



© Benoit Rousseau, Les Francos de Montréal

DOSSIER

Perspectives littéraires sur le rap québécois

sous la direction de Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur et Sarah Yahyaoui

@analyses

Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise

Printemps-été 2022

Volume 16 - numéro 2

Comité de direction :

ISABELLE KIROUAC MASSICOTTE, directrice
Université du Manitoba
Courriel : isabelle.kirouacmassicotte@umanitoba.ca

LUCIE HOTTE, éditrice et directrice, CRCCF
Université d'Ottawa
Courriel : dir.crccf@uottawa.ca

OLIVIER LAGUEUX, responsable des publications et de la recherche, CRCCF
Université d'Ottawa
Courriel : publications.crccf@uottawa.ca

JOHANNE MELANÇON, adjointe à la rédaction
Université d'Ottawa
Courriel : j.melancon@uottawa.ca

Comité de rédaction :

KIRSTY BELL
Université Mount Allison
Courriel : kbell@mta.ca

ÉLISE LEPAGE
Université de Waterloo
Courriel : elepage@uwaterloo.ca

JOËLLE PAPILLON
Université McMaster
Courriel : papillj@mcmaster.ca

Coordinatrice (revue) :

SANDRINE DUVAL
Université de Moncton
Courriel : analyses@uottawa.ca

Révision linguistique : JOSÉE THERRIEN

Coordination (édition) : OLIVIER LAGUEUX

Correction d'épreuves :

OLIVIER LAGUEUX et RAPHAËL PELLETIER

Mise en page et montage de la couverture :

RAPHAËL PELLETIER



Sous licence Creative Commons
Attribution non commercial 4.0 (CC
BY NC) : <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

En couverture :

La fin du spectacle Rapkeb Allstarz, où se côtoyaient sur scène des artistes pionniers et des étoiles actuelles du rap québécois, aux Francos 2018. (photographie : © Benoit Rousseau, Les Francos de Montréal).

Facebook : <https://www.facebook.com/RevueAnalyses>
Twitter : @RevueAnalyses

ISSN : 1715-9261 (en ligne)

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2022

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives Canada, 2022

Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 2022

Produit au Canada

Table des matières

Dossier - Perspectives littéraires sur le rap québécois

sous la direction de

Catherine Leclerc (Université McGill)
Xavier Phaneuf-Jolicoeur (Université McGill)
Sarah Yahyaoui (Graduate Center, CUNY)

Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur et Sarah Yahyaoui <i>Présentation du dossier</i>	5
---	---

Entretiens :

« [S]e donner le droit d'exister » : entretien avec J. Kyll (Jennifer Salgado)	15
« [U]ne force littéraire à aller chercher » : entretien avec Webster (Aly Ndiaye)	29
« [E]xprimer les 360 degrés » : entretien avec KNLO (Akena Okoko)	51

Articles :

Catherine Leclerc « [N]ou rasanble. » <i>Rassemblements hétérogènes et hétérolingues</i> dans les chansons de Muzion	61
Sarah Yahyaoui <i>Intertextualité de « Montréal \$ud » : Dead Obies et le hip-hop</i>	81
Marie-Rose Savard Morand <i>Gesamtkunstwerk : métadiscours sur l'art et le travail</i>	101
Mathieu Simard et Isabelle Kirouac Massicotte <i>Les rappeuses québécoises sur le devant de la scène : autorité lyrique de la voix féminine chez Donzelle et MCM</i>	123
Frédéric Giguère <i>L'hétérolinguisme au cœur du rap québécois contemporain chez Loud et Koriass : « C'est trop underground pour le grand public? »</i>	139
Xavier Phaneuf-Jolicoeur « Les plus game dans l'game. » <i>Aspects de la poétique d'Alaclair Ensemble</i>	155

Amine Baouche, Xavier Phaneuf-Jolicoeur et Sarah Yahyaoui <i>Bibliographie</i>	177

**« [S]e donner le droit d'exister » :
entretien avec J. Kyll (Jennifer Salgado)**

18 décembre 2020¹

Catherine Leclerc : Vos chansons sont très « écrites », ce qui nous amène à nous interroger sur vos débuts en écriture. Avez-vous commencé à écrire avec le rap, après vous y être initiée en entendant votre frère rapper dans les années 1990, ou avant?

J'ai commencé à écrire avant même de faire du rap. La musique est venue en premier, ensuite l'écriture, par laquelle j'ai commencé à créer. Lorsque j'ai entendu le médium du rap et que j'ai compris la place que l'écriture pouvait prendre dans cette forme musicale, les choses ont cliqué. Je me suis dit : « O. K., ça c'est le mariage qu'il me faut pour exprimer ce que j'ai à dire. »

Xavier Phaneuf-Jolicoeur : Quels rappeurs et rappeuses écoutiez-vous quand vous avez commencé à rapper? Dans une entrevue, vous dites que l'arrivée de Public Enemy et de NWA a été marquante, qu'elle a permis votre passage du punk et du heavy metal au hip-hop et au rap. Quelles étaient vos inspirations à ce moment-là? Qu'écoutez-vous en ce moment? Écoutez-vous beaucoup de rap?

L'art en général m'interpelle, mais surtout la musique. Je la trouve plus directe comme forme artistique. Dans l'écriture, il y a cette façon de prendre la main de celui qui lit, de le guider. Avec la musique, il y a une grande liberté qui permet d'aller où on veut et de laisser le public comprendre ce qu'il veut. Le rap, pour moi, représente les voyages à New York, chaque été, chez les cousins! On découvre la culture qu'il y a autour de cette musique, et elle devient plus que de la musique; elle devient une forme culturelle, un mouvement. On découvre donc le rap chez les Américains. Ici, au Québec, ça n'existe pas encore. En voyant ce qui se fait aux États-Unis, on se dit : « Ça serait *cool* de le faire à notre manière, ici. »

Je m'étais lancée dans le mouvement avec les premiers groupes *old school*, même si le *old school* n'était pas encore venu me chercher. Quand je parle du *old school*, je fais référence aux premiers groupes : Afrika Bambaataa, Rakim... J'étais encore réticente. C'est au moment où j'ai découvert Public Enemy, NWA et surtout le West Coast avec ce que Dr. Dre faisait; au moment où j'ai découvert leur influence, le mouvement de masse qui s'est créé, que j'ai été touchée. Ce n'était plus juste un jeu; ça prenait une forme sérieuse, réelle. Ce n'était plus une fuite de la réalité dans laquelle on vit, c'était : « On rentre dedans et on vous fait voir c'est quoi. » Puis, quand j'ai entendu Wu-Tang du East Coast avec son côté décontracté très proche du style qu'on retrouve à Montréal, la table était mise : je m'y suis retrouvée. Je dirais que j'étais

¹ Recherche et questions : Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur et Sarah Yahyaoui. Transcription : Amine Baouche. Correction : Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur, Christelle Saint-Julien et Sarah Yahyaoui.

attirée par le West Coast, toute l'école de Dr. Dre, et par l'attitude new-yorkaise de Public Enemy. Quand le East Coast a pris de l'ampleur, avec Wu-Tang, Mobb Deep, c'est devenu mon truc, mon territoire, mon école. C'est devenu mon langage.

Depuis, je n'ai jamais arrêté d'écouter du rap. J'écoute du rap de partout : du UK, de la Tunisie, du Japon... J'essaie de voir la façon dont le mouvement prend forme à travers le monde. Je trouve que le côté artistique de la forme a été mis de côté dans le rap contemporain, pour donner la place au paraître, faire un *statement* et adhérer au je-m'en-foutisme qui habite la jeunesse aujourd'hui. Pour moi, la forme artistique est plus importante. Il n'y a pas d'artiste, en ce moment, qui fait vraiment de l'orfèvrerie avec la langue, le *flow*, le débit sur la musique, avec la mélodie, le rap... Mais ce que la culture du hip-hop devient en général, je trouve que c'est très fort.

C. L. : J. Kyll n'est pas que rappeuse : des chansons de Muzion au film de Will Prosper (*Kenbe la, jusqu'à la victoire*, dont vous avez coécrit la musique), elle est aussi chansonnière, poète, musicienne. Quelle est votre façon à vous, Jenny Salgado, de naviguer à travers ces différents styles? Quels sont leurs points communs, leurs différences, les avantages propres à chacun?

En ce qui concerne les styles, il faut quand même poser des jalons autour du temps qui passe. On a commencé à rapper quand on avait 15 ans, on était des gamins. La musique, les propos, les styles et l'énergie reflétaient ce côté un peu naïf de l'adolescence, ce côté « *fuck you* » aussi. [Rires.] Permettre à l'art et au langage artistique de grandir et d'évoluer avec soi est un privilège, même si ça vient avec son lot d'obstacles. Entrer dans le partage avec l'autre, qui peut grandir avec nous ou pas, est un grand risque. Il y a quelque chose qui reste de cette essence parce qu'elle fait partie de moi et que c'est encore moi, mais c'est moi 20 ans plus tard. Il y a une évolution qui s'est faite, forcément. J'essaie de ne pas trop me poser de questions sur la forme que doit prendre mon évolution, je préfère la laisser aller et la respecter. Ça devient beaucoup plus simple quand je n'essaie pas trop de définir mon public d'avance, ni la façon de m'y adresser. Je me dis plutôt ceci : « C'est toi qui parles, et les gens qui sont appelés à t'écouter vont se revirer de bord et t'écouter naturellement. » Ça devient plus simple comme ça.

Ensuite, pour moi, sur le plan artistique, c'est une question d'ouverture d'esprit. Je pense que j'ai une grande ouverture d'esprit, c'est quelque chose qui m'a été inculqué très jeune, c'est un des plus beaux cadeaux que j'aie reçus de mes parents, et c'est ce qui m'a permis de naviguer, puis d'écouter non seulement différentes personnes, mais aussi différentes formes de discours et d'apprendre différents langages. On ne parle pas à un enfant de cinq ans comme on parle à quelqu'un de 25 ans ou de 75 ans. Il faut prendre conscience du contexte social et culturel pour bien communiquer et transmettre son message. Non seulement le milieu change, mais la manière de parler change aussi, le mouvement même de la langue se transforme. Il faut en tenir compte.

Chaque langue a ses forces, ses propriétés. L'anglais n'est pas le français, qui n'est pas le créole, qui n'est pas l'allemand. On l'entend très bien lorsqu'on écoute différents raps d'un peu partout. Pour moi, les différentes formes musicales ont chacune leurs forces. Il y a quelque chose de très cru et de très terre-à-terre, de très *in your face* dans le rap, que je ne vais pas nécessairement trouver dans la chanson française ou dans le classique; alors que, dans le classique, il est possible d'aller chercher le détail mélodique, le détail harmonique, les

modulations. Artistiquement, on y trouve une profondeur particulière, beaucoup plus détaillée que dans la forme rappée, qui est une forme artistique très jeune. Le rock, c'est autre chose : c'est le mariage de la mélodie avec l'espèce de côté cru que le rap peut avoir; on peut y ajouter la mélodie, l'instrumentation, les guitares. Je travaille avec un guitariste qui prend beaucoup de place dans mon son, et marier ces deux discours, faire parler la guitare avec la voix... Je pourrais m'étendre longtemps sur le sujet mais, pour résumer, chaque forme musicale a sa force, comme chaque langue a sa force. J'aime beaucoup chanter en anglais parce que l'anglais a une forme assez ciselée dans le rythme. Mais ma langue préférée est le français parce que le français a cette justesse du propos qui demande plus de subtilité. Pour faire résonner la langue sur un *beat*, le français requiert bien plus d'habiletés – de *skills* – que l'anglais. Je peux donc faire des chansons en français, mais si j'ai un mot à dire qui sonne mieux et qui est plus juste en anglais, je vais le garrocher en anglais, et si c'est en créole, je le ferai en créole. J'aime voyager à travers les styles, les langues. Tout ça pour moi est un terrain de jeu. Pouvoir se donner cette liberté de se promener un peu partout, c'est non seulement un kiff, mais c'est un privilège. Je le fais depuis toujours, depuis que ça m'a été inculqué.

X. P.-J. : C'est intéressant de dire que chaque style musical est comme une langue, que vous venez à mélanger. Si on revient à Muzion, comment se passait, concrètement, l'écriture en groupe? Vous parlez en entrevue des soirées du Vendre-D. Y avait-il, par exemple, un concept général pour un texte, chacun personne écrivait-elle sa partie?

Je vois que vous vous êtes bien renseignés, et ça me fait vraiment plaisir. Comme tout le reste, les Vendre-D étaient quelque chose de très improvisé, on ne faisait pas de sessions de travail structurées. C'était vraiment une *vibe*, une ambiance. Le week-end arrive, on *chill*, on *vibe*, on prend un coup, on relaxe, puis, forcément, il y a du monde qui va commencer à rapper. Parfois, ça commence par un *freestyle*, et le *freestyle* devient inspirant. Parfois, ça commence par un *beat*; dans le fond de la pièce, il y a quelqu'un qui gosse sur les machines, les sons commencent à se coller, puis, tout à coup, on se dit : « *Oh damn*, ça commence à sonner comme quelque chose qui pourrait exister. » Et là l'ambiance s'arrête un peu, elle se focalise, et on décide : « Ouais, on y va, *let's make a song out of it*. » Dans ces moments-là, ça passe du *freestyle* total à des moments très philosophiques... Ce qui est vraiment *cool* de Muzion, c'est qu'avant d'être un groupe de musique, on était une gang de *chums* qui aimaient *chiller* ensemble et philosopher.

La philosophie a été un métier extrêmement respecté, qui a un peu été mis de côté. Aujourd'hui, les gens lèvent le nez sur la philosophie, mais nous, on a toujours aimé ça. Drama et moi, on passait des heures à parler de tout et de rien, de l'histoire, de la société, du système, du futur. À partir de ces discussions-là pouvait naître une chanson. On pouvait s'asseoir et dire : « O. K., qu'est-ce qu'on veut dire en tant que groupe? » Une fois qu'on définissait ce qu'on voulait dire, chacun s'en allait de son côté et écrivait son truc. Après, on se rencontrait pour partager ce qui avait été créé individuellement et on voyait comment harmoniser le tout ensemble pour que ce soit homogène.

D'autres fois, c'était complètement *freestyle*, on entrait toute la *gang* dans le *booth* en même temps, puis *let's go*, on se laisse aller. On pouvait faire le *trip* de ne rien écrire du tout, juste embarquer sur le *mic* et voir ce que ça allait donner. Parfois, on écrivait avec tous les Morniers, la famille élargie de Muzion... Il y en avait qui étaient moins avancés que nous. Là, on pouvait se donner un petit coup de main, s'aider à l'écriture, se donner des idées : « Ouais,

cette ligne, ça rimait bien avec tel autre mot, ce serait bien que telle autre idée puisse suivre. » C'était très organique, rien de forcé, on ne travaillait pas au bout d'un fouet ou au bout d'un ordre; il fallait que ce soit *tripant*, et ça l'était.

C. L. : Il y a vraiment une signature Muzion : un son, une écriture, une unité. Mais en même temps, *Mentalité moune morne* est hétérogène. L'album contient à la fois « La vi ti nèg » et « Noire noblesse », qui joue sur un tout autre ton. Lorsqu'on s'arrête sur la construction des chansons, on se rend compte que chaque membre du groupe y apporte son style, son univers propre. Chaque chanson tient comme un tout, qu'on reconnait et dont on se souvient longtemps après, mais chacune fait aussi cohabiter des éléments si différents qu'ils pourraient sembler incompatibles avant d'être rassemblés.

Et moi qui viens de parler d'homogénéité... [Rires.] Mais c'est vrai qu'il y a un côté plus hétérogène, qui réussit à former un tout ensuite. Je pense que ça part d'un respect. Je disais tout à l'heure qu'on n'écrivait pas au bout d'un bâton ou d'un fouet; c'est un *trip*, chacun a son côté unique. Chacun a son vécu, ce qui le démarque, de là l'importance que chacun puisse s'isoler et faire son truc de son côté avant qu'on se réunisse à nouveau pour partager, comparer, voir comment agencer le tout. C'était très important pour nous de pouvoir conserver notre individualité. Nous étions conscients que la disparité amenait une certaine force non seulement au propos lui-même, au mouvement, mais aussi à l'œuvre. Ça amenait plus de détails, de *layers*, de texture à l'œuvre. C'est probablement une des forces qui ont amené la reconnaissance, l'écoute, le niveau de succès que le groupe a connus. Cette complexité est beaucoup plus difficile à atteindre seule, comme artiste.

Dans le rap, ce qui est *cool*, c'est que plusieurs personnes peuvent occuper le micro, faire entendre leur voix, alors qu'avec d'autres styles musicaux, tu as un chanteur, et puis les autres jouent des instruments. Cet aspect m'avait interpellée avec Wu-Tang. L'effet de groupe, chacun des *boys* du groupe était complètement différent de l'autre, et c'est ce qui était *cool*. Si ça avait été neuf *patnè* qui arrivaient avec le même style, le même *flow*, le même propos, on aurait perdu l'intérêt rapidement. Mais que chacun amène une autre couleur et montre à quel point il y a moyen d'avoir autant de ramifications, autant de cheminements à prendre autour d'une même forme d'art, d'une même œuvre, d'une même chanson, d'un même *beat*, je trouve que c'est précisément ça qui est *cool*, pour celui qui crée comme pour celui qui écoute. Oui, on était conscients de l'effet que ça avait et on l'a exploité. On l'exploitait naturellement, on en était conscients et on laissait fleurir ce côté hétérogène. Plutôt que de se répéter, on peut se compléter les uns les autres.

X. P.-J. : En réécoutant beaucoup de Muzion ces derniers temps, je me faisais la réflexion que vous aviez vraiment un *flow* qui est caractéristique. C'est impossible de ne pas reconnaître vos *verses*, qui sont toujours à la frontière de la poésie déclamée. Jérémie McEwen qualifie ce *flow* de « prêche » dans un article, et on y trouve effectivement quelque chose de prophétique. Vous parliez de liberté tout à l'heure, et on sent que vous vous plaisez à prendre, justement, des libertés avec la mesure : accélérer, ralentir, avoir un *flow* plus intense à certains moments. Pouvez-vous nous parler un peu de ce *flow*, de la manière dont vous le pensez, le concevez, le vivez?

C'est la première fois que je me fais poser cette question-là, et c'est une question qui me fait plaisir parce que, même si j'y ai pensé de mon côté, je n'ai jamais vraiment réfléchi à mon *flow* en ce qui concerne la perception de celui qui l'écoute. Ça ne m'a jamais été souligné alors que j'ai toujours souhaité que ça le soit, parce qu'il y a un travail derrière ce *flow*. Au départ, ma volonté était de casser un peu le *flow* parce qu'il y a un côté très répétitif dans le rap – qu'on retrouve aussi beaucoup dans le reggae; si on recule historiquement, on le retrouve aussi dans le blues – où souvent, autour d'un même rythme, différentes personnes vont reprendre, répéter cette mélodie. Elles en font ce qu'elles veulent, mais il y a un côté répétitif. Souvent dans le rap, lorsque quelqu'un arrive avec un *flow*, et même si c'est un nouveau *flow*, tu sais que tu vas l'entendre 10 000 fois. Moi, dans l'esprit artistique de la chose, je voulais casser ce truc : reprendre des *flows* qui ont déjà été faits et arriver avec quelque chose qui soit propre à moi. Tout en respectant le rythme, la vitesse, le BPM du truc, en respectant le *pitch* du truc, pouvoir se promener autour, accélérer, décélérer, même perdre l'auditoire dans le *flow* parce que là je te parle, puis là oh, je reviens carrée, puis je repars encore. J'ai vraiment voulu faire exploser le carcan, le cadre d'un *flow* rappé, et aller vers quelque chose qui est autant du slam et de la mélodie chantée, pour revenir ensuite vers ce qu'on connaît et reconnaît du rap. En effet, cette façon de faire n'est pas courante, surtout dans le rap francophone. J'apprécie le fait de le souligner.

C. L. : Pour poser ma prochaine question, je citerai un vers de « Le soleil se couche » de *Mentalité moune morne* : « Lorsqu'une femme prend le micro pour parler d'autre chose que de sa sexualité / Mais bien des problèmes d'actualité / Tout le monde réagit ». L'expression « lorsqu'une femme prend le micro » revient aussi dans « La classe disparue » sur l'album *J'révolutionne*. Ce n'est probablement pas un hasard si cette affirmation forte vient de la première femme MC à s'imposer au Québec. Qu'est-ce ça représentait, à l'époque des débuts de Muzion, et qu'est-ce que ça représente maintenant, pour une femme, que de prendre le micro et de rapper?

Ce sont de grandes questions! Dans le rap, lorsqu'une femme prend le micro, elle est consciente que peu de femmes le font. Le rap sur ce point est représentatif de la société, tant de ce qui se passe maintenant que de ce qui s'est passé dans l'Histoire. Donc, lorsqu'une femme prend le micro, soit elle va passer inaperçue, soit elle va se démarquer. Lorsqu'on est consciente de ça, qu'on prend la peine de prendre le micro et qu'on fait les sacrifices qu'il faut, on ne veut pas passer inaperçue. On sait qu'on parle pour celles qui n'ont pas encore eu l'occasion de parler et qui vont se voir en nous. On amène un discours qui est complètement différent du discours masculin qu'on entend habituellement, autant dans le rap que dans la société en général, un discours très « homme blanc », en fait. Toute cette conscience nous habite. Et forcément, tout ce qu'on dit, tout ce qu'on écrit, la façon dont on se présente au-delà aussi de ce qu'on dit vient teinter l'échange qui va se faire avec l'auditoire.

On peut en prendre conscience ou pas. On peut l'apprécier et le respecter, ou bien en faire fi. Peu importe le choix qu'on fait, il y a un éléphant dans la pièce. Ça n'arrive pas souvent qu'une femme prenne le micro, donc il lui faut une certaine forme de puissance parce que, sans cette puissance, elle va tomber dans les oubliettes. C'est ça, pour moi, quand une femme prend le micro. En tout cas, c'est comme ça que je le conçois.

X. P.-J. : Dans une entrevue, vous associez le rap à l'action de dénoncer. Comme si le rap servait à parler de la société, à critiquer, à avoir un rôle politique. Nous nous demandions si, pour vous, cette relation entre le rap et la politique était intrinsèque. La distinction, souvent critiquée, entre le rap festif et le rap engagé a-t-elle un sens pour vous?

Pour faire suite à ce que je disais tout à l'heure, je crois que tout est politique, tout est engagement social. Ne pas voter, c'est poser un geste politique. S'en foutre, c'est poser un geste politique. Parce que le nombre de gens qui s'en foutent, qui ne se mêlent pas de la chose politique, ça a des conséquences. Ces gens changent le résultat et la place qu'occupe la politique, et la façon dont la politique va prendre cette place dans la société et dans la communauté. Comme je le disais, le rap est très représentatif de ce qu'on est et de ce qui se passe. Dans les deux cas, dans le rap comme dans la vie, il y a des gens qui préfèrent aborder les choses avec humour, et c'est absolument nécessaire, mais pas seulement. Il y a d'autres personnes qui prennent la vie très au sérieux, ce qu'il faut absolument savoir faire, mais pas seulement non plus.

Même quelqu'un qui décide de faire du rap un jeu, d'en faire quelque chose de léger, participe qu'il le veuille ou non au mouvement politique et au discours politique. Pour moi, ça a commencé comme un jeu, mais dès que j'ai pris la plume (j'allais dire le micro), même s'il fallait que ce soit le *fun*, que ce soit un *trip*, quand tout s'éteignait, je devais dire quelque chose, j'étais en train de dire quelque chose. Il y a moi, il y a l'outil, il y a les mots. Il y a cette espèce d'extase qu'on vit quand on est un artiste. Là encore, il y a toutes sortes d'artistes, mais quand, fondamentalement, tu es un *artiste* et non pas quelqu'un qui recherche la popularité, quand c'est le geste artistique qui te plaît, tu veux vivre cette extase-là en posant des gestes.

Pour moi, ça a commencé avec cette extase, mais je me suis vite rendu compte que celui qui recevait le geste avait une réaction, et que sa réaction montrait qu'il en voulait plus; ce qu'il entendait de moi venait en quelque sorte changer un peu le reste de ses mouvements. Ce que j'ai écrit ou rappé ou chanté va influencer, ne serait-ce qu'un tant soit peu, la suite de son existence. Quand j'en ai pris conscience, je me suis dit : « O. K., je ne peux pas prendre ça à la légère, il faut que je fasse attention à ce que je dis. C'est un honneur, c'est un privilège qu'il y ait des gens qui m'écoutent. » Il faut que je sois capable d'apprécier ce privilège et de dire quelque chose qui en vaut la peine. Je suis consciente du don, de l'échange, comme nous le faisons en ce moment. Quand nous allons avoir fini cette entrevue, elle va m'habiter, surtout que vous me posez d'excellentes questions. Ça viendra teinter ma prochaine œuvre, c'est donc important pour moi que ce soit réciproque, que je sois certaine que vous recevrez quelque chose de ce que je vous donne. Pour moi, fondamentalement, être artiste, c'est ça.

Donc oui, il faut que ce soit politique, puisque même en surface, la politique prend beaucoup de place. On parle beaucoup de politique, on en entend beaucoup parler dans les médias, on en discute autour de la table, en famille, entre amis, quand on *vibe*. Encore plus aujourd'hui, en 2020, avec tous les mouvements socioculturels qui émergent, toutes les petites révolutions qui veulent naître, il n'y a pas moyen de passer à côté. Je n'ai pas envie de dire : « Ah, *cool*, mais moi, mon *statement*, ça va être de tourner autour, de voguer autour, de faire des blagues, des distractions ou de me détourner de la chose. » Il y a des gens qui sont meilleurs que moi pour prendre une pause. Moi, j'aime prendre le taureau par les cornes, j'aime utiliser l'art pour prendre le taureau par les cornes. Forcément, je vais intégrer le côté politique dans la création, je vais en faire un engagement social. C'est plus fort que moi, je pense que je suis faite comme ça. [Rires.]

C. L. : Ce que Xavier n'a pas dit en posant sa dernière question, c'est que nous y avons attaché un mot-clé, « révolutionner ». Nous avons l'impression que les deux volets étaient présents : à la fois pousser l'art plus loin et pousser la société plus loin.

De là le titre du second album de Muzion, *J'revolutionne*. Je pense qu'il faut toujours que les deux soient mariés, le rêve et la révolution; que les deux fassent combat, *side by side*. Sinon, une révolution qui a perdu son rêve, c'est une révolution futile, qui est seulement symbolique et n'amène aucun résultat. Et un rêve sans révolution, ça reste du pelletage de nuages : « *I have a dream* ». *Yeah, I'm living this dream right now*. À un moment donné, il faut attraper l'histoire et dire : « O. K., il faut faire évoluer l'histoire. » On ne peut pas tout le temps répéter : « *I have a dream* »; à un moment donné, il faut pouvoir dire : « *I am the dream* », on est rendus là. [Rires.]

C. L. : Ces dernières années, on a assisté à un débat autour du franglais, débat qui a pris le rap comme point de départ, voire comme bouc émissaire. Dans ce débat, les critiques du rap franglais semblaient considérer qu'il s'agissait d'un phénomène nouveau. Pourtant, Muzion proposait déjà des alliages linguistiques audacieux, sans compter que le thème de la cohabitation du français, de l'anglais et du créole revient dans la chanson « Spit White! » de votre album solo *Et tu te suivras*, paru en 2010. Quel rôle ces alliages linguistiques jouent-ils dans votre écriture?

Notre traitement des langues nous est venu de manière complètement naturelle. Aujourd'hui, des artistes le reprennent en se questionnant sur chaque mot, sur la position des mots anglais dans un texte. Mais nous, nous n'avions pas de modèle pour l'utilisation de la langue dans le rap, l'utilisation québécoise de la langue. On a entendu les Américains, puis on a entendu les Français, mais l'utilisation québécoise de la langue dans le rap n'était pas quelque chose qu'on avait entendu, donc on ne pouvait pas vraiment se fier à un modèle. Il a fallu le créer. On a mélangé les langues de la même manière qu'on a décidé de rapper comme on parlait. Il ne s'agissait pas de faire un effort supplémentaire pour saupoudrer des mots d'anglais ou d'autres langues dans nos textes.

Dans les quartiers où on vivait, les langues se mélangent naturellement. Il y a tellement de groupes ethniques qui coexistent, qui cohabitent, que les langues se croisent et s'empruntent les unes aux autres. Il y a des mots arabes qui peuvent surgir, s'insérer dans le parler quotidien de façon naturelle. Le créole, on l'a disséminé un peu partout. Aujourd'hui, on l'entend, les jeunes utilisent plein de mots de créole et, personnellement, je trouve ça flatteur. Mais pour nous, à l'époque, ce n'était pas par devoir, ou même une chose consciente où on se serait arrêté à chaque mot. On rappaît simplement comme on parle. Les langues se mélangeaient et, comme je le disais plus tôt, si un mot fait plus effet ou si sa signification est plus juste en créole, je ne m'empêcherai pas de le balancer en créole parce que je me sens tenue, à bout portant, de respecter la langue française à tout moment et en tout point.

Je pense que je respecte d'autant plus la langue française quand je l'emploie vraiment bien là où elle se trouve, quand je respecte ce qu'elle a de naturel, puis de moderne, en la laissant côtoyer d'autres langues. C'est ce qui en fait la beauté : la justesse, la *realness* du discours qui fait vibrer et qui va venir chercher quelque chose chez l'auditeur, lui permettant de se reconnaître en reconnaissant surtout la franchise. Si quelque chose doit être dit en anglais, et qu'on en

cherche et en donne plutôt une traduction, ça sonne faux. Même si tout ton *verse* est en français, il y a des endroits où un mot français sonnera faux parce qu'il aurait fallu qu'il soit en anglais, parce que c'est un *verse* qui est parlé. Au contraire, dans mon style personnel, j'aime aller chercher des éléments qui proviennent de l'école de la littérature française. Ça arrive que je fasse se côtoyer, justement, du *slang* américain, ou du créole avec des phrases en français qui sont vraiment poétiques. Je vais aller chercher une formulation où on sent que c'est presque un truc qui se lit, qui sort d'une certaine école poétique française. Le mariage de tout ça, c'est ça qui est *cool*. C'est ça qui résonne.

C. L. : Ça crée un effet de reconnaissance très fort, en tout cas. Quand j'ai entendu Muzion pour la première dans les années 1990, j'avais l'impression d'entendre les paroles de ma cour d'école secondaire, mais en version littéraire. Et c'était quelque chose que je n'avais jamais eu dans l'oreille avant.

Ça fait plaisir, merci beaucoup!

X. P.-J. : En entrevue avec Philippe Renaud il y a déjà dix ans, vous disiez : « On ne parle pas que du ghetto, on parle du Québec », ce qui fait écho à la question précédente. Pourrait-on dire que votre pratique d'écriture et votre pratique musicale visent à inventer, pour vous, mais aussi pour les autres, une façon d'être québécoises et québécois?

Non, ça ne sert pas à l'inventer. Ça existe déjà. C'est seulement une façon de lever le voile sur quelque chose qui existe déjà. C'est une façon de se donner le droit d'exister, tout simplement. De ne pas sentir que pour exister et pour prendre sa place, il faut se formater à quelque chose d'autre que ce qu'on est naturellement. De ne pas entrer dans le mensonge – parce que c'en est un – voulant que la définition d'être québécois ait été fixée dans le temps, qu'elle soit fossilisée. Comme s'il n'y avait qu'une façon d'être québécois, qui date de je ne sais combien d'années, et que, si on veut être perçu comme tel et respecté par l'ensemble des Québécois, il faut qu'on entre dans cette case, cette définition très restreinte qui n'évolue pas avec le temps. Je trouve que c'est tellement réducteur, ça nous fait reculer, ça freine tellement d'élans, le fait de rester *pogné* dans une définition du Québec et des Québécois qui ne reflète pas le progrès naturel.

La façon dont quelqu'un va utiliser la langue, dont quelqu'un va parler, on ne peut pas l'imposer. Et ça, c'est pour tout le monde. Dès qu'un enfant naît et qu'il écoute parler ses parents, c'est à force d'entendre les mots que les mots entrent dans son subconscient. Il se met à les dire sans même savoir pourquoi, sans même savoir à quel moment dans le temps ce mot s'est installé dans son cerveau, dans son bagage linguistique. On ne peut pas forcer quelqu'un à employer des mots en particulier, on ne peut surtout pas faire taire des mots qui viennent naturellement en tête. C'est le cas pour tout : je ne veux pas avoir à me retenir quand je parle, puis à analyser chacun des mots pour dire les bons et ne pas utiliser les mauvais. C'est toute ma personne, la représentation de moi-même, comment je suis, bouge, m'habille et comment j'œuvre artistiquement. Je ne veux plus avoir à me poser ces questions-là. Je m'en suis moi-même aperçue souvent : on sort de soi-même et on se regarde en se disant : « Wow, qu'est-ce que je suis en train de faire, je me pose trop de questions, il faut arrêter. »

Il ne faut pas se laisser avoir par ce discours. Je ne veux surtout pas que les générations qui vont suivre se butent à cet obstacle. Ça freine tellement la progression, individuelle et collective. La façon dont je laisse parler l'œuvre, comme la personne, ce n'est pas pour inventer quelque chose. C'est pour faire savoir ceci : « Hé, on existe déjà. » Nous n'allons pas cesser d'exister pour devenir autre chose que ce que nous sommes. Ce que nous sommes a été forgé par le Québec et ne se trouve pas ailleurs qu'au Québec. On n'a pas à se faire croire qu'il faut *devenir* québécois, quand on est né au Québec, quand tout ce qu'on est a pris racine au Québec. Il faut l'accepter. Très franchement, c'est à l'avantage de tous. C'est un trésor qu'il faut reconnaître.

X. P.-J. : J'aime vraiment l'image de « dévoiler » ce qui est déjà là.

C. L. : Avez-vous eu l'impression que votre démarche a été reçue comme un dévoilement?

C'est énorme comme question. [Rires.] Quand nous avons commencé, nous étions parmi les premiers. Je pense que la réception a été un peu scindée entre ceux qui ont perçu la chose de cette façon, c'est-à-dire ceux qui se sont dit : « Enfin » et ceux qui se sont demandé : « Wow, qu'est-ce qui se passe? » Il y a des gens qui ont été soulagés, en quelque sorte, de se sentir finalement représentés. D'autres ont apprécié, je pense, le fait de laisser parler un autre visage du Québec, qu'ils ont reconnu et trouvé intéressant artistiquement parce que, finalement, on ne le voyait pas assez. Et il y en a d'autres à qui ça a fait peur. Cette peur prend plus de place aujourd'hui qu'à l'époque de nos débuts. On sent cette régression en ce moment dans les pensées, la façon de regrouper les discours et de devoir appartenir à un discours extrêmement restreint. Je trouve que ce recul est malheureux.

J'ai toujours ressenti une différence entre les gens qui reconnaissent notre démarche parce qu'ils ont le même profil que nous; ceux qui ont un profil différent, mais qui reconnaissent que nous faisons quand même partie d'une même communauté; ceux qui apprécient le côté exotique de la chose parce qu'ils la voient encore comme un truc exotique, mais qui découvrent tranquillement que ce n'est pas si exotique, puisque notre quartier est peut-être à vingt minutes de chez eux, pas à un vol d'avion; et finalement, ceux à qui ça fait peur, politiquement, parce que ça met en question leur belle image de ce que sont le Québec et le Québécois. Peut-être que ce choc leur fait peur : sommes-nous prêts à décortiquer l'identité québécoise comme telle? Je trouve que nous sommes encore assis là-dessus, encore en train de discuter de ça. Et la discussion a tendance à *staller*. [Rires.] J'ai hâte qu'elle évolue un peu, et je pense que tout le monde doit faire sa part pour faire évoluer la discussion.

X. P.-J. : Autant dans vos contributions à Muzion que dans votre projet solo, on sent souvent qu'il y a une espèce d'urgence, un rapport presque vital à l'écriture. Par exemple, dans « Rien à perdre », vous dites : « Et si je quitte cette vie bohème, évitant des problèmes à ceux que j'aime trop / Je ne laisse derrière que mes poèmes ». Et juste avant : « Faut que je sorte de là par tous les moyens nécessaires ». Cette urgence fait-elle partie de votre démarche, est-ce quelque chose de conscient?

Oui, c'est conscient. Comme je le disais plus tôt, dès que j'ai pris la plume, il y avait l'extase, le *trip* d'écrire, de créer quelque chose. La signifiante s'est imposée d'elle-même. Je n'avais pas

envie que ce soit frivole, je ne pouvais pas faire autrement. Je vous dirais même que j'ai essayé de faire autrement, juste pour l'exercice artistique, et je n'y suis pas arrivée. Quand j'ai essayé de me détacher de l'urgence de dire, d'être, de créer pour faire quelque chose de plus amusant, je n'ai pas vraiment réussi. Même quand on a exploré un peu cette possibilité avec Muzion, il fallait quand même que je dise quelque chose, qu'il y ait un peu de sérieux, puis un peu d'ultraréalisme dans ce que je disais. Par exemple, dans la chanson « Les sept péchés capitaux », nous nous sommes amusés, mais ça reste quand même les sept péchés capitaux!

Nous avons abordé cette chanson un peu comme un jeu. On nous entend rigoler sur la *track*, c'est *real*, on rigolait en studio. Mais, il fallait quand même que le propos... Quels sont les sept péchés capitaux? Comment cela peut-il être banal? Comment cela peut-il devenir grave? Il fallait qu'on atteigne un niveau d'ultraréalisme. Je ne peux pas me départir de ça. Je vais aller vers la gravité spontanément. Mais ça me fait réfléchir. Je me demande même si ça ne fait pas partie d'un certain privilège que de pouvoir se permettre de s'amuser avec l'art.

Quelqu'un comme moi, comme plusieurs qui ont un vécu similaire au mien, a encore cette urgence de dire, d'être, d'exister, ce qui fait que je n'ai pas le temps ni l'énergie de seulement m'amuser. Souvent, aux États-Unis – vous verrez qu'au Québec, c'est différent –, on entend surtout de jeunes Blacks s'amuser. Mais avec le rap, même dans l'amusement, il y a quelque chose qui est beaucoup plus un *statement*, une certaine forme de nonchalance et d'abandon : « *Fuck that*, alors, *man*, *fuck all that* », qui est très lourd comme affirmation politique. Mais de là à créer une forme d'art amusante, un peu comme certains groupes le font; je vous dirais carrément que certains groupes blancs peuvent se permettre de le faire. Peu de groupes dont les membres ont la peau noire, sont de race noire, d'origine nègre, peuvent se le permettre. Il n'est même pas question de se le permettre : on n'est pas rendu là. L'urgence est encore en nous. On sent d'autant plus cette urgence au Québec, où les besoins identitaires sont partout et s'entrechoquent entre les différentes communautés et cultures. Nous ne sommes pas seulement dans l'urgence matérielle et sociale, nous sommes dans le fondement identitaire : « Qui sommes-nous, ici, au Québec? » Cela ajoute une dimension qu'il n'y a pas ailleurs dans le monde. Mes cousins à New York sont américains, ils se disent américains. Il n'y a aucune fracture identitaire dans leur cerveau; ils ne sont rien d'autre qu'américains. Ici, au Québec, nous sommes encore dans une dimension très identitaire. L'identité, c'est fondamental; on parle de Maslow, des premiers besoins d'un être humain. « À qui j'appartiens, qui suis-je, qui sont les miens? Qui sont les miens? » Donc, oui, c'est urgent de poser la question et d'y répondre aussi. J'ai l'impression qu'on n'a pas le choix : ça sort tout seul.

C. L. : Muzion a eu une forte influence sur le rap québécois. Le groupe a notamment été invité avec MCM sur « Doser »; Loud Lary Ajust cite « Rien à perdre » dans « Rien ne va plus »; Enima a intitulé une chanson « Génération Muzion »; « La vi ti nèg » a été chantée sur la Place des festivals au Rapkeb Allstarz des Francos en 2018. Par ailleurs, vous dites en entrevue être inspirée par la nouvelle génération, par ce que font Loud, Manu Militari ou Lost, mais aussi, hors du rap, Safia Nolin ou Klô Pelgag. Comment percevez-vous cet héritage de Muzion et quel est votre rapport à la relève?

C'est un énorme cadeau, pour moi, l'héritage. Pouvoir palper l'héritage au présent. Par exemple l'année dernière, au gros *party* de la Saint-Jean, j'étais avec Koriass et FouKi. Nous

avons fait plusieurs *tracks* ensemble, et j'ai même eu la chance de chanter « Spit White! », à la Saint-Jean! Je l'ai fait en toute conscience de ce que cela signifie, de ce que ça lègue. C'est en continuité avec ce que je dis depuis le début. Ce qu'on lègue, on en est conscient ou pas. Il y a beaucoup d'artistes, mais aussi beaucoup de gens en général, qui, après un certain temps, renient la modernité, renient ce que les jeunes et la relève font de notre société ou de notre forme artistique. Ils ont tendance à retourner tout le temps à la soi-disant belle vieille époque. Je ne fais pas partie des gens qui pensent de cette façon-là, même si cette vieille époque était vraiment belle avec ses forces, ses avantages. Je suis vraiment contente d'avoir vécu ces moments-là. Mais, j'ai toujours été consciente, et je le suis encore, que ce n'est pas autre chose aujourd'hui, que c'est la transition, ou plutôt la transmission. Cette transmission continue et va éternellement continuer. Renier ce qui se fait aujourd'hui, c'est carrément se renier soi-même à mon avis. Il faut accepter ce qu'on fait et le résultat obtenu au final. Si quelque chose nous déplaît, il faut nous questionner nous-mêmes, et non pas le jeune qui prend la relève aujourd'hui parce que ce jeune descend de nous.

J'ai plutôt tendance à regarder la relève avec respect, avec un désir de compréhension, une grande écoute, à observer comment elle reprend le flambeau. Je *tri*pe quand je vois ce que les jeunes ont gardé, ce qui rayonne encore, en surface – parce que tout est encore là –, à partir des briques qu'on a posées. Voir ce qu'ils ont ajouté, ce qu'ils en font, ce qu'ils ont à dire aujourd'hui. Ne pas seulement regarder ce que la relève fait comme un monolithe de 2020, mais prendre en considération ce que nous sommes, ce que nous avons créé ensemble, ce que nous allons et pouvons encore créer ensemble. En 2020, c'est encore plausible de collaborer avec ceux qui commencent aujourd'hui et de faire une œuvre qui se tient, qui n'est pas décalée dans le temps. Une œuvre où, encore une fois, le côté hétérogène de la temporalité s'entend, dans une unité qui reste homogène. On ne sent pas que plusieurs espaces-temps essaient de coexister et se font compétition, essaient de jouer du coude, il y a une seule temporalité qui existe. On gagnerait à avoir cette ouverture de toutes parts plus souvent, à ne pas tomber dans l'âgisme. On gagnerait à pouvoir continuer à avoir un discours et une actualisation qui s'étalent dans la durée. Artistiquement, socialement et culturellement, il serait utile qu'on le fasse plus souvent.

X. P.-J. : Qu'est-ce qui vous a menée à explorer quelque chose de différent pour votre projet solo, paru il y a quelques années déjà? Était-ce par volonté de vous éloigner, même provisoirement, du rap, d'essayer autre chose? Comptez-vous retourner un jour au rap comme projet principal?

Ça n'a vraiment pas été par désir de m'éloigner du rap. Comme je vous le disais, je me suis d'abord tournée vers l'art en général. Ce n'est pas le rap qui est venu me chercher en premier, c'est l'art. Ensuite l'écriture, puis *la* musique : chez nous, la musique jouait sous toutes ses formes. Il y avait tout le temps une trame sonore, et elle était si diversifiée que ça m'a habitée. Tous ces langages musicaux m'ont toujours habitée. Avant de faire du rap, j'ai quand même fait partie de différents groupes de rock, de punk, de métal. Quand je me suis concentrée sur le rap, tous ces autres langages continuaient d'exister, et ils ont certainement teinté ma façon d'aborder le rap. Ma façon de faire du rap est différente de celle de quelqu'un qui n'aurait écouté que du rap, ou qui n'aurait été interpellé que par le rap dans sa vie. Je savais qu'au moment où j'allais être appelée à faire un projet solo, je voudrais retourner à l'exploration de tous ces langages.

Cela s'est révélé être quelque chose de beaucoup plus difficile à digérer pour celui qui écoute parce qu'on est habitué, en tant qu'auditeur (en tant que consommateur surtout [rire]), à classer les choses, à les résumer en de courtes phrases. Il faut que ce soit facile à classer et à résumer. Si ça commence à devenir un peu plus long à expliquer ou à décrire, surtout si on n'arrive pas à trouver une catégorie précise, ça devient un peu compliqué pour le cerveau du consommateur programmé. Mon équipe et moi, on savait dans quoi on se lançait. Tout comme le sentiment d'urgence dont on parlait plus tôt, c'était inévitable : je ne pouvais pas faire autrement. J'aurais vécu avec un tel regret si je ne l'avais pas fait et si maintenant je ne le faisais plus, d'ailleurs. Et de la même manière que ces formes musicales ont teinté ma façon de rapper, ma façon de rapper vient teinter ma façon de chanter ou de construire une forme, une musique. Que ce soit quand je compose une chanson rock ou reggae, quand je crée une trame sonore pour le cinéma, le rap teinte mes projets. Je pense que ce que je fais naturellement, ce sont ces alliages. À défaut d'aller vers quelque chose d'extrêmement spécifique, je suis un être d'alliage. *I embrace it*. Ça donne ce que ça donne et ça touche qui ça touche aussi. Je ne me cache pas non plus.

Comme je le disais, j'accepte et j'aime le devoir politique, j'accepte et j'aime également le devoir intellectuel. Comme le mot « politique », le mot « intellectuel » fait peur. Dès que quelqu'un ne fait qu'effleurer le côté intellectuel, on a tendance à le catégoriser, à le balayer du revers de la main, à dire que c'est quelqu'un de prétentieux. Mais moi, j'adore le côté intellectuel de l'art, le détail, la profondeur historique, l'histoire de l'art... C'est comme ça que je construis mes œuvres. J'aime superposer, que ce soit *deep, layered*, dire dix choses en même temps et me contredire moi-même. Je sais que ça ne rejoint pas tout le monde, mais je sais aussi qu'il y a un public pour ça. J'en ai eu la preuve : me voilà deux décennies plus tard à continuer d'œuvrer. Je me trouve extrêmement chanceuse, mais je pense aussi que c'est parce que j'ai respecté qui j'étais et que j'ai respecté mon public plutôt que d'essayer de plaire à tous, que je peux continuer à œuvrer et à le faire à ma manière.

J'espère avoir l'occasion de revenir, de faire paraître une œuvre sous forme d'album où le rap prendra beaucoup de place. C'est du moins ce que je dis aujourd'hui, peut-être que demain, je dirai autre chose parce que je vais *feeler* autre chose. [Rires.] Mais aujourd'hui je sens que ce que j'aurais à dire, et ma manière de le dire, remplirait un besoin, un vide qu'il y a en ce moment. Surtout avec la place que les femmes occupent dans le rap, en ce moment au Québec, j'aurais envie de venir dire quelque chose. Après, il faut voir les conjonctures : il y a l'auditeur, le consommateur, la *business*. Il y a tellement de rouages autour de la création d'une œuvre qu'il faut que tout s'enchaîne et s'emboîte, donc on va voir comment les choses se passent.

C. L. : Notre dernière question nous met un peu en jeu, voire en cause. Elle concerne l'étude (ou peut-être l'appropriation) du rap par des universitaires, dans des départements de littérature qui, en français au Québec, font encore peu de place à la diversité. Par exemple, dans mon département, il y a peu d'étudiantes et d'étudiants d'origine haïtienne. Quelle est votre perception de l'étude du rap par des universitaires? Y voyez-vous des risques, des avantages?

Deep, deep, deep, deep. Ça me désole qu'il n'y ait pas plus d'Haïtiens dans les cours. Ça ne me surprend pas, mais ça me désole. C'est dommage. De ce fait, reprenez la chose, vivement, reprenez le rap. Faites connaître le rap au plus grand nombre de gens possible. Comme on le dit depuis le début de l'entrevue, amenons le rap dans tous les domaines de réflexion possibles,

dans toutes les couches de la société. Il ne faut pas que le rap reste ghettoïsé, qu'il n'appartienne qu'à un petit groupuscule de la société. C'est de l'art. L'art, c'est fait pour pouvoir créer, ouvrir à la liberté et au partage. Plus on va passer la chose de main en main, la remodeler chacun à sa façon, plus elle va grandir, exponentiellement. Plus elle va prendre de place et perdurer. On le voit, on l'entend : le rap n'est pas seulement une mode. Souvent, il a été perçu comme quelque chose qui n'allait pas durer, un *buzz* du moment qui allait disparaître, mais on voit clairement qu'il est là pour rester. Et puisqu'il est là pour rester, il faut renforcer ce qu'il est. Pour ce faire, il faut s'éloigner de la ghettoïsation, de toute forme de ghettoïsation, de toute forme de préjugé concernant ce que le rap devrait être. Il faut le laisser être tout ce qu'il veut devenir. Il faut que les gens qui s'assoient sur les bancs des universités poussent leurs études, leurs réflexions, le désir de savoir et d'apprendre. Ces gens qui ont en eux ce désir de la connaissance, de la transmission de la connaissance, oui, s'il vous plaît, appropriez-vous le rap et faites en sorte qu'il puisse voyager, se démocratiser, appartenir à tout le monde. J'applaudis le fait que ce soit repris par les universitaires.

Est-ce qu'il y a un danger? Oui. Mais si c'est fait avec conscience et intention, il n'y a que du bon qui puisse en ressortir. Si l'universitaire lui-même, ou le cadre universitaire, prédéfinit ce qu'est le rap, là est le danger. Le danger, c'est un cadre universitaire qui ne connaît pas le rap, qui ne fait pas le cheminement pour revenir à ses racines : où il est né, de qui il est né et pourquoi il est né. Il faut revenir à l'état foetal, même ancestral du rap pour comprendre d'où il vient, avant de progresser dans tout le cheminement jusqu'à aujourd'hui. En théorie, les universitaires ont la capacité de faire ce travail. S'ils ne le font pas parce qu'ils se font tout de suite avaler par les préjugés et les prédéfinitions, s'ils sautent des étapes, ça devient un danger. On observe la place que la science prend en ce moment dans la société. On sent qu'il y a une tendance où la science remplace la religion, et les médias s'en emparent pour lui faire dire un peu n'importe quoi. Les gens ne savent plus... En fait, les gens se disent qu'ils doivent faire confiance à la science parce que c'est la grande et toute-puissante science, mais en réalité, on lui fait dire n'importe quoi. C'est devenu une marionnette. C'est dans ce piège qu'il ne faut pas tomber. Il faut revenir aux faits. Si le cadre universitaire et les universitaires eux-mêmes ont cette bonne intention de départ en eux, je pense qu'on ne peut que gagner du fait que le rap s'étende à tous les domaines de pensée et à toutes les formes d'apprentissage.

**« [U]ne force littéraire à aller chercher » :
entretien avec Webster (Aly Ndiaye)¹**

20 août 2020

Xavier Phaneuf-Jolicoeur : Je vais commencer par une grande question, qu'on va revoir sous plusieurs angles tout au long de l'entrevue. Pourquoi avez-vous décidé de rapper, d'écrire? Peut-être que la réponse s'est modifiée de 1995 à 2020? Cela fait quand même 25 ans que vous écrivez et rappez.

J'ai beaucoup réfléchi à cette question. Je me rends compte qu'il y a un élément conscient et un autre inconscient. L'élément conscient, c'est que, quand j'avais peut-être 12 ou 13 ans, j'ai été témoin de l'arrivée de la vague hip-hop à Québec. Je fais partie de cette génération pour qui le rap n'existait pas, puis il est arrivé ici. Nous avons été happés par cette vague-là, c'est quelque chose qui nous a marqués, de voir ces nouveaux styles, qu'ils soient musicaux ou vestimentaires. Ces nouveaux codes culturels nous parlaient beaucoup. Et en même temps, j'ai fréquenté le premier groupe de rappeurs à Québec, qui s'appelait Presha Pack et était mené par mon cousin. J'étais un peu plus jeune, mais je tournais autour d'eux et j'étais fasciné par cet élément collectif, ce réflexe de toujours rapper aux coins de rues, partout. Ça m'a touché, et les choses ont continué avec un moment de ma vie où je cherchais un médium d'expression. [Rires.] J'ai toujours eu beaucoup d'imagination, mais je ne savais pas comment articuler cette imagination-là.

Je dis toujours que j'aurais voulu dessiner, même encore aujourd'hui j'aimerais dessiner, mais je ne suis pas bon en dessin, puis je n'y ai pas mis de temps. J'aurais toujours voulu jouer d'un instrument, aussi. C'est comme si l'écriture hip-hop se trouvait au croisement du dessin et de la musique parce qu'il y a un élément musical, rythmique et qu'on travaille avec les images en les mettant en mots. C'est une espèce de dessin aussi. Le rap s'est placé sur mon chemin comme ça. Au départ, je rappais les textes des rappeurs américains. Et un jour, je me suis dit : « Pourquoi pas moi? Je pourrais, moi aussi, le faire. » C'est comme ça que j'ai commencé. J'allais à l'école, je rappais « Murder Was the Case » de Snoop Dogg, puis j'ai décidé d'y aller. J'arrivais à l'école et – drôle de coïncidence, c'était dans mon cours d'histoire, l'histoire qui va me suivre aussi pendant longtemps – j'ai pris une feuille de papier et j'ai écrit. J'ai même mis un titre, « Lyrics », puis j'ai écrit mon premier texte. Quelques phrases, puis après, j'ai continué de rapper un autre texte et un autre. Ce sont des feuilles que j'ai encore aujourd'hui. J'ai gardé tous mes textes depuis mon premier. Je l'ai encore, ce texte-là. Souvent, je dis que c'est mon réflexe d'historien de tout garder.

¹ Recherche et questions : Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur et Sarah Yahyaoui. Transcription : Amine Baouche et Sarah Yahyaoui. Correction : Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur, Christelle Saint-Julien et Sarah Yahyaoui.

X. P.-J. : Les archives!

Tout, tout, tout ce que j'ai pu toucher, je l'ai gardé. J'ai commencé à écrire comme ça, je dirais que c'est l'aspect conscient.

L'aspect inconscient, c'est qu'avec le recul, je me rends compte que c'était la première fois que, à travers le mouvement hip-hop, je me voyais représenté. Dans ma jeunesse – je suis né ici, j'ai grandi ici, durant les années 1980, 1990 –, je ne me suis jamais vu dans les médias d'ici. Aucun média n'a transcrit ma réalité de jeune métis des ruelles de Limoilou. Que ce soit d'un point de vue dit « culturel » ou d'un point de vue social, ce ne sont pas des réalités qui, au Québec, ont été traduites dans nos téléromans, dans nos films. Ça n'a pas été traduit dans nos chansons non plus, ni à la radio. Tout le canevas médiatico-culturel ne s'adressait pas à moi. Mais quand j'ai vu le rap, je me suis dit : « Ah, me voici! C'est là que j'étais tout ce temps-là! » Donc le rap me parlait. Je sais qu'il a parlé à toute cette génération-là : oui, des jeunes issus de l'immigration, oui, des jeunes Afro-Québécois, Afro-Canadiens et aussi des jeunes Blancs qui étaient dans la marge. Des jeunes que je fréquentais dans ma jeunesse et qui, même s'ils étaient des Québécois blancs, ne se retrouvaient pas dans les téléromans, ne se retrouvaient pas dans la musique qui passait ici. Je sais que le rap leur a parlé.

Je pense à Souldia, qui est plus jeune que moi, mais qui se situe dans ce contexte social. Je pense aux Sozi, qui font partie de mon groupe. Ou même, à Ogden d'Alaclair Ensemble avec qui j'en ai discuté. Il me disait : « Ça m'avait parlé aussi, en tant que jeune fils d'immigrants. Je suis blanc, mais je ne sens pas que je *fit* dans le cadre social. » Le hip-hop est vraiment, on le sait, issu des marges. Il a permis aux jeunes des marges partout à travers le monde de se situer et de trouver un médium pour s'exprimer et aussi de trouver un langage commun. Et ça, je le vois partout où je vais dans le monde. Je vais au Brésil, je parle avec des rappeurs, même si on ne parle pas la même langue, on parle hip-hop quand même!

Voici une anecdote que je raconte souvent : j'étais au Brésil et quand je suis en concert à l'extérieur, si des gens qui sont dans la salle rappent, j'ai l'habitude de les faire monter sur scène avec moi. J'étais avec une traductrice, puisqu'eux ne parlaient ni français ni anglais et que moi je ne parle pas portugais. J'ai dit à la traductrice : « Dis-leur de faire un 16 ». Elle m'a répondu : « Qu'est-ce que tu veux dire, je ne comprends pas, je leur dis quoi? » Je lui ai dit : « Non, fais juste leur dire : "16". Juste "16" ». Elle s'est retournée et elle leur a dit « 16 » en portugais, et tout de suite ils ont compris. [Rires.] En hip-hop, on le sait, un 16, c'est la formule de 16 mesures. Bref, nous avons parlé la langue hip-hop.

Le hip-hop m'a permis de mieux me situer culturellement et de contribuer à la culture québécoise. On s'est fait nos propres éléments culturels, nos propres codes où on se voit, où on se parle, où on se reconnaît, où on est capables de communiquer. Je pense que ça a aussi été le rôle du hip-hop aux États-Unis, au moment de sa conception et le rôle qu'il a continué à jouer partout sur terre. Hier, je voyais une capsule sur un rappeur indien qui fait partie de la caste qu'on appelle « les intouchables », les Dalits, je crois. Lui, c'est un fermier, un villageois, et il rappait à propos de ça. Et je me suis dit : « Wow, c'est la force du rap de donner une voix à des gens qui n'en ont pas. » Je suis encore fasciné par ça 25 ans plus tard.

Sarah Yahyaoui : Voyez-vous des échos entre votre travail sur l'histoire (donc comme guide et communicateur, puisque vous ne vous dites pas historien) et votre travail de rappeur? Quels seraient les liens entre ce travail sur l'histoire et le travail du rap et du hip-hop?

Déjà, il y a un lien de communication : si on veut livrer l'histoire, il faut la raconter, et tout dépend de la manière dont elle est racontée. C'est pour ça qu'on rencontre des gens qui détestent l'histoire parce qu'ils n'ont pas eu de bons professeurs, et d'autres qui sont mordus d'histoire parce qu'ils ont eu de bons professeurs. L'historien, en somme, devient un MC. [Rires.] L'historien n'a pas le choix de rendre son histoire, son récit, de manière intéressante pour accrocher les gens. C'est ce que le rap m'a apporté : il m'a permis de raconter l'histoire à un public. Il y a plusieurs historiens qui vont raconter l'histoire, mais qui ne se rendent pas compte qu'il y a des gens qui la reçoivent, à l'autre bout, et que la manière dont ils la racontent a une influence sur la manière dont elle est reçue. Je pense que c'est vraiment le lien de la transmission : le rap transmet quelque chose, un message, une histoire en elle-même, un vécu. Il y a des liens plus étroits qu'on peut l'imaginer.

Catherine Leclerc : Vous parlez ici du rap comme d'un véhicule d'idées. Dans le milieu de l'art, quelle que soit la forme artistique, il y a une tension entre, d'un côté, l'art comme véhicule d'idées (faire passer un message) et, de l'autre, l'art comme travail sur la forme (l'art pour l'art). Cette opposition se manifeste-t-elle dans votre pratique? Vous situez-vous d'un côté plus que de l'autre?

C'est quelque chose qui me touche particulièrement. On sait que le rap a un élément très contestataire, un élément de positionnement social et politique. Je dirais que je me réclame de cet élément-là : j'ai utilisé mon art pour avoir une voix parce que je n'avais pas de voix quand j'ai commencé à rapper. Le rap m'a permis d'avoir une voix, d'abord grâce au rap lui-même, puis grâce à ma position de rappeur, à l'extérieur de l'univers du rap.

Souvent, on se demande : les gens devraient-ils absolument avoir un message quand ils rappent? Et je pense qu'à partir du moment où on a une influence, le positionnement devient important parce qu'il nous permet de passer des messages et de contribuer à un changement social, à un changement de mentalité. Mais tout le monde n'a pas ces capacités-là, tout le monde n'est pas apte à faire passer un message. Il y en a qui ne veulent pas faire passer de message, puis c'est correct aussi. Vous m'avez dit : « L'art pour l'art »; on dit souvent : « Rapper à propos de rapper ». Il y a une formule d'écriture rap qu'on appelle l'*egotrip* : on rappe à propos de soi, mais pas seulement de manière fanfaronne. Ce n'est pas seulement « écoute comme je suis bon », c'est « écoute *comment* je le dis, écoute la métaphore, la comparaison. Regarde comment je l'ai articulée », et c'est ça qui est intéressant. Donc là, on travaille plus la forme et le format, mais il n'y a pas nécessairement de message en tant que tel. L'aspect artistique est extrêmement présent.

L'*egotrip* est un type d'écriture que j'aime beaucoup parce que c'est le type d'écriture le plus libre. On peut sauter du coq à l'âne sans problème, c'est ça qui est intéressant. En vieillissant – j'ai envie de dire en acquérant plus de maturité – je l'ai transformé : au lieu de parler de moi seulement, j'utilise cette forme pour passer des messages quand même. En sautant du coq à l'âne, je passe des micro-messages qui s'emboîtent les uns dans les autres dans le format de l'*egotrip*. Je ne suis pas un grand *fan* de l'idée de prendre un sujet et de dire : « Bon, je vais rapper à propos de l'environnement » ou « je vais rapper à propos du profilage ». Ça m'est arrivé, mais ce n'est

pas ça qui me stimule. J'aime l'enchevêtrement d'idées, de rimes, de métaphores, de jeux de mots qui, finalement, donnent une œuvre un peu abstraite, mais nous permettent en même temps de plonger dans nos petits moments. Si on écoute mon dernier album avec le groupe de jazz 5 For Trio, la plupart des chansons tournent autour de cet aspect-là. S'il y a un titre, c'est seulement parce qu'il faut nommer l'œuvre; pour la plupart des œuvres, ça aurait pu être « Sans titre », juste des œuvres en soi, où on plonge et où on suit le fil. On prend un fil, on le tire, et il arrive ce qu'il arrive.

Pendant longtemps, on m'a catégorisé comme un rappeur engagé. Moi, c'est quelque chose dont j'ai essayé de me dégager parce que je sentais qu'on enfermait mon art dans l'engagement. Et je considère être plus qu'une personne engagée, c'est-à-dire que chaque être humain a plusieurs facettes. Et dire que je suis un rappeur engagé fait qu'on s'attend à ce que dans chacune de mes chansons, je dise : « Non à ça » et « on ne fait pas ça ». Je suis plus que ça! En plus, le problème pour moi, c'est qu'il y a beaucoup de gens qui se limitent à parler de leur engagement. On va rapper contre la mondialisation économique, on va rapper contre la mainmise des banques, on va rapper contre le gouvernement, mais après, dans la vie de tous les jours, qu'est-ce qui se passe? On ne peut pas se contenter de rapper *à propos de*. Ce serait comme dire : *on parle sans marcher*.

Il y a un parallèle à faire avec la militance des réseaux sociaux. On fait un *post* comme « *Black Lives Matter* », et après, on n'agit pas, on continue sa vie. C'est pour ça que je me suis dit : « Tu sais quoi? Mon rap n'a pas besoin d'être engagé. Ma vie doit l'être. » À ce moment-là, je vais me sentir plus accompli et je vais sentir que je fais une différence, plus qu'en rappant : « Oui, les banques ci, les banques ça », sans agir. Si on écoute l'album *À l'ombre des feuilles*, ce n'est pas un album engagé. C'est un album où, vraiment, j'ai écrit comme j'avais envie d'écrire, tout simplement. Je me considère comme un humain ou un citoyen engagé, mais mon rap va plus loin que ça.

X. P.-J. : Dans *À l'ombre des feuilles*, vous avez des textes sur des personnages historiques. Il y a quand même un certain engagement, ne serait-ce que dans le fait de raconter ces histoires-là?

Je suis d'accord; on pense à « Faits VQ », à « Alex Grant »... Je ne peux pas complètement me détacher de ce que je suis, sauf que j'ai essayé de sortir mon rap de ce cadre, dans lequel je me suis moi-même enfoncé. Dans ma musique de jeunesse, si on écoute *Sagesse immobile*, *Le vieux d'la montagne*, ou mes autres projets avec Limoilou Starz, je faisais ce que j'appelais du « terrorythme ». J'ai un engagement fort, à travers le rap, mais je suis plus que ça. Et maintenant je me rends compte que ce que j'essaie d'écrire, ce sont des textes qui tournent autour des résiliences, de la persévérance, du courage, etc. Sans vouloir en faire quelque chose de *preachy*, c'est ce qui me parle. Comme je le dis toujours, je suis la personne la plus exposée à mes textes : je les écris, je les rappe, je les pratique, je les fais en *show*. Si je rappe toujours de la négativité, je m'envoie de la négativité. C'est comme ça que j'ai arrêté de faire du « terrorythme ». Ce qu'on fait exerce une plus grande influence qu'on l'imagine sur les gens, mais sur soi-même aussi. À partir de ce moment-là, j'ai décidé de faire quelque chose de plus positif, pour pouvoir me faire grandir et faire grandir les gens qui écoutent mon rap. Je veux que les gens puissent l'écouter et le prendre, le porter, avoir envie d'aller plus loin. C'est un exemple que je donne souvent en entrevue : un jour, j'étais dans une école, et un jeune m'a demandé quel genre de rap je fais : « Tu fais du rap engagé, du rap gangster? Tu fais quoi? » Je lui ai répondu : « Écoute, le rap que je fais, je veux

que tu écoutes ma musique, puis que tu aies envie d'avoir des bonnes notes. Le rap que je fais, je veux que tu l'écoutes, puis que tu aies envie de devenir astronaute. Je veux que tu écoutes mes chansons, puis que tu aies envie de guérir le cancer. » C'est ça, mon rap. Je veux qu'on l'écoute, puis qu'on ait envie de grandir et d'aller plus loin.

S. Y. : En ce qui concerne les ateliers, pourquoi avez-vous voulu enseigner l'écriture du rap, et quels étaient vos objectifs en écrivant le « manuel d'écriture hip-hop » qu'est *À l'ombre des feuilles*?

Ce qui est particulier, c'est que je n'ai jamais eu l'idée de faire des ateliers d'écriture. L'idée vient du Musée national des beaux-arts du Québec. En 2008 ou 2009, un employé du Musée m'a approché et m'a dit : « On aimerait que tu fasses un atelier d'écriture pour nos jeunes. C'est la semaine de relâche, on sait quoi faire avec les adultes, on sait quoi faire avec les enfants, mais on ne sait pas quoi faire avec les ados. Donc on s'est dit qu'un atelier d'écriture de rap, c'était une bonne idée. » « Pourquoi pas?! » Je me suis lancé et, pendant des mois, j'ai commencé à théoriser ce que je faisais d'instinct depuis plusieurs années. Je me suis mis à penser : « Comment je fais ça? Ah, c'est ça : une métaphore, une comparaison. » Ce sont des choses que je faisais, mais auxquelles je ne m'étais jamais arrêté. Quelle est la notion littéraire, quelle est la technique, des rimes simples, doubles? Je me suis mis à théoriser, ça m'a tout de suite fait très plaisir de le faire. J'ai fait la présentation, puis je me suis dit : « Il y a quelque chose là. » Pour les écoles, pour les jeunes, pour avoir une meilleure compréhension, justement, de l'aspect littéraire du rap, de la force du rap, de sa richesse.

Tout de suite après, j'ai commencé à sortir du pays, je suis parti aux États-Unis pour donner des ateliers. J'ai commencé à contacter des écoles en leur disant : « Voici ce que je peux faire. » Et j'ai vu que tant les professeurs que les jeunes étaient touchés par ça. Pour les professeurs, c'est un peu un cheval de Troie. Ça leur permet de faire passer des éléments de poésie sans que les élèves ne se rendent compte qu'ils font de la poésie. Ça leur permet de rejoindre des jeunes qu'ils n'étaient pas capables de rejoindre, les jeunes « *bums* ». Les jeunes qui ne sont pas intéressés au départ, c'est toujours eux qui participent le plus, dans le cours. C'est ça qui est intéressant, que ça vienne vraiment toucher des jeunes qui sont difficiles à atteindre pour les professeurs. De fil en aiguille, j'ai donc commencé à donner des ateliers à travers le Québec et à travers le monde. Ce qui me permet finalement de présenter ce que je peux faire. Admettons que je m'adresse à une université ou à une école, je dis : « Je peux donner un atelier d'écriture, faire un concert, faire une conférence. » Je peux aller dans le département d'histoire, le département de français, puis faire un concert pour tout le monde ensuite.

C'est une chose que j'aime faire parce qu'elle permet de transmettre des techniques qu'on a toujours employées d'instinct. Il n'y avait rien de couché sur papier, ce qui est correct aussi parce que le rap s'inscrit dans l'oralité et que l'oralité est importante. Je pense que la colonisation a donné une aura négative à l'oralité. En Afrique, ou partout dans le monde, il y a toujours eu cette force de l'oralité. On pense aux griots qui maintiennent la mémoire d'un empire, d'un pays, d'un village, d'une famille. La colonisation a donné cette aura négative : si ce n'est pas écrit, ça n'a aucune valeur. Il faut se détacher de ça pour comprendre que ce qui n'est pas écrit a une valeur. L'UNESCO, récemment, a mis sur pied un projet sur le patrimoine immatériel et la reconnaissance de l'apport de l'oralité. Pour moi, c'est pour ça que si ce n'est pas écrit, ça va, mais

puisque je m'exprime dans ce cadre ici, qu'on vit ici, il m'est important d'écrire, de transmettre quelque chose par écrit, pour que les gens qui ne sont pas familiers avec le rap puissent le lire et le voir parce qu'ils ne sont pas tous portés à écouter la musique.

Je voulais donc que le livre transmette le savoir du rap à l'extérieur du mouvement hip-hop, mais aussi que le mouvement hip-hop puisse s'y reconnaître. En l'écrivant, je voulais que les gens puissent le lire et dire : « *Shit!* C'est ce qu'on fait! C'est nous! » Et le rap change aussi. Les codes musicaux changent dans le rap : aujourd'hui, on parle du *trap*, par exemple. L'écriture change aussi, on est plus en surface aujourd'hui. Je voulais pouvoir transmettre ce que j'appelle la voix de la plume : les gens qui mettent beaucoup d'efforts dans l'écriture, avec des techniques ancestrales... [Rires.] Bon, on n'est pas encore rendu là, mais je voulais que les jeunes puissent y être exposés. C'est drôle parce que, quand j'ai sorti ce livre-là, un des membres de mon groupe de Limoilou Starz m'a dit : « Wow! T'es comme le *dude* qui accompagnait Jacques Cartier, dans le temps, pour prendre en note tout ce qui se passait. » [Rires.] C'est Jacques Cartier qui prenait ses propres notes, mais on comprend...

S. Y. : Ça rejoint aussi cet aspect-là de la colonisation, c'est-à-dire que l'écriture serait un acte colonisateur : le premier lien, c'est Cartier.

Oui, mais bon, je l'ai pris comme un compliment! Je comprenais d'où ça venait. Pour ce qui est de Québec, je voulais ancrer les noms des acteurs de cette scène-là, de la génération que j'appelle « les bâtisseurs »; les premiers albums à Québec, les premiers *shows* qui ont contribué à fonder cette culture-là. À Québec, principalement, parce que là était mon lieu d'action, mais *au* Québec aussi. On parle beaucoup du rap aujourd'hui, on parle des Alaclair, des Loud, des Koriass, tout ça. Oui, ce sont de bons artistes, mais on a tendance à oublier ce qui s'est fait avant. Et c'est pour ça que je suis content que vous parliez de Muzion et de J. Kyll parce qu'on ne peut pas oublier ces bâtisseurs du rap queb'. Ce qu'il ne faut pas oublier, en cette période où les rappers qui sont mis de l'avant sont tous blancs, c'est que les gens qui ont donné leur identité au rap queb' sont des Afro-Québécois. Les premiers à rapper en joual, c'est Sans Pression, c'est Yvon Crevé, c'est 01 Étranjj, c'est KC LMNOP, c'est Muzion. Ce sont des Afro-Québécois qui ont donné son identité au rap québécois. Parce qu'avant ça, les gens rapaient avec l'accent français. Il y a comme un changement de paradigme, en ce moment, qui se fait vingt ans plus tard, qui est assez particulier.

S. Y. : Cela ressemble à ce qui se passe aux États-Unis aussi, où le meilleur vendeur, dans les groupes de rap, est les Beastie Boys; où le meilleur vendeur solo, c'est Eminem. Cet effacement se produit souvent, et c'est important d'en parler.

X. P.-J. : Pour revenir à l'écriture du manuel, pensez-vous que le fait d'écrire un manuel a modifié votre manière d'écrire le rap, votre écriture créative? Le fait d'avoir théorisé votre pratique a-t-il changé quelque chose à cette pratique?

Non, pas du tout, parce que je suis assez ancré dans ce que je fais. Quand j'écris un texte de rap, j'écris un texte, c'est-à-dire que je me plonge, puis j'écris. Je ne pense pas en termes théoriques. Je ne dis pas : « Bon, il faudrait que je place une métaphore là. Si je faisais une rime? » Je fais juste y aller, juste le faire. J'ai l'impression que c'est peut-être une chance d'être capable de me détacher

parce que, quand on théorise une chose, on le fait pour que d'autres gens puissent s'y pencher et la voir. Sinon on n'a pas besoin de le théoriser, on ne le fait que pour soi. Si on le théorise, c'est pour l'œil ou l'oreille de l'extérieur, mais quand j'écris un texte de rap, je travaille de l'intérieur. Le reste ne me concerne plus, les gens le prendront comme ils le voudront. Et donc, ça n'a aucunement changé la façon dont j'écris.

X. P.-J. : De quoi se compose, selon vous, un chef-d'œuvre de rap? Dans le manuel, vous donnez plusieurs critères (sans les appeler des « critères »). Vous parlez du lexique, de la complexité, des figures de style, de la densité... En entrevue avec *Rapolitik*², vous mentionnez que, pour vous, le plus grand album, c'est *Illmatic* de Nas, qui pourrait donc être un exemple. Pourquoi, selon vous, est-ce un grand album? De quoi est fait un grand album plus généralement?

Il y a plusieurs éléments : le *beat*, le texte (pour moi, c'est le texte en premier, mais prenons les deux pêle-mêle), et comment ils se situent dans un contexte temporel. *Illmatic* est sorti à une époque de transition. Il y avait eu l'âge d'or... Pour moi, l'âge d'or, c'est surtout dans les années 1990, mais techniquement, dans la périodisation hip-hop reconnue, ce sont les années 1980. *Illmatic* se situe à la sortie de cette période, vers les années 1990, à la jonction d'artistes qui n'étaient pas nécessairement très *lyrical*. Et Nas va prendre ça. Sa manière de jouer avec le texte, d'amener ses comparaisons, ses métaphores et de rapper sur ce qui se passe sur le terrain chez eux... ce croisement de tous ces aspects. Il était exactement au bon moment, à la bonne place, avec le bon esprit pour absorber tout ça, puis l'exprimer. L'album de Nas, c'est un album que j'écoute encore aujourd'hui et qui, pour moi, est intemporel. En fait, c'est un des seuls albums de rap que je trouve intemporels. Quand j'écoute les *beats*, je ne me dis pas : « C'est tellement un *beat* de 1994 », alors que *36 Chambers* de Wu-Tang : « Yo ça, ça sonne 1993 ». Quand j'écoute *Ready to Die* de Biggie, c'est la même chose, ça sonne 1994. Il y a des albums comme ça qui sont inscrits dans le temps, et ils sont bons, mais on sent leur inscription dans le temps, par leur sonorité, par la manière de rapper. Mais dans le cas de Nas, que ce soit le *beat*, que ce soit la façon dont il rappe, c'est comme s'il s'immobilisait dans l'espace-temps. C'est pour ça que, selon moi, c'est vraiment le grand classique. Un autre album qui s'en rapproche, que je trouve très intemporel, c'est *Doggystyle* de Snoop Dogg. Même s'il y a moins l'aspect *lyrical*, il y a quelque chose d'intemporel dans la manière dont les *beats* sont façonnés. Mais ça me touche un peu moins qu'*Illmatic*, où le texte, encore maintenant, je l'écoute. Supposons que je roule en voiture, j'entends une ligne et je ris encore. C'est comme si je me disais : « Ah, c'est trop fort! »

Maintenant, ce qui fait un bon texte de rap, ce sont les éléments qu'on retrouve dans le manuel. On parle des jeux de mots, des métaphores, des comparaisons, donc de la manière d'amener le texte. La manière de le livrer sur le plan du *flow* aussi. Je trouve que c'est important, même si je ne suis pas un spécialiste du *flow*. Je ne fais que livrer, comparativement à Kendrick Lamar, qui m'impressionne tellement parce que non seulement ses textes sont bons, mais son *flow* aussi. Et c'est un des rares rappers que j'ai vu manœuvrer et glisser d'une manière d'utiliser sa voix à une autre. Habituellement, un rappeur rappe de la même voix, mais pas Kendrick Lamar. Kendrick va avoir différentes voix, différents *flows*, différentes manières de faire. J'ai rarement vu

² Cyrano de Montréal et Keke Calixte, « Webster », *Rapolitik*, épisode 37, mars 2020, [En ligne], [https://smarturl.it/ss1knb].

quelqu'un d'aussi polyvalent pour ce qui est des tons de voix, des différents *flows*... et puis il a de bons textes. Et un succès commercial. J'ai l'impression de ne pas avoir vu ça depuis tellement longtemps, un *lyricist* qui a un succès commercial.

X. P.-J. : Il fait des albums concepts où chaque chanson est liée à l'autre, c'est fou, puis ça marche à fond, en plus.

C'est très *old school*, les albums concepts, avec des *skits*, avec un suivi. Tout ce qui manque, c'est une *track* cachée et boum, on aurait un album des *nineties*.

C. L. : La prochaine question porte plus précisément sur les procédés stylistiques. Il y a des procédés sonores, la rime (l'assonance, l'allitération), ce qu'on fait avec les sons; il y a des procédés sémantiques, comme la comparaison ou la métaphore. Nous serions curieux et curieuses d'entendre votre avis sur les agencements qui fonctionnent, sur ceux qui seraient propres au rap. Quels effets ces procédés provoquent-ils et comment sont-ils convoqués pour que ça marche?

Comme je le disais, je ne pense pas qu'il y ait de rappeur qui rappe en imaginant quel outil il va utiliser. J'ai l'impression qu'on se plonge, puis ça vient, puis on le sent : « Ça, ça marcherait ». Je ne pense pas qu'on se dise : « Bon, maintenant, et pour l'assonance? » [Rires.] C'est un peu une boîte à outils qu'on utilise à l'aveugle. On le sent, on se lance, puis on le prend, on utilise ce qu'on a, on assemble. Ça se fait surtout d'instinct, au lieu d'intellectualiser la manière de le faire. Toutefois, certains vont se dire : « Là, je rappe juste avec des rimes en "ère", ou juste des rimes en "té" ». Il y a des éléments, parfois, qui sont plus précis, mais généralement, je pense que les gens le font d'instinct.

Bien sûr, on a l'élément un peu plus « physique », l'élément sonore. Puis il y a la métaphore et la comparaison qui font appel à l'imagination ou à l'esprit. On va faire fonctionner l'esprit pour mieux comprendre le concept, pour vraiment placer plusieurs niveaux d'interprétation. Ce qui est intéressant, c'est d'utiliser ces procédés pour dire plusieurs choses à la fois. C'est là une des grandes forces du rap : pouvoir dire plusieurs choses dans un même segment. On peut l'interpréter d'une manière ou d'une autre, selon l'association qu'on fait entre les mots utilisés. Parfois, ça peut être un clin d'œil qui n'a même pas rapport avec le texte, mais voilà, c'est cet élément-là aussi. Je le dis souvent, le rap est assurément une des formes de littérature les plus denses du xx^e siècle. Je serais prêt à ajouter les autres siècles, mais je vais me garder une gêne! Dans un texte donné, disons un 16 barres, il y a tellement d'information, tellement d'éléments littéraires comprimés que je trouve que le rap n'est pas encore assez encensé pour son jeu littéraire. Je pense encore une fois qu'il y a une lecture de classe, même souvent de « race », où on ne donne pas assez de crédit au rap et aux rappeurs pour l'importance de sa dimension littéraire.

C. L. : J'ai l'impression que les artistes s'influencent les uns les autres à propos de ce qu'il est possible de faire. Je serais curieuse de vous entendre sur cet aspect-là.

Oui, surtout aujourd'hui. Peut-être que certains diront le contraire, mais j'ai l'impression que, quand on a commencé, disons jusque dans les années 1990, l'*unicité* était fondamentale. On ne

pouvait pas sonner comme quelqu'un d'autre : si on sonnait comme quelqu'un d'autre, c'était *dead*. Il fallait que tout le monde débarque avec son propre style. Mais aujourd'hui, c'est l'inverse. Si on écoute la musique qui se fait aujourd'hui, les gens vont utiliser les mêmes *flows*. La structure rythmique du rap a changé, et les gens rappent tous de la même manière! Ça me fait capoter! Juste hier, j'étais assis sur un banc dans ma rue, en train d'écrire et j'ai entendu des voitures passer. Elles faisaient toutes jouer de la musique, c'étaient des musiques différentes, mais les gens rappaient de façon semblable, ils avaient les mêmes *flows*. « Wow, ça fait trois voitures qui passent, trois chansons différentes, les gars rappent pareil. » [Rires.]

X. P.-J. : Pensez-vous au triolet en particulier?

C'est exactement ça! C'est quelque chose qui n'aurait jamais été concevable à l'époque, que tout le monde rappe de la même manière. Aujourd'hui, c'est un gage de réussite : « Rappe comme ça. Maintenant, c'est ça qui est la mode, on le fait. » Donc le paradigme a complètement changé et ça, je trouve ça incroyable. Aujourd'hui, il y a une grande influence des uns sur les autres. À l'époque, bien sûr qu'il y avait une influence : les gens ne naissent pas en silo, ne sortent pas du magma. Il y avait des influences, mais on voyait ce qui se faisait : « Comment est-ce que moi, je peux le prendre? Comment je peux le transformer? » En dehors de la manière d'écrire, il y a des influences plus marquées. Par exemple, je ne peux pas passer à côté du fait qu'un groupe comme Wu-Tang m'a énormément influencé et m'a notamment permis d'assumer qui j'étais : un jeune *nerd* du quartier qui lit beaucoup, mais avec les deux pieds dans la ruelle; avec des choses bizarres qui se passent autour de lui, mais la tête dans les livres. En voyant Wu-Tang, j'ai compris que je pouvais lire des livres, rapper à propos de la philosophie et trouver ma place dans le quartier, en dehors de l'écriture. Puis d'un point de vue pratique, il y a une influence qui se transpose aussi sur ce que nous sommes, ce que nous nous devons, tout ce que nous devenons. Du point de vue vestimentaire aussi, il y avait de grandes influences. Tout le monde voulait, à l'époque, porter un genre de pantalons, ou tout le monde était habillé en militaire, ou avec des jerseys de hockey... Bien sûr qu'il y a cette espèce d'élément « ruchial », le *hive mind*, comme on dit. En somme, il y a des influences, mais la différence c'est qu'à l'époque, il y avait peut-être plus le souci du travail littéraire : on prenait cette influence-là, puis on la développait différemment.

X. P.-J. : Vous venez de mentionner ce que vous appelez *l'unicité*, le fait d'avoir sa voix à soi, et il me semble que cette notion, pour vous, a à voir avec l'authenticité (« *keep it real* »). Mais comme vous venez de le dire, il y a toutes sortes de codes, de traditions sur lesquels on se base pour créer. Toute chanson rap importante va inclure des références, va même parfois citer des *verses* plus anciens, procéder à des clins d'œil, renvoyer aux « ancêtres ». Comment voyez-vous cette tension, où le rap est à la fois une forme très codifiée et une forme qui insiste sur l'importance de l'authenticité et de l'originalité?

Chaque style a ses codes. À Ottawa, j'ai vu Tiken Jah Fakoly en spectacle. Il dansait et chantait, il donnait des coups de pied dans les airs, des « coups de pied reggae », je vais les appeler comme ça. Ça m'a fait comprendre qu'on a vraiment tous nos codes culturels. Ça, c'était le reggae. Dans le rap, nous partageons des codes très forts aussi, puis je pense que c'est un peu comme la poignée de main maçonnerie où on se rejoint à travers certains éléments. Ce sont les éléments culturels qui donnent vie à cette collectivité-là.

Quand on était jeunes, le rap était très peu présent à Québec; on était la communauté hip-hop de Québec, une petite communauté. Quand on voyait un *dude* avec les pantalons larges, descendus sur les fesses, on disait : « Je te vois! *What up!* » Quand on voyait quelqu'un habillé juste en camouflage, on disait encore : « *What up*, tu sais! » Ce sont des codes qui nous permettaient de donner vie, donner sens à cette collectivité-là, de nous repérer. Maintenant que le hip-hop est bien plus présent, j'ai l'impression que cette présence nous permet de nous détacher de ses codes, de les amener ailleurs.

Quand je vais dans des classes et que les jeunes me voient arriver, ils me demandent : « Vous êtes un rappeur, vous, Monsieur? Vraiment? » J'étais dans une classe à un moment donné, il y avait un jeune qui avait l'air de dire : « Viens me faire croire que tu fais du rap, toi, avec ta petite chemise! » En plus, j'avais un autre événement après, donc j'étais bien habillé. « Ah, avec tes petits souliers, puis ta petite chemise, tu fais du rap, toi? » Je lui ai demandé : « Fils, tu rappes-tu, toi? »; il m'a répondu : « Ouais, moi je rappe! » Je lui ai dit : « O. K. ». Je pensais le *clasher* dans la classe. Je l'ai mis en boîte, il avait 15 ans, je lui ai marché dessus. « Tu veux venir chez nous? *Aight*, tu vas apprendre à la dure, comme quand on était jeunes, on se marchait dessus. *Aight!* »

Aujourd'hui, à mon âge, je ne vais pas m'habiller comme quand j'avais 20 ans, je ne vais pas m'habiller comme les jeunes. Pour moi, c'est important aussi parce que ça permet de montrer que le rap n'est pas tributaire des vêtements qu'on porte. Je veux dire, le rap, c'est une mentalité, c'est un talent littéraire, en dehors de ce qu'on porte et de ce qu'on projette en termes de *fashion*. C'est un grand piège si les gens passent plus de temps à s'admirer, à s'habiller et à se préparer pour rapper qu'à écrire. On le voyait déjà à l'époque et on le voit encore aujourd'hui : « *Dude*, t'as passé trente minutes à arranger ta casquette sur ta tête avant de sortir de chez vous, mais ton texte est ordinaire. »

X. P.-J. : Je voudrais revenir un peu sur vos procédés d'écriture. J'ai aimé, tout à l'heure, que vous utilisiez l'expression « je travaille de l'intérieur ». Vous êtes à l'intérieur du texte, mais avez-vous quand même une espèce de structure dans votre tête? Avez-vous une idée de départ, ou c'est plutôt au fil des rimes, au fil des lignes que l'idée se développe et que, tout à coup, il y a un thème qui se dégage du texte? Dans quel ordre cela se passe-t-il quand vous travaillez?

Il y a plusieurs manières d'écrire, et tous les gens avec qui je travaille écrivent de manière différente. Pour ma part, ça commence avec le *beat*. Je n'écris jamais sans le *beat*. Je vais écouter, je vais écouter, je vais écouter... Ça mijote dans ma tête, puis à un moment donné, je vais avoir une première rime ou un premier jeu de mots. Ça commence toujours comme ça, je cherche la première rime, le premier jeu de mots, c'est le *beat* qui va m'inspirer et la thématique, et comment je vais y aller et ce que je vais rapper.

Donc je vais écrire mon premier « deux barres ». Une rime : « Hey yo, ma job, je fais du rap. » Je pensais : « Hey yo, ma job je fais du rap pour vivre / Devenu pauvre comme Job mais pas vraiment comme Steve³. » Ça c'est un « deux barres » auquel je pensais : « “Je fais du rap pour vivre / Devenu pauvre comme Job...” Oh *shit!* Steve, ça rime, Job dans la Bible, devenu pauvre comme Job, pas vraiment comme Steve, Steve Jobs est mort, il était plus riche que moi, maintenant je suis plus riche que lui parce que j'ai la vie. » [Rires.] C'est comme si tout se faisait en même temps. J'écris ce premier « deux barres », puis je vais le rapper, je vais le rapper, je vais le rapper, puis je vais réfléchir : pauvre comme Job, mais pas vraiment comme Steve. « C'est pour le

³ Webster (2013), « Rap queb », *À l'ombre des feuilles*, Québec, Coyote Records.

love définitif / Mais quoi encore? / Parce que des fois ça devient lourd / Comme un obèse dans un brancard. » C'est comme si je répète, je répète, je répète, puis je pense à ce qui est le plus *smooth*, est-ce que ça peut faire sens ou pas? Mais pour continuer, je peux m'appuyer soit sur l'élément de rime, aller chercher une rime similaire, ou soit sur l'élément textuel, la connotation, et poursuivre une idée. Souvent, ce sera un de ces deux points d'appui sur ce qui précède. Est-ce que ça rime ou est-ce que c'est une connotation? Ça ne rime pas du tout, mais l'idée continue. Encore une fois, je fais juste y aller. C'est comme si je marchais dans une allée avec tous les éléments linguistiques dont nous parlons depuis tantôt et, à un moment donné, j'avance et ça vient.

C. L. : Le travail de réécriture se fait-il au fur et à mesure, comme vous venez de le décrire, ou y a-t-il un moment où on pose la chose pour y revenir plus tard?

Il y a deux éléments. Je vais écrire pendant une certaine période, et tant que je travaille un texte, il n'est jamais bien loin. Souvent, même, je vais le transporter avec moi parce que je rappe en marchant. Je n'écris donc jamais dans des cahiers, j'écris toujours sur des feuilles mobiles. La seule fois que j'aie écrit dans un cahier de toute ma vie, je me le suis fait voler. [Rires.]

X. P.-J. : Non!

Et je vous l'ai dit, j'ai mes manuscrits depuis le début. Et ça, c'est quelque chose qui va me faire mal tout le reste de ma vie, d'avoir perdu ce cahier-là. Je me le suis fait voler par quelqu'un qui a dû le jeter aux vidanges. Ça me fait mal juste d'en parler encore. Ça va me faire mal jusqu'à ce que je meure. C'est peut-être même la dernière chose à laquelle je vais penser avant de mourir : « Ah, *fuck*, mon cahier! » C'était pour mon album avec 5 For Trio, malheureusement. Je l'ai en photo, mais ça ne vaut rien. Maintenant que je suis parti là-dessus, vous voyez comme ça me touche encore!

J'écris toujours sur des feuilles mobiles, que je plie dans ma poche. Je marche, je les rappe; elles sont toutes molles, la pluie tombe dessus... Je pense, je pense, je pense et des fois, je n'ai plus d'idées, ça ne fonctionne pas. Quand ça ne fonctionne plus, j'essaie de pousser malgré tout parce que parfois il y a un *break*. Avec l'expérience, on le sent quand on tourne en rond, quand on n'est plus là. À ce moment-là, je me retire pendant un jour, deux jours, une semaine, deux semaines... Je sais que mon esprit continue quand même, même si je ne suis pas là, il continue. Des fois, je vais me lever et boum, j'ai une idée. Je recommence et je vais effacer ce qui a été écrit ou plutôt barrer, parce que je n'efface jamais, j'écris toujours au stylo. Je garde tout ce que j'ai écrit, ça me permet d'y revenir et d'y retravailler. Une fois le texte fini, je n'y retouche jamais. Une fois qu'il est fini, il est exactement comme je veux qu'il soit pour les virgules, la respiration... Je sais comment je vais dire le mot et j'y travaille au fur et à mesure. Tant que je suis sur un texte, je ne m'occupe que de celui-ci. Quand je passe au prochain texte, je passe au prochain texte. C'est rare que je revienne sur un texte une fois qu'il est fini.

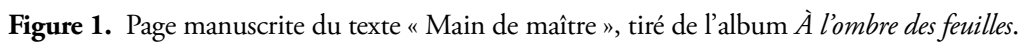
S. Y. : Pour continuer sur la matérialité de l'écriture, vous dites que vous écrivez toujours sur des feuilles mobiles avec un stylo. Est-ce votre seule façon d'écrire? En quoi est-ce important de garder tous vos textes? Revisitez-vous souvent ces textes-là? Pourquoi les gardez-vous proches de vous?

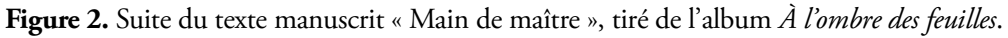
Feuilles, stylo, c'est mon seul processus d'écriture. Jamais je ne vais écrire à l'ordinateur, jamais sur mon cellulaire, sauf pour prendre en note une idée de métaphore, de comparaison. Mais le processus en lui-même consiste en une feuille et un crayon, point à la ligne. Je vois les gens qui écrivent sur leur cellulaire, je n'arrive même pas à comprendre comment ils font. Pour moi, ce geste est dénué d'âme. J'ai besoin qu'il y ait des ratures, j'ai besoin de pouvoir faire des flèches, d'ajouter des virgules.

Sur cette page (figure 1) est écrit le texte « Main de maître », qui fait partie de l'album *À l'ombre des feuilles*. Le passage entre parenthèses, je n'en étais pas satisfait, ou plutôt je trouvais qu'il n'était pas à la bonne place, et donc je l'ai déplacé juste après. Vous voyez où il est écrit : « Abattre la besogne ». Au début, j'ai écrit : « Accomplir la besogne », mais je trouvais qu'« accomplir », ce n'était pas assez fort comme mot. « Abattre la besogne » a une plus grande connotation, qui nous permet d'aller vers la suite : « Abattre la besogne et faire valoir toutes ces facettes. » Quand on brise quelque chose, il y a automatiquement plus de facettes. « Abattre la besogne et faire valoir toutes ces facettes / Les gens propageaient le son qui n'était encore qu'une petite cassette / Et depuis lors, toutes ces heures sont devenues décennies / Accomplir un *goal*, Jules César qui vient décimer⁴. » Vous voyez ce qui est entre parenthèses : « Et depuis lors toutes ces heures sont devenues décennies », ce n'était pas à la bonne place, alors je l'ai déplacé, puis j'en ai coupé la moitié parce que cette moitié n'était pas bonne, et c'est là que je suis allé vers Jules César. Voyez aussi le jeu entre les homophones « *goal* » et « Gaule » : la Gaule, ancien nom de la France, accomplir un *goal*, Jules César qui vient décimer. Et décimer, c'était aussi une punition romaine, on punissait les légionnaires qui fuyaient. C'est de là que vient le mot « décimer » parce qu'on tuait une personne sur dix. Il y a donc ce jeu entre « décimer » et « Jules César », puis la rime entre « décennie » et « décimer ». On voit qu'il y a plusieurs niveaux d'analyse dans ces trois phrases-là.

Ça, c'est la suite du texte (figure 2). Presque toute la page est raturée. Ici, l'élément dont je n'étais pas satisfait, je l'ai raturé, puis je l'ai réécrit parce que je me suis dit : « Ah c'était pas si pire », puis finalement je l'ai à nouveau raturé, puis j'ai écrit tout ça. Quand je l'ai écrit, je m'en souviens, j'ai pensé : « Ah je force, je force, puis ça paraît, c'est pas bon ». Je l'ai donc raturé, mais l'idée en soi était bonne, alors je l'ai encerclée. Je me disais : « Il y a quelque chose d'intéressant à faire, je n'ai jamais rien fait avec ça. » J'ai continué, j'ai écrit ce qui suit, mais toujours avec des éléments du segment d'avant. Je n'étais pas satisfait, je l'ai raturé, j'en ai repris des éléments, puis j'ai écrit ce qui se trouve dans le coin droit. Ça a pris toute la page pour en arriver à ce qui équivalait à environ quatre mesures, quatre barres.

⁴ Webster (2013), « Main de maître », *À l'ombre des feuilles*, Coyote Records.





Donc pour revenir au deuxième segment de votre question, je ne sais pas pourquoi je garde tous mes textes. J'ai l'impression que c'est en raison de ma « déformation » en histoire, mes textes sont comme des artéfacts. [Rires.] Pour moi, c'est mon histoire, c'est une grande passion qui, littéralement, m'a fait faire le tour du monde, m'a permis de prendre ma place, de toucher des gens aussi, et je n'ai jamais eu le cœur de jeter mes vieux textes. Les gens que je connais ont jeté des textes à un moment donné, mais pour moi, même si mes textes ne sont pas bons, ils ont une valeur. J'ai toujours su que, plus tard, j'allais vouloir regarder ça, et je m'en serais voulu de ne pas les avoir gardés. Donc j'ai tout gardé, mes vieux cartables, mes textes, j'ai même des boîtes avec tous les *flyers* que j'ai pu récupérer, toutes les passes de *backstages*, tous les articles de journaux... J'en ai vraiment fait un micro-musée personnel.

X. P.-J. : Sauf le cahier! Je ne peux pas m'en empêcher, je suis obligé de le mentionner!

Ce cahier-là, je l'ai pris parce que je commençais à travailler avec le *band* de jazz. On était nombreux dans un local de répétition et je n'avais aucun endroit où écrire, puis quand j'écrivais sur ma jambe, je perçais la feuille. Je me suis dit : « Bon, je vais utiliser un cahier, comme ça, c'est rigide, je peux écrire dessus. » J'y ai écrit tout mon album, c'était la première fois de ma vie que je le faisais. Et pour rendre une histoire longue encore plus longue, c'était quand j'étais à Cuba, j'étais resté pris là-bas durant l'ouragan Irma, j'ai réussi à revenir, et quelques jours après... je me suis fait voler mon sac, avec toutes les factures que je pouvais me faire rembourser, le livre que j'étais en train de lire, mon ordinateur, mon agenda, puis mon cahier. Gardez l'ordinateur, je m'en fous, lisez le livre, jetez mon agenda, faites-vous du feu avec lui, mais mon livre de *lyrics*, c'est un truc unique dans l'espace et le temps, dans l'histoire humaine, il n'y en aura pas deux; l'ordinateur, je peux en racheter un.

J'ai les photos du cahier au moins. Parce que, justement, puisque je rappe en marchant, je n'aimais pas traîner mon cahier de *lyrics* avec moi pour le rapper, et donc j'avais pris chaque page en photo. Alors, je pouvais rapper et vérifier le texte sur mon cellulaire, j'avais au moins ça.

C. L. : Ce qu'on observe sur ces feuilles brouillons, c'est un processus de construction méticuleux. Dans tout ça, en contrepartie, y a-t-il une place pour l'improvisation, le *freestyle*?

Je ne suis pas un improvisateur. Je le faisais avant, quand j'étais jeune, il y avait beaucoup de *freestyles* de coins de rues, de ruelles : on marche, on échange. Tout ça, c'était quand je rappais en anglais, mais quand je suis passé au français – parce que j'ai rapé huit ans en anglais –, tout cet élément d'improvisation et de spontanéité, je ne faisais déjà plus trop partie de ce mouvement. Je créais des albums, j'écrivais des textes, donc le *freestyle* n'a pas suivi. Le *freestyle*, c'est un muscle, il faut l'entretenir pour être bon. Comme j'écris sur du papier, j'écris un texte, et il n'y a pas de place pour l'improvisation. J'écris cette œuvre-là dans un cadre précis; quand je vais aller en studio, je vais l'enregistrer dans ce cadre précis. L'improvisation, pour moi, c'est surtout entre amis, on *chill*... Ou encore ce que j'appelle le *freestyle* d'urgence : si je suis en *show* et que j'oublie un bout de texte, je vais m'en servir pour aller jusqu'au refrain. [Rires.] Je déteste ça, en fait, parce que dans ma tête, ça paraît trop. Mais quand j'écris le texte, il n'y a pas de place pour l'improvisation. C'est vraiment mot par mot, virgule par virgule, élément par élément : tout est à sa place et tout est pensé.

X. P.-J. : Dans votre livre et dans certains de vos textes, vous faites référence à toutes sortes de connaissances : vous intégrez un savoir historique, culturel, artistique. Des références comme celles à Munch, à Rousseau, à Hokusai, à Rembrandt, il y en a plein dans tous vos textes. Votre nom de rappeur est associé au dictionnaire Webster. Ça fait partie de votre *persona* de rappeur, ce rapport au savoir. Comment articulez-vous ce rapport entre érudition et écriture?

Déjà, Webster, ce n'est pas le nom que j'ai choisi. On m'a imposé ce nom-là, que je n'aimais pas. [Rires.] J'ai toujours beaucoup lu, j'ai toujours été fasciné par la lecture, puis mes amis m'écœuraient : « Toi, t'es le Webster, tu connais tout! » Déjà à 15 ans! Et je n'aimais pas ça. Le nom d'artiste que j'avais choisi, c'était Prophecy. Mais bon, ça n'a pas collé.

J'ai toujours eu ce lien étroit avec le savoir, la connaissance, et je dirais que ça vient de mon école de pensée hip-hop. Quand on écoute RZA, qui était à la tête du groupe Wu-Tang et qui a eu tant d'influence sur moi, ou GZA d'ailleurs, c'est comme ça que ces gens écrivaient. Que ce soit le Wu-Tang ou même Nas, ce sont des gens qui font la jonction entre le rap et tout un univers de connaissances, quel qu'il soit.

Pour ma part, quand j'écris, je ne me dis pas : « Bon, il faudrait que je *plug* Munch » ou « Et si je parlais de Machiavel, cette fois-ci? » C'est au *feel*, vous voyez? Donc, j'écris, puis à un moment donné, je me dis : « Ah, ça rimerait avec Rembrandt ». Je pense que ça peut bien expliquer mon processus d'écriture : à un moment donné, j'ai eu l'idée suivante : « Rembrandt, rend *bright*⁵ ». J'aime bien cette rime-là, « Rembrandt, rend *bright* », mais maintenant, comment l'incorporer dans un texte? Comment acheminer l'idée de « Rembrandt » à « rend *bright* »? Je me suis mis à lire à propos de Rembrandt. Rembrandt, c'est un spécialiste de l'autoportrait, c'est quelqu'un qui travaille le reflet, le clair-obscur. Je mets tout ça ensemble : « Autoportrait / On se dépeint tel un Rembrandt / Peaufiner le reflet, il n'y a pas que la lumière qui rend *bright* ». On a les liens avec le clair-obscur, le reflet de Rembrandt, mais aussi avec la réflexion de soi, c'est-à-dire que ce n'est pas que par la lumière qu'on peut devenir brillant. C'est en se peaufinant soi-même qu'on peut devenir *bright*. C'est comme ça que je travaille.

Dans le cas de Munch, « [o]n m'a dit : "*Waddup, Web?*" / Je réponds : "*Not much*" / Même si *Le Cri* m'étouffe comme une œuvre d'Edvard Munch. » Je prononce « Munche », même si j'ai appris par la suite qu'on dit « Munk », mais bon! [Rires.] Ce sont des erreurs que je fais parfois. « Même si *Le Cri* m'étouffe comme une œuvre d'Edvard Munch », on voit le cri, après on continue : « Ciel rouge / Cendres de Krakatoa / Parfois mon sang bouille / Calme, je craque les doigts⁶. » Si on regarde *Le Cri*, le ciel est rouge, en arrière-plan. Ça, c'est parce qu'à ce moment, il y avait un volcan qui explosait en Indonésie, le Krakatoa, qui a craché des cendres qui ont fait le tour du monde et ont rendu le ciel rouge. Voilà pourquoi quand Munch peint cette œuvre-là, le ciel est rouge. J'avais envie de faire un clin d'œil à ça. Le ciel rouge aussi, quand ça ne va pas bien, quand c'est sombre, c'est lourd, ça peut être rouge. Quand on a l'image du ciel rouge, ça ne va pas bien. « Même si *Le Cri* m'étouffe comme une œuvre d'Edvard Munch / Ciel rouge / Cendres de Krakatoa / Parfois le sang bouille ». « Le sang bouille », rouge sang, « Calme, je craque mes doigts ». C'est le lien, justement, entre *Le Cri*, Munch, le Krakatoa, mais j'insère tout ça dans un contexte où je veux amener l'image qui montre que, parfois, ça ne va pas bien. Pour moi, le travail

⁵ Webster et 5 For Trio (2019), « Complexe », *Webster & 5 For Trio*, Coyote Records.

⁶ Webster et 5 For Trio (2019), « Missile », *Webster & 5 For Trio*, Coyote Records.

sur la connaissance, sur les références peut mener à quelque chose d'autre, à une recherche autour des points qu'on a envie d'apporter.

X. P.-J. : C'est drôle parce que, dans les deux exemples que vous donnez, c'est souvent quand vous parlez de vous que vous faites un lien avec quelque chose d'extérieur, une œuvre classique. C'est un miroir aussi, ça vous permet de dire des choses sur vous par l'intermédiaire des références.

Tout à fait! Ce qui est drôle, c'est que j'utilise beaucoup de noms de peintres, mais je ne connais à peu près rien à l'histoire de l'art. Souvent, ce sont des noms que je connais, qui sont là et qui viennent, que je ramène. Je vais fouiller, faire des recherches sur ces gens-là. Tout simplement, ce sont des fils que je tire et qui me permettent d'en connaître plus.

C. L. : *À l'ombre des feuilles* met beaucoup l'accent sur des procédés qui pourraient être qualifiés de littéraires. Parce que nous venons des études littéraires, il est important pour nous que notre discipline fasse une place au rap; mais en même temps, nous aurions été curieux de vous entendre sur la place qu'occupe cet aspect littéraire dans le rap, parce que le rap, ce n'est pas que ça non plus.

Je pense qu'on peut absolument qualifier le rap de littérature. Si on regarde la définition de la littérature, c'est un assemblage de mots et d'idées qu'on agence de manière artistique ou esthétique. C'est l'esthétique des mots, puis des idées : le rap, c'est ça! Surtout avec tout ce qu'on peut faire : l'utilisation de différents procédés, les niveaux de compréhension de ces outils-là. Le rap peut très bien s'asseoir à la table de la littérature. Encore une fois, ça dépend de quel rap on parle. Mais il faut faire attention parce qu'on peut prendre quelqu'un de très *street*, qui va parler de meurtre ou de vendre du crack, mais qui va le faire de manière littéraire. Sa manière de dire qu'il vend du crack, il va l'embellir, lui donner une esthétique fascinante. [Rires.] Ce n'est pas tant le sujet, mais comment on amène le sujet qui compte. On peut parler d'à peu près n'importe quoi, mais il faut l'amener d'une manière qui est intellectuellement calibrée.

X. P.-J. : Que gagne le rap à être considéré comme un genre littéraire? Ça semble être un statut que vous revendiquez pour le rap, vous voulez qu'on le reconnaisse, mais j'ai lu certains textes où des rappeurs affirment plutôt ceci : « Pour nous, ce n'est pas de la littérature, nous faisons autre chose ». Certains rappeurs déclarent aussi : « Nous sommes hors littérature, la littérature ne nous reconnaît pas, nous ne reconnaissons pas la littérature ». Mais vous, vous semblez plutôt croire qu'on peut montrer la valeur littéraire du rap.

D'un côté, je revendique cet aspect littéraire. Je voudrais que les gens reconnaissent le rap parce que *c'est* littéraire. Je veux que les gens disent : « Ah oui, c'est vrai ». Qu'on les mette devant le rap et qu'ils pensent : « Oui, je suis impressionné par ce que vous faites ». Mais d'un autre côté, ça ne change rien dans nos vies. Nous faisons ce que nous avons à faire, nous n'avons pas besoin que la littérature nous reconnaisse, pas besoin que des universitaires se penchent sur notre cas. Je suis désolé, je veux dire...

C. L. : On est d'accord!

Pour ma part, je suis content. Je trouve ça intéressant que les gens se penchent sur les éléments plus techniques de cette culture-là. Mais le rap n'a pas besoin de cette reconnaissance pour exister parce que c'est un style qui n'a jamais été reconnu. Les gens, excusez l'expression, s'en foutent complètement. Le rap lui-même n'a pas besoin de cette reconnaissance, mais en tant qu'Aly Ndiaye, en tant qu'individu, ça me fait plaisir. J'ai envie que les gens le reconnaissent pour tout simplement comprendre que ça existe, que c'est là et qu'il y a une force littéraire à aller chercher.

Il faut aussi voir d'où vient le rap, il vient des communautés racisées, afro-américaines. Il vient d'un segment de la population à qui on n'a jamais prêté de génie littéraire. Je parle d'un segment, ce n'est pas qu'une question afro-américaine ou afro-descendante, c'est aussi une question de classe. Le rap vient des milieux pauvres américains et s'est propagé à travers le monde dans les milieux marginalisés, souvent des milieux pauvres. Puisqu'on ne prête jamais à ces gens de génie littéraire, je trouve important qu'on puisse reconnaître le rap comme littéraire parce que *ce sont* des génies littéraires qui font du rap, mais en dehors du cadre habituel où on situe les grands poètes européens, *whatev'*. Je trouve ça important qu'on reconnaisse cette lecture de « classe », de « race », entre gros guillemets.

Même en ce qui concerne l'âge, ce sont des jeunes qui font du rap! Moins maintenant, mais ça a commencé chez les jeunes. Quand on a commencé, on avait quinze ans, puis déjà, début vingtaine, on était capables de faire des choses intéressantes, avec les mots, avec les idées. Tous ces éléments-là font que je trouve important de reconnaître le rap en tant que littérature. Mais c'est quasiment plus pour l'extérieur que pour les gens du milieu qui, de toute façon, vont faire du rap, point. Je trouve ça hypocrite de la part de la société de célébrer, d'encenser des poètes, sans être capable d'encenser les rappeurs, puis de les regarder les yeux dans les yeux. Pour moi, il y a une espèce d'hypocrisie sociale là-dedans, à laquelle je m'attaque en voulant que le rap soit reconnu en tant que littérature.

S. Y. : Il y a des artistes qui donnent dans l'oralité québécoise, comme Fred Pellerin, dont on va reconnaître immédiatement le génie littéraire, mais le génie littéraire du rap, puisqu'il n'est qu'oral, n'est pas reconnu alors qu'il est quand même important. Vous parlez d'ailleurs en entrevue à *Rapolitik* de Karim Ouellet, qui est passé du rap à la musique lyrique, où son talent a été reconnu.

C'est exact et, comme je l'écris dans mon livre, si on faisait du rap accompagné de guitare sèche, tout d'un coup, les gens déclareraient : « Oh wow! Ce sont des génies littéraires. » Karim Ouellet venait du rap. On le voyait dans la manière dont il écrivait, dont il faisait ses chansons. Stromae, c'est la même chose. C'était un rappeur avant qu'il soit connu. On a vu comment il a transposé son style d'écriture et, tout d'un coup, on s'exclame : « Wow, ces gens écrivent tellement bien! » [Rires.]

X. P.-J. : À votre avis, un texte de rap peut-il se lire comme un pur texte, sans la musique, sans le *flow*, ou est-ce une sorte de blasphème de le séparer du son, de l'oralité, du *beat*?

J'ai fait cet exercice-là en publiant mes textes dans *À l'ombre des feuilles*. Et il y a une différence.

Dans le texte de rap, il y a l'intonation, la manière de le dire, qui va donner plus de puissance au texte. Le lire, c'est une chose – et je n'irais pas jusqu'au blasphème, je pense qu'on peut lire le texte de rap –, mais il manque l'élément oral. Même pour créer la rime, parfois, on ne peut la créer qu'en la disant. Il y a une rime que j'établis entre « Katrina » et « poitrine⁷ », mais au lieu de dire « poitrine », je dis « poitri-ne », donc je vais chercher la rime « Katrina/poitri-ne ». Si vous le lisez, vous n'entendrez pas la rime, mais en l'écoutant, la rime est là.

S. Y. : Comment percevez-vous l'étude du rap par des universitaires? Y voyez-vous plus d'avantages ou de risques pour le rap et le hip-hop, notamment parce que les départements de littérature à l'université ne sont pas toujours diversifiés, autant sur le plan racial que sur le plan de la classe sociale?

Moi, je trouve ça intéressant, je trouve ça *cool* que les universitaires s'intéressent au rap. Je suis content de pouvoir décortiquer mes textes avec les gens, de pouvoir en parler. Je trouve ça *cool* de laisser à l'auditoire le soin de le faire par lui-même, ou pas. J'aime ça, mais comme on le disait plus tôt, le rap n'a pas besoin des universitaires, je pense que c'est plutôt le contraire. [Rires.] Dans le sens où le rap est un domaine d'études intéressant qui offre beaucoup d'éléments à analyser.

Le seul bémol que j'y vois – et c'est comme pour n'importe quoi d'autre –, c'est un peu la notion d'extractivisme. Des gens se font un nom en étudiant le rap à l'université, font avancer leur carrière universitaire, sans que le milieu d'où viennent ces connaissances-là puisse en profiter. Le rappeur va rester dans son coin à faire ce qu'il fait, surtout s'il ne gagne pas beaucoup d'argent, puis les personnes qui ont utilisé le rap comme domaine d'études vont pouvoir aller chercher autre chose.

Ça me fait penser à une femme qui a fait son doctorat sur Limoilou Starz, sur mon groupe. Je ne lui en veux pas, je suis content qu'elle l'ait fait, je trouve ça *cool*. Elle nous a côtoyés pendant deux ans, elle nous a étudiés comme des gorilles au fond de la jungle. [Rires.] Et après on lit son truc, c'est vraiment drôle. Encore une fois, je ne suis pas en train de la dénigrer; j'ai donné mon accord, ça me faisait plaisir. Mais elle, à la fin de cette aventure-là, elle a obtenu son doctorat, tandis que nous, nous sommes à la même place où nous étions quand elle est venue nous voir dans notre jungle.

Je trouve ça *cool* que des gens se penchent sur notre histoire, sur notre vie, sur nos interactions, mais il y a toujours cet élément extractiviste. Moi, je l'ai accepté, mais je comprends que des gens n'aient pas envie de se soumettre à ça. Puisque je suis une personne qui aime lire, qui est avide de connaissances, j'ai l'impression qu'on doit rendre tout ça accessible pour que les gens puissent s'y référer aussi. On doit contribuer au grand flot de connaissances humaines amassées depuis des millénaires. C'était une réponse, mais sans réponse, on dirait. [Rires.]

S. Y. : Ce sont des questions que nous nous sommes beaucoup posées aussi, c'était important que nous en parlions.

La dernière question porte justement sur Limoilou Starz. Comme plusieurs autres rappeurs au Québec, vous avez travaillé dans des collectifs au début de votre carrière : Limoilou Starz, mais aussi Kryptonite, qui était votre premier groupe au secondaire, et Northern X.

⁷ Webster (2013), « Another Day », *À l'ombre des feuilles*, Coyote Records.

Outre ce travail dans des collectifs, vous avez aussi entretenu plusieurs collaborations. Votre sœur, Marième, se retrouve sur plusieurs de vos albums, dont quasiment la moitié est collaborative. Vous avez maintenant un projet avec 5 For Trio, qui est également une collaboration. Quel rôle ce travail collaboratif, qui s'inscrit difficilement dans un schéma carriériste individualiste, a joué dans votre carrière et quel rôle joue-t-il dans le rap plus largement?

Wow, la première personne qui me nomme Kryptonite! En fait, le rap est né collectivement. C'est un mouvement collectif, même les éléments du hip-hop considérés comme très individuels, comme le graffiti, se faisaient en collectivité. Les gens vont partir ensemble pour faire des pièces sur les trains, ils vont avoir des *crews* de *graffers*. Les gens font de la danse collectivement; le rap aussi, les gens échangent des textes. Le rap est né comme ça, dans la collectivité. Pour nous, ça a été ça aussi. Mes premières expériences de rap à Québec, c'était avec plusieurs personnes : on se rassemblait à plusieurs pour rapper, échanger des textes. Et il y a ce côté compétitif qui est très présent dans le rap et qui, parfois, peut mal tourner, en *beef*, ou bien être positif comme lorsqu'on se nourrit les uns les autres.

Chaque fois que je fais des chansons avec Limoilou Starz, on établit un *top* trois. « Yo, c'est qui qui a *kill* la *track*, c'est qui qui a *dead* le truc? » ou « C'était bien, mais c'était B-. » « B- », c'est une expression pour dire « c'est ordinaire, tu t'es présenté. C'est pas *wack*, mais on t'a entendu en faire des meilleures. » Des fois, la *track*, c'était B-. « Tu t'es présenté, c'est *good*, mais vous le savez! » « Ouais, ouais... » Ça nous stimule beaucoup les uns les autres. Quand c'est B- sur une *track*, la suivante va être bien scrutée. Ce qui est le *fun*, c'est que ça varie. « *Dude*, tu t'y attendais pas, puis il a *drop* un truc. T'as entendu le *verse* de Seif? Il l'a *kill* complètement ». Un mois plus tard, c'est Assass' qui sort. Il y a cette espèce de va-et-vient qui dépend souvent du *vibe* dans lequel la personne est, du *beat* aussi, si le *beat* est exactement dans ses cordes. Il y a ce côté-là dans le collectif qui nous motive et nous pousse les uns les autres.

Sauf que, d'un point de vue un peu plus administratif, le collectif, c'est difficile. J'ai travaillé en groupe une grande partie de ma vie, puis après Limoilou Starz, je me suis dit : « Vous savez quoi? Je vous aime beaucoup, mais maintenant je veux travailler un peu sur mes propres affaires. » Je trouvais ça difficile parce que, d'un point de vue administratif, c'est moi qui menais un peu toute la barque. On faisait des réunions : « On devrait faire ça, ça, et ça », mais finalement personne ne faisait rien. Il faut tout faire parce que, dans notre situation, nous avons une grande diversité de « carrières », si on peut dire. Il y a des gars qui sortent de prison, d'autres qui n'ont jamais eu de cadre, de discipline autour d'eux, il y en a qui rappent très bien, mais quand vient le temps de faire des appels pour x ou y, on ne peut pas compter sur eux. J'avais cette discipline, cette structure que je pouvais appliquer à la collectivité, mais qui me donnait beaucoup de boulot aussi. Et après, les gars ne sont pas contents, et on s'engueule parce que ci ou ça...

À partir de 2007, je me suis concentré sur ma carrière solo, toutefois, comme vous l'avez noté, dans la plupart de mes albums, tous les gars sont là. Il y a toujours cet échange quand même. Et Limoilou Starz n'est pas un groupe, c'est un collectif. Il y a une différence parce qu'un groupe, on a la notion d'y être enfermé, de ne pas avoir le choix, tandis qu'un collectif, ça bouge. On avait des carrières x, y, nous avons décidé de nous rassembler pour faire un, deux projets, puis après, chacun pouvait reprendre son chemin comme il le voulait. La particularité de Limoilou Starz, c'est qu'on

était tous ensemble avant même le rap. Il y a des gens, ça fait 40 ans qu'on est ensemble, il y en a, ça fait 30 ans. C'est la force du groupe. On se connaissait, on *chillait* ensemble avant le rap, et ça nous a donné cette force-là. Et l'autre force – et chaque fois que je le dis, les gars, ça les fait grincer des dents –, c'est qu'heureusement on n'a pas fait d'argent. [Rires.] Si nous avions gagné de l'argent, nous ne serions pas restés aussi proches les uns des autres, il y aurait eu des conflits. J'ai connu des groupes qui ont eu des conflits à cause de l'argent. Donc, heureusement, nous n'avons pas fait d'argent, ça nous a permis de rester proches. Et même si nous ne rapons pas tout le temps ensemble aujourd'hui, le collectif existe toujours, et nous sommes toujours proches les uns des autres.

X. P.-J. : Je trouve frappant à quel point, dans le monde du rap, communauté et rivalité vont ensemble, jusque dans les combats de *freestyle*, dans les *battles* de ces groupes dont vous parlez... les *push-ups* quand les gens rataient leurs *verses*⁸! C'est comme si ça prenait ce mélange de complicité et de rivalité pour qu'un groupe existe.

On le voyait aussi aux États-Unis, il y a beaucoup de groupes rassemblés autour d'une maison de disques, entre autres Wu-Tang, un collectif, je pense à Boot Camp Clik aussi, des gens qui nous ont marqués.

On parle de rivalité, nous avons eu une grande rivalité avec un autre collectif de Québec qui s'appelait 83, et c'était quelque chose qui n'était même plus drôle. Au début, c'était dans le rap : on s'affrontait à travers des chansons, des *freestyles*, tout ça. Mais certaines personnes autour de nous n'étaient pas des gens qui rappaient; ils étaient impliqués dans des trucs moins rigolos. Et quand la rivalité s'est étendue à ces gens-là, on n'était plus dans le rap. On se croisait, puis c'était chaud. Finalement, on a été capables de mettre ça de côté, heureusement, avant que ça tourne mal. Tout ça pour du rap, vous imaginez! [Rires.] Quand j'y pense, avec le temps, je me dis : « Bande de niaiseux! »

X. P.-J. : Vous êtes-vous réconciliés?

Oui, on s'est réconciliés, puis maintenant ce sont de bons amis. C'étaient même des amis avant le conflit. Aujourd'hui, ce qu'on a vécu, qui était tellement fort, ça nous a beaucoup rapprochés. Maintenant, on y repense et c'est fou parce qu'on est passés très proche de commettre des actes carrément irréversibles. À l'époque du conflit, ça nous a poussés à être meilleurs aussi parce que, quand on sait qu'on est attendus à l'autre bout, si on ne débarque pas bien, on va se le faire dire et ça va donner des munitions à l'autre.

S. Y. : Ces tensions se retrouvent dans n'importe quel milieu, mais elles semblent plus visibles dans le rap; elles sont mentionnées dans les *battles*, dans les chansons...

On ne garde pas ça secret : le rap devient une arme qu'on affûte. On l'utilise parce qu'elle est là. Même avant la rivalité, on était beaucoup dans le *battle*. Aujourd'hui, les *battles* sont très

⁸ Mentionné à la p. 30 d'*À l'ombre des feuilles* : « Si quelqu'un était en retard à une réunion ou s'il se trompait dans son texte pendant un concert, il devait faire 30 *push-up*. Les gens étaient toujours étonnés de nous voir descendre de scène et faire immédiatement des pompes dans les coulisses. À l'évidence, ce n'était pas une punition bien sévère; c'était plutôt un rappel symbolique de ce désir d'amélioration et de constance. »

scriptées : les *wordups*, tout ça, les gens écrivent des textes et s'affrontent, mais à l'époque, on faisait juste débarquer quelque part. « Qui rappe ici? » « Ah, tu rappes, toi? » Puis on *battlait* tout ce qui passait sur notre chemin. Comme je le dis dans mon livre, on vivait le rap comme des Vikings : on allait dans d'autres villes... On se met en situation de « danger » entre guillemets – pas tant entre guillemets que ça parce qu'on ne sait jamais comment ça peut partir de l'autre bord –, on va *freestyler*, on va voir qui est le meilleur. On se marchait dessus les uns les autres.

« [E]xprimer les 360 degrés » : entretien avec KNLO (Akena Okoko)¹

12 octobre 2020

Xavier Phaneuf-Jolicoeur : Vous avez déjà dit en entrevue que vous aviez commencé dans le hip-hop en cinquième année du primaire, et vous avez fait paraître votre premier *mixtape* (*Realicism 1.0*) en 2003. À quel moment en êtes-vous venu à vouloir écrire, faire de l'art? Comment cela a-t-il commencé pour vous?

Faire de l'art : il n'y a pas de début. Je suis né dans une famille où j'avais déjà trois grands frères, j'ai suivi, sans forcer, ce qu'il y avait chez moi. Je ne sais pas si c'est possible de déterminer le début. Ça a commencé par la danse, le dessin, même avant de savoir écrire. Mon foyer, d'emblée, était très trempé dans la musique. Il y avait du James Brown qui jouait chez nous. Tous mes grands frères écoutaient du rap. Ma mère lit un livre par jour depuis que je suis né. Alors, l'écriture et la littérature ont toujours été là.

X. P.-J. : En entrevue à *Rapolitik*², vous avez comparé à plusieurs reprises le travail d'un musicien au travail manuel, par exemple dans le domaine de la construction. Pourquoi trouvez-vous important de faire ressortir ce côté *blood and sweat*, charbonnage, ouvrier, de votre démarche?

Le pourquoi... On pourrait dire que c'est parce que mon père nous a appris à travailler. Il a grandi sous la colonisation belge quand il était jeune. Mon grand-père était agriculteur. J'ai vu cet aspect-là du travail, où on ne compte pas les heures.

À certains endroits comme *Rapolitik*, vers l'âge de 35 ou 36 ans, je commence à être en mode tonton qui donne des conseils. C'est pour rappeler aux jeunes rappeurs qu'il y a tout un mirage qui existe à propos de l'image du rappeur, de la mode, etc. Quand je donne des ateliers en classe, je fais souvent de la visualisation, je demande aux jeunes qui sont leurs rappeurs préférés. Prenons Travis Scott, on l'imagine qui se lève le matin, on se demande s'il s'habille avant ou après avoir regardé son téléphone, etc. On se pose des questions sur la réalité de ce qu'est vraiment le mode de vie du rappeur. La réalité, c'est qu'il faut s'asseoir et écrire. Mais c'est difficile d'imaginer des rappeurs bien sapés comme Migos ou Drake assis avec un crayon. Drake avait déjà mis ça en image sur un de ses albums. C'est quand même une position humble, qui demeure le travail principal d'un rappeur et qui n'est pas facile à imaginer. Il est important de ne pas oublier, de ne

¹ Recherche et questions : Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur et Sarah Yahyaoui. Transcription : Amine Baouche. Correction : Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur, Christelle Saint-Julien et Sarah Yahyaoui.

² Cyrano de Montréal et Keke Calixte, « KNLO », *Rapolitik*, épisode 41, avril 2020, [En ligne], <<https://www.youtube.com/watch?v=7DURuUVIgl8>>.

pas négliger toutes les étapes qui permettent d'aboutir à quelque chose.

D'autres métiers, comme la construction, peuvent nous aider à comprendre le concept des étapes, des matériaux. La construction demeure du travail créatif, même s'il y a un peu de technique, c'est presque du même ordre que la musique. Je suis menuisier aussi, je ne peux pas l'esquiver; j'ai travaillé dans la construction, ça a été mon gagne-pain avant que la musique paie un petit peu plus. J'ai eu une trentaine d'emplois – d'ailleurs, je suis en train d'écrire là-dessus – dont au moins une dizaine d'emplois dans la construction, durant ma vingtaine. L'esprit, c'est d'être travaillant, quoi. [Rires.]

X. P.-J. : Ça me donne une idée pour une sous-question : avez-vous une routine de travail? Avez-vous un rituel particulier? Cela dépend-il du moment ou du projet?

Je suis très peu superstitieux, je suis anti-superstition. Au point où le fait de toujours procéder de façon différente devient presque un rituel pour moi. J'avais commencé ça quand je jouais au basketball au secondaire. Pour vous expliquer, parfois je mettais des bas longs, parfois des bas courts. Parfois, je portais un bandeau, parfois non. J'ai toujours pensé qu'il ne fallait pas que le travail en dépende. Donc, pour le rap, c'est un peu la même chose, il y a autant de façons de commencer que de chansons. Encore là, c'est su³ qu'il y a des choses qui reviennent plus souvent que d'autres, donc l'improvisation est là, toujours, quand même, dans le processus. C'est-à-dire que les mots, les phrases me viennent d'habitude en *freestylant* sur un *beat*. Mais pas tout le temps : ça peut être une phrase entendue à la radio. Je peux voir quelque chose qui me fait penser à quelque chose d'autre. C'est pour cette raison que, quand je parle aux jeunes, je leur dis que le truc pour écrire, c'est qu'il n'y a pas de truc. J'ai eu un prof à l'université qui avait écrit plusieurs livres et qui m'avait appris ça aussi. Il disait : « Il n'y a pas de truc; moi, quand il faut écrire, je vais m'asseoir quelque part, puis j'écris. »

X. P.-J. : C'était Neil Bissoondath? Donc vous avez suivi des cours de création littéraire?

Oui, c'est lui. J'ai fait une session, des cours, trois ou quatre. J'ai tourné un peu en rond à l'université, j'y ai passé trois ans dans quatre programmes différents.

X. P.-J. : On vous connaît évidemment comme rappeur, mais vous êtes également producteur avec tout un projet de *beats*. Plus récemment, vous avez aussi fait paraître un livre, intitulé *Sainte-Foy*. Trouvez-vous qu'il y a des ressemblances entre les différentes pratiques, que ce soit le rap, le *beat* ou les récits poétiques? Comment cela s'articule-t-il?

Il y a une différence, oui. Mais c'est encore nouveau pour moi. Je pense que le rap est un peu plus dans le monde du rêve. Même si je travaille beaucoup avec mon quotidien, on peut se permettre un peu plus d'aller dans le rêve. Je suis content d'avoir commencé à publier de cette façon, sous forme de livre, parce que j'écris depuis longtemps, et ça n'a pas toujours été du rap. J'ai pris du temps avant de me sentir à l'aise de publier autre chose en même temps que j'écrivais du rap.

³ Expression propre à Alaclair Ensemble. Par exemple, dans « Canidés » (2019) : « Toutes ces belles fuckin années [qu'y] ont gâchées / À juste talkshit sur les forums de HHQC / Qui l'eut cru? / Maman a pas élevé une tête de pu / (C'est su, c'est su) » (2019).

Comme vous le dites, il y a une différence entre les pratiques : il faut la trouver. Je suis encore trop jeune dans mon parcours littéraire pour savoir ce qui explique cette différence. Quand j'écris un livre, j'ai de la misère à écrire sur le monde du rêve comme dans le rap. Je sens que l'écriture sert à faire le point sur la vie, sur la vraie vie.

X. P.-J. : Diriez-vous que c'est plus proche de vous, finalement, ce que vous faites quand vous écrivez?

Oui, en fait, j'écris ma vie, pour ne pas faire de détour. Je refuse un peu d'écrire sur autre chose que ma vie.

X. P.-J. : Justement, quand on lit *Sainte-Foy*, on est un peu surpris parce qu'à cause de la forme même du livre, on pourrait s'attendre à lire de la poésie. Mais dès le début, on lit en sous-titre : « Récits afro-qubécois ». Ce sont des textes qui ont un fil conducteur narratif, mais sous forme de vers libres. Moi, je croyais y reconnaître une espèce de stratégie qui est aussi présente chez Alaclair, qui est de toujours surprendre, de faire quelque chose qui déjoue les idées reçues dans ce qu'Alaclair et vous proposez. Ce mécanisme se retrouve-t-il dans votre démarche? Et je dis « déjouer » parce que je sais que vous aimez bien le basket.

Possible. Souvent, c'est un jeu de perceptions. Mais j'avoue que ce n'est pas le cas ici : je pense que le livre a pu déjouer les attentes parce que c'était le premier. Mais j'ai l'impression que la formule va tenir, dans le sens que j'ai échafaudé le style dans lequel je vais m'inscrire. Je continue à écrire de cette manière-là. Le concept « poésie » m'a été attribué par d'autres gens. Moi-même, je n'ai jamais dit que j'écrivais de la poésie. Dans le monde de la communication, les choses vont vite. S'il y a un grand média dès la première journée de la sortie qui dit : « C'est un recueil de poésie », ça devient un recueil de poésie. Pour ma part, je ne qualifierais pas ce que je fais de poésie. Ayant grandi en côtoyant la poésie et les gens qui en font, je trouve qu'il y a quand même une différence. On utilise des procédés poétiques, mais moi, mon style d'écriture, c'est vraiment plus la nouvelle, la chronique, très marquée dans le temps. Dans mes textes, j'évite certains détails – c'est surtout pour protéger des individus –, mais en général je raconte des moments marqués dans le temps. J'essaie de trouver des images poétiques, mais la première version de mon texte est souvent comparable à un journal de bord ou au dossier d'une enquête de police. Après ça, j'essaie de penser à des façons de rendre le texte moins sec. Mais en général dans *Sainte-Foy* et dans tout ce que j'écris en ce moment, les petits textes commencent par un résumé d'événements.

X. P.-J. : Je ne veux pas trop insister là-dessus, mais il y a quand même la forme du vers libre qui a peut-être induit les gens en erreur dans les premiers comptes rendus qu'on en a fait?

Oui, exact! En effet, j'ai décidé d'écrire comme ça parce que je me vois comme le scribe d'Alaclair. Depuis le début, c'est moi qui transcris les *lyrics*. En général, un album d'Alaclair compte à peu près 50 pages écrites en vers, donc la ligne ne remplit pas toute la feuille. J'ai d'ailleurs dû me battre un peu avec la maison d'édition parce qu'elle trouvait que mon contenu ne correspondait pas à la forme dans laquelle j'écrivais. Mais je leur ai dit : « Moi, j'ai de la misère à me défaire de ça. » Les lignes avec la majuscule au début, dans ma tête, c'est la façon d'écrire.

X. P.-J. : C'est drôle, j'étudie justement les textes d'Alaclair, j'ai tout recopié à partir de Bandcamp pour retrouver les paroles de chaque chanson, et ça forme un immense document Word.

Nice! J'étais tout le temps stupéfait, honnêtement. C'est devenu un rituel. Avant que nous signions avec une compagnie de disque, je m'occupais des droits d'auteur, toujours les droits d'auteur et les textes. Ça me prend à peu près une semaine pour transcrire tout l'album, il y a toujours des *highlights*, puis je fais ressortir des statistiques par rapport à ça. Par exemple, pour l'album *Le sens des paroles*, j'étais vraiment excité, nous avons écrit un *track* de plus de mille mots. J'ai appelé Ogden et je lui ai dit : « *Man*, honnêtement, faudrait voir à quel point il y en a beaucoup ». Dans le *track* « De partout », sur *Le sens des paroles*, il y a littéralement plus de mille mots. J'ai souvent compté le nombre de mots dans nos chansons. C'est la première fois que ça arrivait. C'est beaucoup de mots pour une seule chanson.

X. P.-J. : Dans votre carrière, vous avez très souvent eu des projets qui étaient collectifs, par exemple avec Alaclair, et d'autres projets aussi avec Caro Dupont, votre conjointe, K6A, Movèzerbe, tous les *feats*⁴... Je réécoutais par exemple votre collaboration avec Accrophone, « Seuls ensemble ». Lorsque vous travaillez dans des projets collaboratifs, cela change-t-il votre façon d'écrire?

Oui, ça change la façon d'écrire quand on écrit à plusieurs. Comment? De différentes façons. Le parcours est long, la vie est courte et longue en même temps, l'eau a beaucoup coulé sous les ponts... Il y a mille et une façons... Je suis dans une phase où j'essaie de découvrir aussi, de ne pas trop me baser sur des attentes préalables, mais il demeure des constantes, qui sont les suivantes : le fait d'avoir des liens familiaux ou para-familiaux et amicaux de longue date avec des gens, des liens qui créent une nouvelle zone, des raccourcis dans la création et en ce qui concerne le travail collectif. L'échelle solo mène plus naturellement le travail vers une identité proche de soi. Et il y a toujours un aspect dilué dans une collaboration avec quelqu'un d'autre. Paradoxalement, même si ça enrichit la qualité de la chanson, ce n'est pas toujours évident de garder l'intégralité de l'identité artistique en collaborant. C'est un constat au fil du temps. Sinon, parfois le fait de diluer son caractère personnel, c'est mieux pour une chanson.

X. P.-J. : Avec Alaclair, c'est comme une autre identité finalement qui s'est créée, qui est collective.

Surtout qu'avec Alaclair, les chansons sont très différentes de ce que je fais en solo. Parfois, les chansons que j'enregistre encore jusqu'à aujourd'hui, en 2020, ce sont des idées que j'ai en tête depuis plus de cinq ans. Par exemple, avec mon dernier album, je suis tombé sur des vieux torchons, des papiers dont je ne pourrais même pas dire s'ils datent de 2012, 2013. En faisant le ménage, en déménageant tout ça, je me replonge là-dedans. Souvent, je n'ai même pas besoin de retrouver une feuille, j'ai même des choses qui ne sont pas encore enregistrées, qui sont dans ma

⁴ Ce terme est une abréviation de « *featuring* » qui, suivie du nom d'un artiste dans le titre d'une chanson, signifie « avec la collaboration de ». Très courant dans l'univers du rap, il désigne la participation d'un artiste à une pièce dont il n'est pas l'interprète principal.

tête et que je fredonne avec ma femme, depuis plus de cinq ans. Il n'y a pas de musique, nous n'avons pas encore trouvé de *beat*, il y a beaucoup de choses à faire. Mais nous savons que nous allons en faire quelque chose un jour. Nous avons plusieurs chansons comme ça qui existent sans musique. On a les paroles, le refrain avec un petit bout de verset et quand on va s'installer pour faire cette chanson, on va rajouter la viande.

Par contre, avec Alaclair, c'est très rare ce phénomène-là. Une des rares chansons qui a été composée de cette manière, c'est « Ça que c'tait ». « Ça que c'tait », c'était un refrain que nous traînions depuis longtemps, que nous avions, que nous chantions dans la *van* en se crinquant, en allant aux *shows*, au moins deux ans avant. Elle devait être sur l'autre album d'avant, mais on trouvait ça trop *trap* comme *vibe*. On ne l'aimait pas, même après l'avoir faite. C'est une chanson qu'on a failli ne pas mettre sur l'album. « Ça que c'tait » serait une exception, mais, en général, les chansons d'Alaclair sont le fruit d'un moment.

Dans le cas d'*America*, le dernier *track* a été fait deux mois avant, puis les autres ont tous été *rec* dans des chambres d'hôtel, dans la *van*, dans les parkings ou sur des balcons. Parce que le groupe se voit seulement quand on va faire des *shows* maintenant.

X. P.-J. : Comme vous écrivez dans le moment, justement, vous ne travaillez pas les textes de la même façon, vu qu'on ne veut pas désamorcer le moment qui a donné lieu au texte, j'imagine?

On ne retravaille rien. De plus, dans le cas d'Alaclair, on n'est même pas responsables du « retravaillage ». C'est littéralement Vlooper qui fait les chansons, donc ce que vous voyez, les *lyrics* à la fin, c'est celles qui ont été retenues par Vlooper. [Rires.] Depuis au moins les trois derniers albums, depuis *Frères cueilleurs*, c'est Vlooper qui réalise les chansons, qui remanie l'ordre. Il se permet aussi d'enlever des parties, de nous appeler un par un et de nous dire : « Là, pourrais-tu faire ça à la place? » Des fois, on fait des petits ajouts après aussi, mais *that's about it*. On sait que, si on trouve le *feeling*, la bonne zone pour *chiller*, dans un petit motel où on peut faire du bruit, on veut absolument finir la soirée avec une chanson qui existe. C'est l'esprit de la chose.

Tandis qu'en solo, dans mon cas – vous avez vu *Rapolitik*, j'en parle un peu, mais j'ai été *smooth* –, tout se fait dans le travail acharné : il n'y a aucun génie ici. Après, la perception extérieure, je la trouve difficile. Chaque once de moi, chaque seconde qu'il y a sur un album... Pour une chanson, je peux faire 70 prises différentes du même *verse* et, parfois, ça s'étale sur deux ou trois mois. En mode solo, c'est plus comme ça que je travaille. Puis ça revient presque au même, dans un certain sens. C'est paradoxal, mais c'est comme ça. C'est parce que je suis moins bon dans l'aspect technique, de studio. Je veux quand même le faire moi-même. Vlooper, c'est mon frère, *man*, on est amis depuis le secondaire. On fait de la musique depuis toujours, ensemble. C'est sûr que c'est lui qui a le *knowledge* de studio. Moi, je fais mon chemin, j'apprends des choses, mais il n'y a aucune combinaison plus efficace pour moi que de travailler avec lui. Malheureusement, on ne peut pas être dans cette combinaison-là, donc j'apprends au fil du temps à faire moi-même le technicien de studio, etc., comme plusieurs rappeurs. Mais ça va à un rythme plus lent que si je délègue.

X. P.-J. : C'est vraiment fascinant ce que vous dites : les gars d'Alaclair, vous découvrez, finalement, la forme de la *toune* après coup, en l'écoutant?

Oui, oui! Il y a plusieurs versions. Vlooper, lui, son *aka*, ça pourrait être « *beat* automatique ». Dans le rap québécois, à Montréal, il y a Ruffsound, puis à Québec, il y a Vlooper, parole de KNLO. [Rires.] Vlooper, avant l'entrée dans le rap jeu, a eu une formation à Trebas, il a eu des bonnes *jobs* en studio, *he's a real studio guy*. Donc, moi, voilà, à cause du lien d'amitié qui nous lie tous, avec Alaclair, on a décidé de se donner carte blanche. Vlooper a les paroles et ensuite il va au studio et fait cinq *beats* différents, pour chaque chanson il y a cinq *beats* différents à peu près. Puis, il nous envoie ça sur Dropbox et on choisit notre version préférée. En général, ça se passe comme ça. Parfois, il se permet de retourner dans de vieilles chansons que nous n'avons pas sorties, datant de 2013, 2012. Il sort une chanson, ouvre l'*a capella*, il le glisse dans la nouvelle chanson et ça *fit*. C'est un peu ça qu'il fait, c'est un maniaque... C'est « musique automatique », ce mec. Je suis proche de lui, mais j'en suis encore vraiment stupéfait.

X. P.-J. : Il y a un truc qu'on remarque quand on écoute Alaclair, mais aussi vos projets : il y a beaucoup de clins d'œil, de références au travail d'autres rappeurs partout dans ce que vous faites. Il y a d'autres rappeurs aussi qui fonctionnent comme ça, mais chez vous on trouve même des endroits où vous faites une sorte de traduction poétique ou de traduction créative de *verses*, où vous vous réappropriez, vous réécrivez des *verses* d'autres rappeurs. Je pense à « Délice d'un rappeur », où vous « remélangez » « *Rapper's Delight* »; dans « *Les infameux* », tous les *verses*, et vous, vous réécrivez Bootie Brown. Pouvez-vous me parler un peu de ce travail de traduction créative que vous faites?

On l'a tous déjà fait. C'est antérieur à moi, bien sûr, c'est dans les racines du rap et même de la musique en général. Je m'inscris clairement dans cette idée d'un équivalent pour la musique de la vidéosphère... L'idée que la musique est là. En fin de compte, c'est à nous de voir dans quel *channel* on se met pour la laisser aller. Ce que je crois, en observant le fruit du travail qu'on fait, c'est qu'il n'y a aucune façon de contourner dans un premier temps ce que je vous ai mentionné tantôt, le travail ardu, le fait que ce n'est pas facile. Peu importe le style de musique que vous écoutez, dites-vous qu'il y a des gens qui ont sué, en date de 2020, peu importe le niveau de simplicité de la musique. Dans un second temps, il n'y a personne qui invente quoi que ce soit, comme on le sait depuis longtemps. À partir de là, c'est vraiment une question de voir quelle optique on choisit par rapport à ça. Est-ce que je rends hommage, en faisant la chose, ou est-ce que je me la réapproprie? Pas forcément au sens négatif, au sens positif, tout simplement, sans nécessairement rendre hommage.

Clairement, comme vous l'avez dit, « Délice d'un rappeur » a été un gros éveil pour moi, c'était un moment où je me sentais un peu en manque d'inspiration. J'ai un héritage, on pourrait dire, « rap conscient »; dans tout ce que j'ai fait avant 2007, avant *Flattebouche mixtape*, que j'ai fait cette année-là, mon style était plutôt rap conscient au premier degré. Puis j'ai eu un éveil et j'ai compris qu'il y avait moyen de faire un rap conscient... J'écoutais cette chanson-là, l'originale, j'étais stupéfait, j'étais dans le studio chez mon ami, très tard le soir, avec Maest de Sagacité, un *rapper* de Québec, et puis on écoutait plein de rap *old school* comme ça. On écoutait « *Rapper's Delight* », la version de 14 minutes. Là, je me rends compte que cette chanson dure 14 minutes, ça rappe tout le long. [Rires.] Ce soir-là, j'ai compris que c'était une grande œuvre. Pour le côté pédagogique... À ce moment-là, je pense que j'étudiais en enseignement au primaire. Je me suis

dit, il faut faire la version queb' de ce *track*-là. À partir de là, ça a été un gros repère, cette formule. D-Track, mon ami de l'Outaouais, dans un travail d'université, il a appelé ça le « flattebouche », il m'a envoyé ça, j'ai rigolé. En tout cas, sinon, c'est une tradition qui existe dans le rap et dans plein d'autres musiques. J'ai toujours voulu mettre de l'avant l'idée que les années vieillissent, mais qu'elles ne sont jamais terminées. C'est le concept selon lequel il ne faut pas se mettre la tête dans le sable, en ce qui concerne les références. Je préfère renvoyer un ricochet de lumière vers les choses qui nous inspirent de différentes façons.

X. P.-J. : Ce que je trouve frappant dans votre travail, et peut-être de façon encore plus manifeste chez Alaclair, c'est qu'il y a vraiment une tension entre deux dimensions. D'un côté, on trouve un aspect ludique, festif, qui est souvent à tort appelé « absurde » ou « n'importe quoi » (ou « délire »!). Et, de l'autre, il y a une sorte de profondeur, éthique et philosophique, mais qui, comme vous le disiez, n'est pas au premier degré, qui apparaît quand on considère l'ensemble de l'album. Je reviens toujours à cette *line* de « Le roé c'est moé » : « Fuck pas avec ça, parce que c'est sérieux, jouer ». Je me demandais : comment ces deux pôles vont-ils ensemble, le sérieux et le jeu? Finalement, ça revient à ce que vous disiez, c'est le pôle « Rapper's Delight » qui s'oppose à « The Message ». Il y a toujours un peu cette tension entre sérieux et jeu.

Hey man, vous me sortez des *lyrics*, ça fait tellement longtemps, c'est capoté. Comment dire... J'ai appris au fil du temps, grâce à certains amis qui ont étudié l'hébreu dans une quête personnelle, que mon nom, KNLO, ça veut dire *yes/no*, c'est quand même *deep*, en hébreu. Ça veut dire oui/non, dans le fond. J'ai des mentors, qui sont surtout mes frères biologiques, dans ma conception globale de la vie et puis, par la grâce des valeurs partagées avec les gars d'Alaclair, nous essayons en général d'exprimer les 360 degrés, et pas seulement une facette des choses. Je pense que c'est quelque chose qui fait en sorte que nous avons des *tracks* ensemble. Honnêtement, parfois, c'est irréal, parfois, c'est vraiment un vœu de soi expérimental. Il faut être prêt à tout, au fil du temps. Ça *feel* un peu comme un miracle de pouvoir concilier autant d'êtres différents dans une œuvre commune, donc ça prend absolument ce côté-là, dans le fond. Il ne faut pas être facilement affecté négativement, émotionnellement, par les choses, nous avons vraiment développé une attitude : « de l'eau sur le dos d'un canard ». C'est une expression qu'on partage, sinon, des fois, il n'y a pas moyen de faire quoi que ce soit. C'est ce qui fait qu'on retrouve différents *vibes*.

Dans mes propres albums, il y a aussi cette idée-là : qu'il y ait du mouvement. D'ailleurs, je dis toujours : ça *feel* un peu comme une idéologie, mais aussi comme une notion de métabolisme. Il y a des gens dont on voit d'emblée qu'ils sont dans la constance. Leur métabolisme est dans la constance. Et, dans les styles musicaux aussi, c'est cohérent pour eux. Je te donnerais High Klassified comme exemple de gens dont la musique va toujours se ressembler, et c'est correct comme ça, *that's what they have*. Moi, d'emblée, depuis le jour 1, je sais que je ne suis pas comme ça. Je l'ai su très tôt parce que j'ai commencé à faire de la musique de façon collective, au point où le côté individuel n'existait pas du tout. Dans mes premiers *upbringings* dans le rap, la collectivité prenait le dessus, c'est plus tard que j'ai vraiment appris qu'on pouvait faire son propre truc.

X. P.-J. : Sur « L'île », dans *America vol. 2*, vous rappez : « Vois ça comme un solo d'sax / Cherche pas les opinions ». C'est une image qui revient souvent. J'ai retrouvé la même idée

dans votre entrevue avec Olivier Boisvert-Magnen pour le magazine de la SOCAN⁵. C'est une image qui est intéressante parce que, d'un côté, c'est comme dire : le langage, les mots qu'on utilise, il faut les voir plus comme de la musique, sans chercher la signification. Pourquoi cette image du langage qui serait plutôt comme un instrument ou de la musique vous plaît-elle?

Il y a une petite notion qui est toujours un peu en arrière-plan et qui, dans mon cas, est de protéger certaines opinions. Donc, je pense qu'avec ce *line*-là, j'essayais de l'exprimer un peu, et le fait que je n'exprime presque pas mes opinions dans la musique. C'est un peu une ode à soi-même. Akena Okoko ne se définit pas par les paroles de KNLO. C'est une conception que j'ai, même s'il y a une tentative de respecter sa propre dignité. L'idée que je respecte, c'est de peindre un tableau globalement à l'intérieur d'un *verse*, ou plutôt à l'intérieur d'un album complet, selon les valeurs avec lesquelles j'ai grandi. J'essaie que ce soit positif. Ce serait mon opinion globale.

Avec Alaclair, on a toujours des discussions qui concernent le point où on se rend avec les paroles. On se rend parfois dans des avenues quand même profondes, puis ça peut donner lieu à des discussions familiales très sérieuses. C'est un peu l'idée que j'ai instaurée dans mon milieu et dont nous discutons vraiment. C'est ce qui nous différencie des autres. Tu observes KNLO, Eman, Vlooper, les gens avec qui je fais de la musique, ce sont des gens qui, à la base, ont une vision de la vie, une éducation, ce qui fait que, même si nous connaissons les choses de la rue – les gens pensent que parce que nous n'en parlons pas, nous n'en connaissons rien, mais ce n'est pas ça... C'est vraiment une vision de la vie selon laquelle la musique doit mettre de bonnes vibrations dans la place. C'est quelque chose qu'on partage certainement et qui n'est pas nécessairement partagé par tout le monde, surtout dans le rap queb'. J'ai entendu Ruffsound, la semaine passée, dire qu'il n'aimait pas la musique positive. Il a littéralement dit que ça le gosse, ça le rend mal à l'aise. [Rires.] Dans le hip-hop, il y a clairement cette idée-là, il y a vraiment un traumatisme. Je côtoie ce traumatisme, je le respecte, je le vis, et je *bump* cette musique, toute cette musique-incendie, je la *bump* moi-même, à côté de la musique douce, selon l'hygiène de la journée. Mais bref, cette *line*-là sur laquelle porte votre question nous ramène à la musique. Pour nous, c'est le rôle de la musique, la musique en avant, notre voix est comme un instrument de musique.

X. P.-J. : Notre but, c'est de faire un dossier sur l'aspect littéraire du rap. Je me demandais si l'aspect littéraire peut aussi entrer dans ce que vous décrivez : au lieu de prendre toujours au premier degré chaque *line* comme une opinion, de voir le rap comme une œuvre qui a sa cohérence. Cette cohérence qui se dégage de l'ensemble, c'est un peu l'image du tableau que vous preniez. Je remarquais aussi les paroles suivantes dans « Fussy Fuss » : « Poésie réincarnée, c'est impossible qu'elle finisse morte ». Il y a d'autres moments dans les albums où vous employez les mots « poème » ou « poésie » pour parler de ce que vous faites. Y a-t-il un intérêt à faire valoir cet aspect littéraire du rap, disons par opposition à son aspect plus culturel ou musical? Pensez-vous que le rap gagne – ou perd, peut-être – quelque chose à être pensé comme une œuvre littéraire?

Pour moi, il est clair que ça ne sert à rien de se demander si le rap gagne ou perd quelque chose :

⁵ Olivier Boisvert-Magnen, « Guide ultime de la famille Alaclair Ensemble », *Paroles et musique (SOCAN)*, 23 juin 2020, [En ligne], [https://www.magazinesocan.ca/features/guide-ultime-de-la-famille-alaclair-ensemble/] (consulté le 12 octobre 2020).

ça se passe! Nous sommes dans une époque où aucun milieu n'échappe à ça. Le hip-hop fait partie de la culture populaire maintenant. On s'en va de plus en plus profondément dans les racines de cette analyse. J'apprécie le phénomène lorsque je tombe sur des analyses littéraires des paroles, par exemple avec Word Counter. C'est fantastique. Il y a un site où on peut voir la quantité de fois que les rappeurs utilisent tel ou tel mot. On s'est rendu compte que c'est U-God qui a le plus grand lexique de tous les temps! Ça fait juste partie de l'époque à laquelle on participe en ce moment. Je le vis en simultané à travers le rap et le basket. Il y a une intellectualisation, un intérêt qui est là pour sophistiquer cet art-là. Cela ne m'étonne pas que ça passe par une analyse en profondeur.

Moi, de l'autre côté, je me sens encore comme un créateur, pourrait-on dire. Je n'ai pas du tout cette approche-là, d'analyse ou d'autoanalyse. Je vois un peu une œuvre musicale comme étant « immaculée », dans le sens que, parfois, il y a des choses que je ne comprends pas dans ce que nous avons fait. Si c'est bon, je vais l'aimer quand même. Que ce soit le créateur ou les gens qui reçoivent la musique, on comprend toujours la musique à retardement. Quand on considère l'écoute qu'on fait des *hits* qui ont marqué notre vie, quand on les réécoute maintenant, c'est toujours comme un voyage astral en soi-même, on entend de nouveaux éléments. Ça me fait complètement délirer, certains *tracks* pop que j'ai entendus dans le temps, je comprends les paroles, je comprends le message. Quand j'étais jeune, je me laissais porter. Il ne faut jamais oublier que le rap tente d'être une musique : il faut toujours que les paroles soient au service de la musique, et non le contraire.

X. P.-J. : Voyez-vous surtout votre travail comme quelque chose de littéraire ou de musical?

Musical. Ce serait la différence, je crois, entre l'écriture sur papier et le rap. Dans le rap, nous écrivons les paroles après que la chanson est enregistrée. Souvent, nous comprenons les paroles une fois que la chanson est enregistrée. Dans certains cas, honnêtement, c'est arrivé plusieurs fois où, au moment d'enregistrer les *lyrics* un, deux mois plus tard, on m'appelle en disant : « Qu'est-ce que t'as dit là? » Aucun souvenir. [Rires.] Je ne me le rappelle plus, je ne l'ai écrit nulle part, je l'ai rappé!

X.P.-J. : Si les gars n'ont pas écrit avant d'enregistrer, c'est qu'ils *freestyle*nt?

Oui, nous écrivons aussi, chacun a sa petite recette, mais tout le monde est capable d'enregistrer sans écrire, puis il y a toujours des portions qui sont de cet ordre-là. Moi, j'ai essayé de faire ça exclusivement pendant quelques années. Ça n'a pas été un gros succès et après, j'ai repris le crayon. [Rires.] J'avais vu le documentaire de Jay-Z, qui est paru en 2004-2005. On le montrait en studio : il n'écrit pas. J'ai vu ça et j'étais comme : « *Oh my God!* ». J'ai essayé, à l'époque où j'ai rencontré K6A, dans certains *tracks* que j'ai faits, les *feats* avec Jam, Philly, des trucs un peu obscurs qui ne sont pas faciles à trouver non plus. Mais mon rap n'était pas maximal durant ces années-là. Je pense que, honnêtement, égoïstement, avec du recul, je me nourrissais seulement du fait que les gens étaient impressionnés que je fasse ça. J'y ai repensé plus tard, c'était stupide parce que ça n'amenait pas vraiment le potentiel d'écriture maximal. Mais il y a des gens qui sont capables de le faire. Je te dirais, Watson, lui, oui. Moi, je demeure capable dans certains cas. Il y a des chansons qui n'ont pas besoin d'être écrites, il y a un *beat* qui joue, ensuite, il y a une chanson qui existe.

X. P.-J. : Une dernière question en lien avec celle de la valeur littéraire. Voyez-vous

un risque à ce que des universitaires étudient le rap? Surtout si l'on considère que les départements d'études littéraires ne sont pas nécessairement représentatifs d'un point de vue socioéconomique : souvent, ce sont des gens de la classe moyenne ou aisée qui sont là, et ces départements sont très homogènes, souvent très blancs. Est-ce un risque pour le rap, ce regard venu de l'extérieur? Comment voyez-vous ça?

Un risque... De toute façon, c'est tellement parallèle, pour la culture hip-hop. Je ne dirais pas pour la culture hip-hop, mais pour le commun des mortels, ça n'existe pas. J'ai de la difficulté à comprendre l'angle de votre question : moi-même, je suis négro-éduqué, de famille « faut s'éduquer ». Moi, je suis en mode *knowledge*, éducation. Je rêve, j'essaie en ce moment de mettre les choses en place pour refaire ce que l'on faisait déjà, c'est-à-dire aller dans les écoles, faire des ateliers. Je veux le faire davantage. Les ateliers de création, c'est un des trucs que j'organise et que je fais sporadiquement, mais que j'aimerais faire de façon plus régulière. J'ai laissé mon *street credibility* à la porte quand je suis entré dans le monde du travail.

« [N]ou rasanble » : rassemblements hétérolingues et hétérogènes dans les chansons de Muzion

Catherine Leclerc
Université McGill

Résumé : Muzion a été parmi les tout premiers groupes de rap québécois à faire résonner une parole locale distinctive. Il le faisait dans un français mâtiné d'anglais et de créole haïtien, multipliant les registres et faisant des emprunts à encore d'autres langues. Cet article se penche sur les chansons du premier album du groupe, *Mentalité moune morne*, à partir de son hétérolinguisme et des questions d'appartenance que celui-ci soulève. Il examine la manière dont Muzion entrelace les langues, mais aussi les interpellations, défaisant l'association entre langue et identité. Le groupe s'adresse ainsi à la fois à une communauté immigrante locale (d'abord haïtienne, mais également pluriethnique et racisée) qu'il québécoise, et à une communauté québécoise élargie qu'il pluralise. Le rap permet en outre à ses membres de faire entendre leurs voix individuelles distinctes, notamment grâce à des usages différenciés de la palette plurilingue du groupe. Ce faisant, ce sont les notions même d'appartenance et de communauté que Muzion se trouve à refaçonner, à l'encontre de toute forme d'homogénéisation, de figement ou de stéréotype.

Abstract: Muzion was among the first rap groups in Quebec to sound distinctly local. It achieved this specificity via lyrics in French that were infused with English and Haitian Creole, mixing language registers, and borrowing to yet other languages. This article analyzes lyrics from Muzion's first album *Mentalité moune morne*, focussing on their heterolingualism and on the questions of belonging that this heterolingualism raises. It describes the various ways in which Muzion mixes languages as well as addresses, complicating the connection between language and identity. The group addresses a local immigrant audience (Haitian first and foremost, but also multiethnic and racialized), which it quebecizes, and a larger mainstream Quebec community, which it pluralizes. Through rap, Muzion's artists can also make their individual voices heard, as each member uses their multilingual resources in their own personal way. This reorganizes the very notions of belonging and community on all scales of society, rendering them heterogeneous, impossible to fixate or stereotype.

La « révolution » Muzion

Il y a un peu plus de vingt ans, à l'été 1999, paraissait le premier album du groupe Muzion, *Mentalité moune morne...* (*Ils n'ont pas compris*). Le groupe faisait son entrée dans l'industrie musicale québécoise par la grande porte, sous l'imposante étiquette multinationale BMG. Pour cet album, il remporterait en 2000 le Félix de l'album de l'année, dans la catégorie hip-hop créée l'année précédente. Ses membres, Dramatik (Jocelyn Bruno), Imposs (Stanley Rimsky Salgado) et sa sœur J. Kyll (Jenny ou Jennifer Salgado), accompagnés à leurs débuts

de LD One, se trouveront ainsi propulsés sur le devant de la scène, accédant dans la foulée à des tournées nationales et internationales et à une vitrine en première partie des spectacles d'artistes prestigieux (Eminem, NTM). À ces Montréalais et Montréalaises d'origine haïtienne, enfants des quartiers Saint-Michel et Montréal-Nord, le rap avait donné la possibilité de se projeter sur scène, à la fois au sens de s'y imaginer et de réaliser cette vision. En entrevue avec Éric Parazelli de *Voir* (1999) peu après la parution de l'album, Dramatik affirmait : « Il faut aussi avouer qu'on est plus habitués de voir des photos de Blacks dans les journaux à cause de viols ou de crimes, qu'à cause de la musique. C'est souvent les seules occasions qu'ont les jeunes de voir des membres de leur communauté dans un journal... ».

La connexion diasporale new-yorkaise avait donné à Muzion un accès anticipé et privilégié au rap (J. Kyll, 2022 : 15-27; Boisvert-Magnen, 2020 : 14), art d'abord afrodescendant arrivé au Québec par les États-Unis et par la France. Ses membres ont saisi ce matériel avec un sentiment d'urgence. Conscient d'une telle émergence et de son potentiel, le milieu musical québécois cherchait de son côté à y prendre part. Il a donc offert à Muzion l'occasion et les moyens de tenter sa chance. Sans compter qu'en pleine découverte des codes rap et ne présumant pas de leur maîtrise, en compétition les uns avec les autres pour recruter des artistes, les producteurs et productrices, telle Anne Vivien chez BMG, ont donné au groupe la latitude dont il avait besoin. Quoiqu'elles aient été souvent boudées par les stations de radio commerciales (Parazelli, 2000¹), les créations de Muzion seront accueillies de façon chaleureuse. Après *Mentalité moune morne*, *J'révolutionne*, l'album suivant, paru en 2002, vaudra à nouveau au groupe le Félix de l'album hip-hop de l'année en 2003. La critique artistique est favorable à Muzion; l'entrelacement du français, du créole haïtien et de l'anglais, propre aux chansons du groupe, attire son attention sans qu'elle s'en formalise, au contraire.

De fait, ce phénomène que le théoricien littéraire Rainier Grutman appelle l'hétérolinguisme, et qu'il définit comme la présence « *dans un texte* » littéraire de plusieurs idiomes ou variétés de langue en plus de la langue principale (2019 : 60, Grutman souligne), est fréquemment rattaché au rap (Alim, Ibrahim et Pennycook, 2009). Renvoyant à l'hétérolinguisme des membres de Muzion en 2002 dans *Le Devoir*, Bernard Lamarche fera valoir : « Leur amalgame de français, de créole et d'anglais, un slang bien à eux, a un impact qu'il ne sert à rien de nier ». Selon lui, il en découle « une écriture à rendre jaloux bien des scribes ». Le présent article se penche sur *Mentalité moune morne* à partir de cet hétérolinguisme et des questions d'appartenance qu'il soulève. Simple en apparence, la notion d'appartenance réfère au fait de se sentir, dans les mots de M. NourbeSe Philip, « *at "home" and at ease* » dans un lieu ou une communauté (1992 : 16). Pour les personnes afrodescendantes installées au Canada, le racisme qui s'ajoute à une histoire de déracinements successifs fait obstacle au sentiment d'appartenance. Travaillant en anglais depuis Toronto, Philip joue des différents sens du mot « *belong* » : son « *belonging* » exprime l'appartenance en tant qu'état de désir et d'irrésolution (*to be longing*). Dans le vernaculaire afro-américain, « *be long here* » veut aussi dire être dans un endroit depuis longtemps, une longévité dont la reconnaissance n'est pas liée à la durée d'implantation (*Ibid.* : 22).

À cet égard, il est révélateur que le modèle théorique de Grutman décrive comme des « *idiomes étrangers* » (2019 : 60, je souligne) les langues et variétés de langue qui rendent un texte hétérolingue. Certes, c'est par rapport à la langue principale du texte, et non en eux-mêmes, que Grutman qualifie ainsi ces idiomes. Dans le cas des chansons de *Mentalité*

¹ Sarkar (2008 : 33) parle à ce sujet de « la difficulté qu'éprouvent les rappeurs québécois à se faire reconnaître par l'industrie de la musique au Québec, parfois trop conservatrice ».

moune morne, la langue principale reste le plus souvent le français. Pourtant, aucune des autres langues que Muzion entrelace à ce français n'est véritablement étrangère – ni au groupe, ni aux communautés auxquelles il s'adresse, ni même, on le verra, à l'ensemble de la société québécoise où il choisit d'insérer son œuvre. Travaillant à partir des propositions de Grutman, la comparatiste Myriam Suchet rappelle que, dans un texte hétérolingue, l'étrangeté d'une langue ou d'une autre n'est pas un *donné*; elle est « le produit d'une construction, le résultat d'une mise en scène », d'un « travail de différenciation » (2014 : 19). Selon Suchet, le texte hétérolingue produit ainsi « ses propres paramètres d'énonciation », instaurant des rapports d'adresse aptes à brouiller et à dénaturiser « les frontières des situations sociolinguistiques » où il s'inscrit (Suchet, 2014 : 41). Les interpellations que lance le texte hétérolingue sont instables, hétérogènes, reflétant aussi, de ce fait, l'hétérogénéité sociale où il s'insère. La spécialiste de littérature hétérolingue latino-américaine Doris Sommer en conclut : « *The days of the one ideal reader [...] have been numbered and spent in our segmented societies* » (2004 : xviii). En chanson québécoise, Muzion, on le verra, mettra en œuvre cette reconceptualisation de la notion de public cible.

Les pages qui suivent se concentreront donc sur l'hétérolinguisme de Muzion comme pratique de rassemblement réinventée, où il s'agit certes d'entrelacer *des* langues, mais surtout de créer *une* langue à interpellations variables, hétérolingue et hétérogène. D'un côté, l'hétérolinguisme du groupe permet à une part de la population québécoise marginalisée par les discours dominants d'accéder à la représentation. De l'autre, il génère des zones d'opacité, interpellant tour à tour des auditoires ne détenant pas exactement les mêmes connaissances. Ces auditoires, il ne cherche pourtant pas à les compartimenter. Il suit plutôt une rhétorique que Sommer décrit, en reprenant les mots de l'écrivaine afro-américaine Toni Morrison, comme faite de « *slaps and embraces*² » (Sommer, 2001 : 181). Les zones d'opacité partielle sont des gestes à la fois de solidarité sélective et d'unification d'éléments socialement contrastés (*Ibid.*).

Selon Suchet, tendu vers différents destinataires qu'il n'est jamais certain de joindre, « le mode d'adresse hétérolingue [...] résiste à la tentation d'homogénéiser les communautés linguistiques » (2014 : 27; voir aussi 129-130). Le présent article montrera comment Muzion s'y prend, par ses chansons hétérolingues, pour rassembler sans les homogénéiser divers espaces communautaires qu'il investit à l'abri de tout figement. L'article fait valoir que le groupe reconceptualise ainsi la notion d'appartenance, tant sur le plan individuel que sur le plan collectif. De plus, il relèvera les nombreux outils propres au rap qui facilitent cette démarche. On verra d'abord comment le groupe ancre son discours dans une réalité communautaire montréalaise qu'il cherche à faire advenir à la représentation. Ensuite, on se penchera sur la complexité de ses usages linguistiques. Tout en reflétant des pratiques microcommunautaires existantes, ces usages, innovateurs, pointent vers une porosité des frontières communautaires. Dans cette perspective, on détectera à partir de ses choix linguistiques qui sont les allocutaires de Muzion, et de quelle manière le groupe les relie par le biais d'une hétérogénéité partagée. Enfin, on verra que l'hétérogénéité qu'il met en scène déborde la question de la représentation communautaire, dans la mesure où chaque membre du groupe dispose de ressources multiples qu'il ou elle agence suivant sa propre poétique. Tout en fluidité, l'hétérolinguisme de Muzion est irréductible au stéréotype et inassignable à une enseigne prédéterminée. Il « révolutionne » le discours québécois sur la langue.

² Je traduis : « gifles et étreintes ». À moins d'indication contraire, toutes les traductions données en note sont de moi.

« Se sa li ye³ » : l'accès à la représentation

Au moment de la parution de *Mentalité moune morne*, Muzion ne se présente pourtant pas comme l'inventeur de pratiques linguistiques inédites. Il cherche plutôt à « lever le voile sur quelque chose qui existe déjà » (J. Kyll, 2022 : 22). Tirant parti d'un credo d'authenticité propre au rap, lequel vise à « *keepin' it real* » (Pennycook, 2007 : 103; Sarkar, 2008 : 39; Speers, 2017 : 12-26), le groupe associe son œuvre à une expérience de terrain brute : « (Moi j'suis M.C.) car ça vient du cœur ce que j'écris / (Moi j'suis M.C.) parce que mon hip-hop, j'le vis » (Imposs, « Le concept (tome 3) »). Évoquant ses souvenirs des débuts de Muzion, Jenny Salgado me rappelle ceci, dans une conversation que nous avons eue en 2018 : « Personne au Québec ne parlait de Saint-Michel et de Montréal-Nord dans les années 1990 », même si ces quartiers, fait-elle remarquer aujourd'hui, ne sont pas excentrés (J. Kyll, 2022 : 23). Muzion, lui, aborde cette vie de quartier et de communauté, engageant ce que Philippe Néméh-Nombré (2018) appelle « la complexe négociation entre expérience et représentation ».

Le groupe s'adresse, notamment, à la communauté haïtienne de Montréal, sa communauté, en exprimant un sentiment d'appartenance axé sur la fierté. Tandis que, comme le déclame Drama dans « De bonne foi », « les présidents s'adonnent au capitalisme [et] se foutent d'Haïti⁴ », Imposs rappe dans « La vi ti nèg » : « C'est one love, comme la perle des Antilles mon clan brille / En tant que les gens qui ont anéanti le pouvoir d'autrui en 1804 / Black & proud to be ». Un segment en créole de la même chanson évoque le quartier de Delmas à Port-au-Prince et déplore l'abandon de la langue créole en terre d'immigration. Apparition récurrente dans *Mentalité moune morne*, la figure maternelle, celle qui « perd [...] des fils » (Imposs dans « Le soleil se couche ») et que ses enfants s'inquiètent de décevoir (Imposs et J. Kyll dans « Rien à perdre »), est bel et bien une « mère haïtienne », ainsi que le rapporte explicitement J. Kyll dans « Rien à perdre ».

Les chansons de *Mentalité moune morne* ne font cependant pas dans la nostalgie d'un Haïti parental mythifié. Ancrées dans un lieu et un temps repérables, elles racontent « l'époque [où] j'tais pas à l'école, mais dans les années folles de Montréal-Nord ». Elles évoquent le boulevard Pie-IX et apostrophent le groupe rap Sans Pression (« Le soleil se couche »). Le personnage de Jasmine, policière métisse d'une mini-série québécoise diffusée en 1996, y est mentionné et présenté comme la « descendante de Doualé » (Dramatik dans « La vi ti nèg »), la marionnette antillaise de *Passe-Partout* qui fréquente la même garderie que Cannelle et Pruneau. Même lorsqu'ils ne sont pas nommés, les quartiers du nord-est de Montréal sont évoqués dans leur réalité. Ils le sont, notamment, à l'aide de renvois à un tissu socioéconomique fait d'exclusion. Dans « Le soleil se couche », Drama décrit « des HLM servant de réserve et des dépanneurs vendant plus de bière que de lait », et J. Kyll, « l'ardeur des quartiers écartés où on entasse la masse des pauvres ». En arrière-plan, les références au « B. S. » (« L'éducation », « Rien à perdre »), au « chômage » (« Rien à perdre ») ou au « salaire minimum » (« La vi ti nèg ») ponctuent les chansons de l'album. « La nuit, combien de diplômés se changent en plongeurs amphibiens à temps plein », demande Dramatik dans « Mentalité moune morne ».

³ « Voilà ce qui est »; merci à Nadine Mondestin pour la révision du texte en créole haïtien.

⁴ Plusieurs sites, tel Genius, offrent des transcriptions de certaines chansons de Muzion. Ces transcriptions contiennent cependant des erreurs. Les paroles données ici sont le résultat de la consultation de plusieurs de ces sites et de maintes écoutes attentives.

Mais la communauté haïtienne mise en scène par Muzion ne se résume pas non plus à ses difficultés. De la proximité des rapports familiaux à l'inspiration à tirer de l'histoire d'Haïti, en passant par l'évocation d'une foule d'interactions quotidiennes, c'est un milieu d'une extraordinaire vitalité qui se trouve représenté. En conclusion à la chanson « L'éducation », Imposs recommande ceci : « J'te dis, yo, yo, c'est d'là qu'ça part, yo, yo / Garde tes proches près de toi / Keep your family tight / One love ». Dans « La vi ti nèg », Drama donne à la communauté rassemblée un certain (contre)pouvoir : « Ici la vie est si belle quand elle précède la mort / Les familles se réunissent, prient le ciel pour qu'elle apporte / leur ange auprès de Dieu, au moins des ailes au-dessus de la morgue au- / delà des ailes de Bordeaux ». Cette capacité d'agir se manifeste encore davantage dans le refrain en créole : « Lavi a pa fasil, o / se pou sa nou rasanble⁵ ». En fait, l'ensemble de « La vi ti nèg » peut être lu comme une ode à la vitalité communautaire, qui culmine dans l'exhortation lancée par Imposs : « reconnais d'où tu sors / donne beaucoup d'support / aux crews qui pour toi se foutent de la mort ».

« *Keepin' it real* », pour Muzion, cela voulait aussi dire aborder le racisme, en particulier comme facteur d'exclusion socioéconomique. Tous les membres du groupe y font allusion, mais c'est J. Kyll – « une femme [qui] prend le micro pour parler [...] des problèmes d'actualité » (« Le soleil se couche ») – qui se fait le plus véhément porte-voix de sa dénonciation. Dans « Ainsi soit-il », une chanson qui recense une série de transgressions contemporaines aux Dix Commandements, elle souligne l'hypocrisie que représente le déni du racisme dans le discours social ambiant : « Tu ne mentiras pas / Il n'y a pas de racisme, pas de pauvreté / Les opprimés l'ont mérité (ainsi soit-il) / Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes / Quelle vérité! » Dans « Rien qu'une simulation », elle décrit la terre d'immigration comme « [u]ne terre de partage de cultures, de tolérance des différences des hommes / où on te dit "On t'aime comme t'es si t'es comme nous" ». Et si la référence à « the land of the free » dans cette chanson semble faire écho à un contexte anglo-américain, si l'ancrage biblique d'« Ainsi soit-il » déborde le cadre québécois, « Rien à perdre » ne laisse aucun doute quant à la portée locale du racisme dénoncé par Muzion : « Pourtant, j'suis qualifiée sur papier, noir sur blanc / mais quand tu postules pour un job, ils ne voient que le blanc la plupart du temps / C'qui fait qu'après l'chômage, c'est l'B. S. / Quand l'système te délaisse / c'est l'business illégal et le Kraft au fromage jusqu'à la vieillesse ». En faisant accéder ces pans de réalité à une représentation artistique, les membres de Muzion se donnaient, comme l'évoque J. Kyll dans le présent dossier, « le droit d'exister ».

« [O]n rap comme on parle » : authenticité et innovation

Il en va de même pour les usages linguistiques du groupe. Tout en faisant du français sa langue matrice⁶, Muzion n'en pratique pas moins, à l'intérieur de ce cadre, un hétérolinguisme à la fois intense et d'une grande complexité. En cela, il continue de suivre les codes d'authenticité propres au rap. En effet, l'adoption du rap par une jeunesse issue de groupes minoritaires un peu partout dans le monde a fait en sorte que celui-ci se situe régulièrement à la croisée des langues (Pennycook, 2007; Sarkar et Allen, 2007). Entre la reprise de l'anglais mondialisé

⁵ « La vie, c'est pas facile / c'est pour ça qu'on se rassemble ».

⁶ L'expression de « langue matrice » est empruntée au « *matrix language* » de la linguiste Carole Myers-Scotton (1993). Dans une perspective littéraire, Rainier Grutman parle d'une « langue de la narration » assujettie à des contraintes de lisibilité visant « un public conçu comme unilingue » (2019 : 66-67). Voir Leclerc (2010) pour une analyse de textes littéraires se situant à l'opposé de cette tendance.

et du vernaculaire afro-américain des modèles, les langues nationales des pays où le rap est en circulation et les langues d'origine des diverses minorités qui le pratiquent, le terrain est riche pour l'hétérolinguisme. Il l'est particulièrement à Montréal, où la compétition entre les deux langues dominantes que sont le français et l'anglais a donné lieu à un haut taux de trilinguisme et à une longue préservation des autres langues (Recensement 2016). Comme le font remarquer Mela Sarkar et Dawn Allen (2007 : 118) : « *The global appeal and character of hip-hop is particularly striking in places where linguistic and cultural diversity provide both the context and the content of rap.* »

La recherche sur l'hétérolinguisme ayant cours dans les textes romanesques a montré que l'esthétique réaliste met régulièrement un frein à la multiplicité des langues des univers représentés. Cette esthétique opère une sélection contraignante, régie par une « convention homogénéisante » (Grutman, 2019 : 65). Le rap, au contraire, tire parti du « ga[in] en authenticité » que procure le fait de « reproduire avec précision dans l'univers signifiant les actes de langage hétérolingues de l'univers signifié » (Grutman, 2019 : 67). Dans son corpus rap du début des années 2000, qui inclut *Mentalité moune morne*, Sarkar (2008 : 34-35) relève ainsi la présence du français québécois standard et non standard, du français européen, de l'anglais américain et afro-américain ainsi que d'un jargon rap en anglais, des créoles haïtien et jamaïcain et finalement d'un peu d'espagnol. Ce mélange de langues, J. Kyll l'associe aux usages quotidiens des membres du groupe : « En général, on chante, on rap comme on parle » (entretien de 2004 dans Sarkar, 2008). De fait, l'enquête sociolinguistique menée par Sarkar, qui se penchait à la fois sur des textes de chansons et des entretiens, rapportait « une grande aisance à mélanger plusieurs influences linguistiques, autant dans les paroles composées (donc préalablement réfléchies et assidûment retravaillées avant de paraître sur disque), que lors de conversations spontanées » (2008 : 35). Sarkar souligne le caractère unique à Montréal de la langue mixte ainsi créée, de même que l'apport d'authenticité qu'elle est à même de fournir (*Ibid.* : 38).

À eux trois, les membres de Muzion disposent d'une vaste palette linguistique (une « mitraille de dialectes », chante Dramatik dans « Lounge with us »). Or le rap, avec son « *inventive, playful approach to language*⁷ » (Low, Sarkar et Winer, 2009 : 70), favorise la mise à contribution de telles ressources. Aux emprunts ponctuels au créole tels *patnè(s)*, *lakay* ou *kòb*⁸ s'ajoutent des passages, voire des couplets entiers en créole, le plus souvent déclamés par J. Kyll et incluant une interpellation critique intracommunautaire. Dans « La vi ti nèg », J. Kyll rappe en créole : « Mwen pa sa rekonèt aksan w / W ap mache di betiz, ap fè lènmi ak pwòp san w / Tonbe pale franse, gwo klas lekòl bliye kreyòl montre⁹ ». Non traduites, ces *bars* font écho au « [j]'ai vu le pouvoir s'immiscer pis j'ai vu des Noirs se diviser » de Dramatik dans la même chanson, ou à son « puis tu renies ta race, ton pays » dans « Rien qu'une simulation ». Sans diverger des propos en français, ils les développent et les précisent pour l'auditoire créolophone.

Le français de Muzion, lui, est parfois soutenu¹⁰; interprétée par J. Kyll, « Noire noblesse » occupe d'ailleurs exclusivement ce registre. S'ajoutent pourtant de nombreux québécismes : en

⁷ « son approche de la langue inventive et ludique ».

⁸ Respectivement : *ami-e(s)*, *maison* (dans le sens de chez-soi) et *monnaie*.

⁹ « Je ne reconnais pas ton accent / Partout où tu passes tu racontes des bêtises et te mets ton propre peuple à dos / Tu parles français, tu as fait beaucoup d'études, tu as oublié le créole ».

¹⁰ Bettina Ghio (2016 : 210) observe cet usage de la langue soutenue dans le rap français, y compris celui des banlieues. Elle y voit un rappel de la part des rappeurs que le français « leur appartient – à eux aussi – à part entière », rappel qui donne selon elle au rap un potentiel de « réconciliation entre l'univers marginal des banlieues et la “haute culture” » (Ghio et Belaud, 2017 : n. p.).

plus des « B. S. » et « dépanneurs » relevés plus haut, mentionnons « en-dedans » pour la prison, « bloc(s) » pour immeuble(s) (Dramatik dans « Le soleil se couche »), « p'tit change » pour monnaie (J. Kyll dans « De bonne foi ») et « j't'haïs » prononcé [ʃtai] (J. Kyll dans « Tel père, tel vice », voir aussi « Le concept (tome 3) »). Si « ma rime vit de crayon à mine » (plutôt que simplement de « crayon »), comme le clame Dramatik dans « Lounge with us », c'est qu'elle est bien formulée à la québécoise. Webster (2022 : 34) le fait valoir en entrevue dans le présent dossier : les premiers rappeurs à rapper en français québécois, voire « en joual », ce sont des groupes afro-québécois parmi lesquels figure Muzion. En même temps, la langue de Muzion n'exclut pas les emprunts au français populaire européen, par exemple « frangin » et « bambin » (Dramatik dans « Rien à perdre »), « gosse » (Dramatik, « Le soleil se couche »), « môme » (J. Kyll, « Mentalité mounne morne ») et « nana » (J. Kyll, « Lounge with us »). Dans « Ainsi soit-il », le passage suivant : « À perte de vue, des îles de béton / des océans de magma sous un ciel rouge et gris / le vent souffle ses cris, son haleine fétide » de J. Kyll, passage d'un registre élevé, côtoie l'hétérolinguisme familier de cet autre extrait : « Avant, on chillait au terrain de basket / Les choses changent de facette / des crackhead shmokes, des guns tokes on t'arrête » d'Imposs.

L'anglais fait montre d'une variabilité semblable. On voit ses mots codés ponctuer le discours en français d'« Ainsi soit-il », stratégie qui rend aussi compte des *yo*, *bros*, *boo* et *crew* de « Rien à perdre ». « Get it right », en revanche, est entièrement en anglais, mais dans un anglais pluriel. Des passages comme « Shit's gonna be jumping until we gone » et « We be spillin' beer, killin ya peers willin' to interfere » présentent des abréviations et un lexique propres à la langue familière. À quelques lignes d'intervalle, « Moving like a runaway slave without a master » et « Then check a biblical dictionary under "ancient holy city"¹¹ » sont plus soignés et font appel à une certaine érudition. Bref, le texte anglais traverse lui aussi les registres.

Même en insistant sur l'hétérogénéité de chacune des langues employées¹², la division *par langue* de la palette linguistique de Muzion ne rend pas justice à l'usage que le groupe fait de cette palette. D'un point de vue littéraire, il faut rappeler avec Myriam Suchet qu'à l'encontre d'« une conception fixiste des langues » (2014 : 16), le texte hétérolingue agence son matériel à sa manière plutôt qu'à celle des dictionnaires, grâce à des « dispositifs » qui « affecte[nt] l'identité des codes en présence » (*Ibid.* : 110-111). Dans plusieurs passages qu'un œil extérieur décrirait comme hétérolingues, il n'y a pas d'alternance marquée entre les codes, mais un seul code rap montréalais fabriqué par Muzion et rendant compte du bassin linguistique dans lequel baignent les membres du groupe. Ainsi, dans cet extrait de « Pas un jour sans une ligne » rappé par Imposs, le français, l'anglais et le créole participent *ensemble* à l'unité d'un discours dont ils forment chacun une composante essentielle, tout en s'y fondant inextricablement : « C'est pour le love de l'art, j'ai eu un don d'above the clouds / C'est pour God que j'parle, mounne morne is the squad¹³ ». Le discours de J. Kyll est tout

¹¹ Les traductions suivantes rendent mal compte de la disparité de langues et de registres qu'il s'agit de faire ressortir : « Il y aura du trouble jusqu'à ce qu'on soit parti »; « On va renverser d'la bière et tuer nos pairs qui s'mettent dans notre chemin »; « Me déplaçant sans maître tel un esclave en fuite »; « Vérifie donc dans un dictionnaire biblique sous "ancienne ville sainte" ».

¹² Témoignant lui aussi de la large palette linguistique de Muzion par-delà la désignation des langues nationales, le système de codage de Sarkar (2008), que je n'ai pas reproduit ici, comprend neuf catégories, dont trois pour le français et trois pour l'anglais.

¹³ « C'est pour l'amour de l'art, j'ai eu un don de plus haut que les nuages / C'est pour Dieu que j'parle, notre

aussi densément construit dans « Lounge with us » : « Show me respect, j'suis la true ill nana / Pourquoi t'es venu, si tu front sou kote / Fais pas ton mean, j'vois ton bounda sauter¹⁴ ». Et il en va de même pour Dramatik dans « La vi ti nèg » : « So protège ton lakay, y a du piyaj in and out¹⁵ ».

Du point de vue d'une sociolinguistique qui remet en question la notion de langue, le type d'alternance présenté dans ces dernières citations n'en est pas vraiment un, dans la mesure où il n'y a pas *passage* d'un code à un autre. Michael Meeuwis et Jan Blommaert parlent à ce sujet de *code-switching* « monolectal », dans la mesure où « *the code-switched speech must not be seen as a juxtaposition of linguistic elements drawn from two or more different "languages", but as a single and autonomously existing code-switched code*¹⁶ » (Meeuwis et Blommaert, 1998 : 86). À partir de là, Meeuwis et Blommaert observent qu'il peut se produire de l'alternance entre ce code *mixte* et d'autres codes linguistiques, eux-mêmes plus ou moins mixtes, ce qu'ils appellent « *layered code-switching* », ou alternance codique stratifiée. Une telle redéfinition éclaire ce qui se produit dans les chansons de Muzion. Dans « La vi ti nèg », le couplet d'où est tirée la citation de Dramatik donnée à la fin du paragraphe précédent est principalement en français, mais dans un français qui inclut à la fois des passages mixtes tel celui cité plus haut et des cas d'alternance plus classiques comme le suivant, où le passage en anglais constitue une proposition séparée des autres¹⁷ : « Au salaire minimum, plats en aluminium / Sous des cages de dix mille tonnes, esclaves qui vivent de rhum / Qui après minuit dorment, bye bye millenium¹⁸ ». Le couplet se termine en outre par quelques *bars* entièrement en créole : « Poutèt fredri tout nèg sezi, tounen krezi / Boulèt resi pran youn rezidan annik voye l an ba tè nan youn resipyen¹⁹ ».

Stratifiée, instable, la langue de Muzion plie et déplie son hétérolinguisme de multiples manières, qui vont d'un mélange dense et intense à une juxtaposition ordonnée. Elle n'en a pas moins sa propre unité. Après tout, formé à partir des mots « Mon » et « Zion » en référence à la culture des rastafaris, le nom du groupe lui-même se veut symbole d'unité (Boisvert-Magnen, 2019). L'incipit de la chanson dûment nommée « Le concept » multiplie les rimes en « o », dans plusieurs langues, ajoutant de nouveaux emprunts hétérolingues à la palette habituelle et déjà plurielle du groupe. Il perpétue l'assonance en déformant le nom de J. Kyll en « J. Ko ». Les paroles sont en outre livrées suivant une rythmique avec arrêts et départs qui accentue le son « o » ([o]), placé en finale, mais aussi à l'intérieur des vers, de manière parfois symétrique et parfois impromptue :

gang c'est les gens des montagnes ».

¹⁴ « Donne-moi ton respect, j'suis la fille parfaite / Pourquoi t'es venu si t'arrives par la bande? / Fais pas ton méchant / j'vois ton cul sauter ».

¹⁵ « Alors protège ta maison, il y a des pilleurs en circulation ».

¹⁶ « ce discours fait d'alternance codique ne doit pas être vu comme la juxtaposition d'éléments linguistiques tirés de deux ou plusieurs "langues", mais comme un code lui-même alterné, existant de manière autonome ».

¹⁷ Les premiers linguistes à théoriser l'alternance codique, tel Uriel Weinreich (1974 [1953] : 73), excluaient l'alternance à l'intérieur d'une même phrase de leur idéal-type. Pour un résumé de cette position, voir Poplack, 1980.

¹⁸ « adieu millénaire », je souligne.

¹⁹ « À cause du froid tous les hommes sont surpris et deviennent fous / Une balle a happé un citoyen, ils l'ont ramené dans un cercueil ».

Hey, yo! Uno : test-moi pas, puto
 Flow, c'est mon boulot
 Phat comme un sumo, mes mots tranchent comme un couteau
 Nouveau standard j'emmène avec D. et J. Ko
 Pas d'ego, que des échos : Les M.C.'s bite mon steelo
 Yo! Secundo : t'aurais pas dû tester mon concept, the bomb shit

Dans le dernier vers cité ici, la répétition rythmique entre « mon concept » et « the bomb shit » place les deux sons « on » ([ɔ̃]) en parallèle, assurant une rime interne, de la même manière que la répétition du son « o » ([o]) uniformise la traversée de divers registres d'anglais et de français autant que les emprunts plus rares à l'espagnol. Un peu plus loin, la juxtaposition du québécoïsme « m'haît » et du participe passé « trahie » assure le même effet de répétition sonore et rythmique (ce que ne ferait pas le français « me hait ») : « J'vois ta sale gueule de jaloux qui m'haît / Même mes frères m'ont trahie ». Et c'est une rime interne avec « faille » qui motive le choix de prononcer le mot « boy » en créole jamaïcain : « Tu cherches la faille, boy [boaj] »²⁰.

L'unité stylistique de l'hétérolinguisme de Muzion est également sémantique : elle dit quelque chose qui avant elle n'avait jamais été énoncé de cette manière. Autrement dit, si le travail que fait Muzion sur la représentation se donne d'abord comme mimétique, il ouvre aussi sur un redécoupage de la réalité qui ne va pas sans conséquences tant représentationnelles que formelles. La sociologue Tricia Rose parle à ce sujet d'une composante « afrofuturiste » qu'aurait le hip-hop, où tradition et nouvelles technologies seraient mises au service de la création d'avenirs possibles (Dery, 1994 : 213). De son côté, la poète et sociologue Eve Ewing fait valoir que, pour une population historiquement menacée d'annihilation, la présence d'une telle composante constitue une proposition radicale (John, 2018). « Sur le beat, je wreck et si je ne suis pas futuriste, qu'est-ce que je suis? », rappe Dramatik dans « Le concept ». De fait, une projection vers un avenir à la fois ancré dans la tradition afro-américaine diasporale et innovateur par rapport aux réalités disponibles dans l'ici-maintenant québécois est au cœur de l'esthétique de Muzion. Ce caractère inédit de la démarche de Muzion est générateur d'opacité; on ne s'étonnera donc pas que la chanson « Le concept » répète : « Ils n'ont pas compris », tel un slogan.

« T'as besoin d'tes alliés » : une question d'interpellation(s)

Selon Sarkar, l'hétérolinguisme de Muzion fonctionne telle une stratégie « d'affirmation identitaire » (2008 : 28), qui est aussi une contestation des normes d'appartenance à la société québécoise. Sarkar vise en particulier deux normes implicites de ce qu'elle appelle « la québéquité », par opposition aux définitions officielles, civiques, de l'identité québécoise. Ces normes implicites sont le fait d'être blanc ou blanche et celui d'avoir un accent identifiable comme québécois parce qu'il provient de l'une des régions du Québec (*Ibid.* : 33). Ces critères d'appartenance contraignants n'ont plus cours sur la scène rap, de sorte que ce sont l'ensemble de leurs ressources et expériences que les rappeurs et rappeuses peuvent légitimement mettre à contribution. D'un côté, la langue de Muzion est une langue d'initiés, qui crée des complicités

²⁰ Sarkar, Winer et Sarkar (2005) se penchent sur ces aspects formels des chansons d'un corpus rap qui inclut cet album de Muzion. Le premier et le dernier exemple retenus ici font partie de ceux qu'ils analysent. Voir aussi Sarkar et Winer, 2006.

en même temps que de l'opacité ou, comme le fait valoir Sommer, « *opacity for outsiders and satisfaction for insiders*²¹ » (2004 : xviii). Sommer ajoute que, loin d'être seulement fermeture, l'opacité est en elle-même une interpellation : « *feeling the unpleasant effect is one valid way of getting the point, or the kick, of a language game*²² » (*Ibid.*). D'un autre côté, des ressources linguistiques émanant d'un locutorat peu valorisé par le discours dominant (telles que le créole, mais aussi les variétés mixtes par opposition à un bilinguisme qui maintient les langues séparées) trouvent ici un terrain d'expression et de valorisation (Low, Sarkar et Winer, 2009). « Le hip hop fait pour moi c'que tout le reste ne fera pas / Me laisse trois fois seize bars de fracas qui frappa / la tête de celui qui autrement ne m'écouterait pas », rappe J. Kyll dans « Pas un jour sans une ligne », la chanson qui ouvre l'album *Mentalité moune morne*. Comme le fait valoir Sarkar, « [l]e rap à Montréal propose un nouveau modèle d'identification sociale qui tient compte de la complexité linguistique, ethnique et raciale, tabou-isé[e] dans le discours officiel dominant » (2008 : 40). À ce discours, le rap oppose « *a positioning of multilingualism as a natural and desirable condition*²³ » (Sarkar et Winer, 2006 : 189). Cette création d'une identité québécoise pluriethnique et plurilingue par l'intermédiaire du rap est la contribution de Muzion à laquelle Sarkar, dans les divers articles qu'elle a signés sur Muzion, a porté à juste titre le plus d'attention.

Il ne s'agit pas, toutefois, de figer les positions et d'opposer simplement l'hétérolinguisme du rap à une norme homogénéisante qui serait celle de la société québécoise dans son ensemble. Une telle interprétation équivaldrait à sous-estimer la participation de Muzion à cet ensemble, sans compter une tradition de chanson populaire qui faisait déjà une place à l'anglais en ayant recours au joual. Vingt ans après la parution de *Mentalité moune morne*, Imposs revient sur cette participation : « Quand on a commencé MMM, c'était le premier disque de rap où le langage était montréalais, québécois. C'est le premier disque dans l'histoire du rap où c'était purement ça, alors on serait fous de rejeter cette influence qu'on a eue sur le Québec » (Tousignant, 2019, je souligne). Écrivant au sujet du groupe avant qu'il soit possible de mesurer cette influence, Sarkar en reconnaît d'ailleurs la possibilité : « *as these French-schooled youth are mastering French, so are they changing it*²⁴ » (Low, Sarkar et Winer, 2009 : 60). L'accès à une reconnaissance artistique que procure le rap de Muzion s'accompagne d'une participation au discours social québécois, qu'il interpelle. En infléchissant les manières diffusables de s'exprimer sur la scène artistique québécoise, Muzion transformait aussi les modèles d'appartenance à la société québécoise.

À cet égard, il n'est pas innocent que l'affirmation de J. Kyll sur le pouvoir du rap citée précédemment (« Le hip hop fait pour moi c'que tout le reste ne fera pas ») soit énoncée en français seulement. La présence d'un registre légitime du français dans ces *bars* permet en outre de faire la démonstration d'une maîtrise de la langue que le discours officiel présente comme

²¹ « de l'opacité pour les personnes non initiées et de la satisfaction pour celles qui le sont ». Sarkar (2008) décrit la langue du rap que de la génération de Muzion comme « très difficile, voire impossible à comprendre » pour un public ne maîtrisant pas les langues utilisées par le groupe. En même temps, elle aborde dans tous les articles qu'elle cosigne le recours à des usages semblables de la part de personnes non locutrices de certaines de ces langues. Sarkar, Winer et Sarkar (2005) remarquent que certains extraits en créole sont « *easily understood and approximated by French-speakers* » [« faciles à comprendre ou à deviner pour des francophones »]. Ces affirmations ne sont pas contradictoires, mais mettent l'accent sur différents potentiels de l'hétérolinguisme de Muzion.

²² « ressentir cet effet déplaisant est une manière valable de comprendre l'intention – la pointe – derrière un jeu de langues ».

²³ « un positionnement du plurilinguisme en tant que condition naturelle et souhaitable ».

²⁴ « en même temps que cette jeunesse scolarisée en français en acquiert la maîtrise, elle change également cette langue ».

condition d'appartenance. Dans « Noire noblesse » en particulier, cette « noblesse » du discours rejaillit sur la voix narrative de J. Kyll dans sa valorisation d'un terme et d'attributs dépréciés. Les vers suivants : « [...] mais pour toi / Je ne suis que la suie qui salit tes mains blanches d'ange fatigué / [...] / mais pour toi, je suis la mort soudaine d'une nation d'Éden que j'ai dégénérée » sont formulés de façon à démentir la perception qu'ils dénoncent, assurant ainsi l'efficacité du retournement du stigmate et de l'affirmation de la fierté noire que contient la chanson : « Et pourtant, dans le miroir où je regarde / Je vois la noirceur des moments intimes et doux / Et la suie d'un labeur finalement achevé / Et la mort qui nous mène au pays édenique / Je vois, derrière la blanche lumière aveuglante / Le visage noir d'une négresse qui sourit²⁵ ». En outre, le caractère soutenu de longs segments de son discours en français (leur « noblesse » justement) protège Muzion des préjugés à l'égard des codes mixtes. Il invalide la croyance selon laquelle le recours à ces codes serait le résultat d'une compétence déficitaire dans chacune des langues en cause, croyance qui a pour effet de dévaluer le capital linguistique des minorités issues de l'immigration (Stroud, 2004 : 210²⁶).

On a vu plus haut que, loin d'être exclusif, cet usage normatif et lyrique du français était pondéré par de nombreuses formulations familières typiquement québécoises et reconnues comme telles. Ces formulations ne sont pas employées en tant que *langue d'emprunt*; elles font partie du répertoire spontané des membres de Muzion. De plus, elles sont présentes à toutes les échelles du discours, y compris dans les rapports d'adresse microcommunautaire, où leur emploi appartient à ce que le sociolinguiste John Gumperz (1982 : 66) qualifie de « *we-code* ». On s'en rend compte quand Imposs, dans « La vi ti nèg », émet trois recommandations adressées explicitement sinon à la communauté haïtienne, du moins à une personne noire. Présentant ces recommandations comme « un coup de main aux miens avant le compte à rebours », il affirme : « yo tu peux t'accoter sur moi si la charge est lourde ». Or ce choix linguistique québécoise d'emblée ses allocutaires.

En retour, Muzion entreprend de nommer et de recadrer des référents québécois encore peu présents dans le discours social au moment de la parution de *Mentalité moune morne*. Ainsi en est-il de la violence policière. Dans les chansons de *Mentalité moune morne*, les forces policières sont régulièrement représentées comme une menace. La menace est parfois feutrée : « Malgré le fait que les cops sont proches / Mes strophes, non-stop je les bust » (Imposs, « Lounge with us »). Elle est parfois brutale : il s'agit alors d'être « prêts / Pour les cops qui ont jamais leur gun sur safety » (Drama, « Le soleil se couche »). Elle risque d'être mortelle, comme on le constate dans l'association d'idées que contient l'énumération suivante : « Les cops, la morgue, garde ton sang-froid » (Drama et Imposs, « Le soleil se couche »). Dans « le vrai underground » de Muzion (J. Kyll, « Le soleil se couche »), « des frères [...] pissent le sang » (Imposs, « Le soleil se couche »). Cette violence est présentée comme institutionnalisée (aujourd'hui on dirait systémique) : « monsieur le juge, le père saint et ceux détenant le permis de matraquer », évoque ainsi Dramatik dans « De bonne foi ». La suite de cette chanson renvoie à Richard Barnabé, ce chauffeur de taxi blanc qui, en 1993, avait subi une arrestation le laissant dans un état neurovégétatif et entraînant sa mort trois ans plus tard. Très médiatisée,

²⁵ J'ai choisi de citer le texte sans l'élider. On rappellera à la fois la tradition francophone, césairienne, qui le revendique, et sa présence normalisée en créole haïtien.

²⁶ Cette croyance a reçu une validation scientifique par l'usage de termes tels que « semilinguisme », « double semilinguisme » ou « bilinguisme soustractif ». Pour la critique de tels concepts, voir aussi Jones et Romaine, 1986.

l'affaire Barnabé est évoquée ici à l'aide d'un néologisme employé par Drama pour désigner la brutalité policière, brutalité qu'il montre comme débordant largement ce cas singulier : « T'as le droit de garder le silence et ils ont le droit de te faire parler / D'où le verbe "barnaber" ». On notera que le néologisme n'est pas présenté ici comme une création; son existence est rapportée, symbole d'une pratique connue depuis l'affaire Anthony Griffin, en 1987, pour cibler de manière disproportionnée les minorités noires et racisées (Ligue des Noirs du Québec, 2017). Diffusant le néologisme, Muzion attire l'attention sur le problème que représente la violence policière, tout en refaçonnant effectivement le français québécois.

Faire du français une langue matrice véritablement partagée, c'est non seulement exemplifier, mais bonifier sa désignation de « langue publique commune » (Québec. Direction des communications du ministère de la Culture et des Communications, 1996). C'est en même temps s'adresser à un public québécois francophone ne connaissant pas nécessairement tous les codes déployés par le groupe et le familiariser avec ces codes. L'invitation est explicite et performative, en ce sens qu'elle fait advenir dans et par le discours une légitimation qui, bien qu'elle soit encore quasi confidentielle dans l'univers référentiel, voit ainsi sa portée affichée, voire étendue : « Lounge et get down avec M-U-Z / C'est easy comme one-two-three / Tout c'que tu fais c'est shake ton booty / En tous les cas ce soir c'est plein de groupies » (Imposs, « Lounge with us »). Comme le résume Sarah Yahyaoui dans son article du présent dossier (2022 : 94), « le résultat final, le succès, est accompli par la mention même de ce succès ».

Lançant une telle invitation, Muzion peut tirer profit des codes du rap, qui permettent d'assurer la validation de celle-ci. En effet, le rap appuie sa diffusion sur une pratique d'autopromotion appelée *egotrip* (Barret, 2008; Baouche, 2020), où l'artiste se met en avant pour faire valoir son art. À tour de rôle et d'une manière propre à chaque artiste, les membres de Muzion usent abondamment de cette stratégie. Imposs emprunte la voie classique de la vantardise (« j'ai de quoi me vanter », avance-t-il dans « De bonne foi »). Au vers de « Lounge with us » cité plus haut : « Mes strophes, non-stop je les bust », il ajoute aussitôt, se comparant implicitement à Superman : « It's a bird, it's a plane... it's Mr. Imposs! » Dramatik offre lui aussi des vers du même ordre : « Beaucoup de gars insistent bite mes vocal like I ain't shit / Mais quand c'est le temps d'innover, je me démarque de la masse de gimmick » (« Pas un jour sans une ligne »). J. Kyll, de son côté, se sert plutôt de l'*egotrip* pour s'octroyer un rôle de porte-parole et le valider : « Je représente la mino opprimée en furie »; et : « Faire entendre ma voix très haut là sur la place publique / Représenter la masse opprimée, tu dis qu'est bullshit / Vois combien lèvent les bras quand j'prends l'micro pour rimer » (« Pas un jour sans une ligne »). Elle vante aussi le succès et la qualité de ses chansons, tant pour leur musique que pour leur écriture : « Quand c'est le beat qui cogne, my song's tha bomb / Bouge patnè » (« Lounge with us »); « Moune Morne, c'est ma philo / Une feuille et un stylo et l'underground change de niveau » (« Le concept »). Imposs, quant à lui, relie les strophes dont il se vante à un discours sur l'art : « C'est pour le love de l'art j'ai eu un don d'above the clouds / [...] / And every motherfucking move is designed » (« Pas un jour sans une ligne »). Et on rappellera que l'attention à la forme et les prises de position artistiques sont également investies dans l'*egotrip* de Dramatik : « Mon style de rimes procure plus de trip que l'ecstasy / Sur le beat, je wreck et si je ne suis pas futuriste, qu'est-ce que je suis? » (« Le concept »). Comme le fait remarquer Webster en entrevue dans le présent dossier (2022 : 31), « [l']aspect artistique est extrêmement présent » dans l'*egotrip*.

Outre la « mitraille de dialectes » dans « Lounge with us » et le néologisme « barnaber » désigné comme verbe dans « 666 thème », tous deux mentionnés par Dramatik, *Mentalité moune morne* ne contient pas de métadiscours sur la langue. Le groupe impose plutôt ses usages linguistiques (et en particulier son hétérolinguisme) comme s'ils allaient de soi. Lorsqu'un métadiscours est présent, on l'a vu, c'est sur la création qu'il porte, notamment sur les qualités artistiques des membres du groupe. Selon Raoul Boudreau, qui s'est intéressé aux aspects tant représentationnels que formels de l'hétérolinguisme qu'on trouve dans la littérature acadienne, le passage d'un métadiscours sur la langue à un métadiscours sur la création artistique marque un point tournant dans l'évolution d'écritures issues de groupes minoritaires puisqu'il permet de trouver « le point d'équilibre entre la différenciation qui singularise et l'ouverture qui relie au monde » (2014 : 15).

Dans le cas de Muzion, le recours au rap constituait en lui-même un moyen de redéfinir des pratiques locales qui auraient pu sembler particularisantes. Il court-circuitait les normes québécoises pour repositionner ces pratiques dans un horizon de signification plus large faisant justement ressortir leur lien au monde (McLaughlin, 2013 : 48; Pennycook, 2007 : 104). Quoi qu'il en soit, la stratégie d'imposition semble avoir été efficace. En effet, l'hétérolinguisme à la Muzion allait servir de modèle à une part non négligeable du rap québécois contemporain. En outre, certains des usages linguistiques du groupe se sont répandus au-delà de leur locutorat habituel. Dans le blogue québécois de musique indépendante *Le canal auditif*, Rachel Saintus-Hyppolite affirme ainsi, ne blaguant qu'à moitié, que Muzion « a rendu le créole cool et contribué à rentrer *patnè* dans la langue courante des jeunes Montréalais, peu importe d'où ils viennent » (2019; voir aussi Low, Sarkar et Winer, 2009 : 70).

« Dans les liaisons » : rassemblements hétérogènes

Lorsqu'Imposs, dans « La vi ti nèg », lance « t'as besoin d'tes alliés », les alliés en question forment d'abord, on l'a vu, un cercle restreint. Ce sont les « proches » qu'on doit garder « près de [s]oi », la « family » qu'il faut « keep [...] tight » de la chanson « L'éducation ». Ils se résument au « fuck tout! /À part ma mère, ma sœur, ma boo, mon crew qui font que je suis encore debout », de « Rien à perdre ». Suivant cette première perspective, la démarche d'interpellation de Muzion consiste à « [r]éveiller les bros qui se reposent » (Imposs, « Rien à perdre »). Tels sont les frères (et sœurs) auxquels, dans « Ainsi soit-il », J. Kyll lance « un appel » : « Je bâtis mon arche de rimes et lance un appel aux frères ». On ne s'étonnera donc pas que l'appel soit lancé non seulement en français, en anglais ou dans un mélange des deux, mais également en créole : « Ayisyen! », s'exclame J. Kyll, dans un passage en créole de « La vi ti nèg » où il est question de discrimination à l'emploi, au logement et à l'école.

En même temps, la communauté haïtienne telle que *Mentalité moune morne* en fait le portrait n'est pas repliée sur elle-même, sans compter que Muzion ne s'adresse pas exclusivement à elle. La circulation de la musique du groupe, au-delà de cette communauté et dans la durée, montre bien qu'un public varié s'est senti interpellé. Vingt ans après la parution de l'album, Jérémie McEwen (2019) est presque solennel dans son élargissement de la portée de Muzion. Revenant sur l'apostrophe de J. Kyll, il affirme : « Quand elle crie "Haïtien!", dans le tube radio intergénérationnel et interculturel *La vi ti nèg*, elle parle à tout le Québec, à la francophonie du monde entier, elle dit haut et fort : "Nous sommes là, nous voulons cesser d'exister comme

citoyens de seconde classe du monde.» » Dans un article écrit avec Lise Winer et Kobir Sarkar, Mela Sarkar met au jour un premier élargissement de l'auditoire de Muzion : si les paroles du refrain de « La vi ti nèg » (« Lavi a pa fasil, o / se pou sa nou rasanble ») « *speak directly to the sense of alienation experienced by young members of one non-white immigrant community—the Haitian community— [...] they also resonated with many other young Montrealers from a variety of backgrounds, many of whom are not actually fluent in Haitian Creole*²⁷ » (2005 : 2057). Selon elle, cette nouvelle communauté regroupée autour des chansons de Muzion participe de l'émergence d'une « Hip-Hop Nation », qui se définit par l'usage d'un code linguistique mixte puisant dans les ressources de plusieurs communautés ethniques non francophones, mais maîtrisant le français, peu importe la communauté d'origine de la personne qui mobilise ce code (Low, Sarkar et Winer, 2009). Un tel code mixte permet de construire un « contre-discours » (Sarkar, 2008 : 28) critique en réponse à certains modèles dominants d'appartenance à la société québécoise qui se révèlent « exclusionniste[s] envers les minorités linguistiques et raciales » (*Ibid.* : 40).

La palette linguistique de Muzion nous a permis de nous en rendre compte, ce contre-discours ratisse large dans ses interpellations. À la manière de la poète afro-américaine Audre Lorde, pour qui « *the master's tools will never dismantle the master's house* » (2007 : 110), Muzion ne répond pas à l'exclusion par l'exclusion. Le français, langue matrice, et la présence de québécismes indiquent que l'invitation à « décortiquer [...] l'identité québécoise » (J. Kyll, 2022 : 23) et à en reconfigurer les composantes s'étend à l'ensemble du public québécois francophone, peu importent les obstacles à la compréhension qui sont jetés sur sa route²⁸. Selon Sommer, l'approche par « *slaps and embraces* » signifie que le public cible des artistes membres de groupes linguistiques et ethniques minoritaires « *need[s] not be the coconspirators that standard literary criticism would make of us. Instead, we are sometimes targets of the text*²⁹ » (2001 : 176-177). L'interpellation du Québec que Muzion effectue par ses usages linguistiques deviendra explicite, intégrée au discours, dans l'album solo de Jenny Salgado *Et tu te suivras*, paru en 2010 : « Hey, où c'est tu veux j'm'en aille? / C'est ici que je suis née / C't'icitte que j'suis née! ». Dans cette chanson intitulée « Spit White », et où on reconnaîtra la référence au poème de Michèle Lalonde « Speak White », elle affirme chanter « dans la langue de la liberté », ajoutant : « Et je sais que la liberté / se trouve dans les liaisons ». Dans *Mentalité moune morne*, Muzion n'était pas si didactique. Parfois faciles à décoder pour tout le monde, ses usages requéraient à d'autres moments un travail de déchiffrement plus intense pour certains segments de l'auditoire que pour d'autres. Dans les deux cas, l'idée d'une liberté générée par la création de liens sans cesse renouvelés imprègne ses chansons.

Les communautés dont l'hétérolinguisme de Muzion trace les contours n'ont pas de contours fermes, justement. Elles sont tout aussi unifiées que divisibles, hétérogènes à quelque échelle qu'on les considère. Si le groupe met en scène maints conflits avec des représentants d'un système qu'il désigne comme québécois, il signale en même temps son appartenance à la

²⁷ « renvoient directement au sentiment d'aliénation éprouvé par les jeunes membres d'une communauté immigrante non blanche – la communauté haïtienne – [...] elles ont également trouvé un écho à Montréal auprès de bien d'autres jeunes d'origines diverses, dont beaucoup ne parlent pas couramment le créole haïtien ».

²⁸ En 2004, J. Kyll confiait d'ailleurs à Sarkar les tentatives de déchiffrement de ses paroles en créole, « *phrase par phrase* » effectuées par des membres du public ne parlant pas cette langue (Sarkar et Allen, 2006 : 123, italiques dans le texte cité). L'autrice du présent article s'est certes adonnée à de telles tentatives.

²⁹ « n'est pas nécessairement cette instance coconspiratrice que la critique littéraire normative voudrait faire de nous. Au contraire, être un public cible peut vouloir dire être la cible du texte ».

génération Passe-Partout. S'il fait sienne la scène rap, voire la domine, c'est aussi qu'il participe au jugement et à l'émulation réciproque de ses membres. « Tu travailles un max ton image, mais qu'est-ce que tu fais de tes textes? », lance ainsi J. Kyll à une « sista » rappeuse (« Le concept »), tandis qu'elle éconduit un auditeur l'ayant approchée sans avoir obtenu son consentement : « Hey! Mais qu'est-ce que ta main fait là? (Go away!) / Nèg pa lave, pafume (No way!) » (« Lounge with us »). Les membres de la communauté haïtienne sont loin d'être épargnés, qu'il s'agisse de l'adorateur trop insistant dont il vient d'être question ou du « djèskòm³⁰ » trop fier, qui cache ses larmes dans « La vi ti nèg ». Au contraire, toutes les langues dont se sert le groupe permettent de les contredire, sans les exclure. L'objectif de liaison, ici, passe par des adresses discursives dont l'amalgame de langues choisi détermine chaque fois la cible. Et chaque interpellation met en question le *statu quo*.

Dans cette démarche, les positions revendiquées ou critiquées, comme les combinaisons de langues qui permettent de les exprimer, ne sauraient être figées. Ainsi, les communautés représentées, comme les individus qui en font partie, ne sauraient être réduites à une liste de composantes, ni à des critères d'appartenance préétablis. S'inspirant de Frantz Fanon, Homi Bhabha décrit le stéréotype comme « *an arrested, fixated form of representation [...] denying the play of difference*³¹ » (1994 : 75). Muzion met au contraire la différence en mouvement, invalidant toute tentative de stéréotype. Il individualise la différence sans la dépolitiser. Et il effectue cette hétérogénéisation constante jusqu'à l'intérieur de la communauté la plus petite dont il fait le portrait, celle que constitue le groupe lui-même.

On remarquera à ce sujet que les trois principaux membres du groupe ont un rapport singulier à leur(s) langue(s) et à leurs références, et que ces différences ne sont pas gommées dans la proposition artistique de Muzion. Seule J. Kyll pouvait chanter « Noire noblesse » ou « Tel père, tel vice », chansons qui donnent toute sa profondeur à *Mentalité moune morne*; c'est aussi elle qui porte le discours féministe du groupe et ses plus longs passages en créole, même si les autres membres du groupe sont eux aussi locuteurs de cette langue. Celle que ses compagnons décrivent comme « la Madone du français » (Boisvert-Magen, 2019) ne s'empêche pas d'avoir recours aux anglicismes du français québécois : « quel mirage cherches-tu? / Crois-tu vraiment que tu checkeras ton image seul sur une île perdue? » (« Mentalité moune morne ») Dans les mêmes chansons, Dramatik décrit le rap comme sa « fucking épouse » (« Rien à perdre ») et affirme : « for real j'ai vu plus de femmes bizarres que le capitaine Kirk » (« Mentalité moune morne »), ce qui ne l'empêche pas de dénoncer les « catalogues d'anorexie » (« De bonne foi »). C'est à lui qu'on doit le plus de références à la culture populaire, qu'elle soit québécoise ou américaine, sans compter une multitude de références bibliques. Quant à Imposs, il est la voix des hommages les plus récurrents à la famille et au clan, mais aussi des interjections au mélange de langues le plus resserré. Enfin, si les textes de Muzion rendent compte de divergences dans l'équilibre des langues entre les M.C., seuls les enregistrements donnent à entendre leur variation d'accents, même entre le frère et la sœur Salgado.

Pour faire résonner une telle hétérogénéité à l'encontre du figement et des idées préconçues, le fonctionnement du rap joue encore une fois un rôle crucial, malgré les clichés qui entourent le genre. Le partage du micro entre plusieurs M.C. dans un même groupe (J. Kyll, 2022 : 18) fait partie de ce qui rend la voix de Muzion non homogénéisable. L'unité que Muzion construit est

³⁰ « nouvel arrivant »

³¹ « une forme de représentation arrêtée et figée, qui nie le jeu de la différence ».

celle d'une hétérogénéité partagée. Elle admet que le partage des voix puisse être asymétrique et en appelle à des reconfigurations plus équitables. L'empreinte que Muzion a laissée sur le rap québécois donne à penser que certains des rassemblements appelés par le groupe sont advenus depuis la parution de *Mentalité moune morne*; en même temps, les polémiques récentes sur l'usage du franglais dans le rap³² montrent la fragilité de ces rassemblements. Quoi qu'il en soit, les questions d'appartenance soulevées dans *Mentalité moune morne* sont tout aussi brûlantes à la réécoute de l'album vingt ans plus tard qu'elles ne l'étaient à sa parution. Malgré leur urgence, elles ne semblent pas non plus en voie d'être résolues. « Combien n'ont pas compris? Tu veux un chiffre arrondi? / On est tous dedans, moi y compris » (J. Kyll, « Mentalité moune morne »).

Bibliographie

Corpus

MUZION (1999). *Mentalité moune morne... (Ils n'ont pas compris)*, Vik/BMG.

Autres œuvres mentionnées

MUZION (2002). *J'révolutionne*, Vik/BMG.

SALGADO, Jenny (2010). *Et tu te suivras*, Tacca Musique.

Références théoriques, critiques et médiatiques

ALIM, H. Samy, Awad IBRAHIM et Alastair PENNYCOOK (dir.) (2009 [2008]). *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York, Routledge.

BAOUCHE, Amine (2020). « Quand le rire et le sérieux se confondent : du jeu dans les textes de rap francophone », *Quartier F*, cahier « Ludiques : quand la littérature se met en jeu », n° 7, [En ligne], [<http://quartierf.org/fr/article-dun-cahier/quand-le-rire-et-le-serieux-se-confondent>] (consulté le 20 avril 2021).

BARRET, Julien (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime : stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole ».

BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*, New York, Routledge.

BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2019). « Il y a vingt ans : Muzion – *Mentalité moune morne (Ils n'ont pas compris)* », anniversaires d'albums marquants, *Voir*, 4 juillet, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2019/07/04/il-y-a-20-ans-muzion-mentalite-moune-morne-ils-nont-pas-compris/>] (consulté le 26 juillet 2019).

³² Voir Leclerc (2016) pour un résumé, ainsi que Yahyaoui et Savard Morand dans le présent dossier.

- BOUDREAU, Raoul (2014). « L'institution littéraire acadienne, une étoile qui s'étirole? Bilan et perspectives », dans Benoit Doyon-Gosselin, David Bélanger et Cassie Bérard (dir.), *Les institutions littéraires en question dans la Franco-Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 9-23.
- DERY, Mark (1994). « Black to the Future: Interviews with Samuel L. Dery, Greg Tate, and Tricia Rose », dans Mark Dery (dir.), *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, Duke University Press, p. 179-222.
- DESCHAMPS, Gilles (1990). *Les communautés culturelles : identification ethnique, rapport avec la société francophone, compétence et usages linguistiques*, Québec, ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration.
- GHIO, Bettina (2016). *Sans fautes de frappes : rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste.
- GHIO, Bettina, et Samuel BELAUD (2017). « Un magnétisme entre rap et langue française? », *Et si on en parlait*, carnet de recherche proposé par le site *Hypothèses*, [<https://etsionenparlait.hypotheses.org/3535>] (consulté le 4 mai 2021).
- GRUTMAN, Rainier (2019 [1997]). *Des langues qui résonnent : hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier.
- GUMPERZ, John Joseph (1982). *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- J. KYLL (Jennifer Salgado) (2018). Entretien avec Catherine Leclerc (janvier).
- J. KYLL (Jennifer Salgado) (2022). « [S]e donner le droit d'exister », entretien avec Catherine Leclerc et Xavier Phaneuf-Jolicoeur, *@analyses*, vol. 16, n° 2 (hiver), p. 15-27.
- JOHN, Derek, (2018 [2008]). « Space is the Place », entretien radiophonique à l'émission « Studio 360 », 18 octobre 2018 [12 décembre 2008], sur le site *The World*, [<https://www.pri.org/stories/2018-10-18/space-place>] (consulté le 2 août 2021).
- JONES, Martin, et Suzanne ROMAINE (1986). « Semilingualism: A Half-Baked Theory of Communicative Competence », *Applied Linguistics*, vol. 7, n° 1, p. 26-38.
- LAMARCHE, Bernard (2002). « Muzion aux FrancoFolies », *Le Devoir*, 27 juillet, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/culture/5970/muzion-aux-francofolies>] (consulté le 10 avril 2021).
- LIGUE DES NOIRS DU QUÉBEC (2017). « 30 ans de recommandations et études pour des résultats non probants : un échec collectif », rapport de consultation sur la discrimination, le racisme et l'intégration dans la société québécoise commandé par le ministère de l'Immigration, de la Diversité et de l'Inclusion, sur le site liguedesnoirs.org, [En ligne], [<https://liguedesnoirs.org/wp-content/uploads/2018/02/Rapport-Final-de-la-Consultation-locale-de-la-Ligue-des-Noirs-du-Que%CC%81bec.pdf?mselkid=ceda0c75b5dd11ecaa5bdcc608cafe09>] (consulté le 26 mai 2022).

- LOW, Bronwen, Mela SARKAR et Lise WINER (2009). « “*Ch’us mon propre Bescherelle*” : Challenges from the Hip-Hop Nation to the Quebec Nation », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 13, n° 1, p. 59-82.
- LORDE, Audre (2007 [1984]). « The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House », *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley (Calif.), Crossing Press, p. 110-114.
- MC EWEN, Jérémie (2019). « Muzion : exhortation à la philosophie », *La Presse*, 26 juillet, [<https://www.lapresse.ca/arts/musique/2019-07-26/muzion-exhortation-a-la-philosophie>], (consulté le 15 décembre 2021).
- MC LAUGHLIN, Mireille (2013). « What Makes Art Acadian », dans Sari Pietikäinen et Helen Kelly-Holmes (dir.), *Multilingualism and the Periphery*, Oxford, Oxford University Press, p. 35-54.
- MEEUWIS, Michael, et Jan BLOMMAERT (1998). « A Monolectal View of Code-Switching: Layered Code-Switching among Zairans in Belgium », dans Peter Auer (dir.), *Code-Switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, New York, Routledge, p. 76-98.
- NÉMÉH-NOMBÉ, Philippe (2018). « Le hip-hop avec des gants blancs », *Liberté*, n° 322, p. 39-44, [En ligne], [https://revueliberte.ca/article/957/Le_hip-hop_avec_des_gants_blancs] (consulté le 15 mai 2019).
- PARAZELLI, Éric (1999). « Muzion », *Voir*, 3 novembre, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/1999/11/03/muzion-muzion/>] (consulté le 10 avril 2021).
- PARAZELLI, Éric (2000). « Muzion : style libre », *Voir*, 20 janvier, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2000/01/20/muzion-style-libre/>] (consulté le 10 avril 2021).
- PENNYCOOK, Alastair (2007). « Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity », *Journal of Language, Identity, and Education*, vol. 6, n° 2, p. 101-115.
- PHILIP, M. NourbeSe (1992). « Introduction: Echoes in a Stranger Land », *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture*, Stratford, The Mercury Press, 1992, p. 9-25.
- POPLACK, Shana (1980). « “Sometimes I’ll Start a Sentence in Spanish *y termino en español*”: Toward a Typology of Code-Switching », *Linguistics*, n° 18, p. 581-618.
- QUÉBEC. DIRECTION DES COMMUNICATIONS DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS (1996). « Le français langue commune », sur le site du MCC, [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/spl/francais_langue_commune.pdf] (consulté le 20 avril 2021).
- SAINTUS-HYPPOLITE, Rachel (2019). « Muzion : *Mentalité moune morne (ils n’ont pas compris)* », sur le site *Le canal auditif*, 20 juin, [<https://lecanalauditif.ca/chroniques/muzion-mentalite-moune-morne-ils-nont-pas-compris/>] (consulté le 20 avril 2021).

- SARKAR, Mela (2008). « “Ousqu’on chill à soir?” : pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, hors-série, p. 27-44.
- SARKAR, Mela, et Dawn ALLEN (2007). « Hybrid Identities in Quebec Hip-Hop: Language, Territory and Ethnicity in the Mix », *Journal of Language, Identity and Education*, vol. 6, n° 2, p. 117-130.
- SARKAR, Mela, et Lise WINER (2006). « Multilingual Codeswitching in Quebec Rap: Poetry, Pragmatics and Performativity », *International Journal of Multilingualism*, vol. 3, n° 3, p. 173-192.
- SARKAR, Mela, Lise WINER et Kobir SARKAR (2005). « Multilingual Code-Switching in Montreal Hip-hop: Mayhem Meets Method or, “Tout mouné qui talk trash kiss mon black ass du nord” », dans James Cohen *et al.* (dir.), *Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*, Somerville (Mass.), Cascadia Press, p. 2057-2074.
- SAVARD, Jason (dir.) (2020). *Vrai parler*, Montréal, Les Éditions de Ta Mère.
- SOMMER, Doris (2001). « “Slaps and Embraces”: A Rhetoric of Particularism », dans Iliana Yamileth Rodriguez *et al.* (dir.), *The Latin American Subaltern Studies Reader*, Durham (Car. du N.), Duke University Press, p. 175-190.
- SOMMER, Doris (2004). *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*, Durham (Car. du N.), Duke University Press.
- SPEERS, Laura (2017). *Hip-Hop Authenticity and the London Scene: Living Out Authenticity in Popular Music*, Londres, Routledge.
- STROUD, Christopher (2004). « Swedish and Semilingualism in Language Ideological Debates: A Bourdieuan Perspective », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 8, n° 2, p. 196-214.
- SUCHET, Myriam (2014). *L’imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier.
- TOUSIGNANT, Simon (2019). « Entrevue : Muzion – 20 ans de “mentalité mouné morne” », *Urbania*, 26 juillet, [En ligne], [<https://urbania.ca/article/entrevue-muzion-20-ans-de-mentalite-moune-morne>] (consulté le 20 avril 2021).
- WEBSTER (Aly Ndiaye) (2022). « [U]ne force littéraire à aller chercher » : entretien avec Catherine Leclerc, Xavier Phaneuf-Jolicoeur et Sarah Yahyaoui, *@analyses*, vol. 16, n° 2, p. 29-50.
- WEINREICH, Uriel (1974 [1953]). *Languages in Contact: Findings and Problems*, La Haye, Mouton.
- YAHYAUI, Sarah (2022). « Intertextualité de “Montréal \$ud” : les Dead Obies et le hip-hop », *@analyses*, vol. 16, n° 2, p. 81-100.

Catherine LECLERC est professeure au Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill. Elle y enseigne les littératures des minorités de langue officielle au Canada et la traduction. La plupart de ses publications portent sur le plurilinguisme littéraire dans des textes qui mêlent l'anglais et le français. Elle est l'autrice de l'ouvrage *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine* (XYZ, 2010), pour lequel elle a remporté le prix Gabrielle-Roy, ainsi que d'un article sur le groupe rap Radio Radio (*Revue de l'Université de Moncton*, