Document generated on 04/19/2024 12:39 a.m.

Cahiers de recherche sociologique

Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois
Of the Lack of Interest for Politics in Quebec's Hip-Hop
A propósito de la falta de interés por la política en el hip-hop quebequense

Myriam Laabidi

Number 49, Winter 2010

Dilemmes hip-hop

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1001416ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1001416ar

See table of contents

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)
1923-5771 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Laabidi, M. (2010). Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois. *Cahiers de recherche sociologique*, (49), 161–180. https://doi.org/10.7202/1001416ar

Article abstract

In the context of a wide-scale sociological study on the question of the impact of hip-hop on school persistence among Quebec's youth, we have investigated the interest of *québécois* hip-hopers for institutionalized politics. The analysis of the values, which are internalized and conveyed by these youth led us to think that there is a significant lack of interest for formal political issues, whether framed in terms of actual involvement with political issues or an emphasis on political demands. On a global scale, hip-hop culture has a long history of activism, advocacy and awareness rising through its artistic disciplines and expressions. However, in the case of the Hip-hop artists discussed in this article, the art form is lived as an artistic creation in which the main pursuit is about the blossoming of self-expressions, and a desire to penetrate the local culture industry. In this case, hip-hop is not synonymous to a concern for the transformation of institutionalized political relations.

Tous droits réservés © Athéna éditions, 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois

Myriam Laabidi

La place de la culture hip-hop n'est plus à faire dans le paysage culturel québécois. Les décennies ont passé et l'engouement du départ n'a pas cessé de croître à l'égard de ce mouvement qui tente toujours d'occuper la place qu'il croit lui revenir au sein de l'industrie culturelle. Pour l'essentiel, le hip-hop québécois s'est construit en adaptant les hip-hop états-uniens et français avant de se transformer progressivement en un espace d'expression artistique et identitaire traversé par les revendications et les contestations. Il s'assimilait à une quête de reconnaissance liée à la différence ethnique et à l'affirmation de soi.

Dans les années 1970, le hip-hop américain s'est développé sous l'égide d'artistes militants et revendicateurs tels que les Last Poets, groupe de rap précurseur et activiste qui symbolisait « la révolte et l'insurrection dans les ghettos[1] ». Le legs des Last Poets est bien visible dans les thèmes initiaux du hip-hop : la quête d'identité de l'homme noir avec la ville comme toile de fond, le ghetto étant une invitation à la révolution et à la conscientisation de la situation économique, sociale et politique de la communauté noire américaine. Manuel Boucher souligne que l'universalisme du mouvement hip-hop « touche toutes les jeunesses populaires des pays occidentaux[2] ». Ainsi, au

1. M. Boucher, *Le Rap expression des lascars*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 40.
2. *Ibid.*, p. 51.

Québec, cette culture permet à ses adhérents de « s'insérer dans la société dominante tant sur le plan identitaire que social, politique et économique[3] ».

Le hip-hop convoie deux idéaux : une activité artistique et un message de révolution. Ces idéaux sont porteurs d'un projet politique (des convictions et une recherche d'égalité dans une société qui crée les clivages sociaux dénoncés par certains) et d'une esthétique qui permettent aux adeptes du mouvement de se reconnaître et de surmonter leur quotidien. Cette *tension créative*[4], comme la nomme Hugues Bazin, est attisée par une culture hip-hop qui se construit grâce à l'alliance qui se tisse entre les disciplines artistiques (graff, rap et danse) et aux messages véhiculés par ces dernières. Par conséquent, nous avons été amenée à croire que les hip-hoppeurs du Québec et d'ailleurs s'intéressent à la vie politique et que cet intérêt affiché se manifesterait dans leur attitude et dans leurs productions artistiques, puisque c'est l'essence même de cette culture.

Les hip-hoppeurs font-ils des gestes qui se voudraient à la base des revendications politiques, comme s'investir au sein d'associations politiques ou de regroupements communautaires ? S'informent-ils de la politique ? Ont-ils des opinions politiques ? Plus simplement, votent-ils ? À la lumière de certains résultats d'analyse provenant de nos enquêtes de terrain, nous proposons l'hypothèse selon laquelle les hip-hoppeurs québécois manqueraient d'intérêt pour la politique et que certains d'entre eux manifesteraient même une certaine indifférence, ce qui expliquerait le peu de revendication, de résistance et de contestation dans leur expérience culturelle et artistique. Sans recourir expressément à la notion d'apolitisme, nous expliquerons, en empruntant l'expression de Marie Nathalie LeBlanc *et al.*, qu'ils seraient « marginalisés sur le plan politique[5] ». Dès lors, quelles seraient les raisons de leur manque d'intérêt pour la politique ? Et lorsqu'ils sont intéressés, quel type de message transmettraient-ils ?

Le hip-hop comme objet d'étude

Depuis plus deux décennies, la culture hip-hop a fait l'objet de nombreuses recherches en sciences humaines et elle constitue un large champ d'études. Plus précisément, c'est le rap que l'on étudie le plus, ce qui explique l'amalgame qui se produit souvent entre la discipline musicale et la culture hip-hop. Cette confusion naît de l'utilisation médiatique de l'appellation hip-hop

3. M. N. Leblanc, G. Djerrehian et A. Boudreault-Fournier, « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité Urbaine*, vol. 7, nº 1, 2007, p. 10.
4. H. Bazin, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, p. 11.
5. M. N. Leblanc, G. Djerrehian et A. Boudreault-Fournier, « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité Urbaine*, vol. 7, nº 1, 2007, p. 16.

pour parler de rap. Il se produit le même phénomène pour la danse : faire de la danse hip-hop, « c'est faire du hip-hop » dans le langage commun. En 1991, George Lapassade insistait sur le fait que la culture hip-hop était la mère du rap et non le contraire, mais l'argument proposé plus tard par Manuel Boucher donne aussi tout son sens à l'utilisation du terme. S'il emploie le mot « hip-hop » dans le cadre de son étude de l'expression rap, c'est que, d'une part, il le conçoit comme un synonyme et que, d'autre part, « cette désignation rappelle que l'on ne peut penser le rap hors d'un ensemble culturel plus vaste représenté par toute la diversité de la culture hip-hop[6] ». Dans un champ d'investigation scientifique, l'utilisation du terme hip-hop pour désigner le rap est considérée comme étant réductrice, ce qui a pour effet qu'on délaisse souvent les deux autres disciplines que sont la danse et le graffiti et qui sont fondatrices du mouvement, avant même la musique.

Par ailleurs, à travers ces disciplines, cette culture correspond à un système de reconnaissance, à un langage, à un comportement, à une mode vestimentaire et à un état d'esprit. Ainsi, nous avons choisi de travailler sur une perspective globale du hip-hop qui en couvrirait toutes les composantes ; ce qui nous importe avant tout, c'est de comprendre l'appartenance culturelle au hip-hop et d'y saisir le sens que les hip-hoppeurs donnent à leurs représentations et à leurs conceptions en fonction de cette dernière. À notre connaissance, peu d'études abordent le hip-hop à travers l'étude des trois disciplines et, tout comme Hugues Bazin, nous pensons que « réduire le hip-hop à l'une de ces composantes serait amoindrir la portée de sa signification et la richesse de ses expressions artistiques et culturelles[7] ». Notre autre préoccupation scientifique est de déterminer la mesure dans laquelle les représentations découlant de l'appartenance hip-hop « contamineraient » l'ensemble de la quotidienneté des jeunes, et de constater l'impact qu'a le hip-hop sur leur façon de concevoir les choses, sur leur construction identitaire et sur leur système de valeurs.

À cette fin, nous nous sommes basée sur l'étude ethnographique que Greg Dimitriadis a entreprise en 2001, *Performing identity/performing culture : Hip-hop as text, Pedagogy, and Lived Practice,* qui présente une analogie entre une approche historique de la compréhension de la culture hip-hop et de la musique rap, et la manière dont les textes de cette dernière sont utilisés par les jeunes à des fins de constructions identitaires sociales et culturelles. Il en résulte une analyse intéressante : « [The] links between individual

6. M. Boucher, *op. cit.,* p. 20.
7. H. Bazin, *op. cit.,* p. 13.

biographies, local social networks, key institutions, and broad cultural values as realized in popular texts[8]. »

Pour revenir à Bazin, comprendre le hip-hop, c'est avant tout comprendre une culture jeune et l'entendement de ce mouvement est un angle supplémentaire pour saisir la jeunesse en général, une autre façon d'en prendre le pouls. La culture hip-hop montre « l'évolution profonde que connaît notre société, le révélateur d'une voie possible pour de nombreux jeunes[9] ». Toutefois, les questions liées à l'appartenance ethnique et aux classes sociales ne sont pas au cœur de nos analyses comme elles le sont dans le travail qu'a effectué Marie Nathalie LeBlanc sur les enjeux de l'intégration des jeunes de la communauté haïtienne au moyen du rap. Notre travail se veut complémentaire à d'autres études pertinentes dans ce domaine, ce qui explique que nous n'entreprendrons pas d'analyse de type sémantique et sociolinguistique sur un corpus de productions artistiques (textes de chansons, fresques graphiques ou vocabulaire corporel) comme l'ont fait Mela Sakar ou Bronwen Low, dont les travaux ont démontré le rapport privilégié qui existe entre la langue et l'identité dans le hip-hop (rap) québécois.

C'est dans le cadre d'une enquête sociologique portant sur l'incidence du hip-hop sur la persévérance scolaire que nous nous sommes rendu compte que les valeurs véhiculées et intériorisées par les hip-hoppeurs québécois ne démontrent pas réellement un intérêt pour la politique et une volonté de dénonciation politique. Contrairement aux idées reçues, le hip-hop québécois ne se mobilise pas pour des enjeux d'intégration sociale, comme nous aurions pu le croire. Il s'agit plutôt d'un espace de création dans lequel la préoccupation majeure est l'épanouissement de soi au moyen des productions artistiques et le désir de faire partie de l'industrie culturelle commercialisée. En prenant appui sur les résultats de notre recherche de terrain, nous nous attarderons à démontrer les raisons de leur manque d'intérêt pour la politique en portant notre attention sur les valeurs véhiculées et intériorisées par les jeunes hip-hoppeurs québécois. Vu autrement, ce phénomène ne toucherait-il pas tout autant la jeunesse prise dans son ensemble ?

La réalité québécoise du hip-hop

Nos observations sur la culture hip-hop nous poussent à affirmer qu'il ne s'agit pas d'un mouvement monolithique. Et s'il est tentant d'en faire une analyse « montréalo-centriste », nous pensons qu'il est important de consi-

8. G. Dimitriadis, *Performing identity/performing culture, Hip hop as text, Pedagogy, and Lived Practice,* New York, Peter Lang Publishing, 2001, p. 35.
9. H. Bazin, *op. cit.,* p. 13.

dérer son évolution dans l'ensemble du Québec. Le hip-hop est très présent dans la région métropolitaine de Montréal, dans la ville de Québec et à travers toute la province (de l'Abitibi[10] à la Gaspésie).

La danse (le bboying) et le graff sont à l'origine de l'implantation de la culture hip-hop dans la deuxième moitié des années 1980 à Montréal, mais c'est dans les années 1990 qu'elle est véritablement devenue « québécoise » grâce au rap, qui forme le noyau dur de cette culture urbaine et qui se présente, en quelque sorte, comme un langage permettant au hip-hop de se propager. Comme le souligne Chamberland, la situation de la scène québécoise est particulière puisqu'elle compte « sur un double réseau naturel d'influences : les États-Unis et la France, là où le rap a trouvé une terre d'accueil et des "passeurs" qui acclimatent davantage le rap à la pop music[11] ». Des États-Unis, il en a conservé toute la structure : la technique artistique, le style vestimentaire, l'attitude et cette volonté d'accéder à l'industrie culturelle. De la France, il en garde la volonté de faire un hip-hop local aux couleurs d'ici, un hip-hop avec une identité bien québécoise. Pour le rap, le déclic s'est produit avec le groupe marseillais IAM, dont l'originalité réside dans le fait qu'il met en valeur sa culture du Sud de la France en insistant sur l'accent et le vocabulaire utilisés dans cette région, qui a fait naître le besoin d'affirmer sa singularité en tant que style francophone. Au moment de son apparition dans les années 1990, le graff montréalais reproduisait (souvent au moyen du tag) la « frontière linguistique [qui] existe entre l'est et l'ouest de la ville[12] ».

Le hip-hop québécois est une culture profondément diversifiée et éclatée. La population qui la compose est née au Québec ou est issue de l'immigration. Ces populations proviennent généralement d'Haïti, d'Afrique au sud du Sahara et du Nord, d'Amérique latine, d'Europe et d'Asie. Aussi, et plus fréquemment qu'ailleurs, la présence considérable des jeunes « Québécois de souche » dans la culture hip-hop (autant à Montréal qu'en région) explique que le ratio de la « population blanche » est plus important qu'aux États-Unis et qu'en France. Cette différence sur le plan de l'immigration se retrouve d'autant plus dans la façon dont la mémoire est vécue. La culture hip-hop américaine s'efforce de retrouver un patrimoine culturel et de valoriser les fragments originels qu'elle possède encore. En France et au Québec, le hip-hop permet de conserver les cultures originelles des membres tout en les associant à la culture d'accueil. Les enfants d'immigrés nés en France et

10. Voir M. Laabidi, « Vivre une musique jeune et urbaine en région. La culture hip-hop, de la grande ville à la petite ville », dans P. W. Boudreault et M. Parazelli (dir.), *L'imaginaire urbain et les jeunes, La ville comme espace d'expériences identitaires et créatrices*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 321-337.
11. R. Chamberland, « Le rap au Canada », 2002, Document remis par l'auteur avant son décès accidentel de juin 2003.
12. D. Bilodeau, *Les murs de la ville, Les graffitis de Montréal*, Montréal, Éditions Liber, 1996, p. 31.

au Québec (la plupart des « hip-hoppeurs » sont dans cette situation) ont la volonté de vivre et d'être intégrés sans pour autant oublier leurs racines ; ils ne veulent pas être pris entre deux cultures et entre deux sociétés.

Dès son implantation, le hip-hop québécois a dénoncé les dégâts de la société moderne (le manque d'affiliation familiale, le chômage et la délinquance), mais certains jeunes l'ont utilisé pour s'affirmer comme Québécois au Canada ou comme Néo-Québécois au sein de la société québécoise. Cette spécificité québécoise peut se comprendre grâce à la progression, à la trajectoire sociohistorique de l'immigration dans ces pays respectifs. La culture hip-hop québécoise permet de combiner des objets culturels de la société d'origine et de la société d'accueil. Par exemple, on rappe en québécois des réalités quotidiennes du Québec sur du kompas (musique haïtienne). Et sa spécificité vient du fait que le multilinguisme dans le rap se pratique davantage au Québec : cela reflète la réalité québécoise. Le hip-hop québécois demeure plus multilingue et multiculturel que le hip-hop français, chaque rappeur insistant sur son accent, sur sa localité et sur son argot[13]. Par exemple, le rap de Limoilou Starz propose une autre réalité que celle du rappeur montréalais Sans Pression ainsi que des jeunes qui vivent le hip-hop en région. Low, Sakar et Winer ont démontré cette faculté extraordinaire qu'ont les rappeurs montréalais de passer d'une langue à une autre lors de la composition des textes. Ce que les auteurs appellent « their multilingual code-switching[14] » est une démarche créative qui vise à faire de Montréal une plateforme artistique distincte, mais aussi à toucher le plus grand nombre de jeunes grâce à sa diversité ethnique et linguistique. Le *code-switching* ne fait que refléter la réalité linguistique et culturelle de Montréal.

Le hip-hop québécois aujourd'hui : un état des lieux

La situation actuelle de la culture hip-hop se résume en deux points : la volonté d'intégrer l'industrie culturelle (et cela touche toutes les disciplines du hip-hop) et l'affaiblissement des revendications politiques, en vue de produire un hip-hop grand public qui deviendrait une facette importante de l'industrie culturelle.

Depuis son implantation il y a de cela une vingtaine d'années, le hip-hop québécois n'a jamais occupé une place de choix au sein de l'industrie culturelle, contrairement à son pendant français qui sature le marché grâce au rap. L'autoproduction reste l'alternative de choix et même si elle ne permet

13. M. Laabidi, « Culture hip-hop québécoise et francophone », dans P. Roy et S. Lacasse (dir.), *Groove, Enquête sur les phénomènes musicaux et contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 176.
14. B. Low, M. Sakar et L. Winer, « "Ch'us mon propre Bescherelle" : Challenges from the Hip-Hop nation to Quebec nation », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 13, n° 1, 2009, p. 69.

pas aux hip-hoppeurs d'en vivre, elle leur assure un minimum de diffusion, notamment par le biais d'Internet et des médias communautaires. Pour tenter de survivre en pratiquant professionnellement le hip-hop, certains jeunes se diversifient, c'est-à-dire qu'ils trouvent « des alternatives viables[15] ». Ces variations professionnelles donnent lieu à une diversification des tâches. Bien souvent les alternatives viables sont l'enseignement de la pratique hip-hop (qu'on pense à la danse), l'implication en tant que gestionnaire et administrateur dans l'organisation de la pratique professionnelle hip-hop, et la démarche d'intervention dans les milieux communautaires et scolaires à titre de modèle de réussite pour les jeunes. C'est une façon de pallier la précarité inhérente à la pratique du métier hip-hop.

Contrairement à la réalité observée dans les pays précurseurs, le hip-hop québécois n'est pas un mouvement artistique réactionnaire qui se serait formé par opposition à la société dominante, puisque les conflits en tous genres 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. Les mouvements hip-hop américain et français sont le résultat d'une prise de conscience des conditions sociales difficiles et les revendications qui en découlent sont de type matérialiste. Elles sont axées sur une répartition égale des biens et prennent la forme de dénonciations politiques. Bon nombre de groupes affichent leur affiliation politique et idéologique – pour un, Public Enemy a été très proche de la *Nation of Islam* de Louis Farrakhan. En 2004, aux États-Unis, la campagne de sensibilisation à l'importance de voter *Vote or Die* qu'a menée P. Diddy, grand magnat du show-business hip-hop, en collaboration avec de grands noms associés à la réussite commerciale tels que 50 Cents et Jay-Z, visait à inciter les jeunes à voter.

La méthodologie employée à l'étude des expériences des hip-hoppeurs québécois

Les données présentées dans cet article ont été recueillies en 2007-2008 et visaient à vérifier l'existence d'un lien entre l'appartenance à la culture hip-hop et l'expérience scolaire. Dans l'élaboration de notre échantillon, notre premier souci était que toutes les disciplines de la culture hip-hop soient représentées. Nous n'avons pas choisi des jeunes en fonction de leur appartenance à groupe ou à un *crew*, car nous avons volontairement refusé de travailler avec le même groupe de connaissances pour garantir une vue d'ensemble des expériences et des représentations en fonction de l'appartenance

15. G. Pronovost et J. Cloutier, « Pratiques culturelles : la formation des usages », *Loisir et Société*, vol. 17 n°2, 1995, p. 438.

hip-hop. Il convient de noter que nous avons choisi de travailler uniquement avec des francophones.

Notre choix s'est porté vers les producteurs culturels qui ont « une attitude comportementale, intellectuelle ou philosophique qui signera l'appartenance d'une personne au Mouvement dont les fers de lance seront ceux qui portent au plus haut degré la maîtrise d'une expression artistique[16] » et non les fans (l'auditoire). L'appartenance au hip-hop est la plus importante lorsque le membre devient « faiseur » de production artistique. La création artistique se présente comme l'outil de communication par excellence et « la médiation des cinq activités (rap, aérosol-art, D.J., beat-box et danse) donne la possibilité d'exister, de sortir de soi pour rencontrer l'autre[17] ». Aussi, nous avons décidé de diviser ce critère en trois groupes d'appartenance : les experts (plus de 10 ans de pratique), les intermédiaires (de trois à neuf ans de pratique) et les débutants (deux ans de pratique et moins). La répartition des âges des individus est en proportionnelle avec l'ancienneté de leur pratique hip-hop. Le niveau d'appartenance de pratique du hip-hop permet une certaine hétérogénéité de l'échantillon. En préconisant ce critère, nous nous garantissons de ce que Boudinet appelle « un principe de représentativité de l'échantillon[18] ».

Dans cette optique, notre population est composée de 28 individus : 8 proviennent de la danse, 11 de la musique et 9 du graffiti. Le critère d'âge se situe entre 18 et 25 ans, pour une moyenne de 22 ans. Le critère du sexe a été pris en compte dans une moindre mesure parce que la fréquentation du hip-hop est largement plus masculine que féminine, c'est-à-dire que « l'absence [des filles] est remarquée dans les expressions du hip-hop[19] ». Dans le but de représenter le hip-hop québécois, nous avons élargi notre recrutement géographique à la région métropolitaine de Montréal et nous ne voulions pas cibler un quartier en particulier. Dix individus sont issus de l'immigration, parmi lesquels six pratiquent la danse, trois la musique et un seul le graphisme. Les régions du monde qui sont représentées sont Haïti, le Sénégal, l'Amérique latine (Paraguay, Mexique et Pérou), la Pologne, le Viêt-nam et l'Italie. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, dans notre échantillon, c'est la danse qui compte le plus grand nombre d'Haïtiens (trois sur quatre). Dans notre cas, l'ethnicité ne constitue pas un foyer d'analyse. Enfin, pour un grand nombre, les hip-hoppeurs de cette étude sont issus des classes moyenne et aisée.

16. H. Bazin, *op. cit.,* p. 83.
17. *Ibid.,* p. 75.
18. G. Boudinet, *Pratiques rock et échec scolaire,* Paris, L'Harmattan, 1996, p. 14.
19. H. Bazin, *op. cit.,* p. 85.

C'est grâce à notre réseau de contacts et à une annonce publiée dans l'incontournable site Web qui couvre le hip-hop québécois (hhqc.com), que nous avons pu recruter notre population.

Dans le but de comprendre la perspective des jeunes du hip-hop, nous avons mené des entretiens semi-dirigés. Notre schéma d'entretien a été établi de façon à recueillir le maximum d'informations recherchées. Par conséquent, il est très détaillé et il contient cinq grands thèmes avec des questions précises et ouvertes auxquelles le jeune a été invité à répondre. Les questions ouvertes donnent la possibilité d'approfondir des éléments pertinents aux fins de notre recherche, mais aussi de faire ressortir des événements et des variables dont nous ne soupçonnions pas l'influence et les répercussions. Le questionnaire se divise en cinq grands thèmes qui correspondent aux espaces de socialisation d'où résulteront des représentations et des opinions. Il s'agit des pratiques culturelles, de l'importance du hip-hop, des perceptions de la société, des rapports avec l'école et de la rencontre entre le hip-hop et l'école.

Par conséquent, le seul corpus littéraire avec lequel nous avons travaillé est le discours, puisque nous analysons l'expérience et son résultat. Aucune analyse n'a été faite à partir d'extraits de textes de chansons ou en fonction d'une discographie préétablie. D'autres chercheurs l'ont fait avant nous. Ainsi, notre préoccupation empirique a trait uniquement aux énoncés des entrevues qui ont été réalisées.

Au cours de cette recherche, nous avons obtenu beaucoup d'informations et avons exploré de façon exhaustive chacune des expériences hip-hop dont nous avons été témoin. Dans ce texte, nous avons relevé et analysé toutes les données qui nous permettaient d'évaluer l'intérêt pour la politique et la place accordée aux revendications, à la résistance et à la contestation dans l'expérience culturelle et artistique. Force est d'admettre qu'il y a dans le discours des jeunes rencontrés un désintérêt pour l'univers politique (que l'on parle d'implication ou de participation), et lorsqu'il y a revendications, elles invitent les autres à se positionner sur le plan idéologique afin de véhiculer un message que nous pourrions qualifier de positif. Mais alors pourquoi l'intérêt pour la politique ne va-t-il pas de pair avec l'appartenance hip-hop ?

Le manque d'intérêt pour la politique chez les hip-hoppeurs québécois

La question nationale

Le premier constat qui nous amène à penser que les hip-hoppeurs seraient désintéressés de l'univers politique est la quasi-absence de discours évoquant

la problématique de la question nationale. Pourtant, elle a été un thème de revendication dès l'apparition du hip-hop au Québec à la fin des années 1980. Par exemple, le duo montréalais French B a sorti la première pièce rap « Je m'en souviens », qui avait pour trame principale la loi 101. Peu de temps après, c'était au tour du groupe MRF (Mouvement Rap Francophone) de lancer la chanson « MRF est arrivé » « dans une tentative de faire essaimer la culture hip-hop et le rap en terre québécoise[20] ». La conjoncture politique de cette époque encourageait la mésentente entre les représentants des deux langues officielles, dans le graff, et il n'était pas rare d'assister à une sorte de querelle linguistique sur les murs de Montréal. Lorsqu'un graffiti français apparaissait, « il est presque fatal qu'à quelques pas de là[21] » il y en aurait un en anglais. Chamberland souligne qu'à cette époque, les revendications liées à l'identité nationale étaient l'équivalent des revendications contre l'oppression vécue par les communautés ethniques dans les ghettos américains et les banlieues françaises.

> Ce que je déplore un peu, c'est encore une question politique, c'est l'assouplissement de la loi 101. Moi, je trouve que le français se perd. (Mai 2008, Montréal)
>
> Moi, je suis souverainiste et j'ai la fleur de lys tatouée dans le dos. Et je sais pourquoi. J'ai des raisons d'être souverainiste. (Mai 2008, Montréal)
>
> Des fois, on sent mon patriotisme dans mon graff, mon ami a un pochoir, c'est une fleur de lys et on va en rajouter sur nos *pieces*. À la Saint-Jean, si je vais *painter*, je marque : « Bonne St-Jean ». Je ne vais pas écrire : « Vive le Québec » à chaque fois que je fais un *piece*. […] Et puis moi, je suis souverainiste. J'ai un tatouage avec une fleur de lys. (Septembre 2008, Montréal)

Aucun d'entre eux n'a fait la promotion de cette idéologie à travers ses formes créatives, par exemple un premier rappeur affirme que : « Mais je n'ai pas encore écrit sur l'indépendance ou tout ce qui se rattache à la souveraineté. » Certains hip-hoppeurs nous disent même qu'ils n'ont pas les compétences pour le faire, un deuxième rappeur avouant qu'il ne fait pas de politique comme Loco Locass, car, dit-il : « Je pense que je n'ai pas assez de culture là-dedans. »

En vue d'être en mesure de véritablement saisir ce problème, il importe de se pencher sur la perception qu'ont en général les jeunes à l'égard de la question nationale et du projet de souveraineté. Il n'est pas surprenant d'apprendre que « les jeunes jugent la souveraineté désuète[22] » et qu'ils mettent en doute sa pertinence puisqu'elle ne répond pas concrètement aux pro-

20. R. Chamberland, « Le paradoxe culturel du rap », P. Roy et S. Lacasse (dir.), *op. cit.*, p. 5.
21. *Ibid.* p. 27.
22. K. Lévesque, « Les jeunes jugent la souveraineté désuète », *Le Devoir* (page consultée le 23 mars 2010) www.ledevoir.com/non-classe/64496/les-jeunes-jugent-la-souverainete-desuete

blèmes de la société. Mais d'après Bélanger et Perrella[23], il semble qu'il y ait une nuance dans le soutien à la souveraineté entre les groupes des 18-24 ans et des 25-34 ans ; en effet, les plus jeunes (tant ceux qui sont issus de l'immigration que ceux qui ne le sont pas) seraient plus enclins à voter « oui » lors d'un éventuel référendum. Pourtant, notre échantillon n'est composé que de la première tranche d'âge et il aurait pu être sensible à cette préoccupation, mais tout porte à croire le contraire.

Pour expliquer cette absence de sensibilité à l'égard de la question nationale, Roger Chamberland nous amène sur une piste de réflexion pertinente. L'auteur s'interroge sur la légitimité et la reconnaissance des groupes « blancs » francophones de musique hip-hop au Québec. En effet, il assure que « les formes indigènes de la culture blanche », dont la particularité québécoise, ne sont pas intégrées dans ce mouvement et il rajoute que « le rap semble être un genre musical qui appelle intrinsèquement le métissage »[24]. Pourtant, la culture hip-hop québécoise est largement dominée par les « Blancs » francophones de « souche », même si elle devient un peu plus diversifiée au niveau ethnique à Montréal. Chamberland désigne là un paradoxe qui redéfinit l'identité québécoise :

> Un rap qui est produit et consommé par la communauté blanche francophone, et un autre, qui émerge des « minorités visibles », est produit par des individus en rupture avec l'homogénéité ethnique, mais pourtant écouté par ces mêmes blancs francophones[25].

Tout d'abord, le rap « blanc » doit être légitimé par « le groupe exogène[26] », c'est-à-dire les jeunes issus de l'immigration, pour ensuite être reconnu collectivement. Pour que ce passage puisse se faire, il œuvre à choisir des thèmes qui vont lui permettre de se faire accepter et qui doivent ressembler aux préoccupations de ces derniers. En règle générale, les messages qui seront souvent véhiculés traiteront de leur appartenance marginale au hip-hop et de la conscience de soi, en somme, des messages plus personnels et introspectifs.

Roger Chamberland parle donc d'une hybridation identitaire. Nous invoquons plutôt la notion de neutralité politique à des fins d'inclusion culturelle. C'est pourquoi peu de rappeurs québécois francophones abordent des thèmes « 100 % pure laine » comme la question nationale. Seuls les textes du groupe de rap Loco Locass « sont habités par des revendications politiques et

23. É. Bélanger et A. M. L. Perrella, « Facteurs d'appui à la souveraineté du Québec chez les jeunes : Une comparaison entre Francophones, Anglophones et Allophones », *Centre pour l'étude de la citoyenneté démocratique*, (page consultée le 23 mars 2010) http://csdc-cecd.mcgill.ca/research/BelangerPerrella%20-%202008.pdf
24. R. Chamberland, « Le paradoxe culturel du rap », *op. cit.*, p. 2.
25. *Ibid.*, p. 12.
26. *Id.*

linguistiques et ils ont contribué à l'éveil nationaliste du Québec[27] », mais pas au sein de la communauté hip-hop dans laquelle il n'a guère connu le succès.

L'indifférence politique

La neutralité politique à des fins d'inclusion culturelle dans le mouvement hip-hop a atteint son paroxysme lorsqu'une grande majorité des hip-hoppeurs a reconnu se désintéresser de l'univers politique. Ce deuxième constat reflète une réalité sociale : globalement, la population jeune « manifeste beaucoup de méfiance […] envers la classe politique[28] ». L'analyse de cette question dans les discours nous a permis de déceler deux thèmes récurrents et interreliés, ceux de l'indifférence politique et de la non-participation électorale des hip-hoppeurs.

Pour tenter de comprendre l'indifférence politique, nous avons utilisé les facteurs de désengagement et de non-intégration chez les jeunes mis en relief par l'étude de Pammett et LeDuc[29].

Le cynisme, l'apathie, la désillusion et la paresse sont autant de raisons perçues par le facteur désengagement :

> Moi, personnellement, la politique je m'en câlisse totalement. (Mai 2008, Montréal)
>
> Je ne sais pas, ça n'est jamais arrivé. Je ne sens pas concerné. C'est trop politique et je n'y pense même pas. (Juin 2008, Montréal)
>
> Je ne mêle pas de la politique. Ça m'écœure. (Juin 2008, Montréal)
>
> La politique et ces trucs-là, je ne veux même pas perdre mon temps. (Juin 2008, Montréal)
>
> Je pense que je suis trop paresseux pour ça ! (Juin 2008, Montréal)

Et celles reliées au facteur de non-intégration s'attardent surtout à la complexité de la vie politique :

> Moi, la politique, sérieusement je ne la suis pas trop […] À part Mulroney qui avait l'air d'être cool, je ne les comprends pas. (Mai 2008, Montréal)
>
> En ce qui concerne la politique, il faut apprendre à faire un bon choix, car on peut le regretter. Parce qu'en ce moment, je ne suis pas vraiment là-dedans et je ne suis pas vraiment concentré. (Juin 2008, Montréal)
>
> Je ne crois pas que j'ai assez de connaissances à propos de certaines choses qui me dérangeraient. J'aime connaître les deux versions de l'histoire. J'aimerais tout écouter et prendre ma décision par la suite. On ne peut pas prendre une décision comme ça. (Juin 2008, Montréal)

27. *Ibid.*, p. 13.
28. M. Fize, *Les Adolescents*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2002, p. 113.
29. J. H. Pammett et L. LeDuc, *Pourquoi la participation décline aux élections fédérales canadiennes : un nouveau sondage des non-votants*, Élections Canada, 2003, (page consultée le 31 juillet 2008) www.elections.ca/content.asp?section=loi&document=index&dir=tur/tud&lang=f&textonly=false

La non-participation électorale des hip-hoppeurs résulte du sentiment d'indifférence politique et des facteurs que nous avons présentés ci-avant. Ce phénomène s'explique par le côté abstrait de la vie politique, soit le faible nombre d'actions concrètes et le peu d'accessibilité à la rhétorique des discours. Toutefois, Michel Fize souligne que certains « jeunes parviennent pourtant à s'engager concrètement dans l'action politique, mais il s'agit d'un engagement "à la carte" (ce qui distingue du militantisme d'autrefois qui s'inscrivait, lui, pour une longue durée)[30] ». Dans l'analyse de nos données, nous avons pu constater que quelques hip-hoppeurs présentaient un comportement d'engagement à la carte. Pratiquant tous la musique rap, ils ont souvent utilisé leur statut d'artiste pour s'impliquer dans une cause sociale ou communautaire :

> J'ai eu des problèmes tout l'été. Moi je suis allé au Sommet des Amériques, je suis allé au Sommet du G8. (Mai 2008, Montréal)
>
> Il y a trois ans, au secondaire, j'ai *foxé* beaucoup de cours lors des manifestations contre Jean Charest et les prêts et bourses d'étudiants. (Mai 2008, Montréal)
>
> J'étais impliqué à Oxfam, le club 2/3... Et j'ai été à plusieurs colloques sur l'aide internationale et là je me retrouve que je suis coupé de la société et du monde à cause de la musique. J'ai fait des festivals qui ont des implications humanitaires. J'y ai fait du bénévolat. (Mai 2008, Montréal)
>
> Oui, bien sûr. Je participe à des associations caritatives qui construisent des écoles dans les pays en voie de développement. (Mai 2008, Montréal)

Pour décrire ce phénomène d'engagement à la carte, Michel Maffesoli parle d'une « tendance affectuelle ou une aura [...] qui peut s'exprimer d'une manière ponctuelle et éphémère[31] ». D'après lui, ce qui pousse un individu vers une activité plutôt qu'une autre, c'est le degré « d'investissement passionnel[32] » qui suit ses intérêts du moment et ses envies. Autrement dit, l'émotion est à l'origine des implications sociales, et l'engagement à la carte entraîne « une union en pointillé[33] » entre la société et les jeunes. Pour Maffesoli, ce type de comportement est le contre-balancier d'une société autonome, individualiste et bourgeoise, qui tend vers une société hétéronome et tribaliste.

Nous observons que la plupart des hip-hoppeurs de notre étude sont pessimistes à l'égard de notre société et, pour expliquer leur point de vue, ils abordent dans leur discours des thèmes comme le taux élevé de suicide, les guerres du Moyen-Orient, les problèmes d'environnement et la violence (sous toutes ses formes). De plus, les inégalités en matière de répartition des

30. M. Fize, *op. cit.*, p. 115.
31. M. Maffesoli, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse,* Paris, La table ronde, 1988 p. 223.
32. *Ibid.*, p. 223.
33. *Id.*

biens ont été évoquées. Les jeunes dénoncent la mauvaise répartition des biens dans le cadre de la mondialisation en critiquant le contrôle des richesses de la part des pays occidentaux et ils croient à un épuisement prochain des ressources. Certains appellent même à une éventuelle conspiration des multinationales et des compagnies pharmaceutiques pour obtenir le monopole mondial du marché économique.

Ces exemples démontrent que leur constat de la société est une des causes de leur manque d'intérêt pour la politique. Certes, cette façon de réagir est une prise de conscience des problèmes, mais ils n'entreprennent rien pour essayer de faire changer les choses ou pour conscientiser autrui. Contrairement aux générations précédentes, les jeunes d'aujourd'hui sont moins « rebelles », pour utiliser l'expression de Michel Fize, puisque l'époque des idéologies s'est résorbée ; toutefois, dans certaines situations, « ils savent souligner les injustices[34] ».

Des revendications qualitatives

Peu de revendications politiques marquées comme la dénonciation de la pauvreté ou des impôts trop élevés, de la forte présence policière et du dérèglement de l'État-providence ont transparu dans les discours. Par ailleurs, un grand nombre de revendications qualitatives prônant la quête d'un univers de valeurs personnelles (ou d'épanouissement) ont été mises en lumière. Les productions artistiques et leurs messages diffusés par des jeunes et pour des jeunes doivent faire appel à des sujets qui touchent ces derniers, et comme la politique ne fait pas partie de leur univers de références, elle sera très peu abordée.

Les nombreuses revendications qualitatives du hip-hop préconisant la quête d'un univers de valeurs personnelles et une recherche hédoniste ont une incidence sur la façon de concevoir la société.

Contrairement aux propos de Denyse Bilodeau dans *Les murs de la ville, Les graffitis de Montréal*, qui soutient que « c'est le thème politique qui est le plus fréquent sur les murs montréalais : politique municipale, québécoise, internationale, idéologie politique[35] », dans le cadre de notre recherche, les hip-hoppeurs qui pratiquent le graffiti ne le font que par volonté artistique et esthétique, et s'il y a un infime message à passer, il doit être subtil pour laisser la place à l'esthétisme de la production artistique :

> Pour dénoncer les choses, je peux très bien le faire à travers mes toiles. […] Mais je ne ferais jamais des messages super clairs dans ma peinture. J'ai une idée, mais

34. M. Fize, *op. cit.*, p. 99.
35. D. Bilodeau, *op. cit.*, p. 21.

> je ne veux pas que soit trop facile, alors j'essaie de la cacher plus loin. Je ne veux pas que ça soit super cliché. Je n'ai pas un discours en arrière de chaque pièce. (Mai 2008, Montréal)
>
> De manière indirecte et ça se voit dans mes toiles. (Juin 2008, Montréal)

Certaines fois, le lien entre la pratique et la société ne se fait pas :

> Plus ou moins. C'est pas parce que je me dis que ça va aller mal demain dans le monde que je mets tout de suite à faire des tags. Je ne fais pas de lien entre ma pratique hip-hop et ma conception de la société. […] Mais j'fais pas de lien entre mon graff et la société. J'fais pas du graffiti pour une cause sociale, genre. Je fais du graffiti parce que j'aime ça, c'est l'esthétisme qui me plaît. (Mai 2008, Montréal)

Si un grand nombre de jeunes de notre étude proposent spontanément des revendications qualitatives, c'est qu'elles représentent un système de valeurs auxquelles ils sont attachés. Ronald Inglehart n'a eu de cesse de s'intéresser au changement intergénérationnel des valeurs. D'après lui, à mesure que la prospérité économique s'installe dans nos sociétés postindustrielles (ou industrielles avancées), ces dernières « amorcent une transition. Après avoir mis l'accent sur la sécurité économique et physique, elles attachent de plus en plus d'importance au sentiment d'appartenance, à l'expression individuelle et à la qualité de la vie[36]. » La génération qui succède à celle qui a choisi « de sacrifier l'autonomie individuelle à la sécurité économique et physique [matérialisme][37] » est habituée à cette prospérité et la tient pour acquise ; elle est plutôt préoccupée par l'affirmation de la personnalité des individus qui la composent à travers toutes les sphères de la société.

Les valeurs postmatérialistes, postindustrielles ou postmodernes repositionnent le progrès et il se dégage de ce nouveau contraste une ambiance rassembleuse : « condition *sine qua non* de toute vie en société[38] ». En suivant le raisonnement de Maffesoli, l'ambiance se présente comme une matrice contemplative dans le sens où l'individu partage des idées communes et des sentiments collectifs. Le passage de la modernité à la postmodernité donnant lieu à une transfiguration du politique remanie la sphère politique dont les mouvements de revendications sont à présent dominés par un rapport affectif : « l'ambiance émotionnelle prend la place du raisonnement, ou quand le sentiment se substitue à la conviction[39] ». Le sentiment se trouve au cœur des revendications chez les hip-hoppeurs :

36. R. Inglehart, *La transition culturelle dans les sociétés industrielles avancées*, Paris, Economica, 1990, p. 9. R. Inglehart, *The Silent Revolution, Changing Values and Political Styles Among Western Publics*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
37. *Id.*
38. M. Maffesoli, *op. cit.*, p. 140.
39. *Ibid.*, p. 154.

> C'est de construire un entourage en or et la propagation de l'amour et des bonnes valeurs. L'entraide et de réussir à vivre avec le moins possible. Ce sont tous des trucs qu'ils n'arrivent pas à contrôler. Même s'ils m'enlèvent ma voiture et mon ordinateur, le lien que j'ai avec mon voisin ça ils ne peuvent pas me l'enlever. Ils peuvent essayer de créer du racisme par exemple, mais moi je pense et je crois à l'énergie de base. C'est ma motivation personnelle et ils ne pourront pas me l'enlever. L'essentiel, c'est que j'aime mon prochain et je veux construire avec lui. (Mai 2008, Montréal)

Cette façon émotionnelle de régler les situations n'est globale qu'à partir du moment où un « savoir incorporé[40] » est partagé. Nous définissions ce terme comme un savoir dans l'action, sous-entendu, implicite, découlant de l'expérience et qui fait appel à l'intuition :

> Ce que je vis avec d'autres ici et maintenant, ce que j'ai vécu avec d'autres en telle ou telle occasion d'effervescence, je sais, de savoir incorporé (c'est cela l'intuition), que d'autres peuvent le vivre ailleurs ou pour des motifs les plus divers. Motifs qui peuvent m'être totalement étrangers, mais dont l'essence m'est familière[41].

Les revendications qualitatives dans la culture hip-hop invitent à se reconnaître dans sa quotidienneté et, certaines fois, à transmettre ses connaissances :

> Oui. Mes sujets et mes thèmes de rap sont inspirés par ce que le monde vit autour et surtout ce que moi je vis. […] Le but, c'est que les jeunes se voient un peu dans mon rap. Pour qu'eux autres voient ce que moi je vois. […] Je raconte des problèmes quotidiens avec les chauffeurs d'autobus par exemple, le fait est que je sois abandonné par ma mère, etc. Si je le vis, c'est qu'il y a plein de monde qui le vit et je suis pas tout seul. (Mai 2008, Montréal)

> Tous mes thèmes dans le hip-hop, c'est par rapport à mes idées. […] Je fais un rap pour moi et si tu es quelqu'un intelligent et que tu es sensible, tu vas te retrouver là-dedans. Tout cela est fait pour que tu te dépasses que tu ailles chercher dans toi. (Mai 2008, Montréal)

> Le hip-hop ça sert de moyen de transmettre ce que tu sais. Comme quelqu'un qui a écrit un livre, il va écrire tout ce qu'il sait, ce qu'il a appris… Toutes ses connaissances acquises. Tous les mots que tu sais, que tu utilises. (Mai 2008, Montréal)

Manuel Boucher avait déjà remarqué que certains rappeurs choisissent de décrire la réalité plutôt que de véhiculer un message politique standard. Pour appuyer ses propos, il a utilisé des énoncés recueillis auprès d'artistes de rap (qui continuent d'affirmer l'indifférence des jeunes à l'égard de l'univers politique vu plus haut) dans le magazine hip-hop français *Down With This*: « Je peux passer des messages sur ce qui se passe autour de moi mais pas sur

40. *Ibid.,* p. 157.
41. *Id.*

la politique. Ce n'est pas mon truc. Je suis plutôt dans le trip : dire ce qui se passe et constater » (Sté) et « Nos textes seront des chroniques. On ne va pas s'attaquer à la politique parce qu'on n'en a rien à péter » (Tintin d'Expression Direkt)[42].

Quand il y a revendications politiques : la passation d'un message positif

Il n'en reste pas moins que dans la manière dont les hip-hoppeurs présentent leurs productions artistiques, nous avons pu déceler une façon de faire qui laisse deviner une forme (plus ou moins élaborée) de revendication politique. Cette dernière est notamment véhiculée dans un message porté par le hip-hoppeurs québécois.

Les productions artistiques aux revendications politiques sont musicales. Certains jeunes se positionnent de manière idéologique afin de véhiculer un message positif pour les jeunes. D'autres cherchent à sensibiliser. Enfin, certains dénoncent les comportements discriminatoires. Mais notons qu'il n'y a eu qu'un seul jeune qui a fait mention d'un message politisé :

> L'influence que le hip-hop m'a donnée, c'est vraiment d'aller parler de mes convictions dans mes textes, donc moi je veux véhiculer un message politique au maximum. […] Quand tu vois que Loco Locass fait une chanson qui s'appelle *Libérez-nous des libéraux*. Les gens ont adhéré au message des Loco Locass. Donc, le hip-hop et un moyen de se faire comprendre, de se faire appuyer et il sert à véhiculer son message. (Mai 2008, Montréal)

Mais les énoncés qui évoquent ce type de « message positif » sont fréquemment décousus et nous ne connaissons pas les véritables questions qui préoccupent les jeunes hip-hoppeurs. Très souvent, nous ne comprenons pas ce qu'ils veulent changer. Néanmoins, ce qui les préoccupe le plus, c'est de mettre en œuvre un changement, peu importe la visée idéologique.

> Je veux parler aux gens, je veux passer un message d'espoir, je veux montrer que c'est possible de faire ce qu'on veut faire. Pour moi, le hip-hop est un médium et un véhicule incroyable. Je n'ai pas besoin de plus que ça pour l'instant. Depuis que je suis jeune, c'est ce que je veux faire, je peux passer des messages. (Mai 2008, Montréal)

> Moi, mon style c'est plutôt le messager de la rue. C'est quelque chose de drôle la musique, on peut passer un message positif ou négatif à travers la musique. Moi, je choisis l'option d'aller sur le toit et de le crier à tout le monde. J'essaie de passer un message, je ne dis pas que ça soit toujours positif. Il y a des choses qui ne sont pas forcément négatives, mais c'est ma réalité que j'aime et qu'elles ne soient pas nécessairement bonnes. Ce sont des expériences, pareil. […] J'essaie de passer un message positif. […] Je suis capable de passer un bon message

42. M. Boucher, *op. cit.*, p. 163.

> quand il le faut, je suis capable de faire rire le monde avec ma musique, aussi. Je peux toucher le monde avec ma musique. (Mai 2008, Montréal)
>
> Dans mes textes, il y a des messages, car je veux vraiment changer des choses sans les saturer ou leur faire la morale. (Mai 2008, Montréal)

Pour saisir ce positionnement idéologique, on peut recourir à deux explications. D'abord, cette valeur traduisant et véhiculant un message positif fait plutôt allusion à une attitude positive qui donnera bonne apparence au hip-hop aux yeux de la société. Ce type de comportement s'est progressivement transformé en façon de faire et de dire, et la culture « hip-hop s'inscrit naturellement dans un rôle de médiation où la non-violence témoigne d'une démarche responsable[43] ». Véhiculer un message positif signifie véhiculer un message de non-violence auprès d'une population qui a déjà vécu des épisodes d'exclusion sociale. Ce phénomène est l'essence même des cultures hip-hop états-unienne et française, où les inégalités socio-économiques (ainsi que toutes les conséquences qui en résultent) sont au cœur même des préoccupations. Dans le contexte québécois, la situation est différente. Le Québec est une société où les clivages sociaux sont moins prononcés qu'ailleurs. Cette valeur existe, mais son importance est moindre. Ce qui nous amène à notre deuxième explication : ce positionnement idéologique porté par le message politique veut sensibiliser à la réussite sociale. Nous entrevoyons la réussite sociale comme un concept très général qui se résume à ceci : « Réussis dans la vie, peu importe le domaine. »

La recherche d'ouverture d'esprit et la dénonciation des comportements discriminatoires ont été amenées par deux individus issus des groupes différenciés, soit un jeune issu de l'immigration et un handicapé :

> Oui. C'est sûr. L'injustice, préjudice, tous les *ice*, le racisme, etc. Toutes ces affaires-là à travers lesquelles on se fait rabaisser, et que j'ai entendues ce sondage, je suis allé écrire un texte tout de suite. De là, il est venu une chanson : « Tout le monde est raciste ». (Mai 2008, Montréal)
>
> Avec mon projet de danse *Illabilities*, ça pourra ouvrir des portes aux handicapés partout dans le monde. Ça sera *cool*. Dans certains pays, on cache les handicapés. J'aimerais ouvrir les esprits. (Juin 2008, Montréal)

Manuel Boucher insiste là-dessus : « Le rap est une sonnerie d'alarme révélatrice des dysfonctionnements de notre monde contemporain[44]. » D'après lui, les rappeurs affichent leur mal-être dans une société inégalitaire et « la question sociale est très présente sur les thèmes de la ville, de l'urbanité et de l'exclusion[45] ». De surcroît, le hip-hop est d'abord une culture urbaine,

43. H. Bazin, *op. cit.*, p. 33.
44. M. Boucher, *op. cit.*, p. 104.
45. *Id.*

sociale et artistique qui est connectée avec la réalité sociale de la rue, sa discipline, le rap, « est une chronique de la vie quotidienne de la cité[46] ».

Conclusion

Notre recherche nous porte à croire qu'il existe un manque d'intérêt pour la politique institutionnalisée qui est généralisé dans la culture hip-hop. Partant de là, nous pouvons affirmer que le hip-hop, tel qu'il est vécu par les jeunes qui composent notre échantillon, n'est pas une contre-culture. Nous pourrions croire que les jeunes issus de l'immigration, notamment ceux qui proviennent des minorités visibles, seraient plus susceptibles que les autres membres du hip-hop à avoir un message revendicateur ; pourtant, ils sont eux aussi très peu politisés.

Marie Nathalie Leblanc, qui a fait une étude sur les enjeux de l'intégration chez les jeunes hip-hoppeurs issus de l'immigration, a remarqué que « la culture hip-hop montréalaise ne peut être considérée comme une forme de résistance à la société dominante[47] ». Elle en est arrivée à cette conclusion après avoir entrepris une ethnographie auprès d'une population d'artistes hip-hop issus de l'immigration. Bien souvent présentes dans les productions artistiques, les préoccupations de ces jeunes développent une « réaction à [leur] statut marginal en établissant un alter-espace destiné à faciliter [leur] intégration et [leur] inclusion au sein de la culture dominante[48] ». Ce qui compte avant tout, c'est d'affirmer son identité en affichant de façon exacerbée son appartenance ethnique, ce qui entraîne souvent la dénonciation des inégalités causées par le racisme, par exemple. Dans notre étude, certains jeunes ont tout de même fait part d'une préoccupation politique et ils affirment passer un message positif. Pourtant, les énoncés de leurs discours montrent une certaine incohérence en cette matière et ils n'arrivent pas à expliquer clairement ce qu'ils veulent changer. Maryse Souchard a aussi remarqué la même situation dans le cadre d'une analyse de textes de chansons de rap qui vise à démontrer la politisation des textes et l'engagement de ces derniers. Dans cette analyse de contenu, les adjectifs les plus utilisés sont « seul » et « solitaire ». Il s'agit d'un constat d'isolement et elle ajoute que la musique rap est même devenue un geignement. L'engagement n'est plus au cœur de l'action et d'après l'auteure, si les rappeurs prétendent qu'ils veulent faire des

46. *Ibid.* p. 161.
47. M. N. Leblanc, G. Djerrehian et A. Boudreault-Fournier, *op. cit.*, p. 23.
48. *Id.*

gestes concrets, « rien n'indique qu'ils en ont la compétence, la connaissance ou l'obligation[49] ».

L'univers social s'est pulvérisé et la désaffection généralisée de la sphère publique a entraîné le désinvestissement à l'endroit des institutions. Un désintéressement politique, une action sociale à la carte, des valeurs collectives nuancées et un grand espace accordé aux valeurs personnelles et postmodernes en sont les conséquences. La vision pessimiste à l'égard de la société a affecté la conscience politique chez les hip-hoppeurs et la question nationale n'est plus au centre des inquiétudes. Les modes de participation politique se sont transformés en raison d'une grande méfiance à l'égard de cet univers. Cela suffit-il pour conclure, tout comme Maffesoli, que cette saturation du politique suscitera assurément l'émergence d'une nouvelle socialité ?

49. M. Souchard, « Rap : le cri (politique ?) des banlieues », dans M. Souchard, D. St-Jacques et A. Viala A. (dir.), *Les jeunes, Pratiques culturelles et engagement collectif*, Québec, Édition Nota Bene, 2000, p. 100.