hip-hop de ses débuts dans les rues du Bronx à son adaptation au Québec. Nous présenterons ensuite notre objet, notre question ainsi que nos objectifs liés à la recherche. Le deuxième chapitre sera dédié aux définitions des différents éléments théoriques que nous engagerons dans le cadre de notre recherche. Le chapitre trois nous permettra d'aborder notre approche méthodologique entendue à la fois du point de vue épistémologique et des techniques concrètes de recherche sur le terrain. Les trois chapitres suivants du mémoire seront consacrés à l'analyse des œuvres de KNLO, Sarahmée et Maky Lavender, que nous avons rencontré dans le cadre de cette recherche. Nous poursuivrons la réflexion lors de notre conclusion en relevant les différences et similitudes entre les imaginaires mis de l'avant par les artistes de notre corpus ainsi qu'en présentant les angles morts et limites de notre travail.

CHAPITRE 1 : PROBLÉMATIQUE

Nous nous efforcerons dans cette partie du texte d'explicitier notre objet de recherche en commençant par faire un historique du rap aux États-Unis de son apparition dans les rues du Bronx jusqu'à sa commercialisation. Nous présenterons les périodes historiques liées à l'implantation de la culture hip-hop et du rap au Québec. Nous serons ensuite en mesure de circonscrire l'objet de notre recherche, de poser notre question et de définir nos objectifs en lien avec celui-ci. La dernière partie de cette section portera sur la pertinence communicationnelle, scientifique et sociale de notre travail.

Avant de continuer, nous devons toutefois nous attarder à un élément de définition important afin de démystifier la différence entre le rap et le hip-hop. Le rap² est une forme d'expression artistique appartenant à la culture hip-hop qui regroupe également des éléments de danse (breakdance, popping et locking), d'art urbain (graff et tag) et de musique (DJ et beatbox). Même si ces expressions artistiques se sont développées de manières différentes au fil des décennies, celles-ci partagent un ancrage historique et culturel commun : le hip-hop. Concrètement, le terme « hip » est un dérivé du terme wolof « hipi » qui signifie « ouvrir ses yeux » (Azim L., 1995). Dès les débuts de la *Zulu Nation* – organisation au cœur de cette culture à laquelle nous reviendrons dans les pages qui suivent – le terme « hipi » est associé au « dega ». Le « hippidega » fait alors référence à la connaissance (Lamort, 2014, p. 29). Le terme « hop » serait quant à lui dérivé d'une expression britannique en lien avec l'idée de se mettre en action.

² Acronyme pour *Rhythm And Poetry*.

Dans son tout, l'expression « hip-hop » voudrait donc dire « mettre sa connaissance en action » (*Ibid.*, p. 29). La présente recherche porte sur le rap, mais dans le cadre du retour historique que nous effectuerons dans les prochaines pages, nous aurons à traiter du hip-hop dans son ensemble.

1.1 Le rap aux États-Unis

1.1.1 Éléments de contexte

Avant même de parler de la « naissance du hip-hop » il est important de revenir sur les éléments qui ont contribué à l'émergence de cette expression culturelle. Ceux-ci peuvent se diviser en deux catégories : l'héritage culturel afro-américain et la conjoncture socioéconomique et politique aux États-Unis au tournant des années 1970.

D'une part, le rap s'inspire d'éléments propres à la culture afro-américaine que l'on retrouve dans les expressions artistiques qui l'ont précédé. Pour la pionnière des études culturelles sur le hip-hop, Tricia Rose, les récits, figures et rituels que l'on retrouve dans la culture hip-hop s'ancrent dans une tradition propre à une culture « afro-diasporique » (Rose, 1994, p. 3). Cette dernière affirme ainsi que l'on peut retrouver des éléments de continuités entre le rap, le blues, le be bop et le rock'n'roll dans leurs manières d'articuler la composante vocale et instrumentale de la musique (Rose, 1994, p. 25). Le rap partage également de nombreuses similarités avec la pratique poétique des *spoken words* que nous retrouvons aux États-Unis dans les années 1960. Toutefois, Rose considère que le hip-hop n'est pas une extension des expressions culturelles afro-diasporiques qui l'ont précédé, mais davantage une culture qui s'ancre à la fois

dans la tradition afro-américaine et le contexte urbain post-industriel qui caractérise les États-Unis de l'après seconde guerre mondiale (Rose, 1994, p. 25).

D'autre part, comme le mentionne Rose, le hip-hop émerge d'une conjoncture socioéconomique et politique propre à cette époque. Ce contexte, qui dans le cas de la « naissance du hip-hop » s'ancre dans la situation particulière du quartier du Bronx à New York au tournant des années 1970, est aussi celui de plusieurs autres grandes villes aux États-Unis et partout en Occident. Dans le cas précis du Bronx, les changements démographiques, la construction du « Cross-Bronx Expressway » et les difficultés économiques et sociales vécues par la population du quartier permettent de brosser un portrait des circonstances entourant l'apparition du hip-hop et du rap.

C'est dans les décennies suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale que le Bronx connaît un exode des populations blanches de la nouvelle « classe moyenne » vers les banlieues de Long Island et du New Jersey. À l'époque, la *Federal Housing Authority* (FHA) finance largement cet exode notamment en mettant en place des incitatifs pour faciliter l'accès à la propriété de ces familles. Dans le Bronx, c'est 10 000 familles provenant de la classe moyenne blanche qui déménagent entre 1950 et 1960 (Gonzalez, 2004, p. 110-111). Ce changement démographique laisse des appartements vacants qui seront occupés par une population afro-américaine, portoricaine et hispanique dans les décennies qui suivront. Ainsi, entre 1950 et 1970, le pourcentage de population appartenant aux communautés afro-américaine, portoricaine et hispanique dans le Bronx passe de 11 % à 46 % (*Ibid.*, p. 110). Dans le South Bronx, secteur du quartier où le hip-hop s'est développé, cette proportion atteint 76 % en 1970 (*Ibid.*, p. 110). Alors que le gouvernement finance largement la croissance des banlieues partout aux États-Unis, certains quartiers dans les grandes villes américaines doivent composer avec un parc immobilier vieillissant. Dans le cas particulier du Bronx, une directive mise en place par la FHA dans les années 1930 empêche l'émission de prêts à faible taux sous prétexte que la région est trop « risquée » pour investir (*Ibid.*, p. 111). Le

résultat direct de cette politique fut que de nombreux logements à loyer modique qui nécessitaient d'être remplacés ou remis en état ne le furent pas.

En plus de ces enjeux, la population du Bronx doit composer avec la destruction d'une partie considérable de leur quartier en raison de la construction d'une autoroute qui allait devenir le symbole de leur isolement : la « Cross-Bronx Expressway ». Imaginée par le désormais célèbre planificateur urbain Robert Moses, cette autoroute sert principalement à faciliter l'accès au centre-ville de New York pour les familles blanches vivant en banlieue. Au lieu d'ériger cet imposant projet sur des espaces vacants, les administrateurs décident plutôt de faire passer celui-ci sur des espaces densément peuplés, détruisant par le fait même des centaines d'habitations et commerces appartenant majoritairement aux populations racisées du quartier (Rose, 1994, p. 31). Ces politiques de « renouveau urbain » – terme utilisé à l'époque par l'administration municipale – ont un impact considérable non seulement sur l'économie locale et l'accès au logement, mais aussi sur le tissu social et communautaire de ces quartiers où des lieux de rencontres et d'échanges sont détruits. Pour Tricia Rose, il s'agit encore une fois d'un exemple parmi d'autres de planification urbaine pensée *par* et *pour* la classe dominante blanche au détriment d'une population racisée pauvre (*Ibid.*, p. 31). À terme, ces décisions ont contribué à exacerber les inégalités sociales et économiques qui existaient déjà dans la société américaine de l'époque.

La dégradation physique du quartier entraîne aussi des conséquences économiques et sociales importantes. À titre d'exemple, entre 1970 et 1977, 300 entreprises du Bronx qui emploient plus de 10 000 travailleuses et travailleurs sont déplacées ou font faillite (Gonzalez, 2004, p. 118). Résultat direct de ces mises à pied, en 1976 dans le South Bronx le taux de chômage frôle les 30 % (*Ibid.*, p. 119). À cela s'ajoute la crise fiscale de la ville de New York causée en partie par les chocs pétroliers des années 1970, qui à terme mène à des coupes drastiques dans certains services municipaux (*Ibid.*, p. 121). Sur le plan social, le South Bronx est aux prises avec une résurgence des gangs de rue

comme les Savage Skulls, Cypress Bachelors ou Black Spades qui patrouillent le quartier et se livrent à de sanglantes guerres de clan. Les agressions violentes rapportées à la police passent de 998 en 1960 à 4 256 en 1969 (Gonzalez, 2004, p. 120). Face à ce climat de violence et d'incertitudes économiques, la population du Bronx est laissée à elle-même : la ville ne lui offre pas de ressources pour remédier aux problèmes socio-économiques du quartier et elle a peu de moyens politiques pour faire entendre sa voix sur les instances municipales. C'est dans ce contexte particulier de destructions et de violences qu'émerge le hip-hop au début des années 1970.

1.1.2 Les premières années du hip-hop

À l'image de plusieurs genres musicaux, le hip-hop a un événement fondateur, qui aujourd'hui fait partie de la mythologie populaire de cette culture. C'est à la fin de l'été 1973 dans un party privé organisé par Cindy Campbell que son frère Clive, mieux connu sous le nom de DJ Kool Herc, a une « révélation » qui influencera toute une génération de disc-jockeys. Selon l'histoire racontée par Herc, celui-ci aurait remarqué que les danseurs et danseuses attendaient souvent impatiemment les « breaks » – partie d'une chanson sans paroles souvent rythmée de percussions – afin de sortir leurs meilleurs pas de danse et impressionner la foule. DJ Kool Herc a alors l'idée de faire jouer deux vinyles d'une même chanson en alternant entre les deux « breaks » pour créer une boucle et allonger ceux-ci – ce que le DJ nommera le « Merry-go-round » (Chang, 2013, p. 108). Cette technique est alors la marque de commerce de Kool Herc, qui devient l'une des figures les plus en vue de son quartier dans les années qui suivent. Sa popularité est telle que bientôt les soirées privées ne suffisent plus à accueillir toutes

les personnes qui profitent de ces fêtes pour s'évader du quotidien destructeur auquel la réalité du Bronx les confronte.

Afin d'ouvrir ses fêtes au plus de monde possible, Herc décide alors d'installer celles-ci dans les parcs et les rues du Bronx. En se réappropriant ces espaces publics et leurs ressources – on raconte que Herc se branchait directement aux lampadaires de la ville pour détourner le courant nécessaire à l'alimentation de ses amplificateurs – les participantes et participants à ses fêtes contribuaient à créer ce qu'on appelle aujourd'hui les *blocks parties* (*Ibid.*, p. 108). Rapidement des équipes de DJ et de danseurs se constituent pour venir compétitionner dans ces événements, ce qui contribuera à changer ce que Jeff Chang, auteur de *Can't Stop Won't Stop : une histoire de la génération hip-hop*, appelle « la hiérarchie du cool » dans les rues du Bronx :

Ce n'était pas [...] que les *blocks parties* ou les batailles de *sound system* avaient remplacé les bagarres ou les émeutes. [...] Dans la nouvelle hiérarchie du cool du Bronx, l'homme aux disques avait remplacé l'homme aux couleurs de gangs. La violence ne s'était pas subitement arrêtée ; comment aurait-elle pu ? Mais une énorme quantité d'énergie créative était maintenant prête à être libérées des couches les plus basses de la société américaine, et les implications stupéfiantes de ce moment devaient finalement résonner dans le monde entier (*Ibid.*, p. 112).

En somme, le hip-hop était prêt à devenir un mouvement unifié et à s'étendre à d'autres quartiers de New York.

1.1.3 La Zulu nation et la consolidation du mouvement

Afrika Bambaataa, un membre influent des Black Spades est l'un des premiers à adopter le style de Herc et à développer une pensée autour de la culture hip-hop. Ayant lui-même vécu la destruction des guerres de gang, Bambaataa reconnaît rapidement le potentiel pacificateur de ces fêtes pour la communauté. Il développe au milieu des

années 1970 la Zulu Nation, une organisation qui vise à transformer la misère vécue dans le Bronx en créativité à travers cinq éléments centraux : le « breakdance », le graffiti, le DJing, le rap et la connaissance. Cette initiative a l'appui de la communauté qui préfère voir les gangs s'affronter dans des joutes créatives que s'entretuer dans les rues (Chang, 2013, p. 129).

À l'époque, l'aspect oral du hip-hop est secondaire dans ces soirées où les maîtres de cérémonie (MC) servent principalement à faire la présentation et la promotion de leurs DJs respectifs : « Quand ils [les MCs] inventaient des textes, ils donnaient en premier lieu et avant tout leur soutien à leur DJ et au quartier. Après tout, ils étaient sur scène à la discrétion du DJ, le roi de la teuf, et à la merci du public, ses sujets » (*Ibid.*, p. 171). Ceux-ci commencent à avoir un rôle de plus en plus prééminent avec l'arrivée de groupes de rappeurs qui viennent accompagner les DJs dans leur prestation. À ce sujet, Grand Master Flash, un des DJs les plus influents de sa génération, raconte avoir eu l'idée de laisser un micro sur la scène où il mixait afin de laisser la chance à des MCs de déclamer leur meilleures rimes sur les sons qu'il faisait jouer (Wheeler, 2016a). Au fil du temps, celui-ci se constitue un groupe : Grand Master Flash and The Furious Five. Avec son groupe, Grand Master Flash met de l'avant des prestations basées principalement sur les rappeurs. C'est dans cette mouvance que les soirées hip-hop commencent à tourner de plus en plus autour d'affrontements entre différents groupes comme Grandmaster Caz and the Cold Crush Brothers, Fantastic Five, Funky 4+1 et Treacherous Three (Wheeler, 2016b). Ces soirées prennent une importance telle que des enregistrements audios de celles-ci sont distribués clandestinement un peu partout dans les quartiers de New York vers la fin des années 1970. Cette diffusion clandestine allait devenir l'un des facteurs déterminants dans la commercialisation du rap.

1.1.4 Commercialisation et diffusion du rap aux États-Unis

La popularité des *block parties* et autres événements liés au hip-hop est alors bien connue des compagnies de disques locales qui multiplient leurs offres aux groupes de rappeurs qui se produisent sur scène afin que ceux-ci acceptent d'enregistrer leurs rimes en studio. À ce sujet, Grand Master Flash raconte qu'il refusait catégoriquement de rencontrer les directeurs de labels qui venaient à ses spectacles, allant même jusqu'à demander à la sécurité de ses événements de les tenir à distance (Chang, 2013, p. 168). Flash n'est pas le seul à cette époque à croire qu'il est impossible de commercialiser un spectacle d'une heure aux airs de *jams* improvisés. Après tout, « qui voudrait acheter une galette d'un gamin du Bronx en train de tchatcher sur un fond musical piqué sur disque? » (*Ibid.*, p. 168). Puis, en 1979, les règles du jeu changent lorsque le label black indépendant de Sylvia Robinson signe le Sugarhill Gang – un groupe composé de rappeurs étrangers à la scène hip-hop new-yorkaise – pour enregistrer ce qui deviendra le premier succès rap à être vendu au-delà de la ville de New York. Notons que dans son ouvrage publié au début de l'année 2021, le chercheur Keivan Djavadzadeh attribue le premier titre de rap commercialisé au Fatback Band qui enregistre « King Tim III (Personality Jock) » quelques semaines avant la chanson du Sugarhill Gang (Djavadzadeh, 2021, p. 30). Comme celui-ci obtient un succès limité, il occupe toutefois une place négligeable dans l'histoire du hip-hop.

C'est donc avec « Rapper's Delight », un titre enregistré à Jersey City qui reprend en partie des textes volés aux rappeurs qui se produisent sur scène à l'époque, que le rap est commercialisé (*Ibid.*, p. 168). Cet événement fait passer le rap d'une expression basée principalement sur la performance *live* à une marchandise. Pour Jeff Chang, c'est à cette époque que se développe la tension entre hip-hop et industrie musicale que l'on peut encore observer aujourd'hui. N'en déplaise à la communauté hip-hop, l'immense

succès commercial de « Rapper's Delight » – à l'époque, le *single* le plus vendu de tous les temps – change drastiquement les règles du jeu (Wheeler, 2016b). Quelques années plus tard, GrandMaster Flash and the Furious Five décident de profiter de la nouvelle rentabilité du hip-hop et enregistrent « The Message » (1982), l'un des premiers succès du rap à parler de la misère et la détresse vécues par la population du Bronx. La décennie 1980-1990 verra ensuite le rap atteindre de nouveaux sommets commerciaux avec les succès des rappeurs et rappeuses³ de New York Run DMC, Roxanne Shanté, Public Enemy, Salt-N-Pepa, Big Daddy Kane et LL Cool J. Cette commercialisation mènera finalement à des formes locales de hip-hop partout aux États-Unis – notamment sur la côte ouest avec Ice T et N.W.A – ainsi que dans le monde entier.

1.2 Le rap au Québec

1.2.1 Éléments de contexte

La manière dont on raconte l'histoire d'une expression artistique comme le hip-hop a une incidence importante sur la vision que nous avons de celle-ci aujourd'hui. Au Québec, les différents articles et ouvrages universitaires qui se sont penchés sur le rap ont – souvent bien involontairement – omis de retracer les liens que cette culture entretient avec les communautés afro-diasporiques de la province. Comme le mentionne Lemay dans son mémoire paru en 2016, il subsiste une confusion lorsque l'on parle des origines du hip-hop au Québec. Celui-ci observe par exemple que

³ Pour plus d'informations sur le rôle joué par les femmes dans l'histoire du rap américain de 1979 à aujourd'hui, voir l'ouvrage *Hot, Cool & Vicious : Genre, race et sexualité dans le rap états-unien* de Keivan Djavadzadeh (2021).

l'article Wikipédia sur le hip-hop québécois identifie des formes parodiques de rap comme *Le Rap-à-Billy* (1983) de Lucien Francoeur ou *Ça rend rap* (1985) de Rock et Belles Oreilles comme étant les premières manifestations de cette expression musicale dans la province⁴ (Lemay, 2016, p. 54). Cette idée se retrouve également dans le discours des certains médias traditionnels qui ont contribué à alimenter ce narratif⁵. La commercialisation de ces chansons qui empruntaient – et dans ces cas-ci, parodiaient – les codes de la culture rap n'est pas une spécificité québécoise. Déjà au début des années 1980 aux États-Unis, le succès de « Rapper's Delight » avait mené à l'appropriation du rap par des humoristes blancs comme Rodney Dangerfield avec son album *Rappin' Rodney* (1983) et à sa commercialisation dans des publicités de McDonald (Wheeler, 2016b). Ces expressions ne peuvent toutefois pas être prises comme point d'ancrage pour expliquer l'évolution qu'a connue le hip-hop depuis les années 1980. Ainsi, nous croyons qu'il est tout aussi absurde de croire que Lucien Francoeur et R.B.O aient eu une incidence sur l'émergence de groupes comme Muzion ou Sans Pression, que de croire que *Rappin' Rodney* ait été un album qui a influencé Notorious B.I.G ou Tupac.

Dans son désormais célèbre chapitre « The Cultural Paradox of Rap in Quebec », Roger Chamberland rapporte pour sa part que les premières manifestations de rap francophone se retrouvent dans des enregistrements comme *Je m'en souviens* du duo des French B (Chamberland, 2002, p. 128). Plusieurs travaux universitaires mentionnent également la performance de la rappeuse Blondie B à Radio-Canada en 1984 comme l'une des premières archives de rap au Québec (Lemay, 2016, p. 54). Sans vouloir minimiser l'impact qu'ont pu avoir ces productions sur la diffusion du rap au Québec, il est important de rappeler que toutes ces interprétations portent sur le moment où le hip-hop a atteint l'espace public médiatique « blanc ». Pour le doctorant Philippe

⁴ Cela était toujours le cas en date du 30 septembre 2020.

⁵ À titre d'exemple l'article « Tout baigne dans Le rap » paru dans *La Presse* en 2009 situe les origines du rap québécois dans les raps parodiques de R.B.O et Lucien Francoeur.

Néméh-Nombré, cette posture invisibilise la centralité des expériences noires dans la promotion du hip-hop au Québec :

La centralité des expériences noires devient donc lointaine, esthétique, accessoire, tandis qu'une posture à prétention anti-essentialiste s'ingénie à « déprendre » le hip-hop de son ancrage *singulièrement* afro-américain. On propose plutôt d'autres lectures de sa mondialisation, adossés à tout sauf sa formation *déjà* diasporique, *déjà* transnationale, *déjà* transculturelle (Néméh-Nombré, 2018, p. 43).

Même constat chez l'historien et archiviste Kapois Lamort qui concède l'aspect multiculturel et interculturel du hip-hop aujourd'hui en rappelant que les communautés noires ont joué un rôle primordial dès le début des années 1980 dans la construction de la spécificité québécoise de cette culture (Lamort, 2014, p. 34). L'historique du rap au Québec que nous présenterons dans les prochaines pages s'inscrit dans une volonté de sortir d'un narratif qui voit le hip-hop comme un « produit culturel mondial » (Néméh-Nombré, 2018, p. 43) afin d'ancrer celui-ci dans la réalité historique de la communauté afro-diasporique de Montréal.

1.2.2 1978-1995 : Réappropriation du rap par les communautés afro-diasporiques de Montréal

Le hip-hop et le rap n'ont pas été « catapultés » en provenance des États-Unis dans l'espace médiatique et musical québécois. Ils ont été portés par des pionniers et pionnières qui ont travaillé à la construction d'une spécificité montréalaise et québécoise de cette forme d'expression culturelle. Dans son ouvrage *Les Boss du Québec : R.A.P. du Fleur de Lysée*, Kapois Lamort s'efforce de retracer les balbutiements du mouvement au Québec. Pour celui-ci, la scène hip-hop montréalaise s'est constituée avant même la commercialisation du rap. Lamort cite notamment le

cas de Andrew Carr et Butcher T qui rencontrent Afrika Bambaataa, D.J. Kool Herc et Grand Wizard Theodore en septembre 1979 au cours d'un séjour dans le Bronx et qui ramènent les enseignements de la *Zulu Nation* au Québec (Lamort, 2014, p. 5). Au début des années 1980, les DJs Cash Money et Grand Mixer DST viennent à Montréal pour enseigner des techniques de mixage à des DJs contribuant du même coup à la création d'une scène hip-hop au Québec (*Ibid.*, p. 29). Dans une entrevue avec Félix B. Desfossés, le pionnier DJ Flight⁶ – né à Brooklyn – expliquait que c'est à partir de 1978 dans les centres communautaires du sud-ouest de Montréal que se sont déroulés les premiers événements hip-hop de la province (Desfossés, 2020, p. 107). L'artiste nomme les DJs Slinky, The Wiz, Prince Charles et Ray comme étant les premiers à faire jouer du rap dans leurs soirées *afrobeat* (*Ibid.*, p. 111).

L'expression hip-hop au Québec se consolide toutefois autour d'émissions de radios et de disquaires spécialisées qui apparaissent au courant des années 1980 et qui mettront de l'avant le rap produit au Québec et aux États-Unis. C'est le cas de l'émission hip-hop *Club 980* de Mike Williams au CKGM 100 A.M. (1981) et de *Weekend Groove* (1985), une émission de Rony Peters (Lamort, 2013). L'émission de Mike Williams – où celui-ci était souvent accompagné de Butcher T – permettait à plusieurs MCs de se faire connaître en venant enregistrer des « cyphers⁷ ». Dans le livre *Vrai Parler*, Félix B. Desfossés note que l'émission anglophone attirait également « beaucoup de francophones, de gens qui étaient issus de l'immigration, entre autres des Haïtiens » (Savard, 2020, p. 15). Ces enregistrements, qui ne seront jamais vendus sous forme de vinyle, permettront à des rappeuses comme Wavy Wanda et Baby Blue (Classy Crew), Freaky D, Blondie B, Teddy Bear (Desfossés, 2020, p. 72) et les rappeurs DJ Ray, Shanwan, Flight Almighty et Chuck Ice (*Ibid.*, p. 41) de se faire connaître dans les cercles hip-hop de la métropole (*Ibid.*, p. 79). La question des premiers enregistrements du rap au Québec est également complexe puisque c'est d'abord à travers un réseau de

⁶ Aussi connu sous le nom de Flight Almighty, DJ Flight a également été MC au milieu des années 1980.

⁷ Séances d'improvisation rappée.

cassettes clandestines que se diffusait la culture (*Ibid.*, p. 105). Même si la rappeuse Freaky D a souvent été créditée comme la première à avoir enregistré du rap⁸ sur vinyle en 1986, Félix B. Desfossés croit plutôt que ce sont les *street dancers* Johnny et Joseph Poku, aussi connus sous le nom des frères Shaka, qui auraient enregistré sur vinyle la première chanson rap de la province en 1984⁹ (*Ibid.*, p. 98-99). C'est cette même année que Mike William organise l'événement *Breakdance 84'* au Spectrum de Montréal (*Ibid.*, p. 51). Cet événement où différents *crews* de *breakdance* et *street dance* s'affrontent, attire l'attention de nombreux médias québécois et contribue à la diffusion de la culture hip-hop au Québec. Félix B. Desfossés affirme d'ailleurs que c'est d'abord à travers l'expression artistique de la danse que s'est développée la culture hip-hop dans la province¹⁰ (*Ibid.*, p. 92).

L'ouverture des disquaires hip-hop *Wild Style* en 1989 et *Chin Phat* en 1992 par l'entrepreneur et pionnier N Oji Mzilikazi marque également un moment décisif dans l'enracinement de la culture hip-hop à Montréal (Lamort, 2014, p. 29). Mzilikazi est aussi le fondateur du premier magazine hip-hop au Québec *Up Front : Taking Urban Music Across Canadian tracks* (1988) qui s'intéresse à ce qui se fait au Québec, au Canada et aux États-Unis (Lamort, 2013). Lamort considère qu'à cette époque, la scène rap montréalaise atteint une certaine maturité qui permet à celle-ci de concurrencer avec ce qui se faisait de l'autre côté de la frontière¹¹ (Lamort, 2014, p. 29-30).

Pour le militant Will Prosper, le tournant de la décennie 1980-1990 amène une certaine effervescence sur la scène culturelle hip-hop de Montréal. Celui-ci relate notamment l'influence qu'a eu le groupe américain Public Enemy sur la formation de plusieurs

⁸ Les chansons « Time Is Up » et « Beep Rap ».

⁹ « Shake Your Pants (Breakdance) ».

¹⁰ À titre d'exemple, il y avait 50 à 100 groupes de *breakdance* dans la métropole québécoise en 1984.

¹¹ L'auteur cite notamment les morceaux « So Listen » et « Smooth as Silk » (1989) du duo rap anglophone MCJ et Cool G. Même si le duo est originaire d'Halifax, celui-ci est basé à Montréal au moment de sortir ces deux chansons.

groupes¹² de l'époque qui organisaient des prestations dans la salle Patro-Le-Prévoist à Villeraie (*Ibid.*, p. 21). Certaines émissions de radio comme *Nuit Noire* ou *Nuit Blanche* ont également joué un rôle important dans la diffusion du hip-hop local de cette période (*Ibid.*, p. 21). Néanmoins, le hip-hop montréalais issu des communautés racisées reste plutôt marginal et les médias locaux comme *Musique Plus* ne permettent pas de favoriser son émergence dans l'espace médiatique. Le groupe Mouvement Rap Francophone (M.R.F.)¹³ – souvent crédité comme le premier à avoir enregistré un disque de rap en français au Québec en 1990 (Lemay, 2016, p. 56) – est l'un des seuls à bénéficier d'une plus grande couverture médiatique notamment en étant reçu à *Musique Plus*, à *L'heure G* et au Téléthon *Enfant Soleil* entre 1990 et 1991 (Kool, 2009). Le registre de langage utilisé et les thèmes abordés¹⁴ par le duo ont certainement contribué à leur donner une plus grande visibilité auprès des médias québécois. Il faut toutefois attendre la seconde partie de la décennie 1990-2000 pour que le rap au Québec connaisse sa première commercialisation.

1.2.3 1996-2000 : Premiers succès commerciaux du rap au Québec

À partir de la deuxième partie des années 1990, la scène locale hip-hop est assez développée pour que certains artistes arrivent à se tailler une place dans l'univers médiatique et commercial québécois. Le rap reste toutefois un phénomène ancré dans la réalité montréalaise. Cela est dû en grande partie aux initiatives locales – salles et

¹² Prosper cite notamment Muzion, RDPizeurs, Star-N-Crescent et Yvon Krevé pour la scène francophone et Rascalz, Choclair, Kardinal Offishall et Northern Touch Projet du côté de la scène anglophone.

¹³ Groupe composé de Kool Rock et Jay Tee, deux artistes blancs.

¹⁴ M.R.F rappait en français sur des thèmes politiques comme l'attentat antiféministe de la Polytechnique (voir la chanson « Notre Monde »).

clubs hip-hop, médias spécialisés¹⁵, disquaires et événements – qui donnent une certaine visibilité aux créations hip-hop montréalaises. Parmi celles-ci, Sylvain Lemay cite l'émission télévisée *Rap-cité* et la convention annuelle de graffitis *Underpressure* qui ont toutes les deux jouées « un rôle incontournable au sein du développement du hip-hop québécois au cours des années 1990 » (Lemay, 2016, p. 57). Entre 1996 et 2000, le rap québécois connaît sa première vague de succès avec les sorties des albums *Ta yeul* (1996) et *Journée idéale* (1997) de K.C LMNOP, *La force de comprendre* (1997) du groupe Dubmatique, *Armageddon* (1998) du groupe Rainmen, *51450 dans mon réseau* (1999) du groupe Sans Pression, *Mentalité moune morne : ils n'ont pas compris* (1999) du groupe Muzion et *Suce mon index* (1999) de la formation Traumatourge (Lamort, 2013).

Parmi ces albums qui ont marqué la décennie 1990, l'opus de Dubmatique est certainement celui qui a eu le plus d'impact sur la scène rap québécoise. Sorti la même année que le mythique album *L'école du micro d'argent* du groupe marseillais IAM, *La force de comprendre* est le premier album rap québécois à être vendu à plus de 100 000 exemplaires (Lemay, 2016, p. 56). Le succès de ce dernier aura un impact considérable sur le rap québécois francophone, puisqu'il permettra à de nombreux artistes de constater la rentabilité de rapper dans la langue de Molière au Québec. C'est ce que font les groupes Sans Pression et Muzion en 1999 avec la sortie d'albums où le français côtoie l'anglais et le créole. Ces albums sont d'ailleurs les premiers succès commerciaux à articuler différentes composantes culturelles pour les ancrer dans la réalité montréalaise. À titre d'exemple, les chansons « Territoire hostile » de Sans Pression et « Rien à perdre » de Muzion décrivent et dénoncent les conditions vécues par la population multiethnique de certains quartiers de la métropole québécoise.

¹⁵ Magazines, émissions de radio et de télévision.

1.2.4 2001-2005 : Diversité et ethnicité dans le rap au Québec

Pour Lemay, le tournant des années 2000 est marqué par une dichotomie entre la scène rap de Montréal et la scène rap du reste de la province. C'est à partir de cette dichotomie que Roger Chamberland développe sa thèse sur le paradoxe culturel du rap au Québec. Ce dernier observe deux tendances distinctes dans le développement du rap à cette époque : d'un côté un rap pluriculturel provenant de Montréal et de l'autre, le rap des « communautés francophones blanches » (Chamberland, 2002, p. 125). L'auteur explique que le paradoxe culturel de cette scène réside dans le fait qu'elle est « dominée » par des rappeurs, rappeuses et groupes provenant de communautés multiethniques tout en étant écoutée par une majorité de francophones blancs (*Ibid.*, p. 125). À l'opposé, il constate que les groupes de rappeurs « francophones blancs » doivent s'adonner à une forme d'hybridation identitaire – par exemple en reprenant les codes et pratiques issus de certaines communautés ethniques – s'ils veulent connaître du succès (*Ibid.*, p. 125). Pour Chamberland, ce paradoxe empêche la création d'une « hétérogénéité ethnique » sur la scène rap du Québec (*Ibid.*, p. 134).

Néanmoins, la scène de l'époque laissait une place à ce que Lamort appelle le « rassemblement interculturel » notamment à travers la collaboration de différents artistes sur des compilations bilingues comme *Montréalité* (1999) et *Berceau de l'Amérique vol. 1* (2000) (Lamort, 2014, p. 73). Cette dernière, produite par 2Faces / Le Gémeau¹⁶, est d'ailleurs présentée par Chamberland dans son chapitre comme étant l'un des seuls exemples de projet qui mettait de l'avant le « métissage des cultures » et ce malgré « qu'aucun groupe issu d'une communauté ethnique n'[ait] accepté d'y

¹⁶ Deux rappeurs blancs et francophones

participer » (Chamberland et Lacasse, 2006, p. 11)¹⁷. Pourtant, comme le souligne Lamort, plusieurs artistes originaires de communautés racisées ont accepté de participer à cette compilation¹⁸ (Lamort, 2014, p. 73). Le rassemblement de rappeurs et rappeuses¹⁹ – qui provenaient de réalités urbaines et culturelles différentes – sur ces compilations permet ainsi de dépasser la « dichotomie » ethnique décrite par Chamberland et d’illustrer la diversité culturelle de la scène rap de l’époque.

Le tournant du millénaire est également une période importante dans l’histoire du hip-hop au Québec puisque l’on assiste au développement d’un discours qui met de l’avant le « panafricaniste » et « l’afrocentricité » (*Ibid.*, p. 34). Pour Lamort, « plusieurs artistes issus de ces communautés²⁰ [...] virent en la culture hip-hop un moyen d’expression leur permettant de décrire les problématiques et dilemmes sociologiques dont leurs communautés furent victimes » (*Ibid.*, p. 34). Cette tendance, qui remonte au début de l’histoire du hip-hop au Québec, a été occultée des recherches universitaires de LeBlanc *et al.* (2007) et de Laabidi (2010) qui se sont toutes les deux intéressées aux questions identitaires et politiques du hip-hop au Québec au début des années 2000. On retrouve effectivement dans le texte de LeBlanc *et al.* l’idée qu’il n’existe pas – ou très peu – d’exclusion raciale et socio-économique au Québec : « L’image de la “négritude” évoquée à l’initial par le mouvement hip-hop américain traverse, à Montréal, les barrières dichotomiques raciales de Noirs et de Blancs » (LeBlanc *et al.*, 2007, p. 24). Même constat pour la recherche de Laabidi qui remet carrément en question l’idée que le hip-hop au Québec soit ancré dans une mouvance revendicatrice :

Contrairement à la réalité observée dans les pays précurseurs, le hip-hop québécois n’est pas un mouvement artistique réactionnaire [sic] qui se serait formé par opposition à la société dominante, puisque les conflits en tous genres

¹⁷ Notez qu’il existe deux versions du texte de Chamberland : l’original est écrit en anglais en 2002, l’autre est une traduction posthume en français qui date de 2006.

¹⁸ L’auteur cite le groupe québéco-haïtien Muzion, ainsi que les rappeurs King et Mad Finesse.

¹⁹ La Dame de Pique, J-Kyll (Muzion)

²⁰ L’auteur identifie les artistes suivants : O.S.I.R.I.S, Judge Dread Mathématik, Cynik, Seyshia, Star-N-Crescent, Jyhad, Mizery B.M.O.D., Miss Vick J, Grand Master Garner, Arkade, Roi Heenok, Sudan et Né-Grillé.

ne sont pas un des facteurs d'émergence de ce phénomène. Ce n'est pas une culture d'exclus, car la plupart des jeunes ne vivent pas la même réalité de grande précarité (Laabidi, 2010, p. 167).

Ces constatations peuvent s'expliquer en partie par le fait que la mouvance « panafricaniste » du hip-hop québécois n'a pas eu droit au même genre de couverture médiatique que d'autres productions de l'époque. Cela s'explique notamment par la marginalisation et l'exclusion de ces communautés par « le groupe dominant au plan culturel et racial au Québec » (Lamort, 2014, p. 34). Selon Lamort, même les « médias spécialisés » en hip-hop qui émergent au courant de la décennie 2000-2010 n'ont pas permis de donner une voix à la mouvance « afro-centrique » :

Le contexte a grandement joué sur la dissolution de ce genre [le panafricanisme] à partir de l'an 2003-2004 avec l'émergence de micro-médias hip-hop et de compagnie de production hip-hop à l'extérieur des centres urbains pluriculturels du Québec. Cette émergence représentant la mouvance conjoncturelle du rap au Québec de la moitié des années 2000 aux années 2010 n'a pas été une plate-forme promotionnelle pour le rap activiste du Québec au discours revendicateur « panafricaniste » et « afro-centrique » (*Ibid.*, p. 34).

Ces médias spécialisés – *HHQC.com*, *HipHopFranco.com* et *Réseauurbain.com* – dont parle Lamort prennent une place de plus en plus importante sur le web au courant des années 2000 et contribuent tout de même à « mettre en réseautage plusieurs artisans, entrepreneurs de la culture hip-hop, à travers les quatre coins de la province du Québec » (*Ibid.*, p. 141). Cela a entre autres contribué à l'émergence d'une pluralité de genres et de styles à partir de la seconde moitié de la décennie 2000-2010.

1.2.5 2006-2010 : Diversification des genres et émergence du « post-rap »

La scène hip-hop au Québec de cette époque est de plus en plus diversifiée, mais le rap peine à faire sa place sur la scène culturelle *mainstream* malgré les succès de la fin des

années 1990. À titre d'exemple, l'ADISQ, qui avait reconnu le succès de Dubmatique en lui octroyant le prix dans la catégorie « album rock alternatif » en 1997, n'apporte pas une attention particulière à ce qui se fait sur la scène rap de l'époque. Cela avait notamment mené à l'interruption momentanée du gala de l'ADISQ 2002 par le collectif du 83 qui avait orchestré ce coup d'éclat afin de sensibiliser la population québécoise à leur forme d'art en réclamant que la catégorie « album rap de l'année » soit présentée lors de la soirée télévisée du gala (Renaud, 2009). Après la frénésie commerciale des années 1996-2000, plusieurs maisons de disques avaient laissé tomber les groupes qu'elles avaient signés et le rap bénéficiait de peu de soutien de la part des radios commerciales et des chaînes spécialisées comme *Musique Plus*²¹ (Lavoie, 2002).

Parallèlement, les médias spécialisés en hip-hop, les événements et spectacles, qui sortaient de plus en plus du contexte urbain de Montréal, permettaient à cette culture de fleurir et de se diversifier. Dans son mémoire de maîtrise, Lemay qualifie de « 3^e vague » l'arrivée des collectifs, groupes, rappeurs et rappeuses qui émergent à partir de cette deuxième partie de la décennie. Celui-ci souligne par ailleurs que c'est à partir de 2005 que le rap francophone franchit pour la première fois le cap des 100 albums produits (Lemay, 2016, p. 60). Vers la fin de la décennie 2000, le rap est présent dans différentes régions du Québec et pratiqué par une diversité d'artistes provenant de milieux variés. Cela mène à ce que Lemay appelle « l'éclatement des styles », une tendance qui permet notamment « au rap québécois d'élargir ses horizons vers d'autres styles musicaux comme l'électro, le jazz, la pop et de rejoindre de nouveaux publics non-initiés au hip-hop » (*Ibid.*, p. 63).

Dans son mémoire de maîtrise publié en 2016, Marc Pagliarulo-Beauchemin²² s'est penché plus particulièrement sur le « post-rap » que ce dernier définit comme une mouvance non homogène « dont la tendance est la déconstruction de certains codes de

²¹ Il est rapporté dans l'ouvrage de Kapois Lamort que Claude Marchand, programmateur et directeur officiel de *Musique Plus* à l'époque, affirmait « n'avoir jamais compris le hip-hop ».

²² Mieux connu sous le nom de « Egypto » (rappeur des groupes Traumatarge et Atach Tatuq), Pagliarulo-Beauchemin fait partie des pionniers du rap québécois du début des années 2000.

la culture hip-hop et du rap, et ce, dans un but de réappropriation » (Pagliarulo-Beauchemin, 2016, p. 41). L’auteur identifie les groupes Dead Obies, Loud and Lary Ajust, Alaclair Ensemble et Posterz – seul groupe anglophone du lot – comme étant les porte-étendards de cette mouvance qui émerge au début des années 2010 (*Ibid.*, p. 43-45). Ces artistes partagent ainsi quelques tendances communes que Pagliarulo-Beauchemin souligne :

Ce qui en ressort est une tendance commune à vouloir se définir d’une manière nouvelle par rapport au rap plus traditionnel, et ce, à travers un besoin de distanciation et de démarcation, mais aussi dans certains, par une réappropriation de la culture rap et de la culture d’ici en général. En même temps chacun de ces groupes à une approche du rap qui passe aussi à certains moments par une référence à plusieurs de ses codes, que ce soit par la manière de se mouvoir, le langage, les thèmes abordés, l’esthétisme, etc. (*Ibid.*, p. 46-47).

L’auteur précise d’ailleurs que la définition du terme « post-rap » n’est pas figée dans le temps puisqu’elle se construit continuellement à travers la démarche créative de certains groupes et artistes (*Ibid.*, p. 47). Aux formations identifiées par Pagliarulo-Beauchemin, nous pourrions ajouter le collectif hip-hop du K6A qui, depuis 2009, s’est impliqué dans la création d’initiatives multiples – compilations, *block parties*, art urbain, vidéoclips et événements – qui ont eu un rôle important à jouer dans l’effervescence du mouvement au début des années 2010. C’est autour de ce collectif que s’est développé la ligue des *Word Up Battles*, première ligue de combats de mots a capella francophone au monde, qui a permis à plusieurs rappeurs²³ de lancer leur carrière (Lemay, 2016, p. 63).

²³ C’est notamment le cas de Koriass, Loud, Obia le Chef ainsi que de certains membres des Dead Obies et d’Alaclair Ensemble qui connaissent tous du succès dans la décennie 2010-2020.

1.2.6 2011-2020 : Commercialisation de masse du rap au Québec

La dernière décennie a été charnière pour une partie de la scène rap au Québec, puisqu'elle marque le début d'un deuxième « âge d'or » beaucoup plus important que le premier étant donné la pénétration du rap dans les sphères culturelles dominantes de la province. Au courant des dix dernières années, plusieurs artistes rap ont fait des apparitions sur les plateaux de télévision comme *Tout le monde en parle* (Radio-Canada), *Salut Bonjour* (TVA) et *Belle et Bum* (Télé Québec). Dans une entrevue accordée à La Presse en 2016, l'animatrice de l'émission littéraire *Plus on est fous, plus on lit!* – qui accorde une place au rap dans son contenu – expliquait que « les rappers [étaient] entrés dans la sphère de la culture de masse » (Côté, 2016). Le spectacle d'ouverture 100 % hip-hop des *Francopholies* de Montréal en 2016 est d'ailleurs l'un des exemples les plus probants du statut qu'occupe le rap aujourd'hui sur la scène culturelle québécoise. Même constat en 2019, lorsque Loud a été le premier rappeur québécois à présenter un spectacle au Centre Bell en plus de gagner le Félix pour l'interprète masculin de l'année – il est d'ailleurs le premier rappeur à remporter cette catégorie dans l'histoire du gala de l'ADISQ. Cette situation est en partie due à la structure commerciale qui s'est développée autour de la scène rap avec la création de plusieurs compagnies de disques spécialisées comme *Disque 7^e Ciel*, *Joy Ride Records* et *Make it Rain (Bonsound)* et l'émergence de festivals à grand déploiement comme *Métro Métro*, *Santa Teresa* et *LVL UP* qui offrent une vitrine sur le rap au Québec.

Depuis quelques années, de nombreux médias traditionnels – Radio-Canada, le Devoir, La Presse – et alternatifs – HHQC, Urbania, Voir – ont développé un discours autour du hip-hop au Québec qui laisse croire que celui-ci n'est plus en proie à la

marginalisation auquel il faisait face il y a une quinzaine d'années²⁴. Dans un article sur le nouveau potentiel commercial du hip-hop publié en 2018, le rappeur Fouki affirmait que « le rap prend enfin la place qu'il mérite » (Blais-Poulin, 2018). Même constat dans le discours du journaliste culturel Olivier Boisvert-Magnen (Voir et CISM) :

[...] quand Loud fait le Centre Bell pis que Fouki remplit partout en région, hé bien le *peak* est peut-être maintenant [2019]. En fait, ce que j'ai réalisé, c'est qu'il y a peut-être pas de *peak*, pis y aura peut-être pas de retour en arrière. Le rap est là pour rester pis peut-être qu'une fois que genre sept rappeurs auront fait le Centre Bell, on va avoir atteint le maximum de ce qu'on peut faire au Québec, mais après ce sera peut-être l'Europe, ce sera peut-être des rappeurs anglos qui vont aux States ou qui font des tournées pancanadiennes (Savard, 2020, p. 34-35).

Ces discours contribuent à alimenter un narratif selon lequel le rap au Québec – dans sa totalité – aurait réussi à se tailler une place dans le milieu culturel dominant de la province. Force est toutefois de constater que ce narratif s'appuie en grande partie sur le critère de la rentabilité économique afin d'évaluer le degré de marginalisation de la scène rap dans la province. Ce faisant, il participe à « l'invisibilisation » des dynamiques politiques et raciales qui opèrent dans la société québécoise et qui ont un impact important sur *qui* a accès à l'espace culturel dominant.

C'est ce qu'avance Philippe Néméh-Nombré dans son article « Le hip-hop avec des gants blancs » dans lequel celui-ci s'inquiète de « l'éclaircissement »²⁵ de cette culture par l'industrie musicale dominante (Néméh-Nombré, 2018, p. 39). L'auteur avance en guise d'exemple que c'est cet « éclaircissement » qui explique pourquoi un rappeur blanc comme Loud a pu être reçu à l'émission *Tout le monde en parle* sans faire face aux mêmes préjugés que ceux dont font l'objet les autres rappeurs et rappeuses provenant des communautés racisées. Pour Néméh-Nombré, cette tendance dans

²⁴ Voir notamment les articles « La locomotive hip-hop » (La Presse, 2018) ou « Après le Centre Bell, Loud annonce un concert au Centre Vidéotron » (HHQC) où on loue les récents succès économiques de certains rappeurs.

²⁵ Terme qui renvoie au concept de « whitewashing » et d'appropriation culturelle.

l'industrie du rap est notamment liée à la dépolitisation des « expériences diasporiques » que l'on retrouve dans cette forme d'expression artistique depuis son émergence au Québec : « Rendre le hip-hop « écoutable », c'est donc le processus de sa réappropriation par l'ordre dominant, lequel acquiert ainsi les moyens de s'accommoder et de neutraliser la critique qui lui est adressée, celle qui émerge de la zone du non-être²⁶ » (*Ibid.*, p. 41). La culture hip-hop québécoise a donc « réussi » en partie à sortir de la marginalisation à laquelle elle faisait face depuis ses débuts parce qu'elle s'est dépolitisée – c'est le cas du moins dans ses manifestations les plus commerciales. Cela ne veut pas pour autant dire que le rap au Québec n'est plus empreint de ces « expériences diasporiques » et qu'il n'existe pas de rappeurs ou rappeuses provenant de ces communautés qui réussissent à faire leur place dans l'univers culturel dominant au Québec.

1.3 Objet de recherche

Dans le cadre de notre recherche, nous nous intéressons aux artistes rap provenant des communautés afro-diasporiques. Nous avons décidé de ne pas limiter notre recherche aux artistes qui rappent seulement en anglais ou en français : le but étant de ne pas exclure celles-ci et ceux-ci sur le critère de la langue²⁷. Nous apportons néanmoins une attention particulière à ce critère lorsque nous analyserons nos données. Même si le rap

²⁶ La « zone de non-être » est un concept que nous retrouvons chez Franz Fanon dans son ouvrage *Peaux noires, masques blancs*. Celui-ci a depuis été repris chez des auteurs comme Nelson Maldonado Torres pour désigner la différence ontologique moderne/colonial. La zone de non-être apparaîtrait ainsi comme une zone regroupant tous les individus considérés comme étant extérieurs à la modernité, hors du paradigme colonial dominant.

²⁷ D'autant plus que plusieurs des artistes de notre corpus utilisent à la fois le français, l'anglais, l'espagnol, le créole et d'autres langues dans leurs créations musicales.

englobe aujourd'hui une multitude de « sous-genres »²⁸, nous avons choisi de ne pas compartimenter notre recherche de cette façon. Nous sommes d'avis que ces catégories ont trop souvent servi à cantonner des artistes à un style et qu'il est possible pour ceux-ci ou celles-ci d'explorer plusieurs de ces sous-genres au courant de leurs vies respectives.

Nous rejetons également la dichotomie entre rap conscient et rap festif que nous pouvons retrouver dans certains travaux sur le hip-hop pour deux raisons. D'une part, comme l'explique Tricia Rose dans son ouvrage *The Hip-Hop Wars*, cette distinction enferme les artistes dans une vision bidimensionnelle de ce que devrait être le rap et empêche ce faisant de développer des « voix progressives »²⁹ afin de s'opposer aux représentations dominantes mises de l'avant dans le rap commercial :

One of the ways that hip-hop's progressive spirit has been driven to the margins is through the fashioning of an overtly "political" identity (i.e., conscious rap) as the only alternative to gangstas, pimps and hoers. It's as if the only answer to a stylishly conceived "thug life" is to grimly "fight the power". But this is a rigid and one-dimensional set of options that significantly disadvantage establishing a progressive vision as the basis for a wide variety of hip-hop approaches, and levels of explicitly political content (Rose, 2008, p. 243).

Pour Rose, le contenu politique et revendicateur du rap tel qu'on le retrouve chez un groupe comme Public Enemy devrait être valorisé, mais il ne devrait pas être la seule alternative à ce qu'elle nomme la trinité « *gangstas-pimps-hoes* » du rap commercial. Elle cite notamment le rappeur Lupe Fiasco à ce sujet qui revendique le droit de parler « de skateboard et de robots » dans ses chansons (*Ibid*, p. 245).

D'autre part, cette dichotomie a parfois eu des implications sur notre manière de traiter des enjeux sociopolitiques entourant le hip-hop au Québec. Ainsi, dans une partie de la

²⁸ Dans son mémoire, Lemay cite notamment le rap de guitare, le gangsta rap, le rap bonbon, le rap jazzy, le rap de hipsters, le post-rap et le postrigodon.

²⁹ Tout au long de son essai, Rose fait référence aux *progressives voices* du hip-hop. Pour elle, ces voix sont celles de personnes, participant de près ou de loin à la culture hip-hop, qui cherchent à aller au-delà des dichotomies entre critiques conservatrices (c.-à-d. le hip-hop est responsable de la violence dans les communautés noires) et apologie sans nuance (c.-à-d. nous ne faisons que raconter la réalité) du hip-hop afin d'adresser des enjeux comme le sexisme, la violence et l'homophobie dans cette culture.

littérature scientifique sur la question, on retrouve cette idée selon laquelle Loco Locass, un groupe de rappeurs blancs provenant de milieux éduqués, serait le seul groupe « habité par des revendications politiques » (Laabidi, 2010, p. 171-172). Dans cette vision de l'histoire du hip-hop au Québec, le groupe Muzion ne mériterait pas l'étiquette de « rap conscient », même si ses membres traitent explicitement des enjeux d'inégalités systémiques et raciales dans les quartiers du nord-est de Montréal.

Cela nous amène à croire que ces étiquettes sont aujourd'hui beaucoup plus utilisées pour marginaliser certaines communautés, en les associant à un « rap de rue »³⁰, que pour réellement réfléchir aux implications politiques du mouvement hip-hop au Québec. Notre corpus de recherche est d'ailleurs délibérément composé d'artistes à qui l'étiquette « consciente » n'est pas accolée dans le discours médiatique dominant. Ce faisant, nous espérons démontrer comment cette dichotomie est plus complexe que ce que l'on nous a présenté jusqu'ici dans certains travaux sur le hip-hop.

Nous savons d'emblée que notre mémoire ne permet pas de broser un portrait exhaustif des rappeurs et rappeuses originaires des communautés afro-diasporiques au Québec : celles-ci et ceux-ci étant beaucoup trop nombreuses et nombreux pour réfléchir à un échantillon représentatif compatible avec la méthodologie privilégiée. Comme nous l'expliquerons dans notre corpus de recherche, nous avons choisi des artistes qui insistent, dans leurs créations musicales ou discours médiatiques, sur leurs expériences en tant qu'afro-québécois et afro-québécoises. En ce sens, nous souhaitons souligner que ce mémoire ne cherche pas à tirer des conclusions pour l'ensemble du mouvement rap au Québec pas plus que pour l'ensemble des rappeurs et rappeuses provenant des communautés afro-diasporiques.

³⁰ Plusieurs rappeurs ont été exclus de festivals, radios commerciales et autres événements parce qu'ils étaient associés au rap de rue au Québec. Pour plus d'informations, voir entre autres le documentaire de RAD (Radio-Canada) « Street rap : le son de la rue » qui aborde la question.

1.4 Questions et objectifs de recherche

Notre mémoire de maîtrise s'intéresse plus particulièrement à cette question : De quelle manière les rappeurs et rappeuses provenant de communautés afro-diasporiques au Québec déploient-ils et elles des imaginaires décoloniaux dans leurs œuvres?

Cette recherche permet d'analyser et de documenter l'expression d'une pensée décoloniale dans la culture hip-hop québécoise. Notre objectif est également de situer cette pensée décoloniale dans le contexte québécois et d'ainsi favoriser une réflexion plus large sur la place de ces communautés dans notre société.

1.5 Pertinence

Tout travail académique doit être situé dans le champ de recherche et la conjoncture sociale dans lequel il s'inscrit. Nous clorons ce premier chapitre en présentant les pertinences scientifique, communicationnelle et sociale de notre recherche.

1.5.1 Pertinence scientifique

Comme nous l'avons mentionné au début du présent chapitre, nous constatons que certains biais ont contribué à l'invisibilisation de la complexité diasporique de cette

culture dans le discours universitaire québécois. Philippe Néméh-Nombré le relevait d'ailleurs dans son article lorsqu'il expliquait que la littérature scientifique sur le hip-hop au Québec participe à « [l'] éclaircissement par les voies d'un discours légitimé et autorisé » des fondements politiques du mouvement (Néméh-Nombré, 2018, p. 42). Nous croyons qu'en plaçant l'expérience afro-diasporique au centre de notre objet de recherche, nous contribuons à aborder ces enjeux sociopolitiques. Il faut dire qu'outre l'article de Claire Lesacher (2014)³¹, la thèse de Marie Thérèse Asténa Abogo (2016)³² et l'article de Philippe Néméh-Nombré (2018)³³, peu d'écrits universitaires francophones en *hip-hop studies* se sont intéressés à ces questions au Québec. De plus, le concept d'imaginaire n'a également jamais été abordé de manière centrale dans un travail universitaire sur le hip-hop au Québec³⁴. Nous n'avons d'ailleurs trouvé aucune mention de ce concept dans la recension qu'a fait Travis Harris des différents travaux sur le hip-hop dans le monde entre 1984 et 2019 (Harris, 2019). Nous sommes d'avis que notre mémoire contribue à enrichir le champ des études sur le hip-hop au Québec en apportant une perspective nouvelle sur les enjeux contemporains de ce mode d'expression culturelle.

³¹ « Rap, langues, québéquité et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne »

³² *La réception du hip-hop chez les rappeurs afro-québécois dans la ville de Québec : appropriation intersectionnelle de problématiques multidimensionnelles.*

³³ « Le hip-hop avec des gants blancs ».

³⁴ Marc Pagliarulo-Beauchemin traite du concept d'imaginaire chez Castoriadis dans son mémoire *Les « musiques émergentes » à l'heure du web 2.0 : étude de cas du « post rap » de Québec à Montréal*, mais il le mobilise principalement pour critiquer la technique dans nos sociétés contemporaines.

1.5.2 Pertinence communicationnelle

La communication est un large domaine d'étude qui inclut différentes perspectives et théories. Il existe d'ailleurs bien des débats épistémologiques au sujet de l'organisation des savoirs et de la dénomination des études en communication auxquels nous n'aurons pas le loisir de débattre dans le présent texte. Notre mémoire s'inscrit dans le domaine des études en communication d'une part parce qu'il mobilise le phénomène communicationnel qu'est l'expression culturelle rap. Dans son texte « Culture et communication : convergence théorique et lieux de médiation », Jean Caune explique en quoi la culture peut être considérée comme un objet communicationnel. Pour ce dernier, « l'essence du phénomène communicationnel » se retrouve dans « les processus de contact d'interpellation, d'interaction et d'influence réciproques qui affectent les partenaires par le fait qu'ils recourent à l'acte de parole » (Caune dans Leteinturier, 1995, p. 139). Ainsi, c'est la dimension langagière de l'expression artistique qui donne à celle-ci des caractéristiques communicationnelles (*Ibid.*, p. 138). D'autre part, les différents éléments théoriques que nous mobiliserons dans notre recherche – imaginaires et culture populaire – accordent tous une importance à la dimension communicationnelle dans leur manière d'aborder les objets de recherche. Les grandes familles théoriques que sont les *Cultural Studies* et les études critiques, dans lesquelles nous nous inscrivons, ont d'ailleurs traditionnellement un ancrage institutionnel dans le domaine des communications.

1.5.3 Pertinence sociale

Nous croyons que le climat social de l'année 2020 au Québec et ailleurs dans le monde a contribué à ouvrir des discussions difficiles, mais nécessaires sur des enjeux de société comme le racisme systémique. La mort de George Floyd aux États-Unis et celle de Joyce Echaquan au Québec ont amené de nombreux questionnements sur les fondements de nos sociétés, que l'on aime croire égalitaires. Les revendications portées par des mouvements comme « Black Lives Matter » nous ont rappelé qu'il est plus que jamais nécessaire de réfléchir à la place et à l'accès à la parole des personnes racisées au Québec. En rencontrant différents artistes provenant des communautés afro-diasporiques, nous espérons bien humblement contribuer à *visibiliser* des discours absents des univers médiatique et académique québécois. Nous sommes par ailleurs d'avis que les crises – économiques, climatiques et sanitaires – que nos sociétés traversent actuellement nécessitent que nous nous intéressions davantage à d'autres conceptions du monde, à de nouveaux possibles. Comme le souligne Fabien Granjon, la recherche critique doit avoir « pour dessin de conduire à un changement pratique [...], de rendre compréhensible ce que l'on cherche à modifier et de bouleverser ce que l'on cherche à « déchiffrer » » (Granjon, 2015, p. 5). Nous croyons que notre recherche sur les imaginaires décoloniaux mis de l'avant dans les œuvres de rappeurs et rappeuses provenant des communautés afro-diasporiques au Québec se situe dans cette visée transformatrice en permettant d'envisager différemment les défis auxquels nous serons confrontés dans les prochaines années et décennies.

CHAPITRE 2 : CADRE CONCEPTUEL

Dans ce second chapitre, nous tâcherons de présenter et d'articuler les éléments théoriques qui seront mobilisés dans le cadre de notre analyse des imaginaires décoloniaux des rappeuses et rappeurs originaires de communautés afro-diasporiques au Québec. Nous aborderons d'abord l'imaginaire chez Cornelius Castoriadis et son articulation avec la création artistique. Il sera ensuite nécessaire de revenir sur certains éléments théoriques de la pensée décoloniale en nous attardant aux travaux de Françoise Vergès et Walter D. Mignolo. Afin d'adapter les concepts choisis à l'objet de notre recherche, nous reviendrons en fin de chapitre sur les écrits de Stuart Hall, de bell hooks et de Tricia Rose qui ont réfléchi à la culture populaire et aux rôles que celle-ci joue dans nos sociétés contemporaines.

2.1 L'imaginaire chez Cornelius Castoriadis

L'économiste, psychanalyste et philosophe Cornelius Castoriadis figure parmi les intellectuels et intellectuelles du XXe siècle qui ont travaillé au développement d'une pensée globale interdisciplinaire qui s'inscrit à la fois dans une visée de compréhension et de transformation de la réalité sociale.

Après une jeunesse où celui-ci s'implique dans divers partis communistes européens – en Grèce et en France où il immigrera en 1945 – Castoriadis cofonde en 1946 le groupe *Socialisme ou Barbarie* qui publiera une revue du même nom jusqu'en 1967, date de son autodissolution (Castoriadis et Latouche, 2020, p. 8). Dans celle-ci, l'auteur publie plusieurs articles – sous les pseudonymes de Chaulieu et Cardan – où il critique notamment les implications théoriques et pratiques de la pensée marxiste (*Ibid.*, p. 8). Fervent critique de la technique et du progrès, Castoriadis y remet en perspective la pensée de Marx qui selon lui se concentre uniquement sur les rapports de production et le matérialisme historique au détriment du symbolisme et des significations, dichotomie que l'on retrouve dans la relation entre infrastructure et superstructure chez Marx. C'est notamment à partir de cette critique du marxisme que l'auteur développe son concept d'imaginaire que nous mobiliserons dans la présente recherche.

2.1.1 Le concept d'imaginaire

C'est dans l'ouvrage *L'institution imaginaire de la société* publié en 1975 que Castoriadis aborde le rôle que jouent les imaginaires dans la manière dont les sociétés s'instituent. Dans celui-ci, le philosophe définit l'imaginaire comme une invention, un glissement de sens ou de symboles déjà disponibles, séparés du réel, qui « sont investis d'autres significations que leurs significations « normales » ou canoniques » (Castoriadis, 2006, p. 190). Pour l'auteur, l'imaginaire est séparé du réel autant lorsqu'il prétend se mettre à sa place – par exemple dans le cas d'un mensonge – que lorsqu'il ne le prétend pas – ce qu'on appellerait un mythe par exemple (*Ibid.*, p. 190). Le philosophe considère par ailleurs que l'imaginaire entretient une relation étroite avec le symbolisme puisque c'est à travers celui-ci qu'il s'exprime et existe (*Ibid.*, p. 190). Castoriadis ne développe toutefois pas son concept uniquement dans

une perspective individuelle. En effet, ce dernier considère que l'imaginaire a un rôle social important, notamment dans la composante symbolique des institutions :

Par-delà l'activité consciente d'institutionnalisation, les institutions ont trouvé leur source dans l'imaginaire social. Cet imaginaire doit s'entrecroiser avec le symbolique, autrement la société n'aurait pas pu « se rassembler », et avec l'économique-fonctionnel, autrement elle n'aurait pas pu survivre (*Ibid.*, p. 197)

C'est à travers cette relation entre le fonctionnel et le symbolique que l'institution subsiste dans le temps et que les sociétés s'instituent. La conception sociale de l'imaginaire chez Castoriadis nous permet ainsi de sortir d'une conception « rationnelle » des sociétés occidentales contemporaines qui se comportent comme si elles n'étaient plus empreintes de mythes et symboles.

Castoriadis développe à ce sujet sur les « significations imaginaires sociales » : des imaginaires qui ne dénotent rien et connotent à peu près tout et qui ont une emprise importante sur l'organisation et le *faire* d'une société donnée (*Ibid.*, p. 216). Celles-ci sont indispensables à la structure et l'orientation des sociétés :

Toute société jusqu'ici a essayé de donner une réponse à quelques questions fondamentales : qui sommes-nous, comme collectivité ? qui sommes-nous, les uns pour les autres ? où et dans quoi sommes-nous ? que voulons-nous, que désirons-nous, qu'est-ce qui nous manque ? Sans la « réponse » à ces « questions », sans ces « définitions », il n'y a pas de monde humain, pas de société et pas de culture – car tout resterait chaos indifférencié. Le rôle des significations imaginaires est de fournir une réponse à ces questions, réponse que, de toute évidence, ni la « réalité », ni la « rationalité » ne peuvent fournir [...] (*Ibid.*, p. 221).

Par exemple, pour Castoriadis, nos sociétés contemporaines occidentales ont substitué à la signification imaginaire qu'était « Dieu » dans les sociétés dites traditionnelles ce qu'il nomme la « pseudo-rationalité » moderne. C'est entre autres sur cette « pseudo-rationalité » que reposent les institutions de nos sociétés capitalistes. Celle-ci aurait, à l'image de Dieu dans les sociétés prémodernes occidentales, réussi à s'instituer en totalité dans nos sociétés en colonisant d'autres imaginaires sociaux (*Ibid.*, p. 236). Pour le philosophe, cette « pseudo-rationalité » trouve son aboutissement dans l'économie capitaliste qui a développé des techniques de gestion et de

commercialisation qui ont été exportées dans presque toutes les dimensions de la vie sociale moderne. La rationalisation et la quantification des comportements sociaux deviennent alors la norme et le « geste efficace » finit par déterminer « la vie réelle du monde social » (*Ibid.*, p. 239). Cela fait en sorte que l'économie se présente aujourd'hui comme un domaine « autonome »³⁵ du reste de la société. Pour Castoriadis, cette « séparation » a des effets importants sur les autres significations disponibles dans une société donnée :

[Au sujet de l'autonomisation de l'économie] Ce dont il s'agit, c'est l'émergence d'une signification centrale qui réorganise, détermine, réforme une foule de significations sociales déjà disponibles, par là même les altère, conditionne la constitution d'autres significations, et entraîne latéralement des effets analogues sur la presque totalité des significations sociales du système considéré (Castoriadis et Latouche, 2020, p. 87).

Les conclusions de Castoriadis sur la prédominance de ces imaginaires dans nos sociétés pourraient donner l'impression que l'auteur adhère à une forme de fatalisme quant aux possibilités de transformations sociales qui s'offrent à nous. Après tout, comment imaginer un monde différent si tous les imaginaires produits par la société sont « altérés » ou « conditionnés » par ceux propres à nos économies capitalistes ? En dévoilant les imaginaires qui sous-tendent nos sociétés, l'auteur permet toutefois de réfléchir aux transformations sociales possibles. Si ces imaginaires « dominants » ont pu s'instituer en colonisant d'autres imaginaires existants, il est possible d'inverser le processus en réfléchissant à leur décolonisation. C'est précisément dans cette volonté « d'autonomisation radicale » de nos sociétés que s'inscrivaient les écrits de Castoriadis, pour qui la théorie doit servir à la transformation sociale à travers une *praxis* émancipatrice.

³⁵ Castoriadis définit l'autonomie comme la possibilité de fonctionner selon ses propres lois (Castoriadis et Latouche, 2020, p20).

2.1.2 Décolonisation des imaginaires dominants

Afin de comprendre les possibilités émancipatrices du concept de Castoriadis, il est nécessaire de revenir à l'ontologie de sa pensée. Pour ce dernier, « l'être » d'une société n'est jamais complètement fixé dans l'*étant*, elle est plutôt « *altération* permanente et création continue » (Castoriadis et Latouche, 2020, p. 18). En d'autres termes, Castoriadis considère que nos réalités sociales-historiques sont constamment en construction (*Ibid.*, p. 19). Ce mouvement continu pour Castoriadis s'opère dans nos imaginaires sociaux qui sont sujets aux transformations. Comme nous l'avons vu précédemment, certaines significations imaginaires sociales dans nos sociétés capitalistes modernes ont un impact sur d'autres en les colonisant : la pseudo-rationalité a par exemple une influence majeure sur des significations imaginaires sociales comme la nation, le citoyen, le capital, mais aussi l'homme, la femme, l'enfant (*Ibid.*, p. 19).

Dans son ouvrage regroupant différents textes de Castoriadis, Serge Latouche explique comment la décolonisation des imaginaires est centrale à la pensée de l'auteur, bien qu'elle n'ait jamais été nommée de cette façon par ce dernier. Latouche explique que cette expression s'inspire entre autres des travaux en anthropologie postcoloniale. Ce dernier cite par exemple les travaux de Althabe (1969)³⁶ et de Grunzinski (1988)³⁷ qui ont tous les deux développé une pensée qui lie la colonisation des imaginaires à la question de l'occidentalisation (*Ibid.*, p. 41-42).

À notre sens, il y a des liens à faire entre le processus de colonisation des imaginaires de certaines sociétés « non-occidentales » par la « pseudo-rationalité » occidentale et

³⁶ Oppression et libération dans l'imaginaire : Les communautés villageoises de la côte orientale de Madagascar

³⁷ La colonisation de l'imaginaire : Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVIe-XVIIIe siècle

le processus socio-historique du « colonialisme ». La colonisation de l’Afrique et des Amériques par les Européens – aux sens militaire et politique – étant portée en grande partie par des imaginaires qui s’ancraient dans la société européenne préindustrielle. Aujourd’hui, cette colonisation subsiste toujours en utilisant les imaginaires de croissance et de développement pour justifier toutes sortes de réformes dans les pays dits « sous-développés » : « Avec la croissance et le développement, on a bien, certes, affaire à un processus de conversion des mentalités, donc de nature idéologique et quasi religieuse, visant à instituer l’imaginaire du progrès et de l’économie » (*Ibid.*, p. 42). Selon Latouche, en Occident, nous assistons davantage à un processus « d’auto-colonisation » dans lequel nous sommes à la fois victimes et agents (*Ibid.*, p. 42). Pour Castoriadis, ce processus de colonisation de nos imaginaires qui est enclenché dans nos sociétés peut être inversé non seulement en dévoilant la subjectivité des significations imaginaires qui nous gouvernent, mais également en participant à la création de nouveaux imaginaires (*Ibid.*, p. 40). À ce sujet, lors d’une allocution prononcée en octobre 2016, l’autrice et metteuse en scène Marine Bachelot Nguyen proposait de décoloniser nos imaginaires en laissant une place à d’autres récits (Collectif décoloniser les arts, 2016). Pour Nguyen, l’intégration de ces nouveaux récits doit nécessairement passer par la remise en question de la notion d’universel :

Si l’on veut que *l’universel* ne se réduise pas à un universalisme blanc, masculin, bourgeois, hétérosexuel, occidental et colonial, centralisateur, il faut interroger sa prétendue objectivité et sa fausse neutralité. Travailler à élargir et déborder cet universalisme. Car le véritable universel serait plutôt la somme de tous les particularismes, la polyphonie de tous les récits, le croisement de voix et de corps multiples, la somme infinie des subjectivités et des points de vue. On n’aura jamais fini d’élargir et d’agrandir la notion d’universel – si l’on veut que ce mot soit légitime (*Ibid.*).

Nous considérons que cette remise en question de l’universel s’apparente à la critique des imaginaires dominants chez Castoriadis. Mais comment réfléchir à la décolonisation de ces imaginaires dans la *praxis*? La pensée de Castoriadis à cet effet s’oriente davantage vers la question de la révolution culturelle qui doit en grande partie passer par la *paideia*, concept qui provient de la Grèce antique qui consiste en

« l'éducation du citoyen libre, capable de se donner des lois et d'y obéir » (Castoriadis et Latouche, 2020, p. 58). Cette éducation citoyenne pour Castoriadis passe entre autres par la culture et la création culturelle qui jouent un rôle important dans la transformation radicale de nos sociétés (Castoriadis, 1979, p. 34-35).

2.1.3 Imaginaire et création culturelle dans la pensée de Castoriadis

C'est dans le texte « Transformation sociale et création culturelle » publié en 1979 que l'auteur s'est le plus intéressé aux « conséquences, mais surtout aux présupposés culturels d'une transformation radicale de la société » (*Ibid.*, p. 34). Dans celui-ci, Castoriadis observe les mutations culturelles de nos sociétés occidentales où la « culture populaire » tend à prendre une place de plus en plus importante par rapport à une « culture savante » en crise. Selon l'auteur, cette « culture savante », qu'il lie directement à l'art bourgeois³⁸, serait en train de devenir stérile puisqu'elle ne parviendrait pas à assumer les nouveaux aprioris de la création : « la production en série du consommable et du périssable. » (*Ibid.*, p. 45). En d'autres mots, cette « culture savante » laisse croire qu'elle produit des « œuvres immortelles » même si elle sait pertinemment que les transformations économiques du champ culturel ont rendu le critère de durabilité de l'œuvre obsolète³⁹ (*Ibid.*, p. 45). Castoriadis n'adhère toutefois pas aux thèses de Adorno ou Horkheimer – qu'il trouverait sans doute élitiste – sur les conséquences directes de cette marchandisation de la culture quant à la possibilité d'arriver à une création émancipatrice. Au contraire, l'auteur voit d'un bon œil les possibilités qu'ouvre ce nouveau mode de production :

³⁸ Il cite par exemple la musique classique, la peinture et le théâtre.

³⁹ Pour Castoriadis, la logique économique du capitalisme fait en sorte que le critère de nouveauté et de « renouvelabilité » de l'œuvre est aujourd'hui beaucoup plus important que celui de durabilité.

[...] il semble bien non seulement qu'un certain nombre de conditions pour une nouvelle création culturelle sont aujourd'hui réunies, mais qu'une telle culture, de type « populaire », est en train d'émerger. D'innombrables groupes de jeunes, avec quelques instruments produisent une musique que rien – si ce n'est les hasards de la promotion commerciale – ne différencie de celle des *Stones* ou de *Jefferson Airplane* (*Ibid.*, p. 44).

Si Castoriadis observe les possibilités qu'offre cette nouvelle « culture néo-populaire moderne », il s'inquiète de l'absence de relations que cette culture entretient avec certaines valeurs substantives historiques (*Ibid.*, p. 45). En d'autres termes, Castoriadis affirme que la culture doit servir à la « re-création de notre historicité, de notre mode d'historisation » (*Ibid.*, p. 46). Cela ne peut se faire qu'en opérant une rupture « avec la mythologie du “ développement ”, les phantasmes de croissance organique, les illusions de la cumulation acquisitive » qui empêchent la transformation radicale de nos sociétés hétéronomes en sociétés autonomes (*Ibid.*, p. 47). L'auteur termine son texte sur une réflexion plus large concernant le vivre ensemble de nos sociétés où la coexistence adviendrait à travers la reconnaissance mutuelle de nos altérités. Cette reconnaissance ne passerait pas simplement par le processus mental de la discussion rationnelle par exemple, mais également par les *affects* (*Ibid.*, p. 47). C'est donc dire que cette reconnaissance et cet échange interculturel passeront par la rencontre de ces imaginaires.

2.2 La pensée décoloniale

Cette partie de notre second chapitre nous permettra de définir le terme décolonial que nous avons choisi d'intégrer à celui d'imaginaire dans le cadre de notre recherche. Il s'agira d'abord de revenir sur les fondements historiques et épistémologiques de la

pensée décoloniale, pour ensuite amener des éléments de définition. Nous terminerons cette partie en présentant des exemples de pratiques artistiques décoloniales.

2.2.1 Décolonialité et épistémologie de la frontière

Professeur de littérature à l'Université Duke aux États-Unis, l'Argentin Walter Mignolo est l'une des figures importantes de la théorisation d'une pensée décoloniale. Pour ce dernier, les origines politiques de ce mouvement remontent à la Conférence de Bandung en 1955, où vingt-neuf pays asiatiques et africains participent à réfléchir à une « vision commune du futur qui ne soit ni capitaliste, ni communiste » (Mignolo, 2013, p. 182). Pour ces pays, il s'agit de rompre avec l'épistémologie coloniale héritée du monde occidental, de se doter d'un « mode de pensée indépendant des chronologies établies par de nouvelles épistémès ou de nouveaux paradigmes (moderne, post-moderne, altermoderne, science newtonienne, physique quantique, théorie de la relativité, etc.) » (*Ibid.*, p. 182). Pour Mignolo, la logique de racialisation introduite par les puissances coloniales à partir du XVI^e siècle a des racines ontologiques et épistémologiques profondes. C'est-à-dire que celle-ci s'est appuyée avant tout sur une supériorité morale de la connaissance occidentale, par exemple en décrétant impropres à la pensée rationnelle toutes langues autres que les langues européennes (*Ibid.*, p. 183). En fonction de son éducation et de son rang social, le colonisé avait ainsi le choix entre « l'humiliation d'être inférieur à ceux qui en avaient décidé ainsi, ou l'assimilation » (*Ibid.*, p. 183-184). Dans les deux cas, celui-ci devait se résigner à accepter son infériorité. C'est de la volonté de sortir de ce cadre colonial qu'émerge l'épistémologie frontalière.

Cette épistémologie frontalière serait aujourd'hui en train de sortir de son ancrage géopolitique (des pays du Sud) à travers la migration de populations :

Si la pensée, la sensibilité et l'acte frontaliers viennent du tiers monde, si ses routes de dispersions sont transmises parmi les migrants du monde au premier monde, la pensée frontalière crée les conditions d'une liaison de l'épistémologie frontalière et de la conscience immigrante. Elle permet de dissocier cette épistémologie des épistémologies territoriale et impériale reposant sur des politiques de connaissance théologiques (Renaissance) et égologique (Lumière). La théo- et l'ego-politique de la connaissance sont basées sur la suppression de la sensibilité, du corps et de son enracinement géo-historique. Cette suppression permet à la fois à la théo-politique et à l'égo-politique de la connaissance de se prétendre universelles. (*Ibid.*, p. 183).

Dans sa thèse de doctorat déposée en 2019, le Martiniquais Eddy Firmin explique que cette épistémologie frontalière ne se résume pas qu'au rejet et à la déconstruction des savoirs occidentaux. Il s'agirait plutôt « de trouver les moyens d'instaurer un dialogue entre les politiques du savoir très différentes entre le Sud et le Nord » (Firmin, 2019, p. 20), d'opérer un déplacement de l'universalisme vers un « pluriversalisme » (*Ibid.*, p. 22). Pour Mignolo, cette tâche n'incombe pas qu'aux populations colonisées, mais également aux peuples colonisateurs qui doivent non seulement « regarder en face la colonisation », mais aussi « reconnaître ce qui existait avant elle » (Mignolo, 2001, p. 64). L'épistémologie frontalière, qui est indissociable de la pensée et du projet décolonial, serait ainsi en voie de devenir « une manière d'être, de penser, et de faire de la société politique globale » (Mignolo, 2013, p. 190).

2.2.2 Qu'est-ce que le « décolonial » ?

Nous nous appliquerons ici à distinguer les termes colonialisme/colonisation ainsi que décolonial/postcolonial afin de circonscrire ce à quoi nous faisons référence lorsque nous parlons d'imaginaire décoloniaux. Pour la féministe antiraciste Françoise Vergès, il est nécessaire de comprendre le colonialisme afin de définir ce que l'on entend par décolonial. Pour ce faire, elle revient sur la pensée de Peter Ekeh qui distingue la colonisation – mot qui réfère à une période historique – et le colonialisme – qui réfère plutôt à un processus « dont la perpétuation s'explique par la persistance des formations sociales issues [des] séquences [de la colonisation] » (Vergès, 2019, p. 27). La perspective décoloniale que propose Vergès doit donc prendre en compte les dynamiques historiques raciales héritées de la colonisation dans l'analyse de phénomènes sociaux, et ce même si certains régimes associés à cette période ont disparu (*Ibid.*, p. 27). En ce sens, la décolonisation doit toujours être comprise comme un processus historique en mouvement qui transcende aujourd'hui les frontières nationales⁴⁰.

Pour Walter D. Mignolo, les pensées décoloniales et postcoloniales se distinguent par leurs points d'ancrage géographiques ainsi que leurs conceptions différentes de la modernité et de la post-modernité. D'une part, la pensée postcoloniale émerge de pays occidentaux⁴¹ comme les États-Unis et la Grande-Bretagne, alors que la décolonialité a été développée à partir du « Sud global », ce que Mignolo appelle le « tiers monde » (Mignolo, 2013, p. 188). D'autre part, la pensée décoloniale ne souscrit pas à la même

⁴⁰ En suivant la logique de Ekeh, nous devrions plutôt parler de « décolonialisme ». Le terme est toutefois difficilement adaptable aux imaginaires décoloniaux.

⁴¹ Mignolo reconnaît que les auteurs et autrices de la postcolonialité proviennent en majorité du monde non-européen.

lecture de la modernité et de la postmodernité que la mouvance postcoloniale. Ainsi, pour les théoriciens et théoriciennes de l'option décoloniale, la modernité ne serait pas un moment de l'histoire universelle :

La modernité et la postmodernité sont des options, non des moments ontologiques de l'histoire universelle, au même titre que les modernités subalterne, alternative et périphérique. Toute refusent et tentent d'empêcher le déploiement de la pensée frontalière et de l'option décoloniale (*Ibid.*, p. 188).

À l'opposé, en s'inscrivant dans la mouvance postmoderne, le postcolonialisme ne remet pas en cause la prétention « à l'universel » de cette modernité occidentale. La pensée décoloniale demanderait donc de sortir de ces grands récits et de se définir comme « non-moderne » afin de « faire valoir sa légitimité à penser et à bâtir des futurs justes et équitables au-delà de la logique de la colonialité constitutive et de la rhétorique de la modernité » (*Ibid.*, p. 188). La pensée décoloniale n'est par ailleurs pas ancrée uniquement dans le monde académique, mais également dans les mouvements sociaux. C'est de la conversation critique entre la *praxis* militante et le discours théorique que se nourrit le tournant décolonial (*Ibid.*).

Les imaginaires décoloniaux sont donc des imaginaires qui rejettent les récits coloniaux dominants et mettent de l'avant d'autres conceptions du monde, d'autres manières de réfléchir ce qu'est « la vie bonne ». À titre d'exemple, aux oppositions idéologiques entre capitalisme et communisme, la position décoloniale proposerait plutôt l'idée de « l'acte communautaire » (*Ibid.*, p. 182). Comme nous l'avons expliqué plus tôt, la démarche épistémologique frontalière qui sous-tend la pensée décoloniale vise avant tout à réfléchir au dialogue entre les cultures. En ce sens, elle ne cherche pas à remplacer les imaginaires occidentaux, mais à créer des espaces d'hybridation ou de créolisation pour reprendre le terme mis de l'avant par Édouard Glissant⁴².

⁴² Le poète et philosophe martiniquais Édouard Glissant a théorisé ce concept dans plusieurs textes au courant de sa vie. Pour ce dernier, c'est à travers cette créolisation nous réussirons à achever « le vivre

2.2.3 L'afro-décolonialité

Tel que vous avez pu le constater, la perspective décoloniale est principalement ancrée dans le monde académique latino-américain où la colonialité du savoir, du pouvoir et de l'être est contestée depuis plusieurs décennies. Les mouvements autochtones portés par le peuple Kunas en Amérique Centrale au début des années 1900 contre le colonialisme de l'État panaméen ont d'ailleurs grandement inspiré le courant décolonial. À l'occasion du 500^{ième} anniversaire de la « découverte » de l'Amérique, plusieurs communautés indigènes latino-américaines avaient proposé d'utiliser la locution *Abya Yala*⁴³ afin de désigner le continent, terme que l'on retrouve aujourd'hui abondamment dans la littérature décoloniale (Rougier, 2021). Cela ne signifie toutefois pas que ce courant s'applique uniquement aux enjeux entourant les communautés autochtones des Amériques.

L'afro-décolonialité serait ainsi un pan de la perspective décoloniale qui s'intéresse aux communautés afro-descendantes en se focalisant « sur les trajectoires des populations descendantes d'esclavagisé-e-s et aujourd'hui toujours citoyen-ne-s marginalisé-e-s » dans l'État colonial contemporain (*Ibid.*). Elle reconnaît ainsi l'impact de la colonisation européenne sur les populations « d'Africains et d'Africaines qui ont souffert de la déportation la plus massive de l'histoire de l'humanité connue à ce jour » (*Ibid.*). L'afro-décolonialité a été abordé dans les travaux d'autrices comme bell hooks, qui ont réfléchi à la « circulations d'initiatives visant à déconstruire les rapports coloniaux » dans les communautés afro-diasporiques (*Ibid.*). Nous sommes

ensemble » de nos sociétés. Pour plus d'informations sur ce concept, voir ses ouvrages *Poétique de la relation*. *Poétique III* (1990) et *Introduction à une poétique du divers* (1996).

⁴³ Terme que l'on pourrait traduire par « Terre de vie », « terre de pleine maturité » ou « terre de sang ».

d’avis que notre recherche s’inscrit dans cette perspective en s’intéressant aux imaginaires décoloniaux mis de l’avant par les artistes rap dans leurs œuvres.

2.2.4 Exemples de pratiques artistiques décoloniales

Afin de compléter notre définition des imaginaires décoloniaux, nous présenterons brièvement trois exemples de pratiques artistiques décoloniales. La première est celle de Klod Kiavué, un percussionniste guadeloupéen qui utilise le *gwoka*, un mot qui désigne à la fois un tambour et la pratique musicale construite autour de cet instrument, comme pratique de résistance décoloniale (Camal, 2020, p. 2). En juillet 2017, Kiavué invitait plusieurs percussionnistes au Mémorial ACTe (aussi appelé Centre caribéen d’expressions et de mémoire de la Traite et de l’Esclavage) dans le cadre de son projet *lizin tanbou* afin de faire revivre l’histoire du quartier ouvrier où se trouve aujourd’hui le centre. Plus concrètement, l’artiste faisait pratiquer des « formules musicales » rythmées sur lesquelles il déclamait des informations sur la vie de l’ancien quartier ouvrier (*Ibid.*, p. 5). Pour le professeur associé à l’Université du Wisconsin-Madison, Jérôme Camal, cette pratique artistique est « un vecteur décolonial de connaissance, c’est-à-dire qu’elle a la capacité à contourner la colonialité du pouvoir, [...] y compris la colonialité du récit historique » (*Ibid.*, p. 4). Dans la forme que lui a donné Kiavué, le *gwoka* devient ainsi une pratique mémorielle, ou historiographique, décoloniale.

Le second exemple est plus proche de notre objet de recherche. Dans son texte « *Decolonial Hip Hop: Indigenous Hip Hop and the disruption of settler colonialism* », le chercheur Kyle T. Mays présente la pensée décoloniale de l’artiste rap Sacramento Knoxx. Rappeur de la nation Anishnaabe, Knoxx met de l’avant dans ses textes les

figures autochtones oubliées de l'histoire coloniale américaine de Détroit, sa ville natale. Celui-ci organise également des événements (*session jam*) au Clay Park afin de mobiliser les communautés autochtones, afro-américaines et hispanophones autour d'enjeux entourant l'embourgeoisement de certains quartiers de Détroit où ces communautés assistent à une nouvelle forme de colonisation de la part d'investisseurs blancs⁴⁴(Mays, 2019, p. 465). La critique décoloniale développée par Knox dépasse également le cadre local : celui-ci collabore avec des artistes afro-américains, canadiens et palestiniens sur des enjeux touchant les luttes décoloniales partout dans le monde⁴⁵. Les projets du rappeur nous démontrent comment le hip-hop peut servir « d'outil » de convergence des luttes décoloniales.

À ce sujet, le texte de Janell Navarro « *WORD : Hip-Hop, Language, and Indigeneity in the Americas* » va encore plus loin en qualifiant le hip-hop pratiqué par certaines communautés autochtones américaines⁴⁶ « d'actes de décolonisation » (Navarro, 2016, p. 4). Pour Navarro, ces pratiques artistiques sont décoloniales parce qu'elles font la promotion d'une solidarité pan-autochtone et mobilisent des référents culturels relatifs aux langues et cultures autochtones (*Ibid.*, p. 2). Le hip-hop tel que pratiqué par ces artistes permettrait ainsi de remettre en question les récits dominants autour de « la disparition de l'Indien » (*the vanishing Indian*) en visibilisant et réactualisant les pratiques des communautés autochtones, souvent reléguées à une image ancrée dans le fantasme du *Far West* (*Ibid.*, p. 5). Ces pratiques décoloniales permettent aussi de contester les discours post-racistes, selon lesquels les discriminations basées sur la race n'existeraient plus dans nos sociétés contemporaines, en mettant l'emphase sur le processus structurel et global du colonialisme : « *By employing a transnational framework of conquest and colonization in the Americas, these artists highlight the*

⁴⁴ Ce que Mays nomme le projet « Detroit 2.0 ».

⁴⁵ L'exemple le plus probant étant la collaboration avec le rappeur palestinien Shariff Zakot sur la chanson « From Stolen Land to Stolen Land » sur laquelle les deux artistes font des liens entre le colonialisme américain et israélien.

⁴⁶ Navarro s'intéresse plus particulièrement au rap du rappeur chicano Tolteka et de l'artiste autochtone Tall Paul.

multiple effects of colonization against distinct populations and the interrelated effects of post racial discourses » (*Ibid.*, p. 9). L'étude menée par Navarro nous démontre comment le rap peut servir à développer de nouvelles formes de narrativité autour de sujets comme l'histoire des États-Unis et « l'immigration illégale » à la frontière mexicaine⁴⁷.

À la lumière de ces exemples, nous constatons que les pratiques artistiques ont un rôle à jouer dans la décolonisation d'imaginaires dominants, que ce soit en présentant des récits alternatifs à l'histoire coloniale, en tissant des réseaux de solidarité entre ces communautés ainsi qu'en réactualisant les pratiques culturelles des communautés marginalisées. Nous aurons l'occasion d'y revenir lors de notre chapitre sur la méthodologie, mais notre analyse des œuvres des artistes de notre corpus s'est appuyée majoritairement sur ces trois critères énoncés ci-dessus.

2.3 Études culturelles et culture populaire

Comme nous l'avons vu précédemment, la pensée de Castoriadis nous permet de donner une dimension critique au concept d'imaginaire auquel nous nous intéresserons dans le cadre de notre recherche. Elle permet, entre autres, de réfléchir à la manière dont ces imaginaires peuvent servir à décoloniser les imaginaires dominants de nos sociétés. Le rôle que joue la création culturelle dans cette transformation sociale reste toutefois peu abordé par Castoriadis dans ses écrits et la conception de la culture populaire que celui-ci nous offre dans le texte que nous vous avons brièvement présenté

⁴⁷ À ce sujet, Tolteka rappelle dans ces œuvres que les Chicanos sont traités aujourd'hui comme des « immigrants illégaux » aux États-Unis alors qu'ils occupaient le territoire de l'actuel Utah avant l'achat d'une partie du Mexique par les États-Unis en 1848.

ne permet pas de lier sa pensée avec notre objet d'étude. De la même manière, notre partie du chapitre sur la décolonialité ne nous a pas permis de réfléchir en profondeur à l'importance de la culture populaire dans le déploiement de cette pensée. Dans le but de situer notre recherche et dans un souci d'inclure une perspective intersectionnelle à notre analyse des imaginaires des rappeuses et rappeurs provenant des communautés afro-diasporiques au Québec, nous allons porter notre attention sur les pensées de Stuart Hall, bell hooks et Tricia Rose qui ont réfléchi aux enjeux de la culture populaire. Nous croyons que l'adaptation du concept d'imaginaire à notre objet de recherche ne dénature pas la pensée de Castoriadis qui, selon Latouche, permet de réfléchir aux transformations sociales en dépassant « les sujets révolutionnaires historiques traditionnels (classe ouvrière et ses substituts) » (Castoriadis et Latouche, 2020, p. 62). Il sera donc question ici non seulement de définir ce que nous entendons par culture populaire, mais également d'explorer le potentiel émancipateur de ces pratiques culturelles.

Avant de nous lancer dans la présentation des différents éléments de cette partie de notre cadre conceptuel, nous nous devons de présenter brièvement ce que sont les études culturelles. Connue aussi sous le nom de *Cultural Studies*, ce champ de recherche s'institutionnalise au courant des années 1960 avec la création du *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) à Birmingham au Royaume-Uni. Si le centre est d'abord associé principalement à son fondateur, Richard Hoggart, c'est sous la direction de Stuart Hall (1968-1978) que celui-ci se développera le plus. C'est d'ailleurs en 1971 que les premiers grands axes du centre (*sub-groups*) sont créés (Hall, 2017, p. 27)⁴⁸. Le champ des études culturelles s'inspire à la fois des théories marxistes et du courant structuraliste sans toutefois adhérer complètement à ceux-ci. S'inspirant des travaux de Louis Althusser sur l'idéologie, la pensée développée par Stuart Hall autour des études culturelles remet en question la détermination de la superstructure

⁴⁸ On y trouve alors « Littérature et société », « Médias de masse », « Travail et loisir » et « Subculture ».

(idéologie) par l'infrastructure (moyens de production) que l'on retrouve dans les écrits de Marx (Althusser, 1970, p. 75). Hall complexifie toutefois la pensée d'Althusser en s'intéressant à la manière dont un discours idéologique devient dominant ainsi qu'aux modalités d'affrontement entre les discours hégémoniques et subordonnés (Hall, 2017, p. 36). Pour ce dernier, l'arène par excellence de cet affrontement idéologique se trouve dans la culture. C'est sur cette articulation entre les concepts marxistes d'aliénation/émancipation et la production culturelle que porte l'essentiel des travaux en études culturelles. Bien entendu, il est toujours périlleux de se lancer dans des définitions exhaustives d'un champ de recherche qui s'étend aujourd'hui bien au-delà du CCCS. Même s'il rejette l'idée d'une « bonne définition » de ce que sont les études culturelles, Stuart Hall considère que dans son ensemble c'est la tension entre les questions théoriques et politiques qui permet le mieux de circonscrire ce champ de recherche qui s'ancre dans une pensée intellectuelle fondamentalement politique (*Ibid.*, p. 64).

2.3.1 La perspective intersectionnelle

Même s'il n'est pas exclusif au champ des études culturelles, le concept d'intersectionnalité est central à la pensée des auteurs et autrices qui s'inscrivent dans ce champ de recherche. Il s'agira pour l'instant de définir ce concept dont nous traiterons dans les pages qui suivront. Développé à travers l'activité militante du *Combahee River Collective*⁴⁹, le concept d'intersectionnalité est amené dans le champ universitaire par la féministe noire Kimberlé Williams Crenshaw. C'est plus

⁴⁹ Organisation féministe lesbienne radicale active dans les années 1970 aux États-Unis.

particulièrement à travers les luttes menées par les femmes afro-américaines que Crenshaw théorise ce concept :

How does the fact that women of color are simultaneously situated within at least two groups that are subjected to broad societal subordination bear upon problems traditionally viewed as monocausal – that is, gender discrimination and race discrimination? (Crenshaw, 1997, p. 248).

Elle explique ainsi comment les femmes noires se retrouvent à la fois exclues des luttes féministes et des luttes anti-racistes puisqu'elles se situent aux intersections de ces deux formes d'oppression. Dans son chapitre « *Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew* », Crenshaw s'efforce d'exemplifier cette situation en revenant sur la polémique concernant l'album « *As Nasty As They Wanna Be* » du groupe *2 Live Crew*. Sorti à la fin des années 1980, cet album devient le symbole d'une lutte entre partisan de la liberté d'expression dans les œuvres musicales et conservateurs pour ses propos sexuellement explicites et sexistes. Pour Crenshaw, ce débat dans l'espace médiatique américain, qui donne lieu à des poursuites criminelles contre le groupe de rap, est un parfait exemple de la position délicate dans laquelle se retrouvent les femmes noires dans ces situations :

My immediate response to the criminal charges against 2 Live Crew was a feeling of being torn between standing with the brothers against a racist attack and standing against a frightening explosion of violent imagery directed to women like me. This reaction, I have come to believe, is a consequence of the location of Black women at the intersection of racial and sexual subordination (Ibid., p. 254).

Crenshaw arrive à la conclusion que les arguments avancés autant par les conservateurs et les défenseurs de la liberté d'expression dans le rap instrumentalisent les femmes noires, victimes à la fois du sexisme de cette expression culturelle et du racisme des critiques du rap, tout en excluant celles-ci du débat public sur la question (*Ibid.*, p. 262-263). L'intersectionnalité permet de mettre en lumière cette invisibilisation et de

développer une pensée anti-oppressive qui ne hiérarchise pas certaines luttes au profit d'autres.

Pour Françoise Vergès, la perspective intersectionnelle analyse des phénomènes sociaux en essayant non seulement de prendre en compte la totalité des oppressions qui s'inscrivent dans ceux-ci, mais également en liant ces oppressions entre elles (Vergès, 2019, p. 34). L'intersectionnalité se présenterait ainsi comme une méthode d'analyse qui consisterait à « partir d'un élément pour mettre au jour un écosystème politique, économique, culturel et social afin d'éviter la segmentation que la méthode occidentale des sciences sociales a imposée. » (*Ibid.*, p. 36). Vergès explique cette méthode en prenant l'exemple de la banane qui peut être analysée à la fois dans une perspective décoloniale (impérialisme américain et « les républiques de bananes »), environnementale (monoculture, pollution des cours d'eau et de la terre) et féministe (conditions de travail des femmes et violences sexuelles sur les plantations) afin de dévoiler les systèmes de dominations qui la sous-tendent (colonialisme, capitalisme, patriarcat) (*Ibid.*, p. 36). Comme nous l'avons mentionné précédemment, nous souhaitons traiter des enjeux entourant le rap au Québec en réfléchissant à ceux-ci de manière intersectionnelle et en étant sensible à la pluralité des expériences vécues par les personnes rencontrées dans le cadre de nos entretiens⁵⁰.

2.3.2 Dialectique de la lutte culturelle chez Stuart Hall

Né en 1932 à Kingston en Jamaïque d'une famille de la classe moyenne, Hall grandit dans un environnement qui aura un impact important sur le développement de sa pensée

⁵⁰ Certains enjeux n'affectent pas les rappeuses racisées de la même manière que leurs collègues masculins par exemple.

tout au long de sa vie (*Ibid.*, p. 14). Dès son plus jeune âge, le chercheur est confronté à l'impérialisme britannique et aux ravages du colonialisme dans son pays. En ce sens, si c'est d'abord à travers les écrits de Marx et Lénine sur l'anti-impérialisme que Stuart Hall commence à réfléchir aux questions entourant la justice sociale, celui-ci développe rapidement une critique de l'eurocentrisme du marxisme (*Ibid.*, p. 16). Cette manière de « décentrer » le marxisme classique l'amène à intégrer une perspective décoloniale⁵¹ qui deviendra déterminante dans l'élaboration de sa pensée sur la culture populaire, concept dont nous traiterons dans cette partie de notre cadre conceptuel.

Dans son article « Notes sur la déconstruction du populaire », Hall s'efforce de définir ce qu'est la culture populaire. Selon ce dernier, les définitions proposées par les autres penseurs qui ont réfléchi à cette question se sont trop souvent basées sur une fausse dichotomie entre autonomie et enfermement⁵² (*Ibid.*, p. 189). L'auteur insiste par ailleurs sur le fait que les formes culturelles sont loin d'être cohérentes. Pour ce dernier, c'est cette contradiction inhérente à la culture populaire qui fait de celle-ci l'une des arènes des luttes idéologiques dans nos sociétés (*Ibid.*, p. 190). En partant de ce principe, Hall propose la définition suivante de la culture populaire :

Elle [la culture populaire] embrasse, pour une période donnée, les formes et les activités qui ont leurs racines dans les conditions sociales et matérielles de classes particulières, et qui se sont incarnées dans des traditions et des pratiques populaires. [...] [Pour] l'essentiel, ce sont les rapports qui définissent la « culture populaire » dans une tension continue (de corrélation, d'influence et d'antagonisme) avec la culture dominante (*Ibid.*, p. 192).

Ce sont ces luttes entre idéologies subordonnées et dominantes qui ont lieu à l'intérieur de la culture populaire que Hall nomme la « dialectique des luttes culturelles » (*Ibid.*, p. 189). La culture populaire devient ainsi « un champ de bataille où les victoires ne

⁵¹ En regard de ce que nous avons écrit plus haut, nous pourrions également associer Hall aux théories postcoloniales. Plusieurs penseurs et penseuses ont d'ailleurs changé leur position par rapport à la dénomination de ces luttes en fonction des différentes interprétations dont ces termes ont fait l'objet au fil des ans. C'est notamment le cas d'Achille Mbembe, qui s'est réclamé d'un discours postcolonial au début des années 2000 avant de s'en dissocier formellement dans les dernières années.

⁵² L'auteur critique d'ailleurs l'idée qu'il existe une culture qui serait « purement » émancipatrice ou aliénante.

sont jamais acquises une fois pour toutes, et où les positions stratégiques ne cessent d’être perdues et gagnées » (*Ibid.*, p. 190). C’est donc dire que la culture populaire peut à la fois permettre de renforcer la culture dominante ou de résister à celle-ci. Ce mouvement dialectique fait en sorte que la culture populaire ne peut jamais être traitée de manière fixe : les rapports culturels n’étant eux-mêmes pas figés dans le temps et l’espace.

Notre objet de recherche nécessite toutefois de préciser le terme de culture populaire pour y inclure la spécificité afro-diasporique. À ce sujet, Stuart Hall explique dans son article « Quel est ce « noir » dans « culture populaire noire » ? » que cette spécificité culturelle « a permis à certains éléments de discours différents, à d’autres formes de vie et à d’autres traditions et représentations de faire surface au-dessus des modes mêlés et contradictoires d’une certaine culture populaire majoritaire » (*Ibid.*, p. 421). Prise dans la logique de marchandisation de la culture populaire – qui pour Hall est devenue la scène *par excellence* de la marchandisation –, ces représentations mises de l’avant par la culture populaire noire sont sujettes à l’intégration ou à l’exclusion de la culture populaire dominante (*Ibid.*, p. 420). Cette dynamique fait en sorte que cette culture afro-diasporique se retrouve dans une lutte constante de préservation de l’expérience, de l’esthétique et des contre-récits noirs *à l’intérieur* de la culture populaire majoritaire (*Ibid.*, p. 423). L’étude des luttes à l’œuvre dans la culture populaire du point de vue afro-diasporique exige ainsi d’adopter une perspective qui reconnaît la lutte simultanée que celle-ci mène à la fois contre l’idéologie dominante et la culture populaire dite majoritaire. Cette dynamique sera prise en compte lors de l’analyse des imaginaires décoloniaux présents dans les œuvres des artistes rap de notre corpus.

Mais est-ce possible de parler de la culture noire comme d’un tout homogène? Qu’est-ce dont que le terme « afro » dans l’expression afro-diasporique? Pouvons-nous parler de manière homogène d’imaginaires décoloniaux afro-diasporiques alors que les artistes de notre recherche viennent de milieux socio-économiques et culturels différents en plus d’avoir des racines ethniques variées? Une partie de la réponse à cette question se trouve dans un article de Michelle Stephens, qui en partant du texte de

Stuart Hall « Quel est ce « noir » dans « culture populaire noire » ? », s'est posée la question « Quel est ce « noir » dans diaspora « noire »? ».

Stephens reprend les termes de Franz Fanon que l'on retrouve dans son ouvrage *Peau noire, masques blancs*, en expliquant comment le regard colonial blanc auxquelles ces communautés sont confrontées contribue à construire une « conscience collective » afro-diasporique transnationale (Stephens, 2009, p. 31-32). Ces « structures discursives-culturelles inconscientes » (*unconscious cultural-discursive structures*) auraient ainsi une influence globale sur la représentation des personnes noires partout à travers le monde : « *Such structures both transcend nationality and work simultaneously to resituate the discursive products of global, racial history within the structure of nationality.* » (*Ibid.*, p. 31). On pourrait par exemple tirer des parallèles entre la manière dont les communautés afro-diasporiques sont victimes de violences policières tant aux États-Unis qu'au Canada, et ce malgré les différences institutionnelles et politiques entre les deux pays. Cela ne veut pas pour autant dire que cette conscience afro-diasporique se construit *uniquement* à travers le regard colonial blanc. Les caractéristiques culturelles héritées des cultures africaines jouent d'ailleurs un rôle important dans plusieurs communautés afro-diasporiques différentes (qu'elles soient américaines, antillaise ou québécoise). Ainsi, nous accorderons tout au long de la recherche une importance aux expériences singulières locales des artistes rap de notre corpus tout en gardant en tête le contexte mondial hérité du colonialisme qui joue un rôle sur la construction d'une conscience afro-diasporique transnationale.

2.3.3 Culture populaire et transformations sociales chez bell hooks

Si les *Cultural Studies* ont souvent été associées au Royaume-Uni, celles-ci ont connu un essor important aux États-Unis notamment à travers les écrits d'autrices afro-

américaines. Figure de proue de la pensée décoloniale⁵³ et féministe, bell hooks⁵⁴ a développé une pensée intersectionnelle autour de la culture populaire aux États-Unis. Dans son ouvrage *Outlaw Culture : Resisting representations*, celle-ci s'intéresse à une multitude de pratiques artistiques liées à la culture populaire. Dans l'introduction de son livre, l'autrice explique en quoi les études culturelles permettent de réfléchir à la culture populaire différemment en refusant de limiter le discours intellectuel au « monde académique ». Pour elle, le cœur des études culturelles se trouve dans cette possibilité de ramener le discours théorique dans la pratique – hooks parle spécifiquement de ramener les universitaires dans « les rues » (hooks, 1994, p. 4). S'intéresser à un phénomène culturel populaire à travers les lunettes des *Cultural Studies* permet ainsi non seulement d'analyser et comprendre celui-ci, mais également de réfléchir aux questions entourant la possibilité de transformations radicales de nos sociétés : « *However, when we desire to decolonize minds and imaginations, cultural studie's focus on popular culture can be and is a powerful site for intervention, challenge and change* » (*Ibid.*, p. 4). Cette manière de concevoir la culture populaire nous permet de réfléchir à l'expression populaire qu'est le rap du point de vue de la décolonisation des imaginaires. Cette perspective décoloniale est d'ailleurs nécessaire à tous les travaux qui s'inscrivent dans le sillage des études culturelles selon l'autrice. Bien entendu, bell hooks souscrit à la pensée développée par Hall sur les contradictions inhérentes à la culture populaire, sans lesquelles il ne serait pas possible de réfléchir en termes dialectiques. Par exemple, hooks ne manque pas de rappeler qu'il existe une contradiction fondamentale entre les potentiels d'émancipation – notamment en ce qui a trait aux enjeux raciaux – et d'aliénation – dans la perpétuation d'oppressions envers les femmes afro-américaines – dans le discours véhiculé par la mouvance *Gangster rap*. Sur ce même sujet, l'autrice ajoute qu'il est important de contextualiser ces formes d'expression artistique qui n'évoluent pas en vase clos, ce qu'elle appelle le *cultural*

⁵³ Encore une fois, hooks pourrait aussi être associée au courant postcolonial.

⁵⁴ Le prénom et le nom de l'autrice ne s'écrivent pas avec une majuscule au début puisqu'il s'agit de son pseudonyme.

vacuum (*Ibid.*, p. 116). Ainsi, il ne suffit pas de dénoncer ce qu'il y a de sexiste ou misogyne dans cette expression culturelle ; il faut également problématiser celle-ci en la liant aux valeurs patriarcales dominantes dans lesquelles elle évolue. La perspective de hooks sur la culture populaire nous permet de réfléchir aux enjeux du hip-hop québécois en accordant une place importante aux éléments sociaux et historiques qui ont une influence sur les phénomènes culturels.

2.3.4 Composante politique du rap chez Tricia Rose

Première universitaire à avoir fait une thèse de doctorat sur les implications sociales et politiques du hip-hop et du rap aux États-Unis, Tricia Rose est aujourd'hui reconnue comme l'une des pionnières des *rap studies*. Son livre *Black Noise* publié en 1994, a jeté plusieurs assises théoriques qui nous permettent aujourd'hui de réfléchir à cette forme d'expression culturelle dans des termes politiques. Cette « politisation » du rap se fait notamment par l'affirmation d'une centralité « noire » qui, comme nous l'avons mentionné dans la problématique de notre recherche, teinte les symboles utilisés par la culture hip-hop. Cette forme d'essentialisme – que Gayatri Spivak nomme essentialisme stratégique (Hall, 2017, p. 424) – permet de se prémunir contre la réappropriation⁵⁵ et la dépolitisation de cette expression culturelle par la majorité blanche qui compose la société américaine (Rose, 1994, p. 5). Pour Spivak, l'essentialisme stratégique vise à se réapproprier des caractéristiques essentialistes « positives » dans le but de servir un intérêt politique (Eide, 2010, p. 76). Ce positionnement stratégique ne vise donc pas à développer une pensée théorique autour

⁵⁵ Cette réappropriation passe notamment par la « neutralisation » de ce qu'il y a de fondamentalement contestataire du point de vue racial dans la production rap depuis ses débuts.

de l'essentialisme, mais davantage à poursuivre des objectifs politiques (*Ibid.*, p. 76). En adoptant cette posture, Rose nous permet de réfléchir au rap du point de vue de la lutte que mène l'expression culturelle afro-diasporique contre une culture majoritaire blanche en occident. Cet aspect sera important lorsque nous réfléchirons aux particularités locales des imaginaires décoloniaux.

Il est important de noter que la question de l'hybridation n'est pas nécessairement en contradiction avec la conception « essentialisante » adoptée par Rose dans son ouvrage. L'autrice le reconnaît d'ailleurs dans son deuxième chapitre lorsqu'elle traite du rôle du hip-hop dans la formation d'identités locales :

Identity in hip-hop is deeply rooted in the specific, the local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative family. These crews are new kinds of families forged with intercultural bonds that, like the social formation of gangs, provide insulation and support in a complex and unyielding environment and may serve as the basis for new social movements (Ibid., p. 34).

Si Rose insiste sur la centralité des expériences afro-diasporiques dans la création hip-hop aux États-Unis, elle ne souscrit pas pour autant à la fixité de ces expériences qui, comme la culture populaire, sont constamment en mouvement. De ce fait, comme nous l'avons expliqué plus haut, l'étude d'un phénomène culturel populaire doit s'ancrer dans les conditions sociales d'un lieu et d'une époque donnée. Il est donc normal que les conclusions tirées par Tricia Rose au sujet du rap américain s'appliquent différemment dans le contexte québécois. Dans un ouvrage paru en 2010, le professeur antillais Steve Gadet revient sur le caractère multiculturel du rap à l'échelle internationale. Sans pour autant renier la vision de Rose, l'auteur insiste sur la mobilité de la culture rap qui décrit aujourd'hui une multitude de réalités et qui « permet de souligner les différences locales lorsqu'elle est comprise dans son contexte original à travers la situation socio-économique des Africains-Américains » (Gadet, 2010, p. 71). Cette adaptation de la pensée de Rose à d'autres formes locales de rap nous permet ainsi de nous intéresser à la spécificité québécoise de cette culture en gardant en tête son ancrage culturel et socio-économique qui, dans le cas des identités afro-diasporiques, traverse les frontières nationales.

CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE

Ce troisième chapitre nous permettra de présenter les outils que nous mobiliserons en vue de répondre à notre question de recherche. La méthodologie privilégiée devrait par ailleurs nous permettre de lier les différents éléments abordés dans notre cadre conceptuel avec notre objet de recherche. Nous nous intéresserons d'abord à notre posture de chercheur et expliquerons ensuite les techniques de recherche que nous souhaitons mobiliser. Nous terminerons ce chapitre par la présentation notre corpus, partie du travail qui nous permettra de préciser l'objet de notre recherche.

3.1 Positionnement du chercheur

Cette partie du chapitre vise à clarifier notre positionnement comme chercheur. En effet, il est important dans le cadre d'un travail universitaire de reconnaître le cadre social dans lequel le chercheur ou la chercheuse s'inscrit et la relation que ce dernier ou cette dernière entretient avec le milieu auquel il ou elle s'intéresse. Comme le mentionne Fabien Granjon dans son article « Des fondements matérialistes de la critique », l'activité scientifique doit toujours être saisie dans son contexte historique, dans le sens où celle-ci n'est « ni extérieure, ni supérieure à la formation sociale de laquelle elle participe et au sein de laquelle elle peut évidemment jouer des rôles tout à fait différents » (Granjon, 2015, p. 12).

Nous commencerons par présenter notre positionnement épistémologique pour ensuite nous intéresser plus particulièrement à notre posture sociale en tant que chercheur. Nous reviendrons finalement sur notre rôle comme chercheur déjà impliqué au sein de la communauté hip-hop ainsi que sur la particularité des études sur le hip-hop.

3.1.1 Positionnement épistémologique

Nous avons présenté au chapitre précédent les différentes assises théoriques sur lesquelles nous nous baserons dans le cadre de notre recherche. Celles-ci s'appuient sur des épistémologies sensiblement différentes, mais pas nécessairement irréconciliables. Si les pensées de Castoriadis et Hall s'inspirent grandement du courant structuraliste, ces auteurs n'adoptent pas la même lecture de « l'agentivité des *sujets* ». Nous remarquons ainsi que les analyses de Hall, Mignolo, hooks et Rose se basent sur une forme de constructivisme qui accorde une importance à la dimension subjective des réalités. L'approche intersectionnelle – décoloniale, féministe, anti-impérialiste – que nous retrouvons dans une grande partie des travaux en études culturelles oblige d'ailleurs le chercheur ou la chercheuse à prendre en compte la pluralité des existences et des représentations dans leurs recherches. Cela ne veut toutefois pas nécessairement dire que ces travaux tombent dans un relativisme où il ne serait plus possible de tirer des conclusions globales.

Pour Hall, les *sujets* ne sont pas complètement indéterminés : la question de la détermination étant à ses yeux « ce qui permet de conserver une problématique holiste et l'idée que la société fait totalité » (Hall, 2017, p. 37). Cette position permet de situer Stuart Hall entre les courants constructivistes et structuralistes. La pensée de Castoriadis se situe elle aussi à ces intersections, mais elle accorde une importance plus prééminente aux institutions dans les transformations sociales. En ce qui concerne la

subjectivité des expériences, Castoriadis a tendance à avoir une vision plus occidental-centrée qui amène celui-ci à parler davantage *d'une* réalité que *de* réalités. Comme nous l'avons abordé dans notre cadre conceptuel, la perspective décoloniale s'appuie sur une épistémologie de la frontière qui remet en question la colonialité du savoir. Cette perspective nous amène à prendre une distance avec les épistémologies associées aux savoirs occidentaux et à adopter une posture auto-critique⁵⁶ dans notre manière de réfléchir aux imaginaires déployés dans les œuvres des artistes de notre corpus. Nous sommes d'ailleurs conscient qu'il existe un certain paradoxe à vouloir adapter un concept qui a été développé à partir des philosophies gréco-latines comme l'imaginaire chez Castoriadis au concept de décolonialité qui demande justement de sortir de l'omniprésence des savoirs coloniaux afin de porter un regard différent sur certaines problématiques. En ce sens, nous pouvons voir notre travail comme une tentative d'hybridation de ces concepts, l'adaptation décoloniale d'un concept occidental. En somme, même si elles ne s'intéressent pas aux mêmes objets de recherche et qu'elles n'adoptent pas le même positionnement épistémologique, les pensées développées par les auteurs et autrices de notre cadre conceptuel accordent une place importante à la *praxis* et au décloisonnement de la parole académique.

En ce qui concerne notre propre positionnement, nous comptons adopter une épistémologie **constructiviste et critique** qui s'intéresse à la subjectivité des expériences en liant celles-ci aux questions d'aliénation et d'émancipation qui sont centrales à toute pensée critique. Pour Granjon, l'approche critique est nécessairement constructiviste et « relationniste » puisqu'elle « considère que les déterminations qui pèsent sur les existences sont des constructions sociales, précipités de *rappports* sociaux, humains, produits et reproduits, et qui peuvent être défaites » (Granjon, 2015, p. 3). Selon Granjon, le concept de *totalité* si cher à la critique n'est pas incompatible avec celui de la pluralité des expériences, que l'on associe plutôt au constructivisme, puisque

⁵⁶ Nous nous devons de faire preuve d'auto-réflexivité dans notre recherche sur les imaginaires décoloniaux puisque nous nous inscrivons dans une institution universitaire où la majorité des savoirs enseignés sont associés aux modes de pensées occidentales.

la critique ne cherche pas « la totalité empirique (comme exhaustivité des éléments), mais [...] la totalité herméneutique (comme ensemble de relations) » (Berlan dans *Ibid.*, p. 13). Nous nous intéressons donc aux imaginaires décoloniaux que l'on retrouve dans les œuvres des artistes rap, non pas dans le but de décrire *une* « réalité objective », mais afin de comprendre leur singularité pour ensuite les lier au contexte social et politique, à la conjoncture dans laquelle ceux-ci s'inscrivent.

Cette réhabilitation de l'épistémologie critique et constructiviste est également défendue par John B. Thompson dans son article « Langage et idéologie ». Pour ce dernier, cette manière d'aborder la recherche permet d'allier analyse socio-historique, analyse discursive et analyse interprétative (Thompson, 1987, p. 18-22). Ce faisant, Thompson donne une dimension critique au langage :

Cette réorientation nous permet de nous libérer de certaines hypothèses fallacieuses et ouvre la voie à un développement d'une approche plus contextuelle et plus dynamique. Cela enrichit en retour notre compréhension du langage. Cela nous incite en effet à voir dans le langage plus que la structure ou le système qui sert à la communication, c'est-à-dire aussi un phénomène socio-historique qui est impliqué dans les conflits humains. En centrant notre attention sur les façons dont le sens mobilisé dans le langage sert à entretenir les relations de domination [...] (*Ibid.*, p. 30).

Nous croyons que ce positionnement épistémologique nous permettra de réfléchir à notre sujet de manière située tout en gardant une vision globale du contexte dans lequel celui-ci s'inscrit.

3.1.2 Le problème de parler pour *l'autre*

Nous devons reconnaître qu'il existe un risque à étudier un sujet auquel nous sommes extérieurs. Dans le cadre de notre recherche, notre position d'homme blanc universitaire privilégié doit toujours être prise en considération lorsque nous nous

intéressons aux rappers et rappeuses appartenant à diverses communautés afro-diasporiques. Nous croyons toutefois que le piège de « parler pour » (*speaking for*) les autres peut être évité en centrant notre démarche autour de l'idée de la discussion (*speaking with*). C'est ce qu'explique Linda Alcoff dans son article « *The Problem of Speaking for Others* » où l'autrice s'intéresse aux enjeux à propos de la recherche en sciences sociales. Pour elle, le savoir est situé, c'est-à-dire qu'il est constamment influencé par le contexte socio-politique dans lequel il s'ancre. Partant du postulat qu'il n'existe pas d'objectivité scientifique parfaite, l'autrice explique comment le discours universitaire est influencé par la position sociale et identitaire du chercheur ou de la chercheuse (Alcoff, 1991, p. 7). Cette prémisse épistémologique mène l'autrice à se questionner sur la possibilité de développer un discours sur des expériences auxquelles nous sommes étrangers ou étrangères, à parler de *l'autre* sans participer au renforcement d'oppressions déjà existantes (*Ibid.*, p. 7). Bien que la question soit complexe, Alcoff croit que la réponse réside en partie dans la manière de concevoir la recherche. Pour elle, il serait plus dommageable pour l'universitaire d'abandonner tout engagement politique contre les formes d'oppression extérieure à son expérience, d'opter pour un silence qui contribue au maintien des discours dominants, que de développer une pensée critique qui aborde ces enjeux (*Ibid.*, p. 20). Dans le cadre de notre recherche, nous croyons ainsi qu'il est plus pertinent d'aborder les questions concernant le rap en donnant une voix aux rappers et rappeuses appartenant à des communautés afro-diasporiques, qu'en basant notre recherche sur des rappers blancs, déjà largement abordés dans l'univers médiatique et universitaire québécois.

Mais comment développer un discours académique autour des personnes rencontrées sans reproduire certaines oppressions? Comme mentionné précédemment, une partie de la réponse se trouve dans l'idée d'envisager la recherche comme un dialogue, de passer de « parler pour » à « parler avec » (*Ibid.*, p. 23). Cette méthode, que Alcoff

emprunte à Gayatri Spivak⁵⁷, nécessite de créer des espaces de dialogues où le savoir est co-construit et où les narratifs historiques sont constamment renégociés (*Ibid.*, p. 23). Nous sommes d'avis que la méthode choisie, dont il sera question dans ce chapitre, nous permet d'instaurer des conditions propices au dialogue.

Alcoff sait que même si l'on opte pour une posture où l'on « parle avec *l'autre* », il n'est jamais complètement possible d'éviter de « parler pour *l'autre* ». Le simple fait d'analyser les œuvres et discours des artistes de notre corpus nous a obligé à produire une pensée qui n'est plus tout à fait en dialogue avec celles-ci et ceux-ci. Afin d'éviter le plus possible de reproduire certains discours oppressants, il est nécessaire de réfléchir aux conditions sociales dans lesquelles notre travail universitaire s'inscrit : « *One cannot simply look at the location of the speaker or her credentials to speak, nor can one look merely at propositional content of the speech; one must also look at where the speech goes and what it does there* » (*Ibid.*, p. 26). Nous croyons avoir réussi dans ce mémoire à développer une pensée contextualisée qui reconnaît les enjeux de classe, de genre et de race à l'œuvre dans nos sociétés. Nous pensons par ailleurs que les différents éléments théoriques présentés au chapitre précédent ont été des outils importants afin de dépasser la problématique autour de l'idée de parler pour *l'autre*.

3.1.3 Rôle du chercheur et spécificité des études sur le hip-hop au Québec

Comme nous l'avons expliqué précédemment, puisque le discours universitaire est toujours situé dans un contexte social, historique et géographique, celui-ci n'est jamais

⁵⁷ Gayatri Spivak a développé ce concept dans son chapitre « Can the Subaltern Speak ? » dans l'ouvrage *Marxism and the Interpretation of Culture* (1988). Nous avons délibérément choisi de nous limiter à la relecture de Alcoff parce qu'elle y intègre de nouveaux éléments d'ordre épistémologique et méthodologique qui semblaient pertinents à notre recherche.

complètement objectif. En ce qui nous concerne, notre position de *fan* de rap et de co-animateur d'une émission hip-hop sur les ondes de CISM⁵⁸, la radio universitaire de l'Université de Montréal, nous amène à être partie prenante de la culture hip-hop. D'ailleurs, le mouvement hip-hop à la base intègre la composante du savoir (*knowledge*) à sa culture⁵⁹. Notre position en tant que chercheur se situe ainsi toujours entre universitaire – ce que Savoie-Zajc nomme la posture « journaliste-informant » – et participant à la culture hip-hop – le « collaborateur » (Savoie-Zajc, 2004, p. 301-302). Nous sommes d'avis que cette recherche s'adresse autant à la communauté hip-hop afin de faire réfléchir celle-ci aux dynamiques qui la traversent, qu'à la communauté universitaire afin qu'elle reconnaisse la portée sociale et politique du mouvement hip-hop au Québec.

Notre premier chapitre nous a permis de faire un tour d'horizon des différents travaux sur le hip-hop au Québec. Vous aurez probablement remarqué que ce champ d'études commence tout juste à se développer. C'est ce qui explique en partie les nombreuses références aux mémoires de maîtrise écrits à ce sujet. Si ce champ de recherche pouvait encore être qualifié il y a quelques années d'embryonnaire, il est aujourd'hui en pleine ébullition ; la publication des livres de Savard (2020) et B. Desfossés (2020) en est par ailleurs un bon exemple. Les études sur le hip-hop au Québec commencent ainsi à obtenir de plus en plus de reconnaissance de la part du milieu culturel et académique⁶⁰.

⁵⁸ *Les meilleurs partys se passent dans la cuisine*. Pour plus d'informations, voir : <https://cism893.ca/emissions/les-meilleurs-partys-se-passent-dans-la-cuisine/>.

⁵⁹ Voir "1.1.3 La Zulu nation et la consolidation du mouvement" dans le présent travail.

⁶⁰ Notons par exemple la publication des mémoires de maîtrise de Lemay, Pagliarulo-Beauchemin, Ricard et la thèse de Asténa Abogo depuis 2016.

3.2 La méthodologie qualitative

Cette partie du chapitre nous servira à présenter les stratégies de recherche retenues dans le cadre de notre mémoire. Nous définirons ainsi d'abord l'analyse de contenus pour ensuite nous intéresser à la méthode ethnographique critique et l'entrevue semi-dirigée. Mais avant, nous nous intéresserons au contexte plus large qui sous-tend la méthodologie choisie : l'usage des données qualitatives en communication.

Dans leur chapitre « The Logic and Aims of Qualitative Research », les auteurs Clifford G. Christians et James W. Carey s'attardent à démontrer l'utilité d'une méthodologie qualitative en sciences humaines et plus particulièrement en communication. Pour ces derniers, le fait que les humains vivent à travers l'interprétation nécessite des méthodes qui prennent en compte cette dimension et qui s'affairent à « interpréter ces interprétations » afin d'en dégager des significations (Christians et Carey, 1981, p. 347). Les auteurs affirment que l'étude des interprétations est un élément central de la recherche en communication puisqu'elle se rattache directement aux questions liées à la culture :

Qualitative studies start from the assumption that in studying humans we are examining a creative process whereby people produce and maintain form of life and society and systems of meaning and value. This creative activity is grounded in the ability to build cultural forms from symbols that express this will to live and assert meaning (Ibid., p. 346).

Nous croyons qu'il est tout indiqué de recourir à une méthodologie qualitative puisque notre mémoire porte sur un sujet culturel – le déploiement d'imaginaires décoloniaux dans les œuvres d'artistes rap provenant des communautés afro-diasporiques – et parce qu'il s'intéresse précisément au caractère symbolique des imaginaires émanant de cette expression culturelle.

3.2.1 L'analyse de contenu

Pour le chercheur Paul Sabourin, l'analyse de contenu sert principalement à « connaître la vie sociale à travers [la] dimension symbolique des comportements humains » (Sabourin, 2009, p. 416). Cette analyse qui produit du langage à partir du langage (*Ibid.*, p. 416) peut être faite à partir de documents divers dont des productions visuelles et auditives (*Ibid.*, p. 418). Dans le cadre de notre recherche, nous sommes parti des chansons (paroles, sonorités, rythmes) pour réfléchir au déploiement d'imaginaires décoloniaux. Il existe plusieurs méthodes en vue d'analyser un contenu culturel. En adéquation avec notre posture épistémologique, nous avons choisi la méthode d'analyse sémantique structurale des idéologies qui conçoit que l'on ne peut pas « établir le sens [d'une phrase] sans tenir compte de l'organisation globale du document en termes de situations sociales d'énonciation » (*Ibid.*, p. 436). En d'autres termes, cette méthode accorde une importance particulière au contexte social dans lequel le discours est produit. Nous croyons par ailleurs que l'étude des imaginaires décoloniaux doit nécessairement insister sur le contexte social.

Comme le mentionne Sabourin, cette démarche accorde un rôle important au chercheur ou à la chercheuse puisque c'est à travers sa lecture que se construit le sens d'un texte (*Ibid.*, p. 437). Si cette méthode laisse beaucoup de place à la subjectivité de l'universitaire, il est toujours possible de compléter l'analyse de contenu en faisant appel à d'autres lectures qui permettent « de mieux définir les catégories de sens qui marquent l'appréhension du monde d'une personne et d'un groupe social » et donc de procéder à une co-construction du sens (*Ibid.*, p. 440). Dans le cas d'analyse d'œuvres, le point de vue des artistes sur leurs propres créations peut alimenter la réflexion et attirer notre attention vers des contenus encore inexplorés dans le cadre de la recherche. Nous avons par exemple été surpris d'apprendre que certains rappeurs ou certaines

rappeuses considéraient qu'il y avait déploiement d'imaginaires décoloniaux dans des œuvres que nous n'avions pas ciblées.

Concrètement, notre analyse d'œuvre s'est déroulée en trois étapes. Il s'agissait d'abord d'écouter l'ensemble des œuvres produites pour chaque artiste du corpus en nous en tenant dans la majorité du temps à leur projet personnel (nous avons exclu dans la majorité des cas les collaborations sur les projets d'autres artistes ou celles sorties dans le cadre de projets collectifs). Nous tentions le plus souvent possible d'avoir accès aux paroles des artistes afin de nous assurer de bien comprendre tout ce qui était dit, le rap étant un genre musical où les paroles sont parfois déclamées rapidement et où les références nichées sont nombreuses. Il était parfois difficile d'avoir accès à ces paroles soit pour des raisons de droits d'auteur⁶¹, soit simplement parce que celles-ci n'avaient jamais été retranscrites avant⁶². Nous avons sélectionné les extraits à partir desquels nous développerons notre analyse en fonction de trois critères : la réactualisation des pratiques culturelles des communautés afro-diasporiques à travers des références multiples à des éléments culturels, la mise de l'avant de récits alternatifs aux récits coloniaux notamment à travers la présence de figures historiques décoloniales et les références implicites à la construction d'une solidarité entre communautés subissant des formes d'oppression. Nous retrouvions ces trois critères à la fois dans les paroles, les rythmes et les sonorités⁶³. Afin de faciliter le regroupement de ces trois critères, nous avons surligné ces extraits en utilisant trois couleurs différentes. Cela nous a permis d'avoir une vue d'ensemble pour chaque artiste des éléments disponibles pour notre analyse et de préparer ensuite les entretiens semi-dirigés.

⁶¹ C'est notamment ce qu'a évoqué Sarahmée lors de notre rencontre.

⁶² À ce sujet, Maky Lavender nous expliquait que son dernier album a été presque exclusivement fait en improvisant (*freestyle*).

⁶³ Notons que nous nous basions principalement sur les paroles pour bâtir notre analyse.

3.2.2 L'entretien ethnographique critique

Afin de souscrire à la posture méthodologique et épistémologique choisie, nous avons donc décidé de compléter notre analyse des imaginaires décoloniaux dans les œuvres des artistes rap de notre corpus en procédant à des entretiens ethnographiques critiques avec ces artistes. Dans son article « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'« entretien ethnographie » », Stéphane Beaud insiste sur l'importance de l'entretien dans le processus de recherche de l'universitaire. Pour ce dernier, le primat des méthodes quantitatives a contribué à faire de l'entretien une étape décontextualisée et dévalorisée de la recherche. Beaud plaide ainsi pour une méthode ethnographique qui met l'entretien au centre de sa démarche scientifique en privilégiant l'échange entre le chercheur ou la chercheuse et la personne interviewée (Beaud, 1996). La dimension critique de cette méthode est expliquée par Ien Ang pour qui l'ethnographie permet non seulement de « découvrir et valider les ferments de diversité dans un monde toujours plus homogène », mais également de « clarifier la dialectique complexe de la diversité et de l'homogénéité » du monde (Ang, 1993, p. 85). Cette conception de l'ethnographie exige du chercheur ou de la chercheuse qu'il ou elle interprète les situations de résistances ou de conformismes aux idéologies dominantes présentes dans le discours populaire en les ancrant dans leur contexte social, en les réarticulant avec le concept d'hégémonie. C'est à partir de cette pratique ethnographique critique que nous procéderons aux entretiens semi-dirigés.

3.2.3 L'entrevue semi-dirigée

Nous avons expliqué plus tôt en quoi notre recherche s'inscrit dans le sillage d'une épistémologie constructiviste-critique. Pour Lorraine Savoie-Zajc, cette posture demande à la chercheuse ou au chercheur de mobiliser une méthode qui prend en compte le caractère « co-construit » des phénomènes (Savoie-Zajc, 2004, p. 293). Selon elle, l'entrevue semi-dirigée est l'une des méthodes qui permet une telle co-construction :

L'entrevue semi-dirigée consiste en une interaction verbale animée de façon souple par le chercheur. Celui-ci se laissera guider par le rythme et le contenu unique de l'échange dans le but d'aborder, sur un mode qui ressemble à celui de la conversation, des thèmes généraux qu'il souhaite explorer avec le participant à la recherche. Grâce à cette interaction, une compréhension riche du phénomène à l'étude sera construite conjointement avec l'interviewé (*Ibid.*, p. 296).

Se situant à mi-chemin entre l'entrevue directive et l'entrevue libre, ce type d'entretien permet une souplesse, tout en fournissant un cadre sur lequel le chercheur ou la chercheuse peut s'appuyer pour faciliter sa collecte de données (*Ibid.*, p. 296). Cette méthode se base sur une conception du savoir où celui-ci est « vu comme une construction interpersonnelle, un produit de la rencontre des personnes engagées dans la relation » (*Ibid.*, p. 295). Cette vision de la recherche vient rejoindre la centralité que nous accordons à la pluralité des réalités et expériences. En liant analyse de contenus et entretiens semi-dirigés, nous avons développé une démarche qui se situe entre l'approche inductive et l'approche hypothético-déductive. Il s'agissait ainsi de partir des textes, donc de développer une hypothèse sur ce qui relève des imaginaires décoloniaux, mais aussi de nous laisser guider par les discussions que nous avons eu lors des entretiens afin de répondre à notre question de recherche.

Comme l'explique Beaud, il faut éviter d'élaborer des « guides d'entretiens » qui seraient trop rigides et qui empêcheraient « de faire s'enchaîner des idées, de faire

couler le locuteur selon sa pente [...], par le libre jeu des associations d'idées » (Beaud, 1996, p. 240). Beaud suggère plutôt au chercheur ou à la chercheuse de préparer les thèmes à aborder et de concentrer l'exercice scientifique sur la discussion « dans le temps long » :

L'inscription de l'entretien dans un temps long permet qu'il se déroule, non pas selon un ordre prédéterminé, mais en obéissant un certain nombre de phases : la première correspond à une sorte de round d'observation entre les interlocuteurs, qui permet de « faire connaissance », de « briser la glace », parfois de se jauger. Ensuite, une fois définie la situation d'entretien, celui-ci prend un rythme de croisière, mais qui peut connaître des changements d'angle, des bifurcations [...] ; lorsque l'entretien touche à sa fin [...] tout se passe comme si l'enquêté, sentant approcher la fin de l'échange, ressentait le besoin de se confier de révéler au dernier moment des choses qu'il aurait par la suite regretté de ne pas avoir dites (*Ibid.*, p. 249).

Ces grands thèmes ont été élaborés à travers des extraits de différentes œuvres que nous avons préalablement choisis. Nous avons abordé les figures et récits historiques décoloniaux (personnages et événements exclus des grands récits coloniaux dominants), la solidarité entre communautés opprimées ainsi que les éléments culturels associés aux culture afro-diasporiques, des thèmes qui sont mis de l'avant dans les œuvres des artistes rap de notre corpus.

Nous avons ensuite regroupé les données collectées lors de nos entretiens – notamment à l'aide du recours à l'option enregistrement sur le logiciel Zoom puis à la retranscription intégrale (verbatim) – afin de codifier celles-ci. Cette étape, que Beaud considère comme centrale dans l'analyse des « dynamiques de l'entretien » (*Ibid.*, p. 250), nous a permis de compléter l'analyse de contenus que nous avons préalablement faite et de nous orienter vers des œuvres que nous n'avions pas identifiées de prime abord. Une fois ces données codifiées en dégagant des imaginaires décoloniaux récurrents, nous avons procédé à leur analyse en les liant aux éléments présentés dans notre cadre conceptuel.

L'entrevue semi-dirigée nous a également permis de poursuivre certains buts : l'explication de l'univers de *l'autre*, la compréhension de son monde, l'apprentissage de sa pensée et la transformation des conceptions (autant pour le chercheur ou la chercheuse que pour la personne interviewée) (Savoie-Zajc, 2004, p. 300). Nous sommes d'avis que ces buts concordent avec les objectifs de recherche que nous avons explicités à la fin du premier chapitre de notre projet⁶⁴.

3.3 Corpus de recherche

Dans le cadre de notre recherche, nous avons rencontré les artistes rap KNLO, Sarahmée et Maky Lavender afin de discuter de leurs œuvres. En optant pour un corpus de trois artistes, nous savions que nous ne pourrions pas tirer des conclusions qui permettraient de représenter l'ensemble des artistes rap provenant des communautés afro-diasporiques au Québec. Savoie-Zajc indique par ailleurs que l'entrevue semi-dirigée ne requiert pas l'élaboration d'un échantillon probabiliste (Savoie-Zajc, 2004, p. 304). En optant pour trois artistes, nous souhaitons éviter le piège de l'échantillon « représentatif », ce qui aurait été l'équivalent de « quantifier » le processus qualitatif qu'est l'entretien ethnographique. Le choix des participants et participantes dans le cadre de nos entrevues semi-dirigées est donc intentionnel : il s'appuie sur l'expertise et la pertinence des personnes choisies par rapport à l'objet d'étude (*Ibid.*, p. 304). Ce genre de méthodologie demandait de choisir un corpus qui était avant tout réalisable dans le cadre d'un mémoire de maîtrise.

Le choix de ces trois personnes s'appuie néanmoins sur plusieurs critères. Nous avons choisi deux rappers et une rappeuse afin d'avoir une diversité de genre. Parmi les

⁶⁴ Analyser et documenter l'expression d'une pensée décoloniale dans la culture hip-hop québécoise.

artistes de notre corpus, deux rappent la majorité du temps en français et un en anglais⁶⁵. Nous avons par ailleurs comme souci d’avoir des personnes provenant de différentes communautés afro-diasporiques (Afrique de l’Ouest, Afrique centrale et Caraïbes). Nous avons également choisi ces artistes parce qu’ils et elles intègrent des réflexions sur leurs expériences en tant qu’afro-québécois et afro-québécoises, tant dans leurs paroles et sonorités que dans leurs discours médiatiques. Comme le mentionne Savoie-Zajc dans son chapitre, il est important de choisir des personnes motivées à « révéler [leur] expérience et à réfléchir au sens de celle-ci » (*Ibid.*, p. 296). Les chapitres d’analyse qui suivent sont divisés en trois parties, un par artiste. Dans ceux-ci, nous brosons des portraits de KNLO, Sarahmée et Maky Lavender en explorant les différentes références à des imaginaires décoloniaux que nous pouvons retrouver dans leurs œuvres. Cette exploration s’est faite à la fois en analysant les paroles de leurs œuvres⁶⁶ ainsi qu’en faisant référence aux entretiens réalisés avec elle et eux. Nous avons également mobilisé certains ouvrages et articles scientifiques afin de compléter nos analyses lorsque cela était nécessaire. Des figures ont été ajoutées directement au texte si nous jugions que celles-ci étaient essentielles à la compréhension du propos. La majorité des citations (paroles ou extraits d’entrevues) sont en français. En ce qui concerne certaines citations en anglais, il est arrivé que nous les traduisions en français en note de bas de page lorsque nous jugions que cela aidait à la compréhension.

Comme nous l’avons mentionné précédemment, notre analyse de ces imaginaires s’est basée sur trois critères que nous avons élaborés en nous inspirant de différents travaux sur la décolonialité dans certaines œuvres⁶⁷. Nous avons donc réfléchi à ces questions au regard de la réactualisation de pratiques culturelles propres aux communautés afro-

⁶⁵ Les trois artistes rappent dans plusieurs langues, mais il est possible de déceler la prédominance d’une langue (le français ou l’anglais dans ce cas-ci) dans leurs œuvres respectives.

⁶⁶ Nous avons également analysé certains éléments liés aux sonorités et rythmes ainsi que des éléments visuels que retrouvons dans certains vidéoclips. La grande majorité de notre analyse s’est toutefois basée sur les paroles.

⁶⁷ Voir « 2.2.3 Exemple de pratiques artistiques décoloniales » dans le présent mémoire.

diasporiques, de la mise de l'avant de récits alternatifs aux récits coloniaux dominants et de l'expression d'une solidarité entre communautés opprimées que nous retrouvons dans les œuvres des artistes de notre corpus. Puisque ces différents critères sont interreliés, ceux-ci se sont croisés dans les trois portraits qui suivent. Notre dernier chapitre, qui fait office de conclusion préliminaire, nous a permis de dégager des liens et d'observer des divergences entre les discours des artistes de notre corpus de recherche. Il ne s'agissait donc pas de tirer de grandes conclusions, mais plutôt de développer une perspective plus large en ce qui a trait au déploiement d'imaginaires décoloniaux dans la création artistique de rappeurs et rappeuses provenant des communautés afro-diasporiques au Québec.

Nous avons par ailleurs hésité à présenter nos résultats de manière croisée par critères utilisés (un chapitre pour chaque critère présent dans le corpus des trois artistes) ou par méthode d'analyse (un pour les analyses de contenu ainsi qu'un pour les entrevues). Nous croyons que notre choix de diviser nos chapitres d'analyse en fonction des artistes est cohérent avec notre positionnement épistémologique et méthodologique qui privilégie la singularité des expériences et la co-construction du savoir au détriment de la segmentation « objectivante » du réel hérité de la méthode scientifique occidentale. Cette décision est également due aux contraintes de temps qui ont ponctué la fin de la rédaction de notre mémoire. En effet, comme les entrevues se sont échelonnées sur deux mois, il était plus logique de procéder simultanément à la collecte de données et à la rédaction de l'analyse plutôt que d'attendre d'avoir toutes les données en main.

CHAPITRE 4 : KNLO

« La musique est un raccourci au niveau de communiquer et rencontrer des gens.
Je suis pas la personne qui va jaser très longtemps avant de se rendre à la création.
Je trouve que ma musique est déjà une façon de communiquer. »

4.1 Présentation de l'artiste

Né d'un père congolais (Kinshasa) et d'une mère québécoise originaire de la Mauricie, Akena Lohamba Okoko, de son alias KNLO, est un rappeur afro-québécois actif dans la communauté hip-hop depuis le milieu des années 2000. Akena grandit à Sainte-Foy à Québec, quartier que l'immigration contribue à transformer dans les années 1980. Son père est d'ailleurs l'un des premiers Congolais à s'installer dans la capitale provinciale (Renaud, 2019, p. 2). Selon KNLO, son père serait arrivé tout juste après un prêtre congolais dans les années 1970. Même s'il provient d'un milieu modeste⁶⁸, les talents de *basketteur* de KNLO lui permettent d'intégrer les collèges privés (Bouchard, 2008, p. 2).

⁶⁸ Dans une entrevue au journal *Le Soleil*, KNLO explique avoir dû étudier à la chandelle pendant un temps puisque son père, chômeur à cette époque, n'était plus capable de payer la facture d'Hydro-Québec.

KNLO grandit sur la musique de Michael Jackson et James Brown. Son premier contact avec le hip-hop remonte à 1989 alors que son cousin américain venu célébrer ses 18 ans au Québec apporte une cassette sur laquelle on peut entendre du rap. À partir de ce moment, le hip-hop entre dans la vie de la famille Okoko alors que ses trois grands frères s'impliquent dans la culture hip-hop québécoise qui était alors au stade embryonnaire. KNLO ne perd pas de temps à rejoindre ses frères : à peine âgé de 14 ans, il donne des concerts dans des bars et participe à la première partie des spectacles de Muzion⁶⁹, KZ Kombination et Rainmen. À l'époque, KNLO forme le duo Clandestin avec le rappeur Izzo Lo. Ses nombreux voyages aux États-Unis pour visiter de la famille lui permettent de s'initier aux nouvelles tendances de la culture hip-hop notamment à travers la musique qui passait sur BET (*Black Entertainment Television*). Le rappeur se plaît d'ailleurs à dire avec une pointe d'humour qu'il a été le premier à introduire à Québec le son du groupe rap américain Bone Thugs-N-Harmony. KNLO arrive à Montréal au début des années 2000 et entame des études en psychologie à Concordia⁷⁰, c'est lors de ces séjours épisodiques qu'il entre en contact avec plusieurs artistes hip-hop de la métropole (*Ibid.*).

Artiste multidisciplinaire, celui que l'on connaît également sous le nom de KenLo Craquenuques⁷¹ est associé au courant post-rap *piu piu* qui prend racine à Montréal début 2010. Majoritairement instrumental, le *piu piu* reprend des éléments de la musique électronique⁷² et les intègre aux structures musicales propres à la culture hip-

⁶⁹ KNLO nous explique en entrevue que Muzion n'avait pas été en mesure de performer lors de ce concert avec KZ Kombination étant donné que le spectacle avait été interrompu brusquement par la police.

⁷⁰ L'artiste explique qu'il aurait aimé étudier les rapports entre philosophie et musique, mais qu'il n'aurait trouvé aucun programme scolaire pour le faire.

⁷¹ Nom que KNLO utilise en tant que producteur musical ou DJ.

⁷² Cela donne un son qui se rapproche de ce que l'on entend dans les jeux vidéo des années 1980-1990.

hop. Même si la scène *piu piu* est restée marginale, au sens commercial du terme, celle-ci a été la première plateforme de nombreux DJs comme Kaytranada, VINCE (Dead Obies) et Vlopper (Alaclair Ensemble) (C. Vertus et Sawicki, 2013). En plus de ses albums avec les collectifs Interap music, K6A, Junior Squad, Artbeat Montréal, Movezerbe et Alaclair Ensemble, KNLO compte plusieurs projets musicaux solos (Long Jeu, Sainte-Foy, Club Mixtape 2020⁷³). Quelques mois après la publication de son second album Sainte-Foy, KNLO publie un recueil de poésie homonyme dans lequel il aborde les questions liées aux identités. Dans une entrevue au média *La Recrue*, Akena explique le processus créatif derrière le projet :

J'ai essayé d'exprimer l'existence de l'identité afro-bas-canadienne⁷⁴, afro-québécoise [...] C'est un peu un *statement*, de dire que cette identité-là existe à part entière. C'est une tribu, on l'aborde jamais comme ça, mais nous dans notre microcosme on le voit que ça existe. (Viens, 2020, p. 3).

Dans son recueil, l'artiste parle de sa jeunesse dans les quartiers de Québec d'un point de vue personnel (divorce de ses parents, passion pour le basketball) et social (violence des *skinheads* et de la police, enjeux liés à l'immigration) (McEwen, 2019, p. 3).

Les textes de KNLO touchent fréquemment aux enjeux sociaux et politiques du Québec contemporain, le tout généralement sur des productions musicales rythmées et joyeuses. Le rappeur s'entoure de plusieurs musiciens et musiciennes, dont sa complice et épouse Caro Dupont pour produire ses albums. Sa plus grande influence dans le domaine musical demeure le défunt DJ et producteur musical J-Dilla duquel KNLO explique avoir adopté plusieurs principes, dont celui selon lequel « la quantité fait partie de la qualité ». À ce sujet, KNLO considère que le talent musical pur n'est pas quelque chose auquel il a été confronté souvent dans sa vie. C'est plutôt le travail acharné, à l'image de l'ouvrier, qui permet d'atteindre un certain degré d'excellence. Cette manière d'envisager l'art est en phase avec le mode de vie du rappeur et ancien

⁷³ Il existe plusieurs autres projets et collaborations. Pour plus d'informations, voir le *Bandcamp* d'Alaclair Ensemble (<https://alaclairensemble.bandcamp.com/>).

⁷⁴ Les membres du collectif Alaclair Ensemble se sont réapproprié le terme « Bas-Canada » pour parler du Québec.

travailleur de la construction qui affirme travailler physiquement la majorité de son temps. KNLO a accumulé son lot d'heures de pratique depuis ses débuts sur la scène hip-hop à la fin des années 1990, ce qui fait de lui l'un des pionniers du rap québécois. L'analyse à laquelle nous procéderons dans ce chapitre s'appuie sur un corpus d'une vingtaine de chansons que l'on retrouve sur ses projets solos Long Jeu (2016), Sainte-Foy (2019) et Club Mixtape 2020 (2020) ainsi que sur quelques collaborations⁷⁵. Étant donné que KNLO rend toutes ses paroles disponibles sur la page *Bandcamp* du collectif Alaclair Ensemble, il a été possible pour nous de passer en revue l'entièreté de ses trois derniers projets solos et d'en retirer les divers éléments dont il sera question dans les pages qui suivent.

4.2 Culture congolaise et éléments des cultures afro-diasporiques

« Mon baba a retenti dans les 70's. C'tait écrit étudiant sur le visa. D'un milieu entrepreneur na paysan. Royaume cher Congo d'où vient la mifa⁷⁶. »

(Dédié, KNLO en collaboration avec Barnev et Dramatik, 2021)

Les œuvres de KNLO sont parsemées de références à différents éléments des cultures afro-diasporiques. Nous retrouvons ainsi des références à des lieux comme la Lomami (région de la République Démocratique du Congo), des styles musicaux comme le soca

⁷⁵ Nous nous sommes concentré particulièrement sur ses projets solos, mais avons tout de même décidé d'intégrer certaines collaborations lorsque cela venait appuyer notre propos.

⁷⁶ Famille en verlan.

(genre musical caribéen originaire de Trinité-et-Tobago) ainsi que des éléments liés à l'alimentation comme le bissap (infusion de fleurs d'hibiscus populaire en Afrique), la goyave (fruit que l'on retrouve sur le continent africain et dans les Antilles) et le igname (légume racine similaire à la patate douce cultivée dans les régions tropicales du monde). Le rappeur inclut également des références dans différentes langues comme le wolof, le créole jamaïcain et le swahili. Les références au swahili, langue parlée dans l'est du Congo d'où la famille de KNLO est originaire, sont d'ailleurs présentes à plus d'un endroit dans l'œuvre du rappeur. C'est notamment le cas sur sa chanson « COMME ÇA » (Club Mixtape 2020) où on l'entend dire « Jambo » (salutation en swahili) et sur « 51418 » (Club Mixtape 2020) où il rappe « Moja, Mbili, Tatu » (un, deux, trois). KNLO utilise également des sonorités inspirées des musiques africaines et caribéennes dans ses chansons « Ça fait mal » (Sainte-Foy) et « PLAFOND » (Club Mixtape 2020). Dans le vidéoclip de cette dernière chanson, on peut d'ailleurs voir le rappeur assis sur un trône africain en osier. Le clip met également en scène un danseur et deux danseuses qui exécutent des pas de danse inspirés des danses traditionnelles africaines.



Figure 4.1 Capture d'écran du vidéoclip PLAFOND (Le Ged, 2020).



Figure 4.2 Capture d'écran du vidéoclip PLAFOND (*Ibid.*).



Figure 4.3 Capture d'écran du vidéoclip PLAFOND (*Ibid.*).

Aux dires de KNLO, ces références ne sont pas toujours préméditées : il ne les inclut pas dans un but particulier. Le rappeur nous explique que celles-ci sont plutôt le résultat des cultures dans lequel il baigne depuis son enfance. Étant donné que son père était

très actif dans la communauté congolaise de Québec, KNLO a été en contact rapidement avec la culture de son pays d'origine. Cela fait en sorte que ses éléments teintent aujourd'hui sa création, et ce malgré le fait qu'il n'ait jamais visité le pays d'origine de son père :

Qu'est-ce qui explique ça [les références aux cultures afro-diasporiques] ? C'est clairement le fait, même si j'suis jamais allé au Congo, de baigner dans la culture congolaise via mon père. Via le fait que lui-même soit un gars de communauté *man*. Un galvaniseur au niveau communauté. [...] Il a été impliqué dans le soccer, tu vois il allait tracer les lignes de terrains de soccer, de terrains qui sont encore utilisés aujourd'hui. Il faisait du taekwondo, il était dans la communauté, mais il était aussi président de l'Association des Congolais de Québec. C'est notre famille qui organisait la fête des Congolais. Des fois c'était chez nous *man*. Tous les Congolais de Québec chez nous *man*! Sinon, c'est ça. Quand il y avait des Congolais qui arrivaient, on allait des fois à l'aéroport, des fois direct dans les appartements où ils arrivaient, comité d'accueil *you know*? Pis mon père nous a quand même, ben surtout moi parce que j'ai vécu seul avec lui quand mes parents se sont séparés un petit bout. Quand il est retourné au Congo et qu'il est revenu, il m'a *share* un peu de swahili, *so* j'ai quand même un peu de swahili. Plus que mes grand-frères. C'est ça t'sé, j'ai baigné dans l'ambiance congolaise, dans la musique congolaise aussi.

Ces références permettent à KNLO de développer des liens avec différentes communautés afro-diasporiques et africaines. Dans le cadre du vidéoclip de la chanson « PLAFOND », KNLO a lancé le défi « #faisladanse » sur la plateforme Instagram. Pour y participer, il suffisait de se filmer en reproduisant la danse que le rappeur fait dans le vidéoclip. Ce défi aura permis à KNLO de développer différents liens avec les communautés afro-québécoises, mais aussi des communautés du continent africain :

Le *challenge* [du vidéoclip] PLAFOND que j'ai *release* l'année passée, j'avoue que j'étais surpris d'où ça s'est rendu. [...] Ça s'est beaucoup *spread* dans la communauté « danse afro Montréal » et puis le dernier qui a flingué c'était un Sénégalais. Il était dans une cour à scrap de voitures. Il a fait le *challenge* et ça a tué. Là plus personne voulait le faire. Il a amené ça à un niveau. En plus le gars fait du théâtre, danse contemporaine en plus de danse africaine. Il a fait des *backflips* dans la chorégraphie. Après ça, je n'ai plus reçu de vidéos (rire).

Les éléments musicaux et visuels (accessoires et danses associées à l'Afrique) présents dans le vidéoclip « PLAFOND » permettent ainsi de revaloriser certaines composantes des cultures afro-diasporiques et africaines. Ces liens amènent également le rappeur à vouloir se rapprocher davantage de son pays d'origine. En entrevue, KNLO explique qu'il est dans un processus de ralentissement de son rythme de vie qui devrait normalement lui permettre prochainement de voyager et donner des spectacles en République Démocratique du Congo où il aimerait éventuellement acheter un lopin de terre avec son père.

4.3 Imaginaires dominants et identité nationale : une histoire « irrésolue »

La manière dont nous est racontée l'histoire du Québec joue un rôle important dans notre façon d'aborder collectivement certains enjeux identitaires et sociaux. KNLO semble avoir bien compris cette notion lorsqu'il insère certaines références destinées à remettre en question le récit dominant et à présenter une nouvelle version de l'histoire de la province. C'est notamment le cas sur sa chanson « Drrlà » où l'artiste rappe : « Laisse-moi régler ça tout suite. Des millions, y'en a huit. D'immigrants au Québec. Chut! Écoute donc s'il vous plaît. » (Drrlà, KNLO, 2019). Dans ce dernier extrait, l'artiste conteste la notion d'immigrants en rappelant que la quasi-totalité de la population du Québec (d'où la référence à 8 millions, la population estimée de la province) est issue de l'immigration. Cette phrase, que l'on pourrait lier aux luttes autochtones pour la reconnaissance des conséquences de la colonisation européenne au

Canada, permet à la fois d'affirmer la place des communautés issues de l'immigration récente dans la construction de l'identité québécoise ainsi que de contester les récits identitaires autour du « Québécois pure laine ». Cette prise de position de la part du rappeur se retrouve également dans la manière dont celui-ci met en valeur certains personnages historiques. C'est notamment le cas de l'interprète et explorateur afro-descendant Mathieu Da Costa.

4.3.1 Mathieu Da Costa et les débuts de la colonisation

« Mathieu Da Costa et tout le reste du *knowledge* ancien. Y'était pas venu ici pour un pique-nique. Pionnier dans l'histoire. *Watch who you call a nigga*. Né dans années 1500 à Madagascar. Sur le bateau d'Champlain Traduisait 4 langues » (51418, KNLO, 2020).

Ce personnage historique oublié de la colonisation française en Amérique a laissé peu de traces derrière lui. Cela fait en sorte qu'il est difficile de savoir le rôle qu'a joué Mathieu Da Costa dans les voyages de Samuel de Champlain. L'homme d'origine euroafricaine (probablement dû aux mariages arrangés entre marins portugais et femmes africaines) se serait fait connaître en Europe grâce à ses talents d'interprète. Certains documents spéculent à l'effet que Da Costa était convoité pour les voyages

transatlantiques puisqu'il parlait vraisemblablement déjà le mi'kmaq (Johnston, 2001, p. 10). La manière dont celui-ci a appris cette langue reste pour l'instant sujette à débat alors que plusieurs hypothèses sont encore aujourd'hui envisagées⁷⁷. Quoi qu'il en soit, un contrat signé en 1608 avec l'explorateur Pierre Dugua de Mons laisse croire que Mathieu Da Costa aurait accompagné Dugua de Mons et Samuel de Champlain « lors d'un ou plusieurs de leurs voyages en Acadie et dans la région du Saint-Laurent » entre 1609 et 1617 (Milette et Lambert, 2013). Malgré le flou qui persiste autour de la vie du personnage, sa présence dans l'histoire canadienne et québécoise dépasse le simple intérêt historique. Puisque Da Costa est afro-descendant, son histoire ouvre la porte à de nombreuses réflexions sur le rôle qu'ont joué ces communautés dans l'établissement des premières colonies en Amérique du Nord. C'est ce qu'explique A.B.J Johnston en conclusion de son texte sur les vies possibles de Mathieu Da Costa :

L'histoire de Mathieu Da Costa n'est que celle d'un seul homme, dont nous ne connaissons pas grand-chose avec certitude. L'histoire de cet interprète noir revêt cependant une grande importance, car elle nous laisse entrevoir les liens fascinants qui se sont tissés entre les peuples d'Afrique, d'Europe et des Amériques à l'époque de grand développement qui marqua la fin du XVIe et le début du XVIIe siècle. Nous espérons pouvoir trouver d'autres sources d'information qui nous aideront à mieux comprendre la vie non seulement de Mathieu Da Costa, mais aussi des autres hommes et femmes de race noire qui vivaient à son époque (Johnston, 2001, p. 18).

Si KNLO explique avoir avant tout voulu faire « un petit *shoutout*⁷⁸ » au personnage dans le but d'attirer la curiosité de ses auditeurs et auditrices, ce dernier concède l'importance de Mathieu Da Costa dans la manière d'appréhender notre histoire collective :

⁷⁷ Dans un document publié en 2001, A.B.J. Johnston en énumère trois : il aurait passé du temps en Amérique avant les voyages de Champlain, il aurait fait la connaissance d'autochtones en Europe (bien que très peu se soient rendus en Europe à cette époque) ou il aurait utilisé ses connaissances des dialectes pidgins et créoles de l'Afrique de l'Ouest pour les adapter au mi'kmaq.

⁷⁸ Référence destinée à mettre en valeur une personne, le *shoutout* est une pratique courante dans la culture hip-hop.

Tu vois le résumé de son histoire de vie. Tu te dis : « bordel, on connaît rien à propos de l'histoire ». Un document [le texte de A.B.J. Johnston] comme ça c'est complètement chavirant. D'apprendre que ce gars-là, la première fois qu'il est arrivé en Amérique, Mathieu Da Costa il parlait mi'kmaq! Il parlait déjà mi'kmaq! Donc quand tu lis ça tu te dis : « bordel ».

En mobilisant la figure historique d'un personnage oublié comme Mathieu Da Costa, KNLO contribue non seulement à piquer la curiosité de son public, mais également à transformer les récits dominants au sujet de la présence des communautés afro-descendantes dans les premières années de la colonisation de l'Amérique. Ce faisant, il remet en question les imaginaires autour de l'identité québécoise « blanche et francophone ».

4.3.2 Posture militante et identité québécoise

« Tu catcheras mieux l'histoire en la relisant. »

(Dédié, KNLO en collaboration avec Barnev et Dramatik, 2021)

Les positions de KNLO sur des questions comme l'identité québécoise et l'histoire de la province sont dissimulées dans plusieurs de ses œuvres. En entrevue, le rappeur nous explique qu'il ne souhaite pas nécessairement développer sa pensée sur des sujets politiques qui peuvent être délicats à aborder. En ce sens, la renégociation des imaginaires dominants doit toujours se faire de manière détournée pour l'artiste :

Je te dirais historiquement, j'ai grandi dans un environnement en partie activiste, très politisé familialement. Mon grand-père s'est fait fouetter, il a fait de la prison

pour supporter [Patrice] Lumumba. Je suis de la famille Lumumba au Congo. Mon frère s'appelle Lumumba. On est des Tetela de l'Est. Contre Mobutu. Contre le néo-colonialisme. Tu vois, c'est ce que j'ai entendu toute ma vie dans ma maison. En grandissant après, je te dirais que pour avoir vu les conséquences et l'effet véritable de cette prise de position-là. Clairement, durant la vingtaine j'ai pris une position un peu « anti-activiste ». Il y a une forme d'art caché. Il y a une mission clairement cachée, même irrévélable dans tout ça. De dire que je suis un activiste, je dirai jamais que je suis un activiste, mais tout est dit quand même dans les paroles. Tu vois ce que je veux dire? Dans le sens que comme tu dis on mentionne ça parce ouais ça va de soi. C'est des *topics* qui demeurent et qui sont encore inconnus à un point où c'est littéralement déplorable.

Les conséquences du passé militant de sa famille font donc en sorte que l'artiste a tendance à disperser ses prises de position dans différentes chansons plutôt que de consacrer un titre complet à un enjeu. Lorsque l'on demande au rappeur ce qu'il pense de la manière dont nous racontons l'histoire au Québec, celui-ci fait immédiatement un lien avec le caractère « irrésolu » de l'identité québécoise :

Si j'avais quelque chose à dire par rapport à l'identité québécoise, encore plus afro-québécoise, je pourrais dire que c'est irrésolu. Il y a beaucoup [à faire] encore et il y a rien qui peut être fait en accéléré ou en laboratoire. Il y a juste l'expérience de vie. Le fait que les gens vivent organiquement, se passent la *puck* de générations en générations, il y a juste ça qui peut amener une forme de compréhension de l'identité parce qu'il y a beaucoup de couches complexes dans l'identité québécoise.

Si les textes de KNLO ne permettent peut-être pas de « résoudre » les oublis et injustices de l'histoire, ceux-ci participent néanmoins à cet échange générationnel qui petit à petit transforme les imaginaires dominants de nos sociétés. Le rappeur sait qu'il ne peut pas accélérer ce processus, mais croit tout de même que « ce chemin est à faire le plus vite possible ».

4.4 Solidarité entre communautés et luttes

Les imaginaires décoloniaux mis de l'avant par KNLO englobent beaucoup plus que les questions afro-diasporiques alors que l'artiste fait une place aux enjeux autochtone dans ses œuvres. Cette solidarité est la base de la mixité et du métissage que l'artiste met de l'avant lorsqu'il parle des communautés afro-diasporiques au Québec.

4.4.1 Références aux communautés autochtones

Les références aux communautés autochtones du Québec sont guère dominantes dans le corpus de KNLO. Elles méritent toutefois qu'on s'y attarde étant donné que l'on retrouve ces thèmes chez peu d'autres artistes rap provenant des communautés afro-diasporiques. De fait, nous pouvons retrouver quatre références directes aux communautés autochtones sur ses deux premiers albums :

« Indien comme le tabac indien même pas indien. Blanchi comme d'la farine, l'histoire pas pire rincée. » (Tabac Indien, KNLO, 2016)

« T'as pu aucune âme. Ti-poisson verra jamais l'boutte de son basketon. S'a terre des Iroquois, l'histoire a donne mal au colon. Toute la poussière continue d'flotter à place qu'a tombe. » (@ L'Église, KNLO, 2016)

« J'ai besoin d'bouger en même temps qu'travailler. Comme Joséphine Bacon, Ali Bumaye. » (TGV, KNLO, 2019)

« Arigato pour le support ! Merci ! Megwetch ! » (Cool Cool, KNLO, 2019)

Dans ces quatre extraits, l'artiste aborde les questions autochtones autant en mobilisant des éléments de langage (Megwetch – merci en langues algonquiennes) et des figures autochtones fortes comme la poétesse innue Joséphine Bacon. Ces références prennent également la forme de commentaires sur notre manière de raconter l'histoire de la colonisation (« l'histoire pas pire rincée ») ainsi que la présence québécoise sur des territoires non cédés (« S'a terre des Iroquois, l'histoire a donne mal au colon »). Contrairement aux références aux éléments des cultures afro-diasporiques, celles-ci ne s'expliquent pas par une proximité du rappeur avec les communautés autochtones. C'est plutôt dans le but de s'ouvrir à ces cultures que KNLO aborde ces sujets :

Le lien dans mon cas est très mince, avec la communauté autochtone. J'ai eu des connexions ponctuelles quand j'étais au secondaire. J'ai eu quelques amis qui étaient Wendat et tout ça. J'ai été dans des *partys* au village Huron. Mais *you know*, j'ai des connexions, j'ai été à l'école avec des gars. J'ai été initié à ça. Après, de dire que j'ai un véritable lien, ça serait pas... Je souhaite quoi! Avec les enfants tout ça c'est un folklore tant au niveau des légendes et tout ça. C'est un folklore que je souhaite intégrer dans notre folklore familial. Mais j'ai encore jusqu'à aujourd'hui peu de bases. Je connais quelques mots, je croise des gens, toujours des discussions valeureuses. Et j'essaie d'en faire beaucoup avec peu. En tant qu'artiste c'est un peu ça aussi.

Dans son article « *Decolonial Hip Hop: Indigenous Hip Hop and the disruption of settler colonialism* » auquel nous avons fait référence lors de la présentation de notre cadre théorique, Kyle T. Mays souligne le rôle que joue le hip-hop comme point de

convergence des luttes décoloniales afro-diasporiques et autochtones (Mays, 2019, p. 471). Le cas de KNLO devient intéressant alors qu'on peut l'entendre rapper sur son plus récent succès : « *Feel* la gravité même en sautant. De Oka au Minnesota. On boom boom comme une montre tic-tac. » (PLAFOND, KNLO, 2021). Dans ce dernier extrait, le rappeur semble faire un lien explicite entre les événements de la crise d'Oka en 1990 et les différentes manifestations qui ont suivi l'assassinat de George Floyd à Minneapolis en 2020. Questionné à ce sujet, l'artiste est toutefois catégorique : la chanson a été enregistrée bien avant les événements du Minnesota⁷⁹, il ne s'agit ici que d'une coïncidence⁸⁰. Qu'elle soit préméditée ou pas, cette référence contribue à enrichir des imaginaires décoloniaux qui englobent à la fois les luttes autochtones et afro-diasporiques. En mobilisant des éléments culturels propres aux cultures autochtones, KNLO contribue à créer des imaginaires mixtes afin de bâtir un dialogue entre communautés.

⁷⁹ En janvier 2020.

⁸⁰ KNLO n'a toutefois pas voulu s'avancer sur la signification de cette phrase.

4.4.2 Mixité et identité afro-bas-canadienne

« Pas aucun *bling*⁸¹ pis pas aucun *gwap*⁸². Pas né pour un ti-pain.

Mon *slang*⁸³ *swell* afro-qubécois. » (2X, KNLO, 2019)

KNLO nous explique qu'on lui a demandé à de nombreuses reprises de commenter l'actualité entourant les manifestations en lien avec le mouvement *Black Lives Matter* dans les médias après la sortie de sa chanson « PLAFOND ». Comme nous l'avons abordé précédemment, cette posture « activiste » ne plaît pas particulièrement au rappeur qui préfère décliner ces entrevues pour se concentrer sur sa musique. Il ne faut pas conclure pour autant que l'artiste ne traite jamais des questions de solidarités entre communautés afro-diasporiques. La mise de l'avant d'une identité afro-qubécoise dans l'œuvre de KNLO s'appuie d'abord sur la mixité des cultures. L'artiste aborde cette solidarité pan-afro-diasporique en mobilisant des imaginaires où le métissage et la mixité sont valorisés :

« La famille par ces liens compte 7 ou 8 langues. » (L'ÉCOLE À LA MAISON, KNLO, 2020).

⁸¹ Référence à des éléments vestimentaires éclatants (notamment en or).

⁸² Argent.

⁸³ Argot.

« J'ai d'la famille plus blanche que l'kéfir. Noir Comme O-Dog pis Caine. » (DEUX PAS, KNLO, 2020).

« Famille pleine de couleurs comme une goyave. Ah pis large et haute comme un séquoia. » (Merci pt.2, KNLO, 2019).

« Gros click de métis dans l'back de l'autobus (Congo, Rwanda, Ouganda, Bénin, Sénégal, Québec, Tropiques, hey !). Bougeait à 8, mais on faisait du bruit comme 48. » (TODO List, KNLO, 2019).

« Mes Québons, mes Sénégalais, mes Ruandais On cherchait l'pâté comme des pigeons, des hirondelles. 2:30 *in the mornin'*. » (Coquillages, KNLO, 2016).

KNLO bâtit cette identité afro-québécoise en valorisant le mélange des langues et cultures. Ce faisant, le rappeur invite à réfléchir aux enjeux liés aux communautés afro-diasporiques en abordant ceux-ci sous l'angle de l'hybridité. Cette ouverture aux cultures s'oppose à l'essentialisme qui caractérise l'identité monolithique mise de l'avant par certains groupes d'extrême droite au Québec. Pour KNLO la musique devient ainsi une manière de résister aux attaques de ces groupes, de se solidariser au-delà de l'appartenance à une nation ou une ethnie. Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette démarche ne s'exprime pas dans la mise de l'avant d'une posture militante, mais plutôt dans la création d'imaginaires rassembleurs qui s'articulent autour du divertissement et de la joie :

On [les communautés noires de Québec] subit des attaques. En date de 2020 on a eu deux attaques dans mon quartier où j'ai grandi, sur la rue où j'ai grandi *bro*. *So* c'est pour ça que la démarche activiste pour moi c'est plus camouflé. [...] Il faut que la musique demeure un peu divertissante et amusante. Pas trop triste et sérieuse.

Cette manière de concilier l'art et les enjeux sociaux est au centre de la démarche artistique de KNLO. Le rappeur ne prend peut-être pas la parole dans l'espace médiatique pour mettre de l'avant ses positions politiques, mais comme il nous l'a répété plusieurs fois en entrevue « tout est dit sur la musique ». Cette musique continuera de faire partie de la vie de KNLO dans les années à venir : « T'sé avec Caro, c'est sûr que le monde va continuer de recevoir. Tant qu'on est vivant, il y a de la musique qui se fait ». Si l'on se fie aux dernières parutions du rappeur, il y a fort à parier que ces nouveaux projets continueront d'enrichir les imaginaires décoloniaux de la culture hip-hop au Québec.

CHAPITRE 5 : SARAHMÉE

« Je pense qu'on a amené une autre vision du rap d'ici.
On a amené une autre sonorité. On a ouvert des portes.
Pis on ne me donne pas le crédit.
Pis *fine*, tu comprends. Je me couche pis mon *grind*⁸⁴ n'est pas fini.
C'est loin d'être fini.
Ce n'est pas grave, parce que ceux pour qui ça a un impact l'ont ressenti. »

5.1 Présentation de l'artiste

La rappeuse d'origine sénégalaise Sarahmée évolue sur la scène hip-hop québécoise depuis la seconde moitié des années 2000. Adoptée à l'âge de 9 mois par un couple originaire de la région de Québec qui travaillait en Afrique de l'Ouest, elle grandit entre le Québec, la Tunisie, le Rwanda et le Sénégal (Perrin, 2019). Sarahmée passe la totalité de son secondaire à Dakar avant de revenir au Québec où elle complète son Cégep, puis un baccalauréat en littérature à l'Université de Montréal (Desloges, 2019, p. 3).

⁸⁴ Travail

Ses années à Dakar influencent grandement sa musique qui s'inspire des sonorités et rythmes africains. C'est en écoutant la radio et les chaînes de télévision française qu'elle commence à écrire du rap. Parmi ses artistes préférés on retrouve notamment MC Solaar, Iam, NTM et Neg Marron. Du côté américain, c'est particulièrement le rap de la côte Est et le R&B des Alicia Keys, Destiny's Child et Aaliyah, très populaire au début des années 2000, qui influencent Sarahmée. La rappeuse raconte qu'elle n'était pas présente au Québec durant l'éclosion du rap québécois, mais que son frère Karim Ouellet, qui est également actif sur la scène artistique de la province depuis les années 2000, s'était assuré de lui envoyer au Sénégal les derniers succès de Dubmatique, Sans Pression et Muzion.

Ses premiers enregistrements remontent à 2003-2004, alors qu'elle rencontre par l'entremise de son frère le rappeur et producteur Tom Lapointe (les 2Toms, Movezerbe) à Québec. C'est d'ailleurs sur une collaboration de l'album *Têtes dans la Lune* des 2Toms (2006) que l'on retrouve le plus vieil enregistrement de la rappeuse. Son premier projet *Entre les Lignes* (2009) est le fruit d'une collaboration avec la chanteuse Yas avec qui elle forme le duo Diaspora. Elle sort ensuite le EP solo *Retox* produit par le DJ Shash'U en 2011, puis son premier album *Sans Détour* en 2013. Sarahmée décide ensuite de signer avec une maison de disque en France où elle produit son second album *Légitime* (2015). Cette expérience est peu concluante pour la rappeuse qui explique ne pas s'être sentie capable de faire de la musique « qui lui ressemble » lors de son passage dans l'hexagone, sa maison de disque ayant systématiquement interféré dans son processus créatif (*Ibid.*, p. 2).

Sarahmée revient ensuite au Québec et présente son album *Irréversible* (2019) sur lequel elle adopte un son inspiré des rythmes ouest-africains qui navigue entre la pop et le rap. Cet album est une occasion pour elle de renouer avec Tom Lapointe, son ingénieur sonore et Diego Montenegro, son guitariste. Depuis *Irréversible*, Sarahmée s'est taillé une place dans l'univers médiatique québécois comme en témoignent ses

nombreuses apparitions à des émissions télévisées des chaînes Radio-Canada, TVA et Télé-Québec. C'est sur cette dernière qu'elle participe à titre de juge à la compétition de rap *La fin des faibles* diffusée au printemps 2021. La rappeuse a également fait la une du magazine *Clin d'œil* en 2020. Elle présente à la fin du mois d'août 2021 son nouveau projet, où elle affirme avoir réussi à aborder les sujets d'*Irréversible* avec une profondeur supplémentaire. Lorsque nous lui avons demandé de qualifier sa musique, Sarahmée a spontanément répondu qu'elle faisait du rap à tendance afro-mondiale, une réponse qui a étonné la principale intéressée qui dit avoir toujours eu de la difficulté à nommer ce qu'elle fait.

Le corpus d'œuvres que nous avons choisi est composé principalement de chansons que l'on retrouve sur son album *Irréversible* ainsi que de quelques monoplages et collaborations avec d'autres artistes sorties entre 2014 et 2021. Cela s'explique en grande partie par la difficulté à accéder à certains de ses titres sortis avant 2014. Au moment d'écrire le mémoire, nous avons uniquement accès à deux chansons du nouvel album⁸⁵. De la trentaine de titres que nous avons retenu pour l'analyse de contenu, seulement une quinzaine se retrouvent dans le présent chapitre.

⁸⁵ « Le Cœur à ses raisons » sorti à l'automne 2020 et « Elle est partie » sorti au printemps 2021.

5.2 Revenir à ses racines en revalorisant la culture africaine

« Je respecte mes origines, j'ai sorti le bazin » (T'as pas cru, Sarahmée, 2019)

Cette phrase que l'on peut entendre sur la chanson « T'as pas cru » est l'un des nombreux exemples de références à des éléments des cultures sénégalaise et africaine dans les œuvres de la rappeuse. Ces références sont parfois liées à des tissus utilisés dans cette région du monde (le bazin), à des vêtements (les boubous), à des objets sacrés (les gris-gris) ou à la mode africaine (sapeurs congolais, Selly Raby Kane⁸⁶). Sarahmée fait également référence à des plats traditionnels originaires de différents pays ouest-africains comme le dibi (Mali), le yassa (Sénégal) et le thiep bou diene ou thiéboudiène (Sénégal). Ces nombreuses références auxquelles s'ajoutent plusieurs éléments sonores et rythmiques associés à la musique traditionnelle ouest-africaine sont importantes pour la rappeuse puisqu'elles permettent autant aux Africains et Africaines qui habitent toujours sur le continent que ceux et celles qui ont immigré au Québec de se sentir représentés :

Je trouve important de ramener ça parce qu'ici je sens qu'on connaît beaucoup la culture haïtienne, mais très peu la culture africaine. [...]. Je connais beaucoup de Sénégalais ici et je suis fière de mes racines donc c'est sûr que tout ce qui est en lien avec ça et que je peux présenter et faire connaître aux gens, je vais le faire. J'ai du fun aussi à faire ça. Dans le sens que pour moi c'est des références. C'est des clins d'œil à certaines choses et je sais qu'on m'écoute ici, mais pas juste ici. Donc, peu importe où les gens sont quand ils entendent « wax⁸⁷ », « bazin », « dibi », ils vont savoir ce que c'est.

⁸⁶ Designer de mode sénégalaise de renommée mondiale.

⁸⁷ Textile de coton également appelé « tissu africain ».

Comme Sarahmée l'explique, ces références à des éléments des cultures sénégalaise et ouest-africaine permettent également de faire connaître celles-ci au Québec et d'ainsi revaloriser ces pratiques. La rappeuse reconnaît d'ailleurs que même si elle a toujours entretenu des liens avec son pays d'origine, ces références tendent à prendre beaucoup plus de place dans ses œuvres aujourd'hui qu'au début de sa carrière. De l'aveu de l'artiste, cette revalorisation des pratiques culturelles est importante dans un pays comme le Sénégal où l'Occident est ancré dans un fantasme :

Quand tu grandis en Afrique, l'Occident est vu d'une certaine façon, la France, les États-Unis, le Canada, c'est très cool. Quand tu vas en vacances l'été, si tu as ton passeport [canadien], c'est très nice! Faque même pour les gens de la classe aisée, tout le monde a les yeux ailleurs que dans son propre pays. Ça crée plusieurs problèmes à long terme dans ces pays-là.

Ainsi, si c'est d'abord parce qu'elle ressent un attachement personnel à son pays d'origine, où elle affirme avoir vécu « [ses] plus belles années de [sa] vie », que Sarahmée décide de mettre de l'avant ces références, la rappeuse reste consciente des implications sociales qu'ont celles-ci sur son auditoire notamment en ce qui a trait à la revalorisation de ces cultures. Sarahmée affirme d'ailleurs que de nombreuses personnes de son entourage sont retournées en Afrique après leurs études à l'étranger pour travailler, fonder une famille et « construire l'Afrique ». Nous sommes d'avis que cette valorisation d'éléments culturels de différentes cultures africaines, comme la culture sénégalaise, contribue à la construction et surtout à la réappropriation du continent africain par les populations qui l'habitent. Cette réappropriation se fait également en affirmant la place de l'Afrique sur la scène culturelle internationale où les cultures américaine et européenne sont survalorisées. C'est notamment ce que Sarahmée observe au sujet de l'industrie musicale :

On est inondé par le marché américain. Les radios commerciales sont elles aussi inondées par ce marché-là. [...] La radio commerciale ne représente pas ce qui joue. Ne représente pas les artistes qui ont du succès. Si on [s'] ouvrait juste à la francophonie et à ces bonnes musiques [africaines], on serait surpris je pense. Pis

même moi, j'ai même pas fait le tour parce qu'il y a des pépites, à chaque mois il y a des trucs. Et c'est un marché [auquel] je pense qu'il va falloir que les marchés en France et aux États-Unis fassent attention parce que les parts vont être de plus en plus grande.

En ce sens, l'utilisation de sonorités et rythmes africains dans ses chansons permet non seulement de « faire découvrir » ces cultures aux auditeurs et auditrices du Québec, mais aussi de pérenniser ces styles musicaux et donc de faire de la place aux productions africaines dans l'univers musical de la province⁸⁸. Cette valorisation a certainement des conséquences sur la construction d'un imaginaire autour de l'Afrique dans les pays africains et au Québec. La rappeuse est d'ailleurs revenue à plusieurs reprises au cours de notre entrevue sur cette volonté de participer à la décolonisation culturelle de la scène mondiale en revalorisant les cultures africaines et afro-diasporiques, notamment dans le domaine de la mode où Sarahmée est bien impliquée. À ce sujet, la rappeuse explique qu'elle fait faire ses vêtements pour ses spectacles et ses vidéoclips chez un tailleur de Dakar afin de faire connaître les tendances vestimentaires de son pays natal.

Les références culturelles à l'Afrique sont également présentes dans l'usage du wolof par la rappeuse. Bien qu'elle utilise souvent différentes langues autres que le français dans ses chansons (anglais, espagnol, créole, etc.), le wolof garde une place spéciale pour Sarahmée qui y voit une occasion de mettre de l'avant cette langue qu'elle regrette de pas avoir appris à parler parfaitement à cause du système d'éducation sénégalais où le français est encore très prédominant :

T'sé mettons le wolof c'est une langue qui se parle, qui se comprend de tous quand tu vis sur place [au Sénégal] parce que tu l'utilises pour toutes tes fonctionnalités de jour : te déplacer, marchander un taxi, acheter de la bouffe, etc. Tout le monde parle un peu wolof au Sénégal. Mais malheureusement quand tu

⁸⁸ Nous devons toutefois concéder qu'il reste encore beaucoup de travail à faire si l'on souhaite diversifier l'offre musicale au Québec comme en témoignent les nombreuses stations commerciales québécoises qui, album après album, refusent de jouer les productions artistiques de Sarahmée.

parles français, le monde te parle français aussi donc, à moins que tu sois entouré de gens de ta famille immédiate qui le parle, c'est dur de l'apprendre dans d'autres contextes.

À défaut de pouvoir le maîtriser le wolof parfaitement, la rappeuse a invité Nix, un rappeur actif sur la scène rap sénégalaise depuis les années 1990, à rapper en wolof sur la chanson « Alléluia » (Sarahmée, 2019). Ainsi, même si la langue indigène du Sénégal est relativement peu présente par rapport au français dans les œuvres de Sarahmée, son utilisation à différents moments permet de valoriser celle-ci tant auprès de ses auditeurs et auditrices au Sénégal, que celles et ceux au Québec.

5.3 Raconter « la vraie histoire »

Lorsque Sarahmée raconte l'ambiance qui régnait chez elle étant plus jeune, elle ne manque pas d'insister sur la place que prenait l'art africain dans la vie de ses parents, qui ont vécu plus de 35 ans sur le continent africain. Ce contact avec sa culture d'origine amène la rappeuse à insérer plusieurs personnages mythiques à ses chansons. C'est notamment le cas d'Abla Pokou et de Chaka Zulu⁸⁹ à qui elle a consacré deux titres sur l'album *Irréversible*. L'œuvre de Sarahmée est pleine de références à des figures historiques que l'on pourrait associer de près ou de loin à la décolonialité. Nous explorerons dans cette partie du chapitre les implications sociales et politiques de la mise de l'avant de figures historiques mal représentées, ou tout simplement absentes, du récit colonial dominant.

⁸⁹ L'orthographe du nom varie en fonction de la langue dans lequel il est écrit. Dans sa chanson Sarahmée l'écrit « Chaka Zulu », mais on le retrouve aussi dans la littérature sous la forme de Chaka Zoulou ou Shaka Zulu. Nous garderons la dénomination utilisée par Sarahmée pour éviter toute confusion.

5.3.1 Chaka Zulu

Le titre « Chaka Zulu » est le fruit d'une collaboration entre Sarahmée et le rappeur Tizzo sur lequel on peut entendre à nombreuses reprises (notamment dans le refrain) le nom du mythique roi des Zoulous (peuple bantou d'Afrique australe). Chaka Zulu était un roi redouté qui réussit à unir les Zoulous en développant des techniques guerrières comme le raccourcissement des lances des soldats et la formation militaire « *bullhorn* »⁹⁰ (Mersham, 1990, p. 12). Ce sont par ailleurs ces mêmes stratégies qui permettront à ces peuples d'infliger des défaites militaires improbables aux Britanniques quelques décennies plus tard.

En intégrant une référence à ce personnage mythique, Sarahmée s'inscrit dans une longue lignée d'artistes qui ont utilisé cette figure dans leurs créations. En effet, on retrouve le personnage de Chaka Zulu dans un éventail d'œuvres artistiques (au théâtre, en littérature, au cinéma et à la télévision). Comme Chaka est avant tout un personnage historique, de nombreuses œuvres romancées se sont d'abord fiées à des témoignages historiques pour construire cette figure. Parmi ceux-ci, on retrouve les journaux de Henry Fynn et Nathaniel Issacs, deux contemporains⁹¹ du roi Chaka. Leurs perspectives coloniales sur le personnage ont contribué à nous offrir une vision unidimensionnelle de Chaka Zulu que les historiens occidentaux ont repris sans se questionner :

From them, [Fynn et Issacs] successive generations of ethnocentric white historians adopted the characterization of King Shaka as 'a savage in the truest

⁹⁰ Formation d'attaque qui consiste à diviser ses troupes en trois groupes. Le premier peloton attaque frontalement alors que les deux autres attaquent par les flancs droit et gauche (d'où la référence au taureau qui fonce avec ses deux cornes).

⁹¹ Chaka Zulu serait né en 1787 et mort en 1828.

sense of the word, a monster, a compound of vice and ferocity without one virtue to redeem his name from the infamy to which history will consign it' (Du Buisson dans Mersham, 1990, p. 12).

Pour Mersham, cette vision s'est ensuite transposée dans les œuvres traitant directement ou indirectement du roi zoulou. C'est notamment le cas de l'émission de télévision « Shaka Zulu » sur laquelle le chercheur sud-africain s'est penché. Selon ce dernier, les œuvres télévisuelles et cinématographiques à grand déploiement marquent l'imaginaire et finissent par remplacer les faits historiques et ainsi influencer les perceptions d'historiens sur la question : « *It may be a moot point as to whether historians in the 21st century may find any valuable information about Zulu dress, architecture, social organization, ritual, appearance and so on, in a television series like Shaka Zulu* » (Mersham, 1990, p. 16). Étant donné que ces œuvres à grand déploiement sont produites en reprenant le regard des puissances coloniales sur le personnage, cela finit par avoir un impact sur la représentation historique de Chaka Zulu et de son peuple.

Nous ne chercherons pas à discuter des implications de l'art dans la réécriture de l'histoire. Nous croyons toutefois que la conclusion de Marsham illustre l'importance qu'occupe l'art dans la création d'imaginaires autour de certaines figures. Sarahmée est par ailleurs bien consciente de cet aspect lorsqu'elle nous explique pourquoi elle choisit d'intégrer ce personnage contesté de l'histoire africaine dans son œuvre :

Chaka Zulu dont on entend beaucoup parler, mais qui est beaucoup plus populaire internationalement, qui était très sanguinaire. Pour moi, c'est des figures de style, c'est des images, c'est des personnages que j'utilise. Pour moi, ça veut tout dire. Ça met la table pour la chanson, ça met la table pour l'énergie que je vais avoir. Pour la franchise et l'agressivité et tout ça.

Cette énergie dont la rappeuse parle est palpable tout au long de la chanson ainsi que dans son clip où on peut l'apercevoir sur un trône africain entourée d'un danseur et deux danseuses au maquillage tribal.



Figure 5.1 Capture d'écran du vidéoclip Chaka Zulu (Authier, 2019).



Figure 5.2 Capture d'écran du vidéoclip Chaka Zulu (*Ibid.*).

Ce renversement de la figure sanguinaire de Chaka Zulu vers celle du héros anti-colonial a été repris par plusieurs écrivains africains ou afro-descendants qui en ont fait un point central des luttes africaines et afro-diasporiques. La création même de la *Zulu Nation* par Afrika Bambaataa au moment de l'émergence du hip-hop est basée sur une réinterprétation du film *Zulu* sorti en 1964. Le film, raconté exclusivement du point de

vue colonial anglais, relate l'histoire de soldats britanniques qui réussirent à défendre le campement de *Rorke's Drift* (à Natal en Afrique du Sud) de l'attaque de milliers de soldats zoulous, sorte de *Fort Apache* anglais. Même si le film dépeint les Zoulous comme des sauvages, Bambaataa y voit plutôt « [des] images puissantes d'une solidarité noire » auquel il n'avait jamais été confronté dans la culture populaire américaine (Chang, 2013, p. 125). Ce symbole du combat contre l'impérialisme occidental devient par la suite constitutif de la *Zulu Nation* et du mouvement hip-hop. Même si elle ne l'a pas exprimé de cette manière lors de notre entretien, en consacrant une chanson à Chaka Zulu, Sarahmée s'inscrit dans cet héritage anti-colonial que l'on retrouve dans le hip-hop depuis ses débuts. Si l'art a une influence sur l'imaginaire autour d'une figure, elle donne également lieu à des représentations divergentes, qui, dans ce cas-ci, sont révélatrices de dynamiques politiques mondiales héritées du colonialisme.

5.3.2 Abla Pokou

Sarahmée explique que sa mère l'appelait « la reine Pokou » quand elle était enfant. L'histoire d'Abla Pokou, qu'on lui a raconté depuis son tout jeune âge, est aujourd'hui partie intégrante de la culture ouest-africaine. Selon la légende, la princesse Pokou fuit le royaume Ashanti (situé dans l'actuel Ghana) à la suite d'une guerre de succession qui secoue le royaume en 1718. Après plusieurs jours, où la princesse et ses partisans sont poursuivis, ils arrivent au fleuve Comoé alors beaucoup trop haut pour être traversé. Afin d'apaiser les dieux, Abla Pokou décide de sacrifier son fils pour leur montrer qu'elle est prête à offrir ce qu'elle a de plus précieux pour sauver son peuple.

Ce sacrifice permet à Pokou et ses partisans de traverser et d'ainsi fonder le peuple Baoulé⁹², peuple qui habite aujourd'hui la Côte d'Ivoire (Adou, 2015, p. 147). Cette histoire est aujourd'hui considérée par les anthropologues comme le mythe fondateur de la nation ivoirienne⁹³. Comme l'a montré Kouamé Adou dans un article paru en 2015, le récit d'Abla Pokou a donné lieu à de nombreuses réécritures et réinterprétations (dans des livres et au théâtre) notamment par des écrivaines afro-descendantes qui s'en sont servies pour promouvoir une conscience afro-diasporique mondiale dans l'espace culturel contemporain (*Ibid.*, p. 146).

En ce qui concerne Sarahmée, la référence à Abla Pokou lui permet de réactualiser ce mythe pour l'adapter à sa position de femme noire sur la scène rap québécoise :

Je piétine le rap à dos d'éléphant. Walabok⁹⁴ à tous ceux qui m'entendent. Il y a des femmes bien des femmes élégantes. Là on parle de moi pas de ta descendance. Pas de tissage la boule à zéro. Je connais le bled j'suis pas parigot. Mutembo, pivot, j'suis la meilleure t'auras pas de niveaux Alors j'ai sacrifié tous mes fils, tous ces acteurs dans la liste, c'est pas un concours de miss, je marque je fais pas d'assistes. [...] Pokou Pokou (on a sacrifié) Pokou Pokou Abla Pokou. (Abla Pokou, Sarahmée, 2019).

De l'aveu de la rappeuse, c'est particulièrement parce qu'Abla Pokou représente une figure féminine forte qu'elle a choisi de la mettre de l'avant. Pour elle, le respect de la femme est une composante importante des sociétés africaines où la mère est au centre du modèle familial. Sarahmée y voit ainsi une occasion de renégocier l'image de la femme noire en Amérique afin de lui donner une capacité d'autonomisation (*empowerment*) :

La femme noire en Amérique, la femme noire aux États-Unis, la femme noire dans la société, elle est en bas de l'homme noir, de toute cette hiérarchie sociale qu'il y a et qui est réelle. C'est quelque chose de réel. Donc je sens le besoin

⁹² De la racine étymologique « Ba ou li » (l'enfant est mort) en langue Baoulé.

⁹³ Les Baoulés sont l'ethnie majoritaire dans ce pays.

⁹⁴ « Walabok » est un terme wolof qui s'approche de l'expression « Wesh » en français (la traduction littérale en français serait « ou quoi? » ou « et alors? »).

d'alimenter ma musique de cette puissance [celle d'Abla Pokou] parce que moi-même j'en ai besoin pour continuer à faire du rap, continuer à faire ma carrière, continuer à essayer de réussir et à défoncer des portes et à ouvrir des portes surtout.

Ce faisant, Sarahmée contribue à réactualiser une figure mythique africaine en l'adaptant au contexte américain. Pour Adou, cette dimension transatlantique du mythe de Pokou permet de connecter les populations afro-diasporiques à leur passé, leur présent et leur avenir et d'ainsi renforcer une identité culturelle commune (*Ibid.*, p. 158).

5.3.3 Lumumba et Sankara

Sarahmée met également en valeur des personnages historiques beaucoup plus récents auxquels on peut accoler l'étiquette de révolutionnaires africains. C'est le cas de Patrice Lumumba, ex-premier ministre de la République Démocratique du Congo, et de Thomas Sankara, homme d'État révolutionnaire originaire du Burkina Faso. À leur manière, ces deux hommes ont contribué à combattre l'impérialisme des puissances coloniales en offrant des outils politiques d'autonomisation dans leurs pays respectifs. Les deux sont tragiquement morts assassinés dans des circonstances nébuleuses. Dans sa chanson « On est ensemble », Sarahmée se fait un devoir de leur rendre un hommage lorsqu'elle rappe : « Il parlent sans vraiment savoir. Notre vécu et notre histoire. N'oublie pas tout ce qu'ils t'ont fait voir. Devoir de mémoire, les vainqueurs écrivent l'histoire. Nos héros s'appelaient Lumumba-Sankara » (Sarahmée, 2019). Comme on

peut le constater dans le dernier extrait, ce choix s'explique par la volonté de la rappeuse de raconter l'histoire différemment et de revaloriser des figures africaines oubliées.

Sarahmée considère par ailleurs qu'il est important qu'elle le fasse sur ses productions puisque le système d'éducation sénégalais enseigne une vision coloniale de l'histoire :

J'ai étudié en littérature à l'Université de Montréal et j'ai appris l'histoire de grands écrivains africains en faisant un cours de littérature à Montréal, à l'UdeM et pas au Sénégal quand j'y habitais. Donc il y a aussi cette contradiction où quand tu es en sol africain, à l'école en train d'apprendre dans des années cruciales, on te raconte pas l'histoire du pays où tu marches. Et c'est des écoles françaises, des fois privées, oui. Mais c'est teinté de ça. Et même l'éducation, on n'en parle pas, nous on apprenait l'histoire de la France! [...] Toute l'histoire coloniale qu'il y a est encore très présente aujourd'hui. Mais en ce moment, il y a un retour vers soyons fiers, reprenons le contrôle et racontons la vraie histoire.

D'une certaine manière, Lumumba et Sankara sont deux des figures révolutionnaires africaines qui représentent mieux cette volonté de reprise de contrôle du continent par celles et ceux qui l'habitent. Leur histoire est un rappel tragique de la brutalité du colonialisme en Afrique, mais aussi une invitation à changer les représentations autour de ce continent :

T'sé c'est pas pour rien que c'est gens-là ont été assassinés, ça veut dire que ce qu'il y a en Afrique est beaucoup plus fort et puissant que ce qu'on voit, que qu'est-ce que ça en a l'air. Et le jour où les pays africains vont se décider, ils vont arrêter de vivre pour la corruption, ils vont arrêter de penser au pouvoir. [...] C'est un redoutable continent, c'est juste qu'on lui a retiré beaucoup de choses. On l'a handicapé, il est en chaise roulante en ce moment, donc il a besoin d'être poussé, mais je pense que c'est pas fatal. (rire) Je pense que c'est pas un diagnostic irréversible⁹⁵ justement!

⁹⁵ En référence à son dernier album.

Dans son discours, Sarahmée reconnaît donc les disparités économiques créées par le colonialisme (ce qui handicape le continent) tout en invitant les populations africaines à dépasser les blessures de cette dépossession pour se concentrer plutôt sur un projet d'autonomisation face aux puissances occidentales. Ce faisant, la rappeuse favorise à la fois la décolonisation des imaginaires dominants et l'émergence de nouveaux imaginaires entourant l'Afrique. Cet équilibre entre dévoilement des injustices (critique de l'aliénation) et mise de l'avant d'un projet politique d'autonomisation (mise de l'avant de projets émancipateurs) illustre bien la portée critique de l'œuvre Sarahmée.

5.4 Solidarité et inclusivité

« Si tu m'connais tu sais que j'suis contre l'injustice. J'veux qu'on s'batte ensemble, qu'on soit inclusifs. » (Le cœur à ses raisons, Sarahmée, 2020)

Le premier extrait du prochain album de Sarahmée est sorti à l'automne 2020. Sur ce titre, la rappeuse parle de ce qui l'anime socialement en livrant un témoignage sur la nécessité de mener des luttes avec le cœur plutôt qu'avec la raison. Dans le clip qu'elle a tourné pour accompagner sa chanson, on la voit avec plusieurs organismes communautaires qui œuvrent dans différents domaines : Mouvement pour des écoles sans violences sexuelles (MESVS), DOD Basketball, *Never Was Average* et Équipe

RDP. On peut également y voir une fresque sur laquelle il est écrit « #BLACKLIVESMATTER » en référence à la lutte que mène la population afro-américaine contre le racisme aux États-Unis.



Figure 5.3 Capture d'écran du vidéoclip Le cœur a ses raisons (Authier, 2020a).

5.4.1 Fierté pan-afro-diasporique

Cette solidarité avec ces mouvements s'inscrit dans la volonté qu'à Sarahmée de mettre de l'avant une fierté noire qui va bien au-delà du concept de nationalité. Ce « pan-afro-diasporisme » est présent sur la chanson « Ma Peau » où on entend Sarahmée rapper sur sa relation avec sa couleur de peau : « Oui ma peau fait de moi ce que je suis. Elle ne disparaît pas sous la pluie. J'la changerais pour rien au monde qu'on en dise. » (Ma Peau, Sarahmée, 2019). La rappeuse se souvient d'ailleurs de l'énergie qui régnait sur le plateau de tournage du clip de cette chanson :

S : T'sé moi quand on a fait le clip de Ma Peau. C'était après George Floyd. [...] Donc, je voulais montrer cette image-là d'hommes et de femmes noir.e.s qui dansent et qui s'amuse. Même si les paroles sont sérieuses et importantes et que le message est important, mais sentir cet effet-là. [...] T'sé les images à la fin [du clip]⁹⁶, tout le monde s'est mis à chanter et c'était ça. Je voulais que les gens ressentent ça. Je voulais donner du bonheur, je voulais donner de la joie. Parce qu'il y a ça aussi, pis ça il faut le célébrer. On a des batailles, il y a des luttes, mais il y a la célébration aussi qui est importante. T'sé sinon, tu ne peux pas avancer. Tu peux pas avancer. C'est dur d'avancer du moins.

É : On le sent en tout cas. Dans le clip. En tout cas pour l'avoir écouté plusieurs fois. (S : Ouais!) Oui effectivement c'est ça qui transparait j'ai l'impression. La mise de l'avant d'une fierté aussi t'sé.

S : Oui! Vraiment! Vraiment, pis c'est comme ça que tout le monde s'est présenté, avec cette...T'sé les gars faisaient des moves, les filles dansaient. C'était ça...On se célébrait dans le fond. C'était vraiment ça.

Comme le mentionne Sarahmée, le tournage du clip s'inscrivait ici dans un contexte d'indignation globale, particulièrement des communautés noires, à la suite du meurtre de George Floyd à Minneapolis en mai 2020. La rappeuse voulait ainsi sortir de la lourdeur des images violentes de sa mort pour offrir une opportunité à ces communautés de se célébrer.

⁹⁶ Voir la figure 5.4.



Figure 5.4 Capture d'écran du vidéoclip Ma peau (Authier, 2020b)



Figure 5.5 Capture d'écran du vidéoclip Ma peau (*Ibid.*).

Dans l'œuvre de Sarahmée, cette fierté noire est souvent mise de l'avant du point de vue de la femme. Cela l'amène à se réclamer du « Black Girl Magic » (Alléliua, Sarahmée, 2019) ou à se considérer comme une « Poster Girl, black girl, la meilleure rappeuses queb » (Épitaphe, Sarahmée, 2021). Pour Sarahmée, cette mise de l'avant de

son statut de femme noire fait partie intégrante de son œuvre puisqu'elle y est constamment réduite lors de ces relations avec les médias notamment : « Comme je dis souvent, je suis tous les jours une femme noire, ce n'est pas que pendant le mois de l'histoire des noirs. Donc c'est quelque chose dont j'ai conscience et dont dans certains contextes on me fait prendre conscience. ». Ce constat amène la rappeuse à mettre de l'avant une vision positive de la femme noire. La rappeuse espère ainsi ouvrir des portes et contribuer à changer certaines pratiques notamment en ce qui a trait à la représentation des femmes noires dans la culture québécoise :

Moi j'ai pas toujours eu cette idée-là en tête. Je me suis pas toujours dit « hey moi je suis capable d'y arriver, ça va bien aller pis je vais pouvoir vire de ma musique ». Je me suis pas toujours dit ça du tout. Donc, tranquillement en positionnant dans les dernières années, je le sens aussi que je peux avoir un effet sur d'autres personnes. Moi, c'est plutôt ça qui m'intéresse, que des gens puissent se dirent : « ok faque je peux peut-être faire ça ». C'est la possibilité que certaines choses deviennent une possibilité.

En mettant de l'avant cette fierté, Sarahmée contribue à créer de nouveaux imaginaires et de nouvelles représentations autour des femmes provenant des communautés afro-diasporiques et ainsi à tisser un réseau de solidarité entre elles.

5.4.2 Lier les oppressions pour mieux les confronter

Cette solidarité qui traverse les frontières dans l'œuvre et le discours de Sarahmée ne se limite pas seulement aux enjeux entourant les communautés afro-diasporiques et africaines. Sur son monoplage « Cissé » sorti dans le cadre du mondial de soccer de la

FIFA en 2018, Sarahmée aborde directement les questions liées à l'oppression du peuple palestinien dans la bande de Gaza en liant celles-ci au racisme vécu par les personnes noires : « Dis-moi pourquoi on ferme les yeux devant Gaza. T'observes le succès des gradins. Pourquoi t'essaies de nous dégrader. Vous venez tous de l'Africain. L'esclavage est mental, j'veux même pas calculer. » (Cissé, Sarahmée, 2018).

Pour la rappeuse, cette solidarité entre populations opprimées est centrale dans une perspective de lutte globale contre le pouvoir économique d'une élite mondiale :

Si t'es complètement pour le mouvement Black Lives Matter, il y a pas de questions que la Palestine ça te touche et que tu sois interpellé par ça. Je pense qu'il faut revenir à la base. C'est l'humain, c'est l'humanité. On est tous vraiment profondément pareils. On est tous semblables à l'intérieur. Mais certaines communautés vivent de l'oppression et sont persécutées et se font chasser de chez elles. Les deux causes sont toutes aussi importantes, je pense. Et sans cette solidarité, on ne va pas y arriver. Il y a une minorité qui veut la division et c'est souvent ceux qui ont le plus de pouvoir. Donc c'est indéniable qu'il faut supporter toutes ces causes-là et en parler et faire circuler l'information. La bonne information.

Ce partage d'information est crucial pour Sarahmée qui constate que sa génération n'accepte plus certaines choses qui n'avaient jamais été remises en question, et ce, même si elle concède que les moyens restent limités afin de s'opposer à ces situations d'injustices. Cette prise de parole pour dénoncer des situations de discrimination et d'oppression s'applique aussi aux peuples autochtones au Canada que Sarahmée ne mentionne pas dans ses œuvres, mais avec lesquelles la rappeuse fait de nombreux parallèles notamment en ce qui concerne le racisme systémique vécu par les communautés afro-diasporiques au pays :

L'histoire effacée, c'est vraiment une blague-là. T'sé. Et on se rend compte qu'on les connaît pas. On ne connaît pas nos peuples autochtones, on sait pas comment ils sont répartis dans le pays. En tout cas, moi je peux pas te nommer où est-ce qu'ils sont répartis. [...] Encore une fois, c'est des choses que l'on sait : le racisme ici on le sait. Mais là, on a tous une écœurantite je pense et ça réveille. [...] Ça m'a réveillé en tant que femme noire, ça me réveille en tant que

citoyenne, ça me réveille de voir des autochtones traités ainsi pis des gens pas assistés dans leurs difficultés, des gens qu'on laisse crever.

En abordant les questions de racismes, de discriminations et d'oppressions d'un point de vue global, Sarahmée se positionne directement contre le caractère systémique du colonialisme. Comme nous l'avions abordé dans notre cadre théorique, puisque le colonialisme est d'abord une condition de possibilité du système économique capitaliste il afflige différentes populations partout autour de la planète de différentes manières. En nommant ces différentes luttes et en les liant ensemble, ou en montrant que ces populations « vivent la même chose » pour reprendre les mots de Sarahmée, l'artiste contribue à mettre en place des espaces de solidarités à travers lesquelles il est possible de s'opposer à l'ordre dominant et de repenser le monde. Aux yeux de la rappeuse c'est justement le rôle de la musique que d'être « un moyen de transport » pour parler de politique ou d'histoire. Si la musique est effectivement un puissant moyen de transport pour communiquer des réalités, l'œuvre de Sarahmée contribue à lier différentes communautés en traversant les frontières de Montréal à Dakar.

CHAPITRE 6 : MAKY LAVENDER

« C'est ça qui est *fucked up* avec le hip-hop.
Quand on t'écoute, il faut que tu fasses attention.
Quand on ne t'écoute pas tu peux dire n'importe quelles niaiseries pratiquement.
[...]

Mais quand on t'écoute, tu dois utiliser ça parce que c'est un *blessing*⁹⁷.
Pis en même temps c'est un *blessing* avec un double tranchant parce que doit utiliser
tes mots pour la bonne chose. »

6.1 Présentation de l'artiste

Mackendal Saint-Félix, de son nom d'artiste Maky Lavender, est un jeune rappeur montréalais associé à la « relève » du rap au Québec. Sa collaboration sur l'une des chansons de l'artiste Les Louanges en 2019 lui permet de se faire connaître du grand public. Même si Maky cumule plusieurs projets musicaux depuis 2015⁹⁸, c'est en mars 2020 qu'il sort son premier album *At least my mom loves me*. Entre ce premier album et son second sorti en mai 2021, l'artiste dévoile une « mixtape » (*BF3 : The Kids Needed A Hero*), un album *live* (*Hero...At Least!?!*), deux « EP » (*3, FFF*) et de nombreux monoplages et collaborations.

⁹⁷ Bénédiction

⁹⁸ Les mixtapes *Lavenders Fields* (2016) et *Blowfoam 2* (2017) ainsi que plusieurs autres projets musicaux sortis séparément.

Maky Lavender lance son deuxième disque *On est là / We're here* le 18 mai 2021, soit deux semaines après notre entretien avec lui⁹⁹. Maky Lavender naît dans une famille haïtienne à Montréal-Nord. Son père et sa mère immigrèrent au Québec alors qu'ils ne sont encore que des enfants et se rencontrent au Collège Henri-Bourassa. Après un passage à Rivière-des-Prairies, où Maky passe tout son primaire, la famille du rappeur déménage à Pierrefonds. Dans une entrevue accordée au journal *The Gazette*, Maky expliquait comment le fait d'avoir vu ses parents passer des quartiers « défavorisés » aux banlieues des « classes moyennes » a eu un impact sur sa manière de voir la vie : « *Being of immigrant parents and living the suburban life, and seeing your parents move up in life, we know the city – and trouble – is not that far away* » (Leijon, 2020, p. 3). Ce passage entre l'est et l'ouest de l'île marque aussi sa production musicale : Maky rappe en anglais, mais il n'hésite pas à insérer quelques lignes en français dans certaines de ses chansons. Sur son dernier projet, on peut même entendre l'artiste chanter des chansons complètes en français.

Maky enregistre du rap depuis le début du secondaire alors qu'il n'avait que treize ans, mais son rêve de devenir rappeur remonte à son enfance. À cette époque, Maky raconte qu'il passait ses journées à écouter les derniers succès du moment sur les chaînes *Much Music* et *Musique Plus*. L'artiste explique avoir été particulièrement influencé par des rappeurs comme Sisqó et Lil Bow Wow. Aujourd'hui, la démarche artistique de Maky s'inspire de ce que nous pouvons retrouver aux États-Unis chez des artistes comme Tyler The Creator, Mac Miller et collectifs comme Brockhampton, Odd Future¹⁰⁰.

Dans ses productions, le rappeur parle de ses origines haïtiennes, de la relation conflictuelle entre le français et l'anglais dans la sphère culturelle au Québec et de son expérience en tant que jeune rappeur du *West Island*. Son plus grand succès, la chanson

⁹⁹ Cet album double a également donné lieu à une version remastérisée à la fin du mois de mai 2021.

¹⁰⁰ Odd Future est un collectif dans lequel se retrouve Tyler The Creator. Tyler est, à notre avis, un des rappeurs les plus audacieux et innovateurs dans le domaine du rap aux États-Unis depuis la dernière décennie.

« *Bloom* », a près de 350 000 écoutes sur Spotify alors que son vidéoclip a engrangé 60 000 vues sur YouTube¹⁰¹. C'est en grande partie grâce à ce vidéoclip, qui joue avec des éléments associés au racisme dans le milieu télévisuel étatsunien des années 1950, que cette chanson s'est fait connaître du public. Nous reviendrons par ailleurs sur ces éléments en fin de chapitre.

Le corpus d'œuvres que nous mobiliserons dans le cadre de cette analyse se compose de chansons sorties entre 2020 et 2021 sur différents projets. Maky est un artiste particulièrement productif, comme en témoignent ses 22 projets (monoplages, mixtapes, EP et disques) sortis depuis janvier 2020. Nous avons donc choisi de nous limiter à son nouveau matériel d'une part parce qu'il cadrerait davantage avec les thèmes abordés dans le présent mémoire. D'autre part, certains projets antérieurs à 2020 étaient plus difficiles à trouver¹⁰². Soulignons également que Maky ne rend pas toutes ses paroles accessibles sur Internet puisqu'il opte majoritairement pour l'improvisation (*freestyle*) au moment d'enregistrer ses titres. Cela a fait en sorte que nous nous sommes concentré davantage sur les textes disponibles en ligne. L'analyse qui suit porte sur une quinzaine de titres que nous avons retenus lors de notre analyse préliminaire.

¹⁰¹ Chiffres en date de juillet 2021. Ceux-ci sont considérablement plus élevés que pour le reste de ses titres où l'artiste obtient moins de 100 000 écoutes par chansons.

¹⁰² C'est notamment le cas de certaines de ses mixtapes.

6.2 Usage du créole et relation avec Haïti

« *If I'm talking rap, I'm talking rap. I'm talking bars, I'm talking this black culture shit, there's a Haitian flag on my cover! [...] It's not a joke man, I'm not playing with these words, like I'm not playing with these bars, I'm not playing with what I'm try'n to present. I'm presenting a Haitian black man* ¹⁰³ » (Mackandal, Maky Lavender, 2020)

Les références à Haïti dans le corpus d'œuvres de Maky Lavender se retrouvent un peu partout : dans les sonorités, les références directes à des éléments de la culture haïtienne, mais particulièrement dans l'usage du créole. Pourtant, le rappeur n'a jamais mis les pieds au pays d'où ses grands-parents ont immigré au début des années 1970 afin de fuir la dictature de Jean-Claude Duvalier. Ces références deviennent ainsi une manière d'explorer un pan de sa vie auquel il n'a jamais eu directement accès :

É : Le premier truc qui me sautait aux yeux quand j'écoute tes albums et tout, j'ai l'impression qu'il y a un sujet qui récemment revient. C'est ton attachement à Haïti, à ta culture d'origine. T'es né à Montréal donc est-ce que t'es déjà aller à Haïti?

M : J'suis jamais aller. C'est exactement ça le but sur mon prochain album. [*We here! / On est là!*, album double sorti en mai 2021]. C'est l'image quand tu viens d'ici pis on te parle toujours d'où tu viens, tu t'imagines quelque chose dans le fond. Tu sais pas quoi faire, parce que tu te sens comme si plusieurs personnes te disaient : « Ah yo tu serais tellement heureux si tu y allais ou si tu voyais, etc. ». C'est une partie, *I guess* de la santé mentale, auquel je ne pense même pas. Le

¹⁰³ « Si je parle de rap, je parle de rap. Je parle de lignes percutantes, de cette culture noire, il y a un drapeau haïtien sur la couverture de mon album! Ce n'est pas une blague, je ne joue pas avec ces mots, je ne joue pas avec ces lignes percutantes, je ne joue pas avec ce que je présente. Je présente un homme noir haïtien. ».

fait que je suis né ici, mais que j'y suis jamais aller. [...] Quand je pense au fait que je suis jamais allé en Haïti, je réalise même pas à quel point une partie de moi n'a jamais existé.

Si de prime abord, cette relation à son pays d'origine semble teintée de certains regrets, Maky affirme plutôt que c'est la curiosité qui le pousse à vouloir explorer ces sujets dans son œuvre. Le rappeur aborde ces références à partir de ses lectures et visionnements de documentaires au sujet d'Haïti, mais particulièrement à travers les anecdotes et histoires que lui racontent les membres de sa famille. C'est notamment le cas de son père, qui pour Maky, vit encore mal avec l'idée « d'avoir perdu sa terre natale [et] son enfance » et qui s'est fait un devoir de lui partager son savoir sur Haïti. De l'aveu même du rappeur, cette manière de s'informer et de garder vivante sa culture d'origine est en phase avec l'importance que prend l'oralité en Haïti :

Dans certaines cultures surtout les cultures qui étaient indigènes, comme ils disent, ou premières nations, c'est beaucoup de l'information [qui] s'est passée de personne en personne. Alors comment ça fonctionne, il faut que tu demandes à quelqu'un pis il y a une personne qui va... T'sé peut-être que la personne va te mentir, mais même à ça elle va te dire quelque chose que tout le monde croit *so* ça fonctionne. Il y a même des remèdes en médecine qui étaient passés comme ça. Pis des fois, c'est des vraiment bonnes informations qui ont juste été passées comme ça. Ils passent seulement leur information en parlant. *So* j'adore quand je peux parler avec mon père ou *whatever* genre [lui demander] : « c'est quoi le nom de ton grand-père ou de ta grand-mère? », « ils venaient d'où ? » Ce genre de trucs-là, j'adore ça!

Si Maky affirme que ces références ont toujours fait partie de son œuvre, celles-ci sont appelées à prendre de plus en plus de place sur ses derniers projets comme en témoignent ses chansons où il intègre du créole haïtien : *Fek Vini*, *Fek Vini 2*, *AYIYI*, *PALÉ KAKA* et *Tèt maré*. La dernière chanson de sa mixtape *BF3 : The Kids Needed A Hero* (2020), se termine sur un échantillonnage sonore que Maky a emprunté au

documentaire « Haïti (Québec) » réalisé en 1985 par Tahani Rached sur lequel on peut entendre un chauffeur de taxi raconter en créole haïtien l’anecdote suivante¹⁰⁴ :

Mon cher je ne sais pas si tu connais cette histoire. Un médecin haïtien meurt. Il arrive devant le Bon Dieu, qui lui dit : « Qu’est-ce que vous faisiez avant? ». Le médecin répond : « Je guéris des malades, j’ai soigné et sauvé beaucoup d’enfants ». Le bon dieu lui dit : « D’accord, d’accord, mais est-ce que vous avez fait du taxi à Montréal? ». Le médecin répond : « Non, seulement de la médecine ». Et le Bon Dieu dit : « Alors mon cher, vous ne pouvez pas rentrer au ciel. Il faut d’abord retourner à Montréal, faire du taxi et après vous pourrez nous rejoindre! » (When Your Hero Let’s You Down, Maky Lavender, 2020).

L’histoire est intéressante, parce qu’en plus d’être récitée en créole, celle-ci traduit les difficultés vécues par la communauté haïtienne au moment de son immigration au Québec. Nous aurons l’occasion de revenir dans la seconde partie de ce chapitre sur ce que cela implique au sujet notamment des narratifs autour des populations immigrantes. Maky a choisi cet extrait principalement parce que c’est son grand-père que l’on entend dans cette partie du documentaire. Celui-ci aurait d’ailleurs inventé cette histoire de toute pièce devant la caméra. Si Maky raconte ne pas avoir été très impressionné lorsque ses parents lui ont montré fièrement ce film relatant l’histoire de la génération de leurs parents, celui-ci prend aujourd’hui une toute autre signification pour le rappeur :

Quand je le regardais [le documentaire] quand j’étais plus jeune j’étais un adolescent énervé. [...] Ils me l’ont montré pis j’étais comme : « ok, *whatever*, bravo ». Là plus tard je l’ai regardé encore pis j’ai revisité pis j’ai vu ce qu’il y avait dedans et j’ai trouvé que c’était comme de l’or ce documentaire-là!

Pour Maky cette référence permet ainsi de faire connaître le documentaire « Haïti (Québec) » et la réalité vécue par les communautés haïtiennes au moment de leur immigration au Québec. C’est donc à travers la reconstitution de différents éléments

¹⁰⁴ Celle-ci est doublée en français par Dany Laferrière.

culturels haïtiens que Maky bâtit un imaginaire autour de son pays d'origine. Le créole devient ici une manière d'explorer sa relation avec Haïti et par le fait même de revaloriser cette culture afro-diasporique au Québec.

6.3 Repenser les narratifs dominants

Les différentes références que nous avons relevées lors de l'analyse du corpus d'œuvres de Maky Lavender nous ont permis de constater que l'artiste met de l'avant des narratifs qui contestent certains récits dominants. Ces références passent par la mise de l'avant d'une autre manière d'aborder l'immigration haïtienne, la revalorisation d'événements historiques comme l'indépendance d'Haïti en 1804 ainsi que la mise de l'avant de la figure du héros noir.

6.3.1 Immigration et rêve américain

Comme nous l'avons abordé dans la première partie de ce chapitre, Maky Lavender s'est adonné à l'échantillonnage d'un documentaire dans lequel on peut entendre son grand-père raconter une histoire au sujet des défis liés à l'immigration. Tout au long de « Haïti (Québec) », plusieurs personnes de la communauté haïtienne de Montréal parlent de leurs difficultés à s'adapter à leur pays d'accueil notamment à cause des différentes formes de racisme auxquelles elles sont confrontées tous les jours. Le

documentaire se termine sur une citation du grand-père de Maky qui met en garde son ami qui espère immigrer à Montréal contre les idées préconçues au sujet de cette nouvelle vie : « En Haïti nous ne sommes pas considérés comme des personnes. Au Canada non plus » (Rached, 1985).

Pour Maky, l'histoire du médecin et du Bon Dieu que raconte son grand-père est révélatrice de la désillusion qui frappe une grande partie des personnes immigrantes au moment de leur arrivée au Québec. C'est en partie pourquoi il a décidé de l'inclure à la fin de son projet :

C'est une bonne histoire! Le but c'est vraiment pour dire tu te sens comme si tu faisais un gros *move* pour ta famille. Tu te dis : « ah ok, moi je prends ma famille pis je m'en vais, on va aller quelque part et on va être *good* ». [...] Parce que lui il est arrivé pis après il devient chauffeur de taxi. Avant il était un mécanicien, *so* c'était pas si loin que ça, mais il devient chauffeur de taxi pis il se dit : « quoi c'était ça mon *american dream*, je vais devenir un taxi ? ». C'est comme s'il arrive devant Dieu pis comme si Dieu lui dit : « t'as pas fait assez, faut que tu ailles à Montréal ». Parce qu'aller à Montréal, être un chauffeur de taxi venant d'Haïti, ça a l'air d'être une chose qui est le plus difficile à faire.

Cette reconnaissance des défis liés à l'immigration permet à la fois de contester le discours de la droite identitaire sur « les privilèges » dont bénéficieraient ces populations ainsi que de déconstruire le mythe de « l'eldorado » autour de l'Occident. À ce sujet, la chercheuse Keltoum Touba note que les imaginaires de richesse et de liberté projetées par les pays européens sont souvent bien loin de la réalité qui attend les migrants :

Émigrer et s'exiler sont rarement des décisions faciles à prendre. Cependant, les médias et les communautés immigrées relaient et amplifient l'image attractive des pays riches de la rive nord de la Méditerranée et constituent une source importante d'informations pour les jeunes candidats au départ, lesquels forment une main-d'œuvre abondante et docile souvent moins chère pour les employeurs faisant l'objet de multiples discriminations en ce qui concerne le choix des emplois occupés, les salaires, ou le risque de se retrouver au chômage ou expulsé (Touba, 2010, p. 138-139).

Cette réalité amène plusieurs personnes migrantes à regretter le fait d’avoir quitté leur pays d’origine. Ces témoignages, que l’on retrouve dans le documentaire « Haïti (Québec) », permettent de rendre compte des difficultés économiques, sociales et psychologiques vécues par la communauté haïtienne de Montréal. En les relayant dans ses œuvres, Maky contribue ainsi à renégocier les imaginaires dominants autour de l’immigration.

6.3.2 Haïti 1804 : la révolution oubliée

« 1804, fais tes recherches, on a *fucking* changé le monde »

(Fuk rap, Maky Lavender, 2021)

Cette citation que l’on retrouve sur le dernier album de Maky Lavender résume bien la raison pour laquelle le rappeur décide de mettre de l’avant cette date si importante pour Haïti et le reste des communautés afro-diasporiques. Cette date, qui se retrouve aussi sur sa chanson « Trapped » (du EP 3...deluxe, 2021), nous pouvons l’entendre sur plusieurs productions de rap depuis les débuts du hip-hop au Québec. Nous nous lancerons dans cette partie du chapitre dans une réflexion sur les implications sociales et historiques de la révolution haïtienne en mobilisant les textes de Laënnec Hurbon et Adler Camilus Clacso ainsi qu’en revenant sur la discussion que nous avons eu avec Maky à ce sujet lors de notre entretien.

C'est dans la nuit du 22 au 23 août 1791 que des esclaves de Saint-Domingue, alors sous contrôle français, se révoltent pour la première fois. L'événement aboutira finalement à la déclaration d'indépendance d'Haïti en 1804 après une victoire de l'armée indigène contre environ 50 000 soldats français (Hurbon, 2007, p. 56). Le caractère particulier de cette révolution réside dans l'idée qu'elle mènera à l'établissement de « la première république noire libre » (Rougier, 2021). Cette république sera résolument abolitionniste alors que la première Constitution du pays en 1805 invalide la hiérarchie raciale sur laquelle le système esclavagiste est bâti (Hurbon, 2007, p. 58). C'est également un des premiers événements qui remet concrètement en question le régime colonial qui faisait la richesse des pays européens. Pour Maky Lavender, il est important de parler de la révolution haïtienne dans ses chansons puisque celle-ci n'est pas assez abordée lorsque l'on raconte l'histoire de cette époque :

Je trouve que l'histoire d'Haïti c'est un peu l'histoire juive des Africains [...] un groupe social qui a pris un *big hit but at the same time* qui a changé le monde. Dans l'histoire maintenant, on est encore pas trop loin de ça. Ça fait comme 200 ans. Il y a une partie de l'histoire qui était cachée aussi. Il y a plein de choses qui ont été cachées. So je trouve que c'est intéressant d'être comme un prof d'histoire dans mes *tracks*. Dire une *line* ou *whatever*. *Just like that*.

Le caractère « caché » de la révolution haïtienne dont parle Maky se retrouve notamment dans la manière dont cet événement a été abordé dans différents travaux. C'est du moins ce que constate Hurbon qui s'est intéressé à la difficulté qu'ont les universitaires en Occident à reconnaître « la spécificité de la révolution haïtienne » (*Ibid.*, p. 58). Pour ce dernier, le regard occidental sur cet événement serait hérité de la couverture raciste de cette révolution par les puissances impériales qui ont caricaturé les populations noires comme étant incapables de se gouverner elles-mêmes. Cette révolution vient ainsi bousculer complètement l'idée civilisatrice derrière la colonisation qui se basait sur l'opposition entre barbare et civilisé pour justifier

moralement son existence (*Ibid.*, p. 63). Pour Hurbon, cette contradiction est aujourd'hui au centre du désintérêt de l'Occident pour la révolution haïtienne. De fait, reconnaître l'importance de cet événement impliquerait pour les universitaires « de sortir de la vision coloniale de l'histoire, comme histoire du monde occidental qui se déploie pendant que les autres sociétés qui ont connu l'esclavage et la colonisation tardent à entrer dans la modernité et dans la rationalité » (*Ibid.*, p. 64-65). Un postulat difficile à accepter dans des sociétés qui se sont bâties – et qui profitent encore – du système colonial. En ce sens, nous considérons que les références que fait Maky à 1804 contribuent à remettre en question la *colonialité* du savoir.

De son côté, Clacso considère que la révolution haïtienne est l'exemple d'une *praxis* décoloniale, car elle « porte en son cœur la critique la plus radicale de la modernité » (Clacso, 2017, p. 1). Clacso affirme également le caractère universel et global de cette révolution en confrontant celle-ci aux idées des « Lumières » qu'on lie souvent aux révolutions françaises et américaines :

Las luces negras [les Lumières noires] sont celles du dehors imaginaire de la modernité. Elles disjoignent les lumières occidentales comme porteuse d'un récit normatif de soi où l'universalité inscrite dans la loi est celle d'un sujet singulier et s'arrête à l'intérieur de ses frontières. Elles mettent en évidence une révolution authentique qui embrasse à la fois la question de la race, la question sociale et celle de la classe. Le conflit entre l'universel et le singulier révèle la fausseté de l'universalisme, son incapacité à devenir concret dans ses prétentions émancipatrices par-delà les frontières impériales et sa tentative manquée d'oblitération de la différence. La Constitution de 1805 défait l'imaginaire colonial qui fabrique le Nègre et la race comme catégorie de configuration de structuration du monde (*Ibid.*, p. 7).

Cette remise en question des idéaux des « Lumières » par une pratique révolutionnaire permet ainsi de souligner les limites et contradictions de la philosophie occidentale. Nous sommes d'avis que la mise de l'avant d'un tel événement dans l'œuvre de Maky Lavender s'inscrit concrètement dans une visée décoloniale puisque celle-ci contribue à réaffirmer la centralité de cette révolution dans l'histoire transnationale des

communautés afro-diasporiques ainsi qu'à confronter les imaginaires qui sous-tendent la modernité occidentale.

6.3.3 La figure du héros noir : Huey Newton et le *Black Panther's Party*

Le 1^{er} février 2021, à l'occasion du début du mois de l'Histoire des Noirs, Maky Lavender faisait paraître le titre « Complikated »¹⁰⁵. Sur cette chanson, le rappeur revient sur différents héros noirs qui ont façonné son identité : « *My fist up in the air and I'm thinking about my heros. Kobe's now gone now I'm thinking about my little. Mike Jack swag got me singing in falsetto. Chadwick Boseman dressed up like a hero. Black Panther dressed up like Huey Newton.* » (Complikated, Maky Lavender, 2021). Cette figure du héros est bien présente dans l'œuvre du rappeur comme en témoigne sa mixtape *BF3 : The Kids Needed A Hero* ainsi que son album *live Hero...At Least?!*. Des divers personnages historiques que nomme le rappeur dans sa chanson, Huey Newton est certainement celui qui retient le plus notre attention. Maky fait ici un lien entre Chadwick Boseman, le défunt acteur qui incarne *Black Panther* dans le film de Marvel du même nom et Huey Newton, le co-fondateur du *Black Panther's Party*. Lorsqu'interrogé sur cette référence, Maky nous a répondu qu'il prenait toujours soin de fouiller un sujet avant de citer quelqu'un dans ses chansons. Le nom du co-fondateur du *Black Panther's Party* figure ici parce que Maky est fasciné par la manière dont ces communautés se sont organisées dans un pays comme les États-Unis afin de répondre au racisme dont elles étaient victimes :

¹⁰⁵ Chanson que l'on retrouve sur son album « On est là! / We here! », sorti en mai 2021.

Eux [les *Black Panthers*], ils se comportaient comme s'ils étaient à la guerre. Pis le pire c'est qu'avec le patriotisme des États-Unis, tu dois *command* un certain minimum de respect. [...] Parce que tout le monde savait à ce moment-là que si tu étais à Oakland pis *you know* que tu étais de *african descent, it wasn't easy for you*. [...]. Je trouve que Huey Newton, et tout ça, le fait de juste pas avoir peur, genre rentre dans le tas *type of shit*. J'aime cette mentalité-là, de juste voir ça.

Le fait de citer un des membres les plus influents des *Black Panthers* permet de réactualiser les idées de cette organisation en regard de nos sociétés où le racisme systémique est encore bien ancré. Tel que le remarque Alex Zamalin dans son ouvrage *Struggle on Their Minds*, en initiant des tactiques comme la surveillance des corps policiers par les communautés noires dans les années 1960 à Oakland, Huey Newton et ses collègues ont pavé la voie à des organisations comme *Black Lives Matter* qui travaillent aujourd'hui à combattre les bavures policières (Zamalin, 2017, p. 117). Tout comme plusieurs organisations révolutionnaires, le *Black Panther's Party* insistait sur la nécessité de combattre le racisme en s'attaquant directement au capitalisme. Le parti s'en prenait également à l'impérialisme américain qu'il liait à la condition des communautés afro-américaines :

Drawing upon the anticolonial revolutionary ideas that had spread throughout the Global South in the postwar period and that were championed by prominent African Americans including Paul Robeson, Max Yergan, and Alphaeus Hunton, who together organized the black diasporic Council on African Affairs (CAA), the Panthers recast American race relations as the struggle between black colonized subjects and white colonizers (Ibid., p. 92).

Les liens avec les mouvements de décolonisations de la seconde moitié du XXe siècle ont amené les *Black Panthers* à réfléchir leur lutte en adoptant une perspective historique plus large. À ce sujet, Newton écrivait dans son ouvrage *Revolutionary Suicide*, dont Maky Lavender nous a parlé lors de notre entretien, que la condition des Afro-Américains était étroitement liée à leur passé d'esclave aux États-Unis : « *black people life does not always begin at birth. My life was forged in the lives of my parents*

before I was born...racism destroyed our family history » (Newton dans *Ibid.*, p. 95). En qualifiant Huey Newton de héros, Maky Lavender permet non seulement de mettre de l'avant ce personnage historique au destin tragique¹⁰⁶, mais également de revaloriser les idées politiques des *Blacks Panthers*.

6.4 Au-delà d'Haïti : solidarité entre communautés afro-diasporiques

Comme vous l'avez remarqué dans la partie précédente de notre chapitre, les imaginaires mobilisés par Maky Lavender vont bien au-delà de sa relation à Haïti. Et même lorsque le rappeur engage des éléments liés à son pays d'origine, ses visées s'étendent à l'ensemble des communautés afro-diasporiques. C'est notamment le cas de la référence à la révolution haïtienne, qui pour Maky, peut permettre de régler des différends entre communautés et ainsi rassembler celles-ci :

Il y a des Jamaïcains pis des Haïtiens qui s'entendent pas depuis longtemps à Montréal. Pis c'est basé sur quoi? C'est con. C'est con *overall* du monde qui s'entendent pas. [...] Mais quand c'est du monde qui connaissent pas l'histoire d'une autre personne pis qu'ils viennent du même *background*...si tu connaissais la mienne, peut-être que tu la trouverais un peu plus cool.

En liant la lutte révolutionnaire haïtienne aux autres communautés afro-diasporiques comme celles de la Jamaïque, Maky nous rappelle que toutes ces communautés partagent une histoire commune et que les oppressions vécues par celles-ci dépassent les frontières nationales.

¹⁰⁶ Après avoir développé une dépendance au crack, Newton meurt tragiquement dans une altercation avec un vendeur de drogue à l'âge de 47 ans.

Cette composante transnationale des imaginaires décoloniaux mis de l'avant par Maky Lavender dans ses œuvres se retrouve également dans sa manière d'aborder des sujets comme l'appropriation des cultures noires par les industries culturelles majoritairement blanches. C'est le cas du vidéoclip de sa chanson « *Bloom* » (2020) où on voit Maky performer à une émission de télévision de variétés des années 1950¹⁰⁷. Tout au long de sa performance, l'image du rappeur est modifiée par l'animateur blanc de l'émission qui l'entoure d'éléments exotiques, dont des danseuses blanches avec des masques africains caricaturaux, et qui demande que l'on maquille Maky davantage afin de le « noircir ».



Figure 6.1 Capture d'écran du vidéoclip Bloom (Pelletier, 2020).

¹⁰⁷ Maky explique que son réalisateur Alexandre Pelletier et lui ont développé le concept du clip en se basant sur des performances du chanteur Sam Cooke à la télévision dans les années 1950 aux États-Unis.



Figure 6.2 Capture d'écran du vidéoclip Bloom (*Ibid.*).



Figure 6.3 Capture d'écran du vidéoclip Bloom (*Ibid.*).

Pour le rappeur, ce clip permet de mettre en évidence les biais racistes de l'industrie américaine du divertissement :

Il y avait le film [sic] sur Netflix « When They See Us¹⁰⁸ », je trouve que le titre « When They See Us » c'est un peu ça. Parce que tu penses qu'en étant la personne dans le siège du *main event or whatever*, tu réalises un peu qu'on te veut pas pour tes... *I don't know man*... On te veut pas pour ta connaissance sur les dominos, c'est pas ça qu'ils veulent de toi. Ils veulent les mêmes trucs que peut-être dans la culture les gens se sont fait acheter pour. C'est un peu triste de le voir comme ça.

En d'autres termes, Maky dénonce la pression des populations afro-descendantes à performer, pour le « meilleur » (vendre) ou pour le « pire » (les présenter en bouc émissaire), des stéréotypes qui leur ont été accolés par la société blanche. Le rappeur est toutefois d'avis qu'il est possible de retourner ces stéréotypes afin de se les réapproprier. C'est ce qu'il affirme vouloir faire en reprenant le masque caricatural et le *black face* dans « Bloom ». Cette réappropriation amène toutefois l'artiste à se poser son lot de questions au sujet de sa légitimité à aborder de tels sujets :

Mais en même temps, dans l'industrie dans laquelle j'suis... le masque dans Bloom, le *black face* tout ça. C'est quelque chose qui a été utilisé pour vendre, il fut un temps. J'utilise les deux, mais c'est un peu comme Kendrick [Lamar] qui parle de ça, il parle de comment le « *surviver's guilt* » c'est pire des fois. T'es là, pis tu réussis pis t'es comme « ah ben », pis là tu t'inventes des *shits* parce qu'à la fin de la journée tout le monde s'en fout. Le vidéo est trois minutes trente. Ils ferment le vidéo et c'est fini! (rire) Mais quand tu [y] penses beaucoup, parce que c'est un certain succès [...] tu peux même te mettre toi-même à te dire : « est-ce que je suis en train de me vendre comme ça? ». T'essaies d'être un *freedom fighter bro*, t'es pas un *freedom fighter*, tu rappes! (rire) Des fois tu te mets entre les deux. Je trouve que c'est intéressant. Pis ce qui est intéressant avec l'idée de ce vidéo-là, pis de ce masque-là, c'est que c'est un masque. C'est un masque d'une personnalité que tu peux faire semblant d'être. [...] Si c'est moi qui mets le masque, pis qui vend l'histoire après, ça change toute le (hésite) *I don't know*, ça change tout pour moi dans le fond.

¹⁰⁸ Mini-série de Netflix qui relate l'histoire des cinq adolescents faussement accusés de viol d'une jeune femme blanche à Central Park en 1989. Cet événement aura permis de mettre en évidence les biais racistes du système pénal américain.

Maky est donc conscient des limites de cette réappropriation de certains éléments controversés de la culture populaire. Même s'il ne se considère pas comme une figure militante, Maky croit tout de même qu'il est important pour un rappeur de développer un discours pertinent autour de certains enjeux comme le racisme, ou pour reprendre la citation en début de chapitre : « [d'] utiliser [ses] mots pour la bonne chose ». En ce sens, l'idée derrière le clip « Bloom » permet de critiquer des éléments problématiques de la culture populaire américaine et de transposer cette réflexion à la scène culturelle québécoise. Lorsque questionné sur les parallèles entre les discriminations vécues par les populations afro-diasporiques aux États-Unis et au Québec, Maky nous a répondu qu'il croyait que la scène culturelle québécoise ne souffrait pas du même problème de représentation des communautés racisées que ce qu'on observe au sud de la frontière. Pour le rappeur, tant qu'une personne s'inscrit dans l'univers culturel francophone au Québec, celle-ci a des chances de percer et de se faire connaître et ce, peu importe ses origines. Il ajoute toutefois du même souffle qu'il vaut toujours mieux faire les choses soi-même, donc développer ses propres plateformes, plutôt que d'attendre que l'industrie change. Son statut d'artiste indépendant tend par ailleurs à confirmer la manière avec laquelle Maky Lavender approche l'industrie musicale québécoise.

Le rappeur ne fait peut-être pas de liens directs entre les luttes portées par les communautés afro-diasporiques aux États-Unis et au Québec, il n'hésite toutefois pas à utiliser l'humour et la dérision dans certaines chansons pour aborder des enjeux liés au racisme dans la province. C'est notamment le cas dans la chanson « Gâter le coin » où on l'entend rapper « ils sont tellement *pissed off*¹⁰⁹, le roi du Québec s'tun noir » (Gâter le coin, Maky Lavender, 2021) ou dans « *Roll up, picture me...* » lorsqu'il parle de sa relation avec le gouvernement : « *Fighting with my government, you know they never love us, heard about them haïtian, oh we movin' supernovas* » (*Roll up, picture me...*, Maky Lavender, 2021). Au sujet de sa ligne sur le roi noir du Québec, Maky

¹⁰⁹ Énergés, fâchés.

affirme avoir voulu faire de l'humour et aussi chambouler quelque peu les narratifs autour de la place qu'occupent les communautés afro-diasporiques au Québec :

Y'a pas de roi au Québec. Y'a pas de roi, ça existe pas. *So* c'est sûr que je trouve ça drôle depuis le début! Je suis comme « yo, je peux dire ça parce que ça existe pas le roi du Québec ». (rire) Mais si ça arrivait [que le Québec ait un roi noir], c'est sûr que c'est vrai qu'il y aurait certaines réactions. Je trouve que ça vient tout simplement du *fun* qu'on a en tant que société...des jeunes de niaiser les *boomers*, de niaiser l'histoire de ce temps-là.

Même si ces éléments restent marginaux dans l'œuvre de Maky Lavender, il est indéniable que ceux-ci ne se limitent pas aux enjeux entourant la communauté haïtienne et qu'ils permettent d'enrichir les imaginaires décoloniaux afro-diasporiques. Le rappeur est d'ailleurs bien au fait des responsabilités qui viennent avec le fait d'avoir droit à un espace de parole :

Je trouve c'est ta job [en tant que rappeur] de faire une bonne représentation quand tu représentes quelque chose de *bigger than yourself*¹¹⁰. *Cause you should always represent something bigger than yourself*. Parce que si tu arrives pis tu fais juste dire ton nom tout le temps, on s'en fout. [...] Parce que c'est *bigger than you, the story*.

L'œuvre de Maky Lavender dépasse effectivement sa personne : elle s'inscrit dans une lignée d'imaginaires décoloniaux qui transcendent les frontières et résonnent à travers les communautés afro-diasporiques.

¹¹⁰ Plus grand que toi.

CONCLUSION

Nous avons consacré les trois derniers chapitres à l'analyse des imaginaires décoloniaux présents dans les œuvres des artistes de notre corpus. Ces analyses nous ont permis d'explorer plusieurs sujets à propos de la revalorisation de certains éléments culturels propres aux communautés afro-diasporiques, de la mise de l'avant de récits et figures en rupture avec l'histoire coloniale ainsi que de l'expression d'une solidarité large entre communautés marginalisées. Ce dernier chapitre du mémoire se divisera en deux parties. Il s'agira tout d'abord de poursuivre la réflexion amorcée lors des trois chapitres précédents en relevant les points de convergence ou de divergence entre les imaginaires mis de l'avant par les trois artistes de notre corpus. Nous terminerons ensuite en présentant les limites et angles morts de notre recherche ainsi qu'en proposant certaines pistes de réflexion.

7.1 Points de convergence et de divergence

Avant de nous lancer dans le vif du sujet, nous souhaitons d'abord réaffirmer que cette section de la recherche ne sert pas à tirer des conclusions qui seraient représentatives de l'ensemble des rappeurs et rappeuses provenant des communautés afro-diasporiques au Québec. Notre démarche vise davantage à mettre de l'avant les différences et similitudes que nous avons relevées entre les artistes de notre corpus et à développer une réflexion plus large sur les enjeux abordés dans les chapitres d'analyse.

Nous procéderons à cet exercice en reprenant la structure de ces chapitres : en traitant des références aux éléments culturels des cultures afro-diasporiques, de la mise de l'avant des figures et récits décoloniaux ainsi que de la solidarité entre communautés marginalisées.

Les références à des éléments culturels afro-diasporiques sont différentes chez les artistes de notre corpus. Sarahmée et KNLO font principalement des références à des éléments culinaires et vestimentaires liés au continent africain, alors que Maky Lavender explore peu ce genre de sujets à propos d'Haïti dans ses œuvres. Les trois artistes utilisent les langues indigènes (swahili, wolof et créole haïtien) de leurs pays d'origine dans leurs œuvres afin de mettre en valeur celles-ci. À ce sujet, notons toutefois que Maky Lavender est le seul qui parle parfaitement sa langue d'origine. Il l'utilise donc beaucoup plus que les deux autres artistes qui y font référence de manière sporadique.

Les trois artistes partent ainsi de leur pays d'attache (République Démocratique du Congo, Sénégal et Haïti) pour développer leurs imaginaires. En ce sens, nous constatons que la construction d'imaginaires chez les artistes de notre corpus s'appuie encore sur des éléments culturels liés étroitement aux imaginaires nationaux : KNLO mobilise ceux-ci à partir de son expérience avec la culture congolaise qu'il a côtoyée à Québec grâce à son père, Sarahmée à partir de ses souvenirs de ses années à Dakar ainsi qu'à travers ses contacts avec son pays d'origine et Maky Lavender à travers les histoires que lui raconte sa famille sur Haïti. Ce constat est intéressant à une époque où la mondialisation des échanges culturels pourrait nous amener à croire le contraire. Nous pourrions en effet supposer, avec la fluidité des échanges culturels alimentée par Internet, que ces imaginaires se bâtissent par le biais d'un assemblage de références qui irait bien au-delà des imaginaires nationaux.

Même si ces références partent d'abord de la relation qu'entretiennent les artistes avec leur pays d'origine, les imaginaires mis de l'avant trouvent toutefois des échos au-delà des frontières nationales. À cet effet, rappelons que KNLO et Sarahmée nous ont tous les deux partagé des anecdotes concernant les relations que leur musique permet de développer avec des communautés partout à travers l'Afrique. Cette relation entre diaspora et continent africain se rapproche du concept d'Atlantique noir développé par Paul Gilroy dans les années 1990. Pour ce dernier, l'Atlantique noir se définit « comme un espace interculturel et trans-atlantique regroupant les identités noires » à travers lequel s'opère un « constant dialogue entre la diaspora et le continent » (Asténa Abogo, 2010, p. 15). Cette diaspora, qui est répartie entre l'Europe, les Caraïbes et l'Amérique, emprunte ainsi des éléments culturels au continent africain, qui à son tour se les réapproprie. Cette dynamique s'observe notamment dans la manière dont s'est développé le hip-hop en Afrique. Comme le fait remarquer Marie-Thérèse Asténa Abogo, le hip-hop reprend plusieurs éléments rythmiques et musicaux des cultures africaines. À titre d'exemple, la prééminence de l'oralité dans le rap s'apparente à ce que font les griots, gardiens de l'histoire orale et amuseurs publics dans plusieurs communautés africaines. Ces pratiques incorporées par le rap ont ensuite fait un « retour » en Afrique à travers la pénétration massive des cultures américaine et européenne sur le continent dans les années 1990 (*Ibid.*, p. 20). Aujourd'hui, le rap et la culture hip-hop font l'objet de plusieurs adaptations locales en Afrique. Cet échange culturel entre diaspora et continent africain se retrouve chez KNLO et Sarahmée tant dans leur volonté d'incorporer des éléments musicaux et visuels inspirés des cultures africaines que dans les relations que ces deux artistes tissent avec ces communautés¹¹¹. Maky Lavender semble avoir peu de contacts avec ces communautés ailleurs qu'au Québec, mais sa volonté d'approfondir sa relation avec son pays d'origine en

¹¹¹ C'est notamment le cas avec la communauté sénégalaise de danse de rue pour KNLO et le milieu de la mode au Sénégal pour Sarahmée.

incorporant plus de références à celui-ci dans ses récents projets nous amène à croire qu'il pourrait s'adonner à ce genre d'échange culturel dans les années à venir.

En ce qui concerne les figures et récits mis de l'avant par les artistes de notre corpus, nous constatons que ceux-ci servent principalement à renégocier certains imaginaires dominants. KNLO et Maky Lavender utilisent respectivement le personnage de Mathieu Da Costa et la révolution haïtienne de 1804 afin de remettre en question le point de vue colonial de l'histoire alors que Sarahmée utilise des figures africaines méconnues en Occident afin de mettre de l'avant leurs héritages respectifs. Dans chacun des cas, les artistes mobilisent ces récits afin de renégocier les discours dominants sur des sujets comme l'histoire, la colonisation et les identités nationales. Force est toutefois de constater qu'à l'exception de Sarahmée qui consacre deux chansons à Chaka Zulu et Abla Pokou, peu de ces références sont à l'avant-scène dans les œuvres des artistes de notre corpus. Si certaines de celles-ci peuvent s'entendre à la première écoute, d'autres demandent une lecture attentive des paroles afin que nous y portions attention. Nous pourrions par ailleurs considérer que c'est le propre de l'œuvre artistique que d'aborder certains thèmes de manière détournée, d'où l'aspect créatif de l'exercice.

Cela nous conduit à aborder un point important au sujet de notre recherche. Nous avons expliqué plus tôt lors notre positionnement épistémologique que nous souhaitions adopter une posture critique. Celle-ci devait avant tout être basée sur une mise en contexte social et politique des différents éléments traités, mais aussi par une prise de distance critique par rapport à notre objet. Nous sommes conscient que nous brossons un portrait positif des différents imaginaires décoloniaux abordés par les artistes de notre corpus. Nous reconnaissons également que notre posture de « participant » à la culture hip-hop rend cette distance difficilement applicable. Cela ne veut pas pour autant dire que nous croyons que les imaginaires abordés dans cette recherche transformeront radicalement nos sociétés. En ce sens, il est important de se rappeler que le but de la recherche était de documenter et analyser l'expression d'une pensée

décoloniale dans le corpus d'artistes rap provenant des communautés afro-diasporiques. Il ne s'agissait donc point d'évaluer l'impact que ces œuvres ont dans la transformation radicale d'imaginaires dominants, question qu'il serait difficile d'évaluer scientifiquement. Nous aurions très bien pu expliquer les limites de ces imaginaires et situer ceux-ci dans le contexte plus large dans lequel ils évoluent (une industrie musicale imbriquée dans le système économique capitaliste), mais nous ne croyons pas que cela aurait mené à des réflexions fertiles.

Autrement dit, il nous semble évident que les œuvres étudiées dans cette recherche ne sont pas révolutionnaires et qu'elles ne mèneront pas à elles seules à des transformations radicales, mais elles sont porteuses de thèmes qui peuvent mener vers des réflexions nécessaires. En analysant ces récits et figures, nous espérons participer à amorcer ces réflexions et à entamer un dialogue.

Les derniers chapitres nous ont également permis de discuter des espaces de solidarité que permettent de créer certaines œuvres. Nous avons ainsi été en mesure de réfléchir aux limites de cette solidarité pour chaque artiste. Sarahmée est celle qui, dans ses œuvres et lors de l'entrevue, exprime le plus directement sa solidarité à l'égard des populations opprimées dans le monde comme c'est le cas à Gaza avec le peuple palestinien ou aux États-Unis avec le mouvement *Black Lives Matter*. De son côté, KNLO se distancie des prises de position politiques pour se concentrer plutôt sur la mise de l'avant d'une identité afro-qubécoise dans laquelle la mixité des cultures permet le rassemblement et la résistance face aux idées d'extrême droite. Tel que mentionné précédemment, Maky Lavender développe ses imaginaires particulièrement à travers l'histoire et la culture haïtienne. Cela ne l'empêche toutefois pas de mettre de l'avant une conscience historique pan-afro-diasporique qui dépasse ses origines¹¹². Notre recherche nous a permis également de vérifier si les imaginaires décoloniaux mis de l'avant englobent les enjeux vécus par les communautés autochtones du Canada. À

¹¹² C'est notamment le cas lorsqu'il parle de l'importance de la révolution haïtienne dans l'histoire de l'Afrique et du rôle social qu'il joue en tant qu'artiste.

ce sujet, il n'y a que dans les œuvres de KNLO que nous avons constaté une manifestation de cette solidarité. Sarahmée nous a confié l'importance qu'elle accordait à ces communautés lors de l'entrevue, tout en concédant qu'elle n'en parlait pas dans ses œuvres, alors que le sujet n'a pas du tout été abordé avec Maky Lavender.

Nous souhaitons également aborder une interrogation qui nous est apparue en rédigeant cette partie de nos chapitres d'analyse : jusqu'où s'étend cette solidarité dans les œuvres des artistes de notre corpus? Bien que nous ne soyons pas en mesure de couvrir cette question de manière exhaustive, plusieurs éléments nous amènent à croire que ces artistes prônent une mixité et une hybridité dans leurs œuvres qui se rapproche de l'idéal du cosmopolitisme. Ce concept, que Françoise Vergès décrit comme « *an alternative way of being in-the-world that challenges national identity* » (Vergès, 2001, p. 169), s'incarne dans la mixité des langues, cultures et identités que l'on retrouve dans les œuvres des artistes de notre corpus. Dans son article, Vergès retrace l'existence d'un cosmopolitisme créole qui se bâtit en opposition au racisme et à l'exploitation coloniale au XXe siècle (*Ibid.*, p. 169). Cela l'amène à réfléchir aux implications de ce concept à l'ère de la globalisation où multiculturalisme et cosmopolitisme sont souvent considérés comme l'envers d'une même médaille :

Creole cosmopolitanism will not be a healing process, or a response to social and political problems. It is a framework for imagining oneself in the world, it can provide a localized answer to the assimilative project of the former colonial center (France), a regionalized answer to the discourses of regional powers (India, China which are reorganizing the periphery into new centers and new peripheries), and, finally, it can contribute to the larger debate on difference and recognition (Ibid, p. 180).

Il serait tentant d'aborder les espaces de solidarité que l'on retrouve dans les œuvres de nos artistes sous l'angle d'un humanisme libéral. Après tout, les discours sur la mixité et le multiculturalisme ne sont pas si éloignés de ce que nous avons constaté dans notre recherche. Ces discours, qui se sont construits autour de la notion apolitique de « citoyen du monde », ne prennent toutefois pas en compte les inégalités raciales

héritées du système colonial. Puisque les imaginaires étudiés dans ce mémoire ont une portée décoloniale, nous croyons que ceux-ci se rapprochent davantage de la notion de cosmopolitanisme créole que d'un humanisme libéral. D'une part, parce que la solidarité qui est mise en valeur va au-delà des enjeux entourant les communautés afro-diasporiques. C'est-à-dire qu'elle prend acte des différentes manières dont le colonialisme affecte une multitude de communautés dans le monde. D'autre part, parce que cette solidarité prend racine en opposition au racisme et au colonialisme.

7.2 Limites et angles morts de la recherche

Il s'agira dans cette deuxième partie de notre conclusion d'explicitier les limites et angles morts de notre recherche. Nous terminerons en réfléchissant aux implications de cette recherche pour les études sur le hip-hop au Québec ainsi qu'en offrant des pistes de réflexion en vue de la réalisation de travaux futurs.

La conception d'un mémoire de maîtrise s'échelonne sur quelques années et elle amène son lot d'imprévus. Nous sommes d'avis que nous aurions pu pousser davantage notre analyse sur l'expression d'une pensée décoloniale sur la scène hip-hop afro-diasporique de la province en élargissant notre corpus de recherche. Nous avions à la base ciblé six artistes pour les entrevues. Ces artistes nous auraient permis d'explorer d'autres manières d'aborder les imaginaires décoloniaux. À cet effet, le corpus d'œuvres de Backxwash, rappeuse trans originaire de Zambie, nous aurait certainement aidé à réfléchir aux questions abordées dans le mémoire de manière encore plus intersectionnelle¹¹³. Nous avons toutefois décidé de limiter notre analyse étant donné

¹¹³ La rappeuse articule fréquemment le racisme, le colonialisme et la transphobie dans ses textes.

qu'il fallait nous conformer aux exigences en matière de temps (nous devions remettre le mémoire avant l'automne 2021) et de longueur du mémoire. Notre expérience au moment d'approcher les artistes pour les entrevues nous a également fait réaliser qu'il était difficile de trouver un moment pour discuter avec elles et eux (les artistes ayant souvent un horaire très chargé). À cet effet, la réouverture progressive des lieux de spectacle après le confinement dû à la pandémie de COVID-19 au début de l'été 2021 n'a pas joué en notre faveur¹¹⁴.

Tel que mentionné précédemment, en optant pour un positionnement constructiviste critique, nous avons décidé de nous concentrer sur la singularité des expériences plutôt que de chercher à bâtir un échantillon représentatif et tirer des conclusions plus larges de notre recherche. Nous croyons toujours à la pertinence de cette démarche, mais sommes conscient que cela constitue une limite. De fait, choisir un positionnement méthodologique et épistémologique plutôt qu'un autre implique toujours de se couper de perspectives qui pourraient enrichir notre réflexion. Notre recherche s'intéressait uniquement aux imaginaires du point de vue des artistes. Cette analyse de la pensée décoloniale dans le rap québécois aurait également pu être élargie en explorant la manière dont les auditeurs et auditrices de rap reçoivent ces différents imaginaires. Cela aurait permis de réfléchir aux différences entre la réception de ces imaginaires et l'intention de l'artiste.

Nous avons également constaté à la lecture de nos verbatims que les trois artistes de notre corpus abordent à plusieurs reprises les rôles des impératifs économiques sur leurs créations respectives. À titre d'exemple, Sarahmée et Maky Lavender ont adressé des critiques quant au rôle des maisons de disques dans la découvrabilité de certains rappers ou certaines rappeuses. Ces différentes informations nous auraient toutefois amené à cadrer notre recherche dans la perspective de l'Économie Politique de la Culture et de la Communication (EPCC) alors que nous adoptions une approche plus

¹¹⁴ Il y a parfois fallu attendre plusieurs semaines avant de donner suite aux entrevues étant donné que les artistes recommençaient à faire des spectacles et que leurs agendas se remplissaient rapidement.

proche des *Cultural Studies*. Sans vouloir nous immiscer dans les éternels débats entre les deux approches, nous sommes d'avis qu'il aurait été possible de concilier les deux en comparant par exemple la manière dont un artiste indépendant (Maky Lavender) et des artistes sous contrat avec des maisons de disques (KNLO et Sarahmée) abordent les imaginaires décoloniaux dans leurs œuvres. Notons d'ailleurs que cette conciliation entre l'EPCC et les *Cultural Studies* a donné lieu à une série de textes que nous retrouvons dans un numéro de la revue *Réseaux*, dirigé par Maigret et Rebillard en 2015. Dans l'introduction, les auteurs s'intéressent à comment « articuler CS et EPC pour un enrichissement mutuel et ainsi contribuer plus globalement à la compréhension et à l'observation des pratiques médiatiques et culturelle » (Maigret et Rebillard, 2015, p. 1). Bien que ce genre de démarche semble intéressante, nous croyons que l'articulation entre EPCC et *Cultural Studies* est difficile à accomplir dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en raison des contraintes de temps et de longueur que nous avons explicitées plus haut.

Nous estimons que notre recherche aura permis d'approfondir les liens entre la culture hip-hop au Québec et les imaginaires décoloniaux. Notre travail s'inscrit dans le sillage des différents travaux sur la décolonisation et la culture hip-hop (Cervantes et Liliana, McFarland, Navarro, T. Mays, Rollefson, Rosa). En ancrant notre recherche dans le contexte québécois, nous désirons ouvrir la porte à d'autres travaux sur ces questions. En traitant d'enjeux politiques dans les œuvres d'artistes que l'on n'associe pas au « rap conscient », nous croyons avoir réussi à démontrer que la culture hip-hop québécoise est porteuse de réflexions sociales et politiques et ce, même dans ses représentations plus « *mainstream* »¹¹⁵. Ce faisant, nous espérons avoir contribué à changer les perceptions que nous avons abordées dans notre problématique concernant l'absence de revendications politiques dans la culture hip-hop au Québec.

¹¹⁵ Même si KNLO et Sarahmée ne sont pas constamment à l'avant-scène, nous pourrions considérer qu'il et elle se rapprochent de la branche *mainstream* du rap québécois. Quant à Maky Lavender, il appartient encore à ce que l'on pourrait considérer comme la relève du rap au Québec.

À l'heure des remises en question concernant l'héritage colonial de la présence européenne au Canada et au Québec, nous sommes d'avis que les recherches futures sur les imaginaires décoloniaux devraient se concentrer sur les manifestations de ces imaginaires tant dans les communautés afro-diasporiques que dans les communautés autochtones. À l'exception du rappeur Samian, rappeur de la Première Nation Abitibiwinni, la culture hip-hop québécoise est très peu teintée des enjeux autochtones. En allant à la rencontre d'artistes hip-hop autochtones (au Québec et au Canada au besoin) et en liant leurs imaginaires à ceux mis de l'avant dans les communautés afro-diasporiques, nous jugeons qu'il serait possible de réfléchir aux enjeux abordés dans ce mémoire en approfondissant les questions de dialogue et de solidarité entre communautés. Ces questions demeurent cruciales en ces temps de prises de consciences collectives et de défis liés au vivre-ensemble de nos sociétés.

APPENDICE A

ENTREVUE SEMI-DIRIGÉ AVEC KNLO

GUIDE D'ENTRETIEN

PARTIE A : LES BASES DE L'ENTREVUE

1. Mise en place des cadres éthiques de l'entretien

2. Identification et information de base sur l'artiste

Nous demanderons donc à l'artiste de s'identifier par son nom (ou son alias) et de nous parler des collectifs ou groupes musicaux avec lesquelles cette personne est impliquée (ou a été impliquée).

Nous pourrons ensuite parler des éléments artistiques avec lesquels cette personne est habituée de travailler (est-ce qu'elle fait seulement du rap? joue-t-elle d'un instrument de musique? participe-t-elle à l'élaboration des arrangements sonores ou musicaux (*les beats* dans le langage hip-hop) de ses chansons ou des chansons d'autres artistes?

Quand et comment as-tu commencé à faire de la musique?

3. Relation avec la culture d'origine

Nous leur demanderons ainsi de réfléchir à comment cet attachement à une autre culture influence leur création artistique. Il sera probablement ici question d'éléments culturels disparates, mais également de références directes à des courants, genres et artistes qui les ont influencés.

Quels artistes comptes-tu parmi tes influences?

Quelle place prennent tes racines congolaises dans ta création et ta vie en général?

PARTIE B : IMAGINAIRES DÉCOLONIAUX DANS LEURS ŒUVRES

4. Mobilisation de figures historiques ou mythiques décoloniales et référence aux cultures afro-diasporiques

Dans ta chanson 51418 tu nous parles de Mathieu Da Costa :

« Mathieu Da Costa et tout le reste Du knowledge ancien Y était pas venu ici pour un pique-nique Pionnier dans l'histoire Watch who you call a nigga Né dins années 1500 À Madagascar Sur le bateau d'Champlain Traduisait 4 langues Moja Mbili Tatu Sur un beat à la Afu Tout ça je l'dédicace à vous. »

Pourquoi une telle référence? Importance des communautés afro-diasporiques dès les débuts de la colonisation.

« Royaume cher Congo D'où vient la mifa Tu catcheras mieux l'histoire En la relisant » (Dédié)

Que penses-tu de la manière dont nous racontons l'histoire du Québec et du Canada?

Tu sembles vouloir remettre les pendules à l'heure sur ces questions dans tes textes : « Tueur en série Pour c'qui est des polémiques Et préjugés Descendant d'esclave P.D.G » (CHMIN LONG)

« Laisse-moi régler ça tout suite Des millions, y en a huit D'immigrants au Québec Chut! Écoute donc s'il vous plaît On est sous mentalité Jour un de l'an zéro, tous les jours Live de 2000 que'que » (Drrla)

« Ah pis l'journal à matin dit qu'dans province Y n'a encore qui pensent Que leur belle peau blanche est pas beige » (2X)

Peux-tu m'en parler un peu plus? Quel est le rôle de la musique et du rap dans la renégociation du récit dominant?

Plusieurs références à des éléments de la culture afro-diasporique dans certaines chansons.

Élément de langage : « Salut Jambo (salutation swahili) Nagadef (woloof) », « mi nuh cyar (Jamaïque),

Lieux : Éléphant de la Lomami (région du Congo Kinshasa) – L'école à la maison, Koudjo (région du Burkina Faso) – Dédié

Nourriture : Rouge comme le bissap (thé africain) – PLAFOND,

Musique : Soca – PLAFOND

Dans certaines sonorités de tes chansons : PLAFOND et Ça fait mal

Dans l'esthétique du clip PLAFOND

Ces références se trouvent sur Long Jeu, Sainte-Foy et CLUB MIXTAPE. Pourquoi faire de telles références? (Faire découvrir des choses? Changer certains référents?) Quelle importance ont ces références pour toi?

5. Solidarité avec communautés opprimées

On retrouve plusieurs références aux questions autochtones :

« Indien comme le tabac indien même pas indien Blanchi comme d'la farine, l'histoire pas pire rincée » (Tabac Indien)

« T'as pu aucune âme Ti-poisson verra jamais l'boutte de son baskaton S'a terre des iroquois, l'histoire a donne mal au colon Toute la poussière continue d'flotter à place qu'a tombe » (@ L'Église)

« J'ai besoin d'bouger En même temps qu'travailler Comme Joséphine Bacon, Ali Bumaye » (TGV)

« Arigato pour le support ! Merci ! Megwetch ! » (Cool Cool)

Quelle est l'importance d'aborder ces questions dans tes œuvres? Vois-tu des liens de solidarité entre ce que ces populations vivent et ce que les

communautés afro-québécoises peuvent vivre? (communautés autochtones et populations afro-diasporiques)

On le retrouve par exemple dans cette phrase de la chanson PLAFOND : « De Oka au Minnesota On boom boom comme une montre tic tac »

6. Spécificité de l'identité afro-québécoise

Tu revendiques une identité spécifique de ce que signifie être afro-québécois en 2021 (slang swell afro-québécois). J'ai l'impression que ça passe par deux lignes directrices que nous retrouvons dans tes œuvres :

- **L'importance de savoir d'où tu viens** : « Mon baba a retenti dans les 70s C'tait écrit étudiant sur le visa D'un milieu entrepreneur na paysan » (Dédié) « Si t'es dans l'shlag Consulat d'lancien Zaïre Alpha Barbershop » (51418)
- **La mixité et le métissage des cultures** : « J'ai d'la famille plus blanche Que l'kéfir Noir Comme O-Dog pis Caine » (DEUX PAS), « La famille par ces liens compte 7 ou 8 langues » (L'ÉCOLE À LA MAISON), « Gros click de métis dans l'back de l'autobus (Congo, Rwanda, Ouganda, Bénin, Sénégal, Québec, Tropiques, hey !) » (TODO List). « Tous les organes de mon corps y sont loyaux Famille pleine de couleurs Comme une goyave Ah pis large et haute comme un séquoia Moi pis ma louve Pas loin du hood » (Merci Pt. 2).

Peux-tu me parler un peu plus de pourquoi tu considères qu'il est important d'aborder ces questions dans tes textes?

Selon toi, quelles seront les implications pour la génération de rappeurs et de rappeuses provenant de communautés afro-diasporiques qui suivront?

PARTIE C : CONCLUSION

7. Récapitulatif de la rencontre et autres informations

Crois-tu que ces sujets vont devenir plus importants dans tes prochains projets?

8. Fin de l'entrevue

APPENDICE B

ENTREVUE SEMI-DIRIGÉ AVEC SARAHMÉE

GUIDE D'ENTRETIEN

PARTIE A : LES BASES DE L'ENTREVUE

1. Mise en place des cadres éthiques de l'entretien
2. Identification et information de base sur l'artiste

Nous demanderons donc à l'artiste de s'identifier par son nom (ou son alias) et de nous parler des collectifs ou groupes musicaux avec lesquelles cette personne est impliquée (ou a été impliquée).

Nous pourrions ensuite parler des éléments artistiques avec lesquels cette personne est habituée de travailler (est-ce qu'elle fait seulement du rap? joue-t-elle d'un instrument de musique? participe-t-elle à l'élaboration des arrangements sonores ou musicaux (*les beats* dans le langage hip-hop) de ses chansons ou des chansons d'autres artistes?)

Quand et comment as-tu commencé à faire de la musique?

3. Relation avec la culture d'origine

Quels artistes comptes-tu parmi tes influences?

Quelle place prennent tes racines sénégalaises dans ta vie en générale et ta création?

PARTIE B : IMAGINAIRES DÉCOLONIAUX DANS LEURS ŒUVRES

4. Référence à des éléments des cultures afro-diasporiques et figures décoloniales

Tes œuvres sont parsemées de références à différents éléments de la culture africaine, particulièrement sénégalaise.

Que ce soit des références culinaires :

- **Le dibi (Cissé)**
- **Le Yassa (Cissé)**
- **tchiep bou dieune (Or noir)**

Éléments vestimentaires :

- **Gris-gris (Cissé)**
- **Boubous (Chaka Zulu)**
- **Bazin (T'as pas cru)**
- **Les sapeurs au maquis (Fuego) – on parle des sapeurs congolais?**

L'usage du wolof dans plusieurs chansons, mais aussi d'expressions ivoiriennes (Goumin goumin dans Mogio). Est-ce qu'il y en a d'autres?

Quelle est l'importance pour toi d'intégrer ces éléments dans tes œuvres? Importance personnelle et sociale (pour les personnes qui t'écoutent) de reconnaissance?

Je voudrais qu'on parle aussi des figures historiques comme Abla Pokou ou Chaka Zulu à qui tu as dédié deux titres sur Irréversible.

Peux-tu me parler un peu plus de ces deux personnages et de la raison pour laquelle tu as eu envie de les mettre de l'avant dans tes œuvres?

Dans le cas d'Abla Pokou c'est le symbole d'une femme au pouvoir et du sacrifice pour sa communauté.

Chaka Zulu c'est un symbole de la résistance au colonialisme blanc, car il a été diabolisé par la culture occidentale comme un chef sanguinaire, puis réhabilité par plusieurs écrivains africains dans les années 1960-70 comme figure de la résistance africaine aux récits dominants occidentaux.

Il y a aussi quelque chose de très intéressant que tu dis dans la chanson « On est ensemble » :

« Il parlent sans vraiment savoir Notre vécu et notre histoire N'oublie pas tout ce qu'ils t'ont fait voir Devoir de mémoire, les vainqueurs écrivent l'histoire. Nos héros s'appelaient Lumumba-Sankara »

Patrice Émery Lumumba et Thomas Sankara sont des figures importantes de cette volonté de décoloniser en RDC et au Burkina Faso. Qu'est-ce qui fait de ces deux hommes politiques des héros?

Que penses-tu de la place de l'art en général dans la manière de se réapproprier des histoires et de changer certaines manières dominantes de se raconter l'Histoire (avec un grand H)?

5. Renégociation des récits dominants et solidarité entre communautés opprimées

J'ai l'impression que l'on peut retrouver des éléments dans tes œuvres qui visent spécifiquement à remettre les pendules à l'heure concernant certaines conceptions dominantes de sujets comme l'immigration, la colonisation, l'esclavage.

Au sujet de l'immigration sur Cissé :

« Le rap fait plus parler que l'extrême droite Moi j'vois pas de loups (Où est la meute) Y a pas de meute sans louves (Mais vous êtes où) Vous m'cherchez une classe à part entière Y a longtemps qu'on traverse les frontières Ta question est maladroite »

Au sujet de la colonisation et de l'esclavage aussi sur cette même chanson :

« Dis-moi pourquoi on ferme les yeux devant Gaza T'observes le succès des gradins Pourquoi t'essaies de nous dégradés Vous venez tous de l'Africain L'esclavage est mental, j'veux même pas calculer »

Quelle importance pour toi de prendre position sur ces questions?

Dans la dernière citation, tu fais explicitement référence à Gaza, on t'a également vu mettre de l'avant des mouvements comme BlackLivesMatter dans ton clip de la chanson « Le cœur à ses raisons ». Comment vois-tu cette solidarité entre

communautés qui subissent différentes formes d'oppression? Quel est ton rapport à ces questions?

Tu utilises aussi beaucoup de langues différentes dont les slangs jamaïcains, le créole haïtien, le wolof et autres. Quels sont les liens que tu fais entre ces différentes cultures?

6. Spécificité de l'identité afro-québécoise

J'ai envie maintenant qu'on aborde un peu plus l'identité afro-québécoise que tu mets de l'avant dans tes œuvres.

Comme on disait, cette question semble être liée d'une part à la volonté de mettre de l'avant une fierté noire qui déborde de la culture sénégalaise. J'aurais tendance à dire qu'elle est pan-afro-diasporique (au-delà des origines variées de la communauté noire au Québec) est-ce que je me trompe?

Dans Or Noir :

« Dur comme fer, j'suis noire comme l'ébène J'ai tout fait pour enlever mes chaînes
Kainfry jusque dans mes veines »

Dans #DTVR :

« Sur Césaire renoi et fière Sénégalaise Nord-américaine »

C'est le cas surtout sur ta chanson Ma Peau et son vidéoclip :

« Bag gyal dem Depuis toujours j'ai été fière de ma peau Même si plus jeune je me comparais aux autres On joue les fiers mais on n'a pas la tête haute Plusieurs qualités mais c'est notre plus gros défaut »

« Best friend, Amber Rose J'peux sentir la bullshit with my fat nose On a toujours dead le style Tu te décomposes Dès que ta femme a vu les whips Elle a changé de pose Les cheveux crépus qu'est-ce que t'en sais Non j't'ai pas invité à les toucher Short hair like Lupita Weave like Beyoncé Sarahmée, Sarahmée, ensemble on franchit la ligne d'arrivée »

« Oui ma peau fait de moi ce que je suis Elle ne disparaît pas sous la pluie J'la changerais pour rien au monde qu'on en dise J'la changerais pour rien au monde qu'on en dise »

Comment tu décrirais la spécificité de cette identité afro-qubécoise? (même si elle est multiple ne serait-ce parce que la communauté noire est composée de plusieurs communautés).

L'autre portion de ce que tu mets de l'avant touche évidemment à ta position en tant que rappeuse afro-qubécoise sur une scène majoritairement masculine, ce qui fait que tu dois te battre pour faire ta place, mais surtout changer cette scène majoritairement blanche ET masculine.

Cette affirmation on la trouve dans plusieurs de tes œuvres récentes, je pense entre autres à ton verse dans épitaphe :

« J'attends pas d'reconnaissance, j'l'ai fait dix ans sans Félix »

« Poster girl, black girl, la meilleure rappeuse queb »

« La tâche est colossale, une fuckin' chance Dieu est une femme »

Tu parles aussi souvent de « Black Girl Magic »

Également dans l'esthétique du clip où on te voit apparaître avec des habits à la Janelle Monae dans son clip « Django Jane », rappelant vaguement les uniformes Black Panthers. De quelle manière ces luttes, d'une part en tant que femme et d'autres part en tant qu'afro-qubécoise se croisent?

C'est un sujet qui a été couvert souvent par plusieurs féministes afro-américaines comme Rose, hooks, Crenshaw qui ont écrit sur le hip-hop et sur la position délicate dans laquelle les femmes noires se retrouvent lorsque vient le temps de prendre position dans certains débats autour du hip-hop et dans la société en générale (racisme vs misogynie). As-tu senti ce genre de dynamique dans ta carrière?

Selon toi, quelles seront les implications de la mise de l'avant de cette vision positive de l'appartenance à une culture afro-diasporique pour les générations de rappeurs et surtout de rappeuses provenant de communautés afro-diasporiques qui suivront?

PARTIE C : CONCLUSION

7. Récapitulatif de la rencontre et autres informations

Crois-tu que ces sujets vont devenir plus importants dans tes prochains projets?

8. Fin de l'entrevue

APPENDICE C

ENTREVUE SEMI-DIRIGÉ AVEC MAKY LAVENDER

GUIDE D'ENTRETIEN

PARTIE A : LES BASES DE L'ENTREVUE

1. Mise en place des cadres éthiques de l'entretien
2. Identification et information de base sur l'artiste

Nous demanderons donc à l'artiste de s'identifier par son nom (ou son alias) et de nous parler des collectifs ou groupes musicaux avec lesquelles cette personne est impliquée (ou a été impliquée).

Nous pourrions ensuite parler des éléments artistiques avec lesquels cette personne est habituée de travailler (est-ce qu'elle fait seulement du rap? joue-t-elle d'un instrument de musique? participe-t-elle à l'élaboration des arrangements sonores ou musicaux (*les beats* dans le langage hip-hop) de ses chansons ou des chansons d'autres artistes?

Quand et comment as-tu commencé à faire de la musique?

3. Relation avec la culture d'origine

Quels artistes comptes-tu parmi tes influences?

En regardant ton parcours, on sent que ton attachement à Haïti et à sa culture a pris une importance particulière dans ta création récemment. Comment expliques-tu ça?

PARTIE B : IMAGINAIRES DÉCOLONIAUX DANS LEURS ŒUVRES

4. Référence aux cultures afro-diasporiques

J'ai remarqué deux tendances dans tes textes au niveau des références à des éléments en lien avec les cultures afro-diasporiques.

D'une part, des références au créole :

When your hero let's you down – BF3 (2020)

Anecdote en créole à la fin de la chanson sur le médecin et le Bon Dieu.

D'où vient cet enregistrement et pourquoi l'avoir mis là?

Ensuite, sur tes derniers titres : AYITI (écrit en créole), PALÉ KAKA et Gâter le coin (Ivoirien)

D'autre part, des références à des figures de la musique, de la politique, du cinéma et du sport (afro-américaines) :

Dans Complicated : Kobe Bryant, Michael Jackson, Chadwick Boseman

Sur Air Transat Freestyle : Stevie Wonder, Michael Jackson

Sur Draft day : Lil Wayne, Obama, PK Subban

Qu'est-ce que ces personnes représentent pour toi? Pourquoi les mettre de l'avant

Ça m'amène à vouloir te parler de la figure du héros que tu mobilises depuis à peu près un an dans tes œuvres.

Tu parles de Chadwick Boseman comme d'un héros, mais aussi de Huey Newton, leader du Black Panther's party. Quelle est l'importance de cette pensée *black Power* pour toi?

5. Référence aux figures décoloniales

Ces différentes références m'amènent à vouloir te parler de la place de l'histoire de la communauté afro-diasporique. De ce que veut dire Haïti dans cette histoire. Tu parles dans « Trapped! » De l'importance de se rappeler de l'indépendance d'Haïti en 1804. Qu'est-ce que cet événement veut dire pour toi?

Je ne peux pas passer à côté du clip Bloom sur lequel on peut observer plusieurs choses : la question de l'essentialisation du noir de la culture nord-américaine. Tout faire pour le rendre exotique. Peux-tu me parler de la démarche artistique derrière ce clip?

Dirais-tu que les tendances que tu dénonces dans ce clip existent au Québec?

Dans « Mackandal », on t'entend dire que tu ne veux pas jouer au bouffon. Que cette culture hip-hop n'est pas un jeu. Qu'est-ce que tu veux dire par là?

J'ai l'impression que tout ça en dit beaucoup sur la place que la communauté noire a sur la scène culturelle québécoise.

Sur Gâter le coin quand tu dis « ils sont tellement pissed off, le roi du Québec s'tun noir », j'ai l'impression que tu t'en prends directement à cette absence de représentation et sur un racisme latent.

6. Spécificité de l'identité afro-québécoise

J'ai l'impression que tu mets aussi de l'avant cette idée-là de ce que veut dire être afro-québécois en 2021.

Dans Gâter le coin : “Came in this game with no friends in this game. No heros, no models, these niggas is lame.”

Quel est l'importance de mettre de l'avant des figures vers lesquels les jeunes afro-québécois peuvent regarder? J'ai l'impression que tu aurais aimé avoir plus de figures positives à regarder.

PARTIE C : CONCLUSION

7. Récapitulatif de la rencontre et autres informations

Crois-tu que ces sujets, les liens avec Haïti, l'importance des héros noirs, vont devenir plus importants dans tes prochains projets?

8. Fin de l'entrevue

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Authier, A. (2019, 11 novembre). *Chaka Zulu feat. Tizzo* [YouTube]. Québec.
- Authier, A. (2020a, 19 octobre). *Le coeur a ses raisons (vidéoclip officiel)* [YouTube]. Montréal.
- Authier, A. (2020b, 25 juin). *Ma peau* [YouTube]. Montréal.
- KNLO. (2016). *Long jeu* [Spotify]. Disques 7^{ème} Ciel.
- KNLO (2019). *Sainte-Foy* [Spotify]. Disques 7^{ème} Ciel.
- KNLO (2020). *Club Mixtape 2020* [Spotify]. Disques 7^{ème} Ciel.
- KNLO, Dramatik et Barnev (2021). *Dédié* [Spotify]. Disques 7^{ème} Ciel.
- Le Ged. (2020, août). *PLAFOND #faisladanse // Vidéoclip officiel* [YouTube]. Québec.
- Maky Lavender (2020). *At Least My Mom Loves Me* [Spotify]. Blowfoam Ent.
- Maky Lavender (2020b). *BF3 : The Kids Needed A Hero* [Spotify]. Blowfoam Ent.
- Maky Lavender (2020c). *3* [Spotify]. Blowfoam Ent.
- Maky Lavender (2021). *3...Deluxe* [Spotify]. Blowfoam Ent.
- Maky Lavender (2021b). *Gâter le coin* [Spotify]. Blowfoam Ent.
- Maky Lavender (2021c). *On est là! / We here!* [Spotify]. Blowfoam Ent.
- Rached, T. (1985). *Haiti (Québec)* [Documentaire]. Montréal, Québec.
- Pelletier, A. (2020). *Bloom* [YouTube]. Montréal.
- Sarahmée (2014). *Or noir* [YouTube]. UMG.
- Sarahmée (2018). *Cissé* [YouTube]. Bonhomme Label.
- Sarahmée (2019). *Irréversible* [Spotify]. STE-4 Musique.

Sarahmée (2020). *Le cœur à ses raisons* [Spotify]. STE-4 Musique.

Sarahmée, Koriass et Souldia (2021). *Épitaphe* [Spotify]. Disques 7^{ème} Ciel

BIBLIOGRAPHIE

- Adou, K. (2015). Memory and exile: The transatlantic and diasporic dimensions of the myth of Ashanti Princess Abla Pokou. *Études littéraires africaines*, (39), 145-159. doi: 10.7202/1033138ar
- Alcoff, L. (1991). The Problem of Speaking for Others. *Cultural Critique*, (20), 5. doi: 10.2307/1354221
- Althusser, L. (1970). Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche). *La Pensée*, (151), 67-125.
- Ang, I. (1993). Culture et communication: Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational. *Hermès*, n° 11-12(1), 75-93. doi: 10.4267/2042/15485
- Asténa Abogo, M.-T. (2010). *Les études sur le hip-hop - synthèse bibliographique*. Université Laval.
- Azim L., M. (1995, 27 août). « Degga » ; Americanisms Rooted in Africa. *The New York Times* (New York), section 2, p. p.19.
- Beaud, S. (1996). L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'«entretien ethnographique». *Politix*, 9(35), 226-257. doi: 10.3406/polix.1996.1966
- Blais-Poulin, C.-É. (2018, 19 juillet). La locomotive hip-hop. *La Presse* (Montréal).
- Bouchard, A. (2008, octobre). Akena Lohamba Okoko : travelling man. *Le Soleil* (Québec), p. 1-4.
- C. Vertus, Aï. et Sawicki, P. (2013, 7 juin). *PIU PIU, a film about Montreal beat scene (PART 001)* [YouTube]. Montréal.
- Camal, J. (2020). La musique comme petit marronnage en Guadeloupe. *Esclavages & Post-esclavages*, (2), 1-5. doi: 10.4000/slaveries.1512

- Castoriadis, C. (1979). Transformation sociale et création culturelle. *Sociologie et sociétés*, 11(1), 33. doi: 10.7202/001126ar
- Castoriadis, C. (2006). *L' institution imaginaire de la société* (Nachdr.). Paris : Éd. du Seuil.
- Castoriadis, C. et Latouche, S. (2020). *Cornelius Castoriadis & L'autonomie radicale* (2e édition). Paris : Le passager clandestin.
- Chamberland, R. (2002). The cultural paradox of Rap Made in Quebec. Dans *Black, blanc, beur : rap music and hip-hop culture in the francophone world* (Alain-Philippe Durand, p. 124-137). Oxford : Scarecrow press inc.
- Chamberland, R. et Lacasse, S. (2006). *Groove: enquête sur les phénomènes musicaux contemporains : mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*. (s. l.) : Presses Université Laval.
- Chang, J. (2013). *Can't stop won't stop: une histoire de la génération hip-hop*. Paris : Éditions Allia.
- Christians, C. G. et Carey, J. W. (1981). The Logic and Aims of Qualitative Research. Dans G. H. Stempel et B. H. Westley (dir.), *Research methods in mass communication* (p. 342-362). Englewood Cliffs, N.J : Prentice-Hall.
- Clacso, A. C. (2017). La Révolution haïtienne de 1804 entre les études postcoloniales et les études décoloniales latino-américaines. *Revue d'études décoloniales*, 1-11.
- Collectif décoloniser les arts. (2016, 7 novembre). La nécessaire décolonisation des arts et des imaginaires [Journalisme indépendant]. Dans *Mediapart*. Récupéré de <https://blogs.mediapart.fr/decoloniser-les-arts/blog/071116/la-necessaire-decolonisation-des-arts-et-des-imaginaires>
- Côté, É. (2016, 7 juin). Le hip-hop, sauveur de la chanson franco? *La Presse* (Montréal).
- Crenshaw, K. W. (1997). Beyond Racism and Misogyny : Black Feminism and 2 Live Crew. Dans *FEMINIST SOCIAL THOUGHT : A READER* (p. 245-263). New York and London : Routledge.
- Desfossés, F. B. (2020). *Les racines du hip-hop au Québec: carnet de recherche* (1ère). Rouyn-Noranda : Éditions du Quartz.

- Desloges, J. (2019, 12 avril). Sarahmée : la reine Pocou. *Le Soleil* (Québec), section Arts, p. 1-4.
- Djavadzadeh, K. (2021). *Hot, cool & vicious: genre, race et sexualité dans le rap états-unien*. (s. l. : n. é.).
- Eide, E. (2010). Strategic Essentialism and Ethnification. *Nordicom Review*, 31(2), 63-78. doi: 10.1515/nor-2017-0130
- Firmin, E. (2019). *Méthode bossale, pour un imaginaire et une pratique visuelle décolonisés* (Thèse de doctorat). UQAM.
- Gadet, S. (2010). *La culture hip-hop dans tous ses états*. Paris : Harmattan.
- Gonzalez, E. D. (2004). *The Bronx*. New York : Columbia University Press.
- Granjon, F. (2015). Des fondements matérialistes de la critique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (6), 1-22.
- Hall, S. (2017). *Identités et cultures: politiques des cultural studies*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Harris, T. (2019). (Global) Hip Hop Studies Bibliography. *Journal of Hip Hop Studies*. Vol. 6, Issue 2 (2019). doi: 10.34718/3EC9-Y927
- hooks, bell. (1994). *Outlaw culture: resisting representations*. New York : Routledge.
- Hurbon, L. (2007). La révolution haïtienne : une avancée postcoloniale. *Rue Descartes*, 4(58), 56-66.
- Johnston, A. J. B. (2001). *Mathieu Da Costa et les débuts du Canada : Possibilités et probabilités*. Parc Canada.
- Kool, R. (2009, 25 septembre). *M.R.F. 1990-1991...Pionnier du rap Québécois*. Montréal. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=23WTzok0lhc&hd=1&ab_channel=MrMonclerock
- Laabidi, M. (2010). Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois. *Cahiers de recherche sociologique*, (49), 161. doi: 10.7202/1001416ar
- Lamort, K. (2013, 22 février). Historique du Rap Ethnoculturel à Montréal. *Historique du Rap Ethnoculturel à Montréal*. Récupéré de <https://prodnoireallstar.blogspot.com/2013/02/historique-du-rap-ethno-montreal.html>

- Lamort, K. (2014). *Les boss du Québec: R.A.P. du Fleur de Lysée : analyse socio-historique et sociologique du hip-hop dans la société québécoise* (Production Noire inc.). Montréal : (s. é.).
- Lavoie, K. (2002, 25 octobre). 83 en colère. *Le Soleil* (Québec), section Arts et Vie, p. B1.
- LeBlanc, M. N., Boudreault-Fournier, A. et Djerrahian, G. (2007). Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration. *Diversité urbaine*, 7(1), 9. doi: 10.7202/016267ar
- Leijon, E. (2020, 22 mai). Montreal rap's freshman class ready for the hustle. *The Montreal Gazette* (Montréal), section Local Arts, p. 1-7.
- Lemay, S. (2016). *Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)*. UQAM.
- Leteinturier, C. (1995). Culture et communication - Convergences théoriques et lieux de médiation (Jean Caune). *Réseaux*, 13(71), pp.137-140.
- Maigret, E. et Rebillard, F. (2015). Cultural studies et économie politique de la communication. *Réseaux*, 33(192).
- Mays, K. T. (2019). Decolonial Hip Hop: Indigenous Hip Hop and the disruption of settler colonialism. *Cultural Studies*, 33(3), 460-479. doi: 10.1080/09502386.2019.1584908
- McEwen, J. (2019, 11 novembre). Akena Okoko : le dernier poète. Dans *La Presse.ca*.
- Mersham, G. (1990). History, television and Shaka Zulu. *S-Afr. Tydskr. Kultuurgesk*, 5(1), 10-19.
- Mignolo, W. (2001). Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale. *Multitudes*, 6(3), 56-71. doi: 10.3917/mult.006.0056
- Mignolo, W. (2013). Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique. *Mouvements*, 73(1), 181-190. doi: 10.3917/mouv.073.0181
- Milette, D. et Lambert, M. (2013). Mathieu da Costa. Dans *L'Encyclopédie Canadienne*.
- Navarro, J. (2016). WORD: Hip-Hop, Language, and Indigeneity in the Americas. *Critical Sociology*, 42(4-5), 567-581. doi: 10.1177/0896920515569916

- Néméh-Nombré, P. (2018). Le hip-hop avec des gants blancs. *Liberté*, (322), 39-44.
- Pagliarulo-Beauchemin, M. (2016). *Les « musiques émergentes » à l'heure du Web 2.0 : étude de cas du « post rap » de Québec à Montréal*. UQAM.
- Perrin, C. (2019, 25 avril). Sarahmée et Karim Ouellet, la fraterie musicale pas banale. Dans Radio-Canada, *Médium Large*.
- Renaud, P. (2009, 6 août). Tout baigne dans Le rap. *La Presse* (Montréal), section ARTS SEPCTACLES, p. 1.
- Renaud, P. (2019, 30 mai). Il était une fois dans l'Ouest avec KNLO. *Le Devoir* (Montréal), section Musique, p. 1-3.
- Rose, T. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH : University Press of New England.
- Rose, T. (2008). *The hip hop wars: what we talk about when we talk about hip hop--and why it matters*. New York : BasicCivitas.
- Rougier, S. la direction de C. B. (2021). *Un dictionnaire décolonial*. Québec : Éditions science et bien commun. Récupéré de <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/colonialite/>
- Sabourin, P. (2009). L'analyse de contenu. Dans *Recherche sociale : de la problématique à la collecte de données* (5e éd., p. 747). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Savard, J. (2020). *Vrai Parler : Conversation avec le rap québécois* (Éditions de Ta Mère). Montréal, Québec : (s. é.).
- Savoie-Zajc, L. (2004). L'entrevue semi-dirigée. Dans *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données* (4ème édition, p. pp.290-316). (s. l.) : PUQ.
- Stephens, M. (2009). What Is This Black in Black Diaspora? *Small Axe*, 13(2), 26-38. doi: 10.1215/07990537-3697238
- Thompson, J. B. (1987). Langage et idéologie. *Langage et société*, 39(1), 7-30. doi: 10.3406/lsoc.1987.2340
- Touba, K. (2010). La traversée de la Méditerranée par les migrants: un radeau pour l'Eldorado. Une réflexion sur l'immigration méditerranéenne. *Esprit Critique : revue internationale de sociologie et de sciences sociales*, 13, 137-141.

- Vergès, F. (2001). Vertigo and Emancipation, Creole Cosmopolitanism and Cultural Politics. *Theory, Culture & Society*, 18(2-3), pp.169-183.
- Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial*. Paris : La Fabrique éditions.
- Viens, M. (2020, 11 février). Akena Okoko : L'artiste multidisciplinaire de Sainte-Foy. Dans *LaRecrue.ca*.
- Wheeler, D. (2016a, 4 septembre). The Foundation [Numérique]. Dans HBO Canada, *Hip-hop evolution*.
- Wheeler, D. (2016b, 11 septembre). From the Underground to the Mainstream. Dans HBO Canada, *Hip-hop evolution*.
- Zamalin, A. (2017). *Struggle on their minds: the political thought of African American resistance*. New York : Columbia University Press.