Document generated on 05/09/2025 9:15 a.m.

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Le hip-hop avec des gants blancs

Philippe Néméh-Nombré

Number 322, Winter 2018

URI: https://id.erudit.org/iderudit/89577ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Néméh-Nombré, P. (2018). Le hip-hop avec des gants blancs. *Liberté*, (322), 39–44.

Tous droits réservés © Philippe Néméh-Nombré, 2018

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/

érudit

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/

Le hip-hop avec des gants blancs

Réflexion sur la dépolitisation et l'éclaircissement du hip-hop lors de son passage dans la culture de masse

PHILIPPE NÉMÉH-NOMBRÉ

« Tabarnak. Il vient de l'dire. » Il l'attendait. Il le sentait arriver. Le rappeur Lovhard « Le Voyou » Dorvilier le sentait arriver, ce « l' ». La scène, filmée par Maryse Legagneur, est torturante. On y voit Le Voyou s'infligeant le visionnement de l'émission *Les francs-tireurs*, à laquelle il a accordé une entrevue ; il la regarde dans un *pawnshop*, ou peut-être dans un de ces commerces où tout se répare. Mais la courbe narrative se déroule surtout dans son regard, dans ses yeux écarquillés qui n'accordent pas le bénéfice du doute à quiconque. Un peu, aussi, dans la gêne du type assis à la droite du rappeur : « Quoi ? Il a dit ça ? Non... Arrête... » Il ne l'a pas entendu, lui, parce qu'il ne l'attendait pas ; il ne voulait pas l'entendre parce qu'il n'avait pas besoin de l'attendre.

Avant de *le* dire, Benoît Dutrizac, l'animateur, avait jusque-là pesé ses mots. C'était plutôt dans son ton, ses questions, sa posture, quelquefois ses mains, ses hésitations, même, que s'exprimait son mépris.

— Tantôt, là, on était dans un parc, pis y'en a deux [Noirs] qui sont arrivés, qui nous ont parlé comme s'ils avaient une autorité sur nous.

— OK. Parce que t'es dans leur quartier.

— Eille ! Ils sont dans ma ville !

— Et dans ton pays ?

— Dans notre pays...

Il *l'*avait donc frisé plus d'une fois durant l'entrevue, mais voilà qu'ailleurs dans le reportage, Dutrizac soulage finalement Le Voyou, comme Frantz Fanon aurait voulu être soulagé que « le Blanc [le] lui dise tout à coup » : « Y'avait une vieille madame de 72 ans, une vieille Italienne qui, sur son balcon, [ne] pouvait plus sortir après sept heures le soir, parce qu'il y a des gangs, des gangs de *nègres*, pas des Noirs là, et ils s'identifient à la culture hip-hop, ils sont très violents [...]. »

Le Voyou s'était jusque-là torturé, il avait travaillé comme un nègre, justement, pour articuler la mort sociale, « tous les clichés, préjugés, tout ça, tout ce bagage », la rendre intelligible à Dutrizac et à l'auditoire des *Francs-tireurs*, et en faire émerger la vie, l'humanité qui se déploient dans son monde. Poli sur le coup, attendri peut-être, Dutrizac avait semble-t-il attendu le moment opportun pour *le* lui cracher au visage. Le rappeur rit, d'un rire nerveux. La désillusion, après avoir cru une seconde qu'on le regardait dans les yeux. C'était en 2005, dans le quartier Saint-Michel. Je suis convaincu que Le Voyou s'y attendait.

Éclaircissement

En arrivant sur le plateau de *Tout le monde en parle*, en avril dernier, le rappeur Loud pouvait, lui, s'attendre à un accueil différent. On présente son album *Une année record*, qui cumule plusieurs millions d'écoutes et de visionnements sur le Web. On évoque ses concerts à guichet fermé dans Pigalle, à Paris. Le rappeur québécois « que toute la France attendait », ce que le rap québécois « a de meilleur à offrir », dit-on. On parle de « tonalités différentes », d'une « renaissance du genre » menée par un « nouveau protagoniste » du rap québécois à l'esthétique « parfaitement gérée », « soignée », difficile « à accoter ». Loud est assis à la droite du ministre Carlos Leitão lorsque Dany Turcotte demande : « C'est-tu normal qu'un vieux bonhomme comme moi aime ça ? »

Dutrizac, lui, avait tôt fait de signifier au Voyou qu'il « haïssait » la culture hip-hop et qu'il était trop vieux pour changer d'avis, mais Loud, lui, pouvait s'attendre à un accueil différent.

