

Gabriel Tremblay-Gaudette

Rochester Institute of Technology

Les déclinaisons multiples de la banlieue dans le hip-hop québécois

This is for all the nig***s in the suburbs
And all the white kids with nig*** friends who use the n-word
And the ones who got called weird, fag, bitch, nerd
'cause you was into jazz, kitty cats and Steven Spielberg¹

Tyler the Creator
Oldie

On pourrait penser que la culture hip-hop² et la banlieue nord-américaine ne font pas bon ménage. Dans l'imaginaire collectif, le hip-hop est ramené à plusieurs tropes — le rappeur, jeune homme généralement noir, exhibant sa fortune matérielle, qui revendique un mode de vie hédoniste et ne répudie

1. Odd Future, « Oldie », *The OF Tape Vol. 2*, Odd Future Records, 2012, 10m36s.

2. Précisons d'emblée la distinction entre hip-hop et rap : le hip-hop désigne une pratique culturelle formée de quatre éléments distincts, à savoir la danse (le *b-boying*), l'expression visuelle (le graffiti et le *tagging*), la musique faite d'échantillonnage (le *deejaying*) et l'expression orale (le *emceeing*). La musique

pas les activités criminelles — que l'on associerait mal à la banlieue, caractérisée par un mode de vie paisible, banal, voire ennuyant, le terreau de la famille de classe moyenne.

Or, si le hip-hop est né aux États-Unis dans un contexte on ne peut plus urbain qui devrait exclure les régions limitrophes des grandes villes, la situation au Québec est inverse, puisque c'est de la banlieue qu'ont émergé les premiers balbutiements du rap québécois. En excluant une *novelty song* comme « Le rap à Billy³ » de Lucien Francoeur et des pastiches humoristiques comme « Ça rend rap⁴ » de Rock et Belles Oreilles, les débuts du rap francophone québécois remontent à 1990 et au groupe M.R.F. (acronyme de Mouvement Rap Francophone), originaire de Brossard⁵. C'est véritablement avec le succès, aussi retentissant qu'éphémère, de la chanson « Ta Yeul⁶ » du rappeur KC LMNOP, originaire de Longueuil, puis les ventes de 125 000 exemplaires du disque *La force de comprendre*⁷ du groupe montréalais Dubmatique, en 1997, que le rap commence à faire sa place sur les ondes radiophoniques et télévisuelles au Québec. Ce n'est toutefois qu'en 1999, avec la sortie de l'album *514-50 dans mon réseau*⁸ de Sans Pression, que s'impose le véritable rap québécois, considéré par plusieurs comme authentique puisque davantage ancré dans les valeurs et les critères d'authenticité propres à la culture hip-hop. Or, malgré la présence de l'indicatif régional des banlieues montréalaises dans le titre de l'album de Sans Pression, l'intégration

rap repose sur l'union du *deejaying* et du *emceeing* : dans les pages qui suivent, nous emploierons donc *hip-hop* pour référer à la pratique culturelle au sens large et *rap* pour référer à la musique qui en est au cœur.

3. Lucien Francoeur, « Le rap à Billy », *Jour et nuit*, Pélo, 1983, 4 m. 28 s.

4. Rock et Belles Oreilles, « Ça rend rap », *Ça rend rap*, Kébec-Disc, 1985, 3 m. 41 s.

5. Félix B. Desfossés, « Les débuts du hip-hop à Montréal », <http://www.bandeapart.fm/#/page/blogue-les-debuts-du-hip-hop-a-montreal> (10 janvier 2014).

6. KC LMNOP, « Ta Yeul », *Ta Yeul*, Orange Music, 1996, 3 m. 34 s.

7. Dubmatique, *La force de comprendre*, Tox, 1997.

8. Sans Pression, *514-50 dans mon réseau*, Mont Real, 1999.

de la banlieue au sein du rap québécois a été un long processus, qui a davantage pris la forme d'une conquête que d'une acceptation.

Rap, urbanité et authenticité

Né dans les rues de New York, plus précisément dans le South Bronx⁹, le hip-hop est à l'origine une manifestation socioculturelle des minorités ethniques des quartiers défavorisés — Afro-américains, Jamaïcains et Latinos, réunis sur une place publique afin de danser au rythme de *break-beats* de funk enchaînés par des *disc-jockeys*, qui seront bientôt accompagnés d'animateurs de foule appelés *masters of ceremonies* (rapidement abrégé à MC). L'ambiance y était festive; des citoyens affligés par la pauvreté et la criminalité se construisaient une communauté sous le signe de la fête : comme l'indique Jason Savard, cette première période peut être décrite comme le *party style*¹⁰.

Si, à ses débuts, le rap se voulait une musique joyeuse et entraînante, on a rapidement vu émerger, à côté des odes à la fête, des chansons aux thématiques plus sérieuses, où la précarité économique des habitants des ghettos urbains est dénoncée. Cette approche du rap plus engagé est largement désignée sous le nom de *conscious rap*. Puis apparaît, vers la fin des années 80 sur la côte Ouest des États-Unis, un nouveau courant se caractérisant par un endossement de la criminalité présentée comme nécessaire en vertu de la pauvreté endémique de ses habitants. On y reconduit le préjugé de l'homme afro-américain comme une vulgaire crapule : les *gangsta*

9. « The most commonly recounted story of hip-hop culture traces its origins to New York, specifically to the South Bronx; and regardless of whether one acknowledges New York at its birthplace — and there are, of course, perfectly good reasons to do so — the representation of New York as the cradle of hip-hop culture and music is extremely well established. » Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 123.

10. Jason Savard, « De Coke La Rock à Run-DMC : les phases poétiques du hip-hop Old School », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, n° 2, 2013, p. 79-88.

rappers assument leurs exploits de bandits, que ces exploits soient réels, exagérés ou même inventés.

Il est important d'insister sur le fait que, dans tous les cas, le ghetto urbain est fondamental dans le hip-hop; il est lieu de festivité pour le *party rap*, lieu d'origine pour le *conscious rap* et lieu de formation pour le *gangsta rap*. Il en découle que l'affirmation identitaire d'un groupe rap passe principalement par sa ville d'émergence, comme l'explique Murray Forman :

Themes of space and place are profoundly important in hip-hop. Virtually all of the early descriptions of hip-hop practices identify territory and the public sphere as significant factors, whether in the visible artistic expression and appropriation of public space via graffiti or B-Boying, the sonic impact of a pounding bass line, or the discursive articulation of urban geography in rap lyrics¹¹.

De fait, les rappers ont coutume de mentionner, à plusieurs reprises sur chacun de leurs albums, le quartier qui les a vus grandir ou leur lieu de résidence actuel, en plus d'y tourner leurs vidéoclips et d'afficher leur appartenance en portant au minimum une pièce vestimentaire aux couleurs d'une de leurs équipes sportives professionnelles locales¹².

Dans pratiquement toutes les cultures centrées autour d'un genre musical populaire (que ce soit le rock, le punk, l'électro, le country ou le hip-hop), l'authenticité est la valeur par excellence censée distinguer tant les vrais artistes que les vrais fans, bien que cette

11. Murray Forman, « Ain't No Love in the Heart of the City : Hip-Hop, Space, and Place », Murray Forman et Mark Anthony Neal [dir.], *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (Second Edition), New York, Routledge, 2012, p. 225.

12. À ce sujet, le documentaire *Straight Outta LA* (2010) (produit et réalisé par le rappeur Ice Cube, ex-membre du groupe de *gangsta rap* N.W.A.) explique comment les produits dérivés à l'effigie de l'équipe de football des Raiders d'Oakland ont gagné en popularité à partir du moment où les membres du groupe ont endossé l'équipe en portant blousons et casquettes aux couleurs des Raiders.

authenticité soit pour le moins nébuleuse puisque sa définition est forgée à la mesure de ceux qui veulent s'en prévaloir. Les recherches sur la culture hip-hop indiquent que l'appartenance géographique est un des facteurs-clés fondant l'authenticité d'un artiste. Selon Kembrew McLeod, pour les membres de la scène hip-hop états-unienne, l'expression « Keepin' it real » fait référence à la ville, tandis que la banlieue évoque le « Fake¹³ »; Laurent K. Blais identifie comme l'un des trois critères d'authenticité dans le rap québécois « la démonstration de sa fierté de venir d'une ville ou d'une région¹⁴ ».

Malgré la grande flexibilité de la notion d'authenticité dans l'univers hip-hop, on ne semble permettre aucun compromis lorsqu'il est question de la provenance urbaine, faisant de la banlieue un ultime repoussoir du hip-hop. Les rappeurs issus du ghetto ou de grands centres urbains se réclament fièrement de leur lieu d'émergence : les autres seront plutôt muets sur la question, ou du moins ils feront l'impasse sur leur ville ou village natal mais se réclameront rapidement de la ville où ils ont déménagé afin de faire carrière.

Le rap au Québec s'est largement constitué à partir du modèle original états-unien. Toutefois, les conditions socio-économiques des quartiers pauvres étant beaucoup plus difficiles au sud de la frontière, il va sans dire que le rap québécois n'a pas abordé ces thématiques de la même manière, ce qui a eu des répercussions sur l'attitude adoptée face à la banlieue¹⁵. Tout d'abord, la première phase de l'histoire du rap de la province fut marquée par des artistes issus de la banlieue, comme l'explique Laurent K. Blais :

13. Kembrew McLeod, « Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened With Assimilation », Murray Forman et Mark Anthony Neal [dir.], *op. cit.*, p. 167.

14. Laurent K. Blais, « Le rap comme lieu : ethnographie d'artistes de Montréal », mémoire de maîtrise, Département de communication, Université de Montréal, 2009, f. 115.

15. Nous limiterons nos considérations sur le rap québécois à la scène montréalaise francophone.

La réussite commerciale de Dubmatique servira d'exemple à d'autres artistes qui feront, à leur manière, le même rap « positif ». Se succéderont La Gamic, LMDS et La Constellation, qui connaîtront tous un certain succès. Tous ces groupes partageront une origine commune, soit les banlieues entourant Montréal et Québec¹⁶.

Ces groupes emploient l'esthétique musicale du rap mais n'abordent pas les thématiques criminelles associées au genre. Celles-ci font leur apparition la plus notable avec l'album *514-50 dans mon réseau*, de Sans Pression, qui connaît un succès commercial et critique important. La scène hip-hop s'organise autour de la métropole, d'où plusieurs artistes sont issus et où se trouvent les salles de concert à même d'accueillir les groupes et leurs fans. La prépondérance de Montréal dans les textes du rap québécois s'est longtemps traduite par un rejet implicite de sa banlieue, considérée ville-dortoir où le mode de vie hip-hop ne trouvait pas de terrain propice à son expression. Or, comme nous nous apprêtons à le voir, la banlieue a également été incorporée au territoire hip-hop par le biais d'une transformation discursive visant à la rendre crédible comme lieu d'émergence de rappers, ou encore par une affirmation candide de sa citoyenneté banlieusarde par un rappeur.

La banlieue ridiculisée

Notre première visite en banlieue se fera grâce à la chanson « Plastiq Doré », tirée de l'album *Deluxxx* du groupe Atach Tatuq, paru en 2005; un clip de la chanson, réalisé par Mathieu Grondin, a accompagné la sortie de l'album¹⁷. Sur cette pièce, trois des membres d'Atach Tatuq — Casco, Egypto et RU — s'inventent des *persona* de banlieusards aliénés par leur mode de vie pantouflard, à l'exception du dernier qui résiste au climat ambiant après en avoir constaté la

16. Laurent K. Blais, *op. cit.*, f. 30.

17. Mathieu Grondin (réalisation) et Atach Tatuq (musique), « Plastiq Doré », <http://www.musiqueplus.com/videos/plastiq-dore-1.1025040> (31 novembre 2013).

superficialité. Si la chanson s'inscrit bien dans l'esthétique musicale rap en ceci qu'elle utilise un échantillon en boucle contenant du hautbois et un piano Rhodes, en revanche, sa section percussive est atténuée et l'ensemble n'a pas la texture rugueuse ou le rythme entraînant plus caractéristiques du rap. Le tout évoque presque de la musique de chambre, une atmosphère douce et tranquille.

Le vidéoclip de la pièce, d'une grande austérité visuelle, a été tourné exclusivement en studio, dans un décor fait de gazon synthétique mur à mur — rappel de la végétation lisse et ordonnée associée à la banlieue. Les rappeurs portent des vêtements d'un blanc immaculé, avec quelques touches de vert ou d'un doré scintillant, manière d'illustrer la volonté de présenter une façade polie et éblouissante à la face du monde. On observe toutefois une démarcation entre les costumes des rappeurs alors qu'ils interprètent leurs personnages pendant les couplets et les habits hip-hop qu'ils portent pendant les refrains, soulignant la distinction entre le style ringard — ou bien mis — des banlieusards, et leur propre apparence de *b-boys*.

Sur le plan du texte, les propos des rappeurs constituent une forme de *conscious rap* détourné, prenant pour thème la banlieue, puisque l'on y critique le manque de classe des péquenauds de la banlieue, la caractérisation du « centre d'achats » comme un Eldorado pourvu d'un immense stationnement, et une adhésion totale et malsaine à la superficialité. Ceci est mis en évidence par le refrain, où sont énumérés des objets, des corps et des visages qualifiés de plastique — qui plus est, de plastique doré, renvoyant au *bling bling* des nouveaux riches banlieusards, révélé comme artificiel et médiocre :

Ta grosse maison est en plastique
 Ta copine gonflable, c'est toute du plastique
 Le gros, même ta femme, est en plastique
 Pass' la vie, c'est comme du plastique,
 Plastique doré¹⁸

18. Atach Tatuq, « PlastiQ Doré », *Deluxxxx*, Outside Records, 2005, 3m43s. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PD*.

Les différents MC incarnent des stéréotypes variés du banlieusard moyen. Celui du premier couplet, un Jean-Guy Duguay à l'hygiène déplorable, portant coupe Longueuil et moustache Brossard, adepte de bowling et de boissons alcoolisées médiocres, est l'abruti peu cultivé, peu éduqué et peu articulé — un peu à la manière du Georges de la pièce *Les voisins*¹⁹ de Claude Meunier et Louis Saia, il affirme avec enthousiasme que « Câlisse! / y a tout c'que tu veux dans un centre d'achats! » (PD).

Le personnage du deuxième couplet est largement inspiré du Bernard des *Voisins* : le renvoi intertextuel est évident par la mention immédiate d'une obsession de la perfection canalisée sur sa haie et le clin d'œil visuel, dans le clip, à l'adolescent qui y loge un frisbee :

Chus du type parfait,
Ma moustache est aussi bien taillée que ma haie.
Pis que je vois pas la moindre tite mauvaise herbe
sur mon parquet,
Parce que c'qui dépasse, c'est pas beau!
Ton kid échappe son frisbee dans ma cour,
J'y donne une claque en cadeau,
Pass' c'est d'la crap les ados (PD)

Ce personnage, pas nécessairement raffiné, est à tout le moins plus présentable et répond au standard de propreté aseptisée associée à la banlieue; d'ailleurs, des trois MC, c'est celui qui emploie le *flow*²⁰ le plus régulier et qui articule le plus distinctement ses paroles. Contrairement au personnage précédent, il est conscient

19. Claude Meunier et Louis Saia, *Les voisins*, Montréal, Leméac, 1982.

20. Adam Bradley propose la définition suivante du terme *flow* : « Simply put, flow is an MC's distinctive lyrical cadence, usually in relation to a beat. It is rhythm over time. In a compelling twist of etymology, the word *rhythm* is derived from the Greek *rheo*, meaning "flow." Flow is where poetry and music communicate in a common language of rhythm. It relies on tempo, timing, and the constitutive elements of *linguistic prosody* : accent, pitch, timbre, and intonation. » Adam Bradley, *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, New York, BasicCivitas, 2009, p. 7.

de l'idéologie des apparences qui l'a contaminé, puisqu'il ferme son couplet en déclarant « c'pas parce que ça me tente, / c'parce que bien me paraître ça me hante » (PD).

Le dernier personnage, quant à lui, est un citoyen qui migre vers la banlieue. D'abord pétri d'enthousiasme et de bonne volonté : « J'prends le pont pour la banlieue / Me semble que c't'un grand lieu / Ça l'air qu'y a plus d'oxygène qu'en ville / C'est tant mieux! » (PD), il récuse son attachement à la ville en substituant son t-shirt Hochelaga pour un plus générique « Canada », une dissimulation de ses origines diamétralement opposée à celle qu'effectue traditionnellement un rappeur, faisant le trajet inverse, depuis la banlieue vers la ville. Toutefois, le personnage déchanté rapidement : « Des p'tites poupones de quinze ans / Qui font comme si y en avaient vingt ans / Gros, c't'éreintant / Quessé que j'fais icitte sérieux?! » (PD) Il se résout finalement à faire de la limonade avec les proverbiaux citrons, en démarrant une plantation de cannabis qui ne sera jamais débusquée dans ce qu'on imagine être sa vaste cour arrière — « Starter une méga-pousse / Pis jamais m'faire pogner » (PD) — et en faisant la fête autour de son barbecue. Il incarne le banlieusard immigré de la ville, assez lucide pour repérer et dénoncer les tares de sa nouvelle microsociété, mais tirant avantage de son espace de vie étendu pour s'adonner à une activité illicite et à la fête.

La banlieue revendiquée

Il peut être difficile pour un rappeur d'aborder sa jeunesse dans ses textes si celle-ci n'a pas été marquée par les tragédies ou les dangers à même de lui procurer une « crédibilité de la rue », traduction littérale de la *street cred* désignant le capital symbolique de gangstérisme dont certains rappeurs veulent se prévaloir, voire qu'ils souhaitent s'arroger. Naître dans un environnement sain et exempt de problèmes de criminalité, comme le sont la plupart des quartiers résidentiels des banlieues montréalaises, pourrait donc poser un obstacle à l'acquisition de la *street cred*, ce pourquoi certains rappeurs déménagent dans la métropole afin de faire carrière et

font rapidement de leur ville d'accueil leur marqueur d'identité géographique²¹.

Le rappeur Koriass, originaire de Montréal-Nord mais qui a déménagé à Saint-Eustache où il a passé la majorité de sa jeunesse, a acquis le respect de ses pairs et de son public notamment par ses participations aux *Word-Up Battles*, des affrontements lyriques entre rappeurs où il s'est illustré avec brio. C'est peut-être justement parce que sa réputation était déjà établie qu'il a choisi d'aborder la ville où il a grandi sur la pièce « St-Eustache », pour laquelle un clip, réalisé par Baz, a été produit en 2012²².

Les paroles de la pièce contiennent des phrases en très grande majorité conjuguées au conditionnel et évoquent plusieurs personnalités potentielles pour Koriass, autant de manières dont celui-ci pourrait choisir de se représenter dans ses textes. Certaines se veulent cocasses (devenir un adepte des costumes en cuir ou du gymnase, devenir un transsexuel ou se ruiner pour suivre la mode vestimentaire), d'autres servent à lancer des pointes vers d'autres artistes (OrelSan, Sir Pathétik et Cœur de Pirate), mais celles qui sont les plus pertinentes à l'étude de l'authenticité du rap issu de la banlieue ont trait au gangstérisme : « J'pourrais juste faire le con, pis *fronter* des kids²³ », « J'pourrais dire que j'répands l'odeur du *kush* / J'pourrais être un fauteur de troubles, un fraudeur de souche / J'pourrais être un *dealer* de poudre, un briseur de couple²⁴ » (SE), autant d'avenues que le rappeur n'a pas empruntées, optant pour sa

21. À preuve, le groupe Arvida Crew, qui, comme son nom l'indique, est originaire d'une ville de la région du Saguenay, proposait sur son troisième album *Mon chien est mort* (2011) la chanson « Montréal », où les rappeurs décrivent en détail leur ville d'adoption pour mieux marquer leur appartenance.

22. Baz (réal.) et Koriass (musique), « St-Eustache », <http://www.musiqueplus.com/videos/st-eustache-1.905813> (1^{er} novembre 2013).

23. Koriass, « St-Eustache », *Petites victoires*, 7^e ciel, 2011, 3m. 27 s. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention SE. « *Fronter* » veut dire vendre de la drogue à crédit.

24. « *Kush* » est un terme d'argot désignant le cannabis.

propre démarche et refusant de s'inscrire dans un stéréotype grossier de la culture hip-hop.

C'est dans le refrain que Koriass creuse le plus grand fossé entre la personnalité qu'il aurait pu dépeindre dans ses textes et le choix pour lequel il a finalement opté : « J'pourrais dire que j'suis un *thug*, que j'viens pas d'St-Eustache / Moi j'ai connu la misère, la drogue, pis les *fiends* de crack / J'suis un *mean jack*, j'braque ton dépanneur avec un *ski mask* » (SE). On reconnaît ici les affirmations, mi-témoignage mi-vantardise, d'un *gangsta rapper* qui veut asseoir son image de dur à cuire et qui, pour ce faire, *spécifie* qu'il ne provient pas de la banlieue. Koriass s'écarte de cette voie avec le vers suivant : « Mais j'suis moi, la vérité fait peur, alors j'la *bring back* » (SE). On comprend que Koriass fonde son authenticité de rappeur sur sa sincérité; il dévoile ses origines parce qu'il serait en quelque sorte courageux, capable d'affronter une vérité qui, semble-t-il, fait peur et aurait pu être dissimulée.

On peut croire que commettre un acte criminel susciterait davantage de frayeur que de balancer une dose d'honnêteté au visage de son public. Or, dans le contexte particulier du rap, où les MC se construisent une *persona* plus grande que nature, distincte de leur identité civile par le biais de leurs textes et de leur iconographie, il y a un écart considérable entre ce qui est affirmé sur disque et la réalité. Les rappeurs qui préconisent le *party style* ne passent sans doute pas toutes les journées de la semaine dans un état altéré et ne multiplient pas les partenaires sexuels, tout comme les tenants du *gangsta rap* ne sont pas impliqués dans des fusillades de façon hebdomadaire. Il est communément admis que les affirmations des chanteurs sont largement exagérées : aucun artiste n'est tenu à un standard de véracité. C'est dans ce sens que la « vérité » mobilisée par Koriass peut faire peur puisqu'elle permet de dévoiler l'écart entre la *persona* et la réalité quotidienne d'un rappeur²⁵.

25. Koriass fait de la vérité sa valeur cardinale : dans le refrain de la chanson « La mort de Manu (Garde ta job) », il énumère plusieurs accolades critiques et

Et c'est dans cette optique que son insistance à se réclamer de sa ville d'origine est déterminante d'un point de vue rhétorique, puisque c'est sur celle-ci qu'il fonde sa démonstration de sincérité, principalement par le biais du vidéoclip de la chanson. Dans le clip, le rappeur arpente plusieurs lieux de la ville de Saint-Eustache : une église, un restaurant, un magasin de vêtements pour hommes, le stationnement d'un garage pour voitures modifiées, mais aussi et surtout, l'emblématique marché aux puces, qui est au cœur de l'imaginaire de cette ville de banlieue. Plus important encore, Koriass et les membres de son entourage y sont présentés comme faisant partie de la foule (passant inaperçus au point d'être masqués par les badauds qui traversent le champ de la caméra), interagissant avec les passants et les commerçants, bref, apparaissant comme des citoyens normaux, ou à tout le moins intégrés à la population. Cette présence normalisée de représentants du hip-hop dans une ville de banlieue a comme objectif de démontrer qu'il est tout à fait possible pour un adepte de cette culture musicale de vivre, voire de s'épanouir, ailleurs que dans un quartier chaud de la métropole.

La banlieue contaminée

L'analyse de « St-Eustache » pourrait donner à penser que le statut de la banlieue a changé dans la culture hip-hop et que la représentation des villes périphériques montréalaises est largement acceptée dans le milieu. Or, cette chanson est une anomalie, en ceci qu'elle aborde la banlieue de manière oblique, mais surtout qu'elle la présente sous un jour positif — et ce, principalement par le biais de son vidéoclip. Qui plus est, c'est l'exception d'une règle où les rappeurs offrent une représentation négative de la banlieue, cherchant à la dépeindre comme aussi dangereuse et criminalisée

succès obtenus depuis le début de sa carrière tout en précisant que, malgré ces distinctions, il n'est pas en mesure de vivre de son art et doit garder un emploi alimentaire pour arriver à joindre les deux bouts. Cet aveu de modestie financière est une autre manière d'aller à l'encontre des préceptes de la culture hip-hop, où l'ambition de faire fortune — et de la dilapider de manière ostentatoire — est déclarée ouvertement.

que les ghettos urbains : ce faisant, ils construisent discursivement un territoire valable dans la culture hip-hop.

Yvon Krevé, rappeur associé à Longueuil depuis le début de sa carrière, insiste dans plusieurs de ses chansons sur les dangers qui guettent les habitants de cette banlieue : il affirme, dans la pièce « C'est rendu F.U. », que « même à Longueuil ça s'frappe à coup de chéchette²⁶ » et témoigne de la dégradation de son environnement, sur « Dans nos rues », en expliquant que « C'est rendu qu'y a des putes qui traînent sur la rue Chambly / [...] aujourd'hui les jeunes qui fument, c'est plus juste du pot²⁷ ». Ses clips le mettent en scène de nuit dans les secteurs les plus mal famés de sa ville, afin d'accentuer le climat d'hostilité dans lequel il doit se dépêtrer — ce à quoi il parvient, doit-on comprendre, et qui lui mérite un surcroît de *street cred*.

De manière assez étonnante, Koriass est récemment allé à l'encontre de son identité banlieusarde bâtie par « St-Eustache » sur son album *Rue des Saules*, paru en novembre 2013. Le premier extrait de cet album, intitulé « Montréal-Nord », propose un portrait glauque de sa ville natale. La fin du premier couplet installe même un contraste entre deux formes distinctes de banlieues montréalaises :

On est loin du décor paisible, des prés pis des rivières
C'est la saleté des p'tits quartiers on en fait des faits divers
[...] Yo c'est les mal élevés, les centres jeunesse, les SDF
Les aliénés, les fils de la paresse, les vrais BS
Le *crack-cocaine*, les travailleuses du sexe lèchent
leurs lèvres
Le joueur compulsif qui paye ses dettes en allant faire un

26. Yvon Krevé, « C'est rendu F.U. », *L'accent grave*, Mont Real, 2000, 4m20s. « Chéchette » est un terme d'argot pour machette.

27. Yvon Krevé, « Dans nos rues », *Quand j'rap pas*, Mont Real, 2003, 3m07s.

dep' les ventes de *dope*, les proxénètes qui vont chercher
le *bread*
les danseuses *broke*, le *crystal meth* dans les veines
qui *spread*²⁸

et il affirme sans détour son appartenance à cette misère qu'il dépeint au couplet suivant : « C'est le *gutter where I live*, les gouttières où j'habite²⁹ ». Koriass s'explique dans une vidéo faisant la promotion de son nouvel album et de la pièce « Montréal-Nord » :

« Montréal-Nord », c't'une toune qui parle principalement de moi, parce que c'est là que j'ai grandi. Chu né là-bas, ma famille vient de là-bas, mais je dirais que ça parle surtout de ma mère, qui a brisé le cycle de la pauvreté héréditaire. Elle a grandi là-dedans, elle voulait pas que ma sœur pis moi on grandisse dans cet environnement-là, fait qu'elle a déménagé à St-Eustache quand j'étais jeune. C'est une partie de ma vie que j'ai pas beaucoup abordé dans mes chansons³⁰.

D'ailleurs, Koriass inscrit son déménagement à même le refrain de la chanson avec le vers « De Montréal-Nord j'prends la sortie St-Eustache³¹ », mais ce retour sur son expérience de jeunesse lui permet de réinscrire rétroactivement dans son passé une crédibilité fondée sur la misère urbaine, tout en redoublant son discours d'authenticité fondée sur la sincérité. Il parvient à faire cohabiter dans sa construction identitaire un récit d'origine de la misère et de la criminalité urbaine par son enfance à Montréal-Nord et une vie plus heureuse qu'il assume pleinement par son affiliation à Saint-Eustache, banlieue constituant autant une destination salvatrice qu'un lieu d'épanouissement pour un artiste hip-hop.

28. Koriass, « Montréal-Nord », *Rue des Saules*, 7^e ciel, 2013, 4m35s.

29. *Ibid.*

30. Koriass, « Koriass — Rue des Saules — Teaser », <http://www.youtube.com/watch?v=NHjfyhobZOI> (25 décembre 2013).

31. Koriass, « Montréal-Nord », *op.cit.*

La banlieue habi(li)tée

Ce rapide tour d’horizon de la relation entre rap québécois et banlieue a permis d’identifier trois formes distinctes de rapport à la banlieue : la *ridiculisatio*n, exemplifiée par « Plasti

q Doré » du groupe Atach Tatuq; la *revendicatio*n, incarnée par « St-Eustache » de Koriass; et la *contaminatio*n, que l’on retrouve notamment dans les textes d’Yvon Krevé.

Approcher la banlieue par la négative, que ce soit en la dénigrant ou en la représentant comme un antre de la criminalité, est la manière la plus simple et efficace de s’inscrire dans la culture hip-hop, fondée sur l’authenticité et l’expérience urbaine. Or, la situation est actuellement en train de changer, comme l’explique Laurent K. Blais :

L’authenticité passe par beaucoup d’autres choses que la criminalité et la misère. Peu importe le parcours, il y a une voie valide. Si tu parles de Boucherville ou de Brossard et que tu racontes des histoires intéressantes, c’est très bien aussi. Il y a de la place plus que jamais pour ça, dans le respect³².

La diffusion de la musique sur le Web a aussi contribué à abolir les frontières et les distinctions entre ville et banlieue, puisqu’il n’est plus nécessaire pour un groupe d’être présent physiquement dans une grande ville pour faire rayonner sa musique en tant qu’artiste : en ce sens, l’identité géographique est atténuée par le passage au numérique.

Plus de trente années se sont écoulées depuis le début de la culture hip-hop; avec le temps, l’élargissement de la scène et du public, ainsi que l’hybridation des esthétiques musicales, les tropes les plus figés liés au hip-hop se sont érodés et ont laissé place à

32. Cité dans Simon Coutu, « Le hip-hop brille sur les couronnes », <http://blogues.radio-canada.ca/rive-sud/2013/05/16/la-banlieue-se-met-au-rap/> (15 décembre 2013).

une codification moins stricte. Dans le passage cité en exergue de cet article, Tyler the Creator démontre éloquemment la porosité des genres, des classes sociales et des ethnies au sein de la scène rap contemporaine. Il fait allusion aux Afro-américains ayant grandi en banlieue et aux jeunes blancs qui n'hésitent pas à utiliser un terme raciste pour désigner leurs amis noirs, ainsi qu'aux jeunes dont les intérêts artistiques sont pour le moins variés. Autant de participants issus d'horizons différents mais dont la présence au sein de la culture hip-hop n'est plus jugée incohérente ou blasphématoire.

Le rap a évolué, et il n'apparaît plus souhaitable de dénigrer une région à partir de considérations culturelles révolues. La banlieue a longtemps fait figure de *no man's land* dans le rap québécois, même si c'est là où sont apparus les premiers groupes; elle est maintenant reconnue et revendiquée par les rappeurs, qui s'autorisent dès lors à en parler puisqu'après tout, cela fait un territoire de plus à conquérir. C'était, dans une certaine mesure, déjà le cas dès « Plastiq Doré », dont le clip se terminait par un plan large réunissant tous les membres du groupe, vêtus de leurs plus beaux atours de *b-boys*, dansant au son d'une musique où résonnent les clairons de la victoire, au beau milieu d'un décor artificiel, métonymie de la banlieue. C'est le cas chez Yvon Krevé, qui tourne ses clips la nuit tombée, dans les rues d'une Longueuil sauvage où il sait manœuvrer. C'est le cas chez Koriass, lui et les membres de son *crew* étant bien accueillis dans la banlieue malgré — mais peut-être aussi en vertu de — leur apparence de *b-boys*. Cette banlieue, c'est la leur, parce que chaque rappeur l'a fait sienne à sa manière³³.

33. Je tiens à remercier, dans un langage faisant écho au sujet abordé, mes collègues pour leurs commentaires judicieux : *Shout out* à mes homeboys Laurent « Master Kmeister » Blais et Jason « Swankalicious » Savard, *Peace out* à Egypto pour les *lyrics* et *much love* à *my main girl* Hélène Laurin.