Ce soir-là, à *Tout le monde en parle,* les questions de Guy A. Lepage sont convenues, Loud est à l'aise, détendu, il répond bien. Boucar Diouf fait rire le maître de cérémonie, l'assistance rigole aussi. Pas de faux pas dans la reproduction du même. Je m'apprête à laisser tomber, le truc est ronflant, m'ennuie, mais Lepage vient d'intimer à Manon de lancer un extrait de *Toutes les femmes savent danser*. Ce morceau m'intrigue chaque fois un peu plus. Le vidéo-clip de la chanson est un plan séquence. On salue la prouesse technique. Mais cela suffit-il à dissimuler le discours essentialiste qu'il véhicule, ainsi que l'objectification des femmes qu'on y trouve, alors que celles-ci sont présentées comme des biens de consommation interchangeables, qui se rangent malicieusement en deux catégories : celles « rencontrées à trois heures du matin » et celles que « tu gardes » ? Qu'à cela ne tienne, tout le monde applaudit. Quelque chose

m'échappe, quelque chose qui différencie Loud des *autres* ; de ceux qui, comme le remarque Lepage, « véhiculent une image dégradante des femmes ».

Au retour de l'extrait musical, la discussion se hasarde du côté des intentions du rappeur, de ses volontés « d'aller *là* », de son adoubement par les radios commerciales. Je venais tout juste de revoir *Au nom de la mère et du fils*, le documentaire de Maryse Legagneur évoqué plus tôt. J'avais encore à l'esprit les scènes prédialectiques entre Benoît Dutrizac et Le Voyou, durant lesquelles j'attendais *le* mot, durant lesquelles je *le* sentais arriver. Peut-être même que je l'espérais.

Avec Loud, pourtant, c'est une tout autre histoire. On s'en tient à sa musique, et le rappeur se permet tout au plus quelques remarques sur l'industrie du hip-hop. Il souligne le dédain, ou alors la déférence de différents acteurs économiques, principalement les radiodiffuseurs. Il est juste, il est prudent. Mais voilà que Pierre Arcand, l'ancien propriétaire de la station CKOI, *le* dit. Il l'enrobe, évidemment, peut-être même qu'il n'y a pas du tout pensé, mais il *le* dit ; il ne *le* dit pas exactement, mais il *le* dit parce qu'il ne dit pas autre chose. Il faut dire que les échappées coloniales grossières, frontales, comme celle de Dutrizac, sont risquées dans la mise en scène d'un monde « postraciste » ou « non raciste », qui *performe* l'inexistence de dynamiques de pouvoir racialisées en évacuant du discours les mots sur lesquels elles se sont déjà appuyées plus directement. Ces écarts, parce que ce ne sont pas des bourdes, troublent la construction narrative et la projection habilement élusive d'une société (sans races biologiques donc nécessairement) sans racialisation, sans structurations raciales et sans racisme.

Arcand, contrairement à Dutrizac, a évité cette transgression, laissant les apparences intactes. Ses mots sincères n'ont de couleur que dans les présomptions partagées qu'ils évoquent : « J'écoutais [l'album de Loud], je dois vous dire que c'était très très écoutable pour de la radio, et il y a toujours beaucoup, dans le rap en général, beaucoup de, un peu de rancœur, de la violence, pis je [ne] retrouve pas ça dans ce qu'il fait. Et en ce sens-là, je pense que c'est très positif, pis bravo encore une fois. » Il relève une *différence.* Et la médiation heureuse entre la qualité esthétique – gérée, soignée – et la valeur marchande du récent album de Loud se fait précisément dans l'espace permis par cette différence, par la rupture. J'entends la rupture par rapport au rap *en général,* dans lequel il y a beaucoup, ou au moins un peu, de violence. Arcand ne devait pas penser, lorsqu'il soulignait la violence du rap, aux démêlés judiciaires de Frost ou de Bilo Da Kid, j'imagine, puisque personne ne penserait réduire le rock aux gestes de Bertrand Cantat, le classique à ceux de Carlo Gesualdo ou le *synthwave* à l'enthousiasme néonazi. Peut-être pensait-il plutôt vaguement au *gangsta rap*, qui a mauvaise réputation (mais que Loud compte pourtant parmi ses influences) ?

Peut-être Arcand voit-il dans cette forme expressive une normalisation apolitique de la violence, là où plusieurs, comme Robin Kelley, comme Tricia Rose, comme Davarian L. Baldwin, voient aussi une critique, parfois malhabile, souvent inégale, de la racialisation de cette violence. Sans doute Arcand ne perçoit-il pas dans le *gangsta rap* la mise en récit semi-autobiographique des déterminants socioéconomiques de la criminalisation ; la chronique du dysfonctionnement, du « nihilisme noir » de Cornel West. Qu'il refuse au genre la complexe négociation entre expérience et représentation. Peut-être, aussi, que la forme lui apparaît trop embourbée dans une reproduction effectivement inexcusable de plusieurs rapports de domination, trop pour écouter, par exemple, Lil' Kim, Princess Nokia ou – mais c'est ambitieux – Cakes Da Killa et les productions du *label* montréalais Trans Trenderz, dont fait partie Lucas Charlie Rose. Sans doute ne prête-t-il

DESSIN : OCTAVIO RÜEST-SANTES

pas attention aux artistes féministes, queer, trans qui investissent les codes du genre, pas plus qu'il ne s'intéresse à la construction, à l'amplification et à l'érotisation de l'ailleurs-ghetto par une industrie qui dépend surtout de ceux qui voudront (pourront) bien acheter.

Non, Arcand parlait de la violence du rap « en général ». Plus que de sa perception du *gangsta rap,* il devait s'agir, si je le prends au mot, d'une violence qui traverse les moments, les sonorités, les mots, les mouvements, les techniques, les intentions, *les corps*, *les origines* du hip-hop comme expression culturelle notamment musicale. Je vais trop loin ? Je vais trop loin. Ce n'était pas son intention. Arcand ne voulait certainement pas aller *là*. Pas plus que Dutrizac « cité hors contexte ».

« Mon frère, il n'y a pas de différence entre nous », dit le Blanc au nègre de Fanon, qui n'a pas le luxe de le prendre au mot, de le croire sur parole, tant il *sait* qu'ils habitent, voient, entendent, (res) sentent, subissent des mondes différents. Le nègre comprend que le vocabulaire déracialisé, le déni du racisme et le déni du déni du racisme permettent d'éviter les questions relatives aux structures de différences et d'inégalités. Il sait que l'individualisation des relations – « Il n'y a pas de différence entre nous deux, maintenant, ici, non ? » – évacue et finalement légitime cesdites structures. Et il sait que sa (sur)vie dépend autant de l'interruption des rhétoriques et des gestes explicitement racistes que du court-circuit des certitudes et des inactions « postracistes », qu'importe l'intention. Face aux insinuations du Blanc, le nègre prendra donc les devants : *le hip-hop est violent parce qu'il est noir.*

Le hip-hop dont se distingue Loud est violent parce qu'il est disruptif, insolent. Il est violent en lui-même, par son existence, parce qu'il advient, et parce qu'il advient d'abord de l'extérieur, dans l'extérieur et pour l'extérieur. L'extérieur d'un monde qui se reconnaît, reconnaît ses traits, ses normes, sa cohésion, sa justice par différenciation et par exclusion. Le hip-hop émerge ainsi comme mouvement, comme forme de socialité et comme esthétique de ce qui est à la fois différent, extérieur et inférieur au monde euro-moderne ou, pour reprendre Jared Sexton, de ce qui existe et vit *dans* et (*du côté*) *de* la mort sociale, ou politique. Du côté du vide relatif, de la damnation. *In the wake*, suggère Christina Sharpe, dans l'éveil/sillage du bateau/deuil. Il sile – ou sille – violemment dans les oreilles de Pierre Arcand, en émergeant, hyper visible, dans son monde. À partir du moment où le hip-hop, comme irruption, interrompt et déforme ce qui est – l'ordre des choses –, il formule et incarne une critique ontologique. Il assiège le fondement des choses et des catégories, parce qu'il s'impose à partir de la capacité *ex nihilo* de l'affirmation, et n'a pas attendu l'assentiment de... ni la reconnaissance de... Parce qu'il n'invite pas seulement à désirer autre chose, mais à désirer autrement.

Le hip-hop émerge effectivement de l'endroit de la rancœur, comme l'exprime poétiquement Arcand, probablement sans savoir qu'il paraphrase ainsi Achille Mbembe dans sa *Critique de la raison nègre*. Le hip-hop crée et réarrange, est créé et réarrangé, à partir de ce (non-)lieu tissé à même les intimités diasporiques noires. Et ce (non-)lieu est en soi critique, même en lutte contre ce qui le produit en extériorité. C'est en ce sens qu'il est nécessairement violent, et qu'il l'est d'autant plus lorsqu'il refuse la reconnaissance par ce qui l'exclut. 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-être. L'ordre dominant rend ainsi au minoritaire son refus de reconnaissance : on déplace le hip-hop de son lieu d'élocution, on le recodifie, puis on neutralise le potentiel critique de son mouvement, de ses esthétiques. C'est contenir, avec des gants blancs, sa violence ontologique et politique. *C'est son éclaircissement.*

Je vois venir la critique, je prends donc les devants, puisque j'ai tourné les coins ronds : il ne s'agit pas d'affirmer que le hip-hop est l'expression d'une *essence* noire. Plutôt, il existe dans un mouvement kinesthésique, poétique, politique et intellectuel qui anime et est animé dans un (non-)lieu produit par le regard et les gestes coloniaux. Le hip-hop est noir dans et par la structuration et la réification coloniale de relations de pouvoir auxquelles sont assujettis des individus et des collectivités. Il l'est aussi, éventuellement, dans la réappropriation de ces projections, par les individus et les collectivités qui en sont l'objet, comme stratégies de résistance. « Noir » est ainsi un (non-)lieu relatif et politique qui n'a rien d'essentiel, de naturel, de fixe. Un (non-)lieu où d'autres peuvent aisément se rendre, et se rendent aisément de diverses manières, y créant différentes relations, par *nécessité* ou *prérogative.*

Tall Paul, Tolkeka, Shauit, Young Black Inuk ou Eekwol, par exemple, n'arrivent pas en ce (non-)lieu et n'en repartent pas comme Loud. Ils et elles y arrivent d'un endroit construit lui aussi par des logiques coloniales, comme le montre Jenell Navaro dans son exploration de la décolonialité du hip-hop autochtone. Ces artistes issus des Premiers Peuples partagent une *nécessité* similaire de mettre en évidence les formes historiques de domination, de dépossession, d'exploitation et de violence racistes. Cette *nécessité* s'actualise tout autant, bien que différemment, dans un refus de reconnaissance, dans le décodage des prétentions postcoloniales qui ne sont rien d'autre que des mécanismes de (re)colonisation, et dans la résistance à la passéification létale des réalités coloniales toujours vives. C'est ce travail *nécessaire* que poursuit, notamment, dans le hip-hop autochtone, le renforcement d'une conscience pan-autochtone qui réactualise des formes de dissidence transnationale, ainsi que l'usage de langues ancestrales comme (auto-)éducation et renégociation des temporalités et des spatialités.

À l'inverse, ce qui sera généralement perçu comme ouverture, découverte et échange chez ceux et celles qui en ont le luxe et la *prérogative* sera, chez ceux et celles qui le subissent, à évaluer en fonction (selon l'image de bell hooks) de la teneur de l'appétit. La finalité de l'éclaircissement du hip-hop serait en somme de l'alléger de son *excédent*. On voudrait repartir de son (non-)lieu enrichi, repu, mais jamais encombré.

C'est principalement pour entrer dans le vif du sujet que j'ai malmené Arcand ; je me fiche un peu de ce qu'il pense mais suis interpellé par la logique sous-jacente. Ce sont les mécanismes, ou plutôt la mécanique, de l'éclaircissement du hip-hop qui m'interpellent davantage, ainsi que la manière dont les distorsions qu'il subit s'opèrent et s'articulent. Puisque c'est bien de distorsions qu'il s'agit lorsqu'on *allège le hip-hop de son excédent.* Lorsqu'on tente de contenir, consciemment ou non, sa violence. L'allègement agit comme un miroir déformant ; c'est une antinomie. Or, cela ne survient pas seulement dans la réception de propositions artistiques comme celles de Loud. La littérature scientifique et le travail théorique sur le hip-hop au Québec tendent précisément vers cela, eux aussi, vers une tentative d'éclaircissement par les voies d'un discours légitimé et autorisé, et dont les prétentions de vérité sont encore plus préoccupantes.

Intimités diasporiques

La violence qui se trouve purgée de la proposition d'un Loud s'étiole tout autrement sur le plan théorique, dans les quelques articles, mémoires et thèses rédigés au Québec sur le rap et le hip-hop. Au lieu de célébrer la fin de la violence, on en contient, limite, atténue plutôt l'intrusion. Cette violence est niée, restreinte ou reléguée à un ailleurs temporel ou spatial. Certains textes s'évertuent à dépolitiser intégralement les réarticulations du hip-hop au Québec, tandis que d'autres s'en tiennent à identifier le caractère politique de certains de ses aspects essentiellement déclaratifs, discursifs ou sociolinguistiques. Et tous minimisent la centralité des expériences noires diasporiques dans le hip-hop. Ces expériences ne semblent subsister ni au temps ni à la distance. La nostalgie – blanche – des acrobaties transnationales et transculturelles noires situe l'émergence du hip-hop dans la multiplicité des sensibilités diasporiques qui traversent la côte est des États-Unis durant les années 1970. Mais ensuite, sous couvert d'anti-essentialisme, cette même nostalgie se métamorphose généralement en célébration apolitique de certaines reliques esthétiques noires transnationales ou, plus directement, en « constat » de la déprise du hip-hop de son ancrage afro-américain et noir : après son « internationalisation » et sa « globalisation », le hip-hop ne serait plus (seulement) afro-américain, et ne serait plus (seulement) noir.

Il ne semble pas y avoir de doute sur l'importance des intimités diasporiques noires dans la formation du hip-hop à ses débuts, dans le South Bronx noir et latino des années 1970. À quelques détails près, on s'entend pour dire que son impulsion et sa formalisation sont le fruit d'une hybridation d'éléments culturels et de relations sociales transnationales, accomplie grâce à des innovations ou à des reconfigurations techno-poétiques. On admet qu'il émerge au confluent des cultures vernaculaires afro-américaines et de leurs équivalents caribéens, tels qu'incarnés par Clive « Dj Kool Herc » Campbell, avec son parcours migratoire et son mythique *Back to School Jam* de 1973, au 1520 Sedgwick Avenue. Les discussions sur l'arrivée du hip-hop au Canada et au Québec sont, elles aussi, quasi consensuelles : ses premières articulations sont le fait des diasporas caribéennes anglophones et francophones, de leurs déplacements et contacts transnationaux. Elles se matérialisent notamment en *mixtapes*, contrefaçons et événements alternatifs, résistant ainsi à la structuration légale et économique des échanges culturels, comme le souligne Jared Ball. Il s'agit donc aussi, dans les contextes canadien et québécois, d'une formation culturelle articulant de manière spécifique les intimités diasporiques et proximités locales. Le hip-hop advient dans et à partir des expériences diasporiques ; déjà, et peut-être sans le vouloir, on reconnaît implicitement son existence, dans et à partir de cet espace d'intimités et de reconnexions, comme une résistance à la dispersion forcée, donc à l'une des conditions de possibilité du passé et du présent colonial.

> Rendre le hip-hop « écoutable », c'est 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.

Cela dit, ce n'est pas parce qu'on mentionne ces éléments sur l'origine du hip-hop qu'on en apprécie le sens. Si l'on restreint au passé et à l'ailleurs ce qui a pourtant des implications ici et maintenant, on s'approche plutôt du contraire. On a effectivement pris l'habitude de souligner la genèse noire du hip-hop, et de déplorer l'absence de traces écrites et enregistrées de ses premières actualisations au Québec. On s'entend même pour inscrire cette invisibilité dans l'imbrication des rapports sociaux de race et de classe, reflétant le manque d'intérêt de l'industrie de la musique pour les créations noires au cours des années 1970 et 1980. Mais on a beau le déplorer, on reproduit néanmoins ces dynamiques. Par exemple, lorsqu'il est question des origines du hip-hop au Québec, rares sont celles et ceux qui prennent la peine de faire référence

à Kapois Lamort ou à Prod Noire All Star, au groupe de danse Quality Crew, à Andrew et Howard « Stretch » Carr, à Freaky D, aux *b-girls* du Solid State Collective, à Duke Eatmon ou à Butcher T. De manière générale, on remarque plutôt cette invisibilité à la manière d'une épitaphe, et on situe ensuite les débuts du hip-hop au Québec au moment où il accède à l'espace public – blanc –, au moment où il nous parvient, comme s'il se « libérait » d'une « histoire singulière » afro-américaine. On mentionnera surtout French B, du groupe Mouvement Rap français, Blondie B, et même les caricatures de Lucien Francœur ou de Rock et Belles Oreilles. 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, adossées à tout sauf sa formation *déjà* diasporique, *déjà* transnationale, *déjà* transculturelle.

On passe donc de la célébration des dimensions transnationales et noires du hip-hop à son essentialisation comme expression culturelle uniquement afro-américaine, puis à sa dé-essentialisation salvatrice, judicieusement mise en parallèle de son « internationalisation » commerciale comme « produit culturel mondial ». Il s'agit d'une réécriture dominante des développements et des voyages du hip-hop qui contribue à son éclaircissement : pour la littérature québécoise, le *Black Noise* de Tricia Rose n'a pas subsisté au plus commode *Global Noise* de Tony Mitchell qui soutient que « le hip-hop et le rap ne peuvent pas être vus simplement comme une expression de la culture afro-américaine ».

La distorsion est inquiétante à plusieurs égards, et en particulier parce qu'elle mobilise notamment les travaux de Paul Gilroy, un théoricien qui ne pensait probablement pas servir à extraire le hip-hop de l'Atlantique noir lorsqu'il se demandait justement, en 1993 : comment une forme aussi transnationale et malléable peut-elle être interprétée comme l'émanation d'une quelconque essence afro-américaine ? Il peut certes y avoir un danger à revendiquer la centralité noire d'une expression culturelle lorsque celle-ci est pensée comme une injonction essentialiste et biologisante ; lorsqu'elle fait allusion à une certaine pureté naturalisée, déshistoricisée. Il s'agit cependant d'une dépossession lorsque, sous prétexte de répudier tout essentialisme, on en vient à nier l'intrication et la présence ontologique et politico-esthétique des expériences et des sensibilités noires.

L'Atlantique noir de Gilroy suggère précisément d'investir cette tension, et de renégocier et de resituer la différenciation et le même, sans appel à la finitude des frontières nationales. Il propose une perspective anti-essentialiste qui s'inscrit dans la médiation entre différentes histoires intellectuelles, culturelles et politiques situées, dont les déplacements et les influences déploient une topographie nouvelle de la production culturelle et de la praxis politique. Gilroy ancre les cultures et musiques noires, et de ce fait le hip-hop, dans une constellation diasporique construite sur plusieurs siècles, et dont témoignent d'abord leur caractère transnational et l'impossibilité de les concevoir sous le prisme de cadres nationaux, mais également la centralité de l'expérience noire multiple. Il devient par exemple impossible de penser la formation d'une culture politique afro-américaine sans mesurer les incidences de l'expérience révolutionnaire haïtienne ; de comprendre le projet nationaliste de Martin Robison Delany en évacuant ses années à Chatham en Ontario ; ou de saisir l'impact des théorisations et des pratiques politiques d'Anna Julia Cooper sur la tradition féministe noire sans prendre en compte sa relocalisation temporaire à Paris, métropole coloniale.

En cherchant à défaire le hip-hop de son ancrage dans le contexte afro-américain pour le penser ailleurs (dont au Québec), non seulement la littérature québécoise nie-t-elle ces sensibilités diasporiques générales ainsi que spécifiques aux intimités intra-Amérique, mais aussi, paradoxalement, elle essentialise grossièrement la culture (politique) noire aux États-Unis en suggérant une correspondance directe et imperturbée entre « le » nationalisme noir et le hip-hop. Elle évacue d'un seul geste désinvolte toutes les tensions et la complexité, puis reconduit la mise en sourdine et l'exclusion des perspectives noires marginalisées.

Violence

C'est (notamment) parce que les intimités diasporiques noires sont évacuées que la littérature québécoise sur le hip-hop peut contenir sa violence, voire le dépolitiser avec assurance. Cela se produit en deux temps. D'abord, l'évacuation des intimités diasporiques stimule le discours d'exogénéité du racisme, un phénomène qui n'existerait pas ici ou pas aujourd'hui, tandis que la praxis politique noire au Québec est conséquemment réduite à une appropriation ou à une imitation juvénile, décontextualisée et inappropriée des traditions politiques afro-américaines ou *anglophones* – nécessairement présentées comme exogènes au Québec. Quoi qu'en disent, notamment, Rinaldo Walcott, Afua Cooper, Joseph Mensah, Charmaine Nelson, Dorothy W. Williams, Sean Mills ou Robyn Maynard, on ignore et on décrédibilise toute résistance noire endogène. Là où l'un soutient, par souci d'exactitude, qu'il faut distinguer les États-Unis, « un contexte où le racisme est omniprésent et institutionnalisé », du Québec, où « la situation du racisme n'est pas comparable », l'autre estime que Webster, entre autres, s'approprie des éléments de résistance chez les « Américains (noirs) [qui] sont culturellement plus armés pour la lutte contre l'idéologie de suprématie blanche ». Certains vont jusqu'à dé-radicaliser, dans le contexte québécois, des cultures politiques dont on admettrait volontiers la radicalité ailleurs. On soulignera par exemple que « dans le contexte montréalais, la

culture hip-hop peut difficilement être considérée comme un phénomène de résistance et de contestation en réaction à la culture dominante », qu'il « ne s'agit ni d'un mouvement révolutionnaire, ni contestataire puisque les membres de la culture hip-hop projettent de s'intégrer aux systèmes institutionnels et culturels québécois ». Autant dire que le mouvement des droits civiques, les revendications féministes ou les demandes de reconnaissance autochtones n'ont aucune dimension contestatrice !

Le hip-hop est constitutif et constitué par son irruption dans et du côté de la mort sociale, de l'*excédent*.

Je note ensuite, et probablement de manière plus profonde, une tendance à restreindre le geste politique à la grammaire politique dominante, celle à laquelle le hip-hop s'oppose pourtant fondamentalement. Ce n'est pas un hasard si Loco Locass représente, dans la société comme dans la littérature sur le hip-hop au Québec, l'archétype de la politisation de ce genre musical. La formation, effectivement politisée, maîtrise et choisit de mobiliser les codes à travers lesquels le politique est pensé par le groupe dominant au Québec, dont ses membres font partie. « Paul Martin sait qui nous sommes », rappellent-ils. Ces mêmes codes permettent également de sanctifier « par en haut » le hip-hop qui apparaît politique – politisé, contestataire, en résistance – en fonction de critères spécifiques : l'intérêt pour « la » politique (partisane), la participation électorale ou la question nationale, bref tout geste, expression d'adhésion ou discours qui sera compris comme la formulation « adéquate » d'une conscience et d'une existence politique. Ces critères ont une autorité telle qu'on ira jusqu'à s'en servir pour remettre en question la « connaissance » et la « compétence » des « hip-hoppeurs » (oui, *hip-hoppeurs*) pour comprendre et agir politiquement. Ce sont ces codes, donc, qui servent finalement à distinguer les « incarnations politisées » du hip-hop – qui serait politique par ses mots ou son multilinguisme chez les plus généreux – de ses étourderies apolitiques (rap festif ou *gangsta*, par exemple). Ce faisant, pourtant, ils échouent dramatiquement à comprendre et à politiser la présence, l'émergence non discursive, les sonorités, les mouvements ou, comme le propose Damon Sajnani, la radicalité d'avoir du plaisir du côté de la mort sociale.

Ces propositions trahissent leur lieu d'élocution : la position sociale, épistémique et ontologique à partir de laquelle elles sont énoncées. Il s'agit en l'occurrence d'un lieu où l'on ne s'encombre pas de réfléchir à la manière dont la prééminence euro-moderne du discours et de l'écrit pour exprimer la pensée reproduit la même violence qui délimite savamment le (non-)lieu de l'indicibilité, du non-accès au discours autorisé. On sera donc incapable d'apprécier, par exemple, le kwaito sud-africain des années 1980 comme praxis de libération. On se butera à sa festivité dite apolitique. On ne saura pas non plus apprécier l'antiphonie, la composition séquentielle d'appel et de réponse qui traverse les formes musicales diasporiques noires, comme forme de participation et de réflexion démocratique. On ne percevra pas les pratiques citationnelles et référentielles du hip-hop (les *shout-outs* et *samplings*, par exemple), ou encore la mise en évidence *implicite* de la transnationalisation d'une violence racialisée et déshumanisante cautionnée par les États euro-américains, comme interruption de la construction narrative de l'État-nation.

Imparfait, incomplet, malhabile, même frustrant parfois, oui, il ne s'agit pas du tout de supposer que le hip-hop ait porté ou puisse porter la libération à lui seul. Ce serait omettre naïvement, entre autres, l'effet des rapports de domination qui le traversent, qu'il entretient et reproduit, et dont la spectacularisation est si rentable pour les Kanye West, Snoop Dogg ou Drake. Non, il ne s'agit de rien d'autre, finalement, que de nous rappeler, en le rappelant en même temps à celles et à ceux qui, avant de théoriser son apolitisme et sa non-radicalité, ont eu besoin d'*insiders* pour savoir que *514-50 Dans mon réseau* et *Mentalité Moune Morne* ont marqué le hip-hop au Québec, qu'on connaît notre *shit* : le hip-hop est constitutif *et* constitué par son irruption dans et du côté de la mort sociale, de l'*excédent*. Et les tentatives d'éclaircissement ne neutraliseront pas le travail *nécessairement* trop peu valorisé, trop peu cité des Strange Froots, Debby Friday, Sereni-T, Sarahmée, Lucas Charlie Rose, du *crew* Le Cypher ou de Kayiri, dont la présence défait et dé-pense les logiques coloniales ainsi que les systèmes d'oppression qui s'y imbriquent.

La culture hip-hop au Québec est un espace de déprises et de reprises affirmatives, insistantes et créatrices et, c'était en filigrane dans chacune de mes phrases, *un (non-)lieu de proximités décoloniales*. On y reviendra en temps et lieu. Pour l'instant, il ne s'agissait de rien d'autre, finalement, que de commencer à le redire pour continuer à désirer autre chose et à désirer autrement. (L)

◆ **Philippe Néméh-Nombré** est doctorant en sociologie à l'Université de Montréal, membre du comité éditorial de la revue HistoireEngagée.ca et co-fondateur du projet radiophonique, événementiel et musical Échantillons, une exploration (re) politisant les esthétiques africaines et afro-diasporiques en musique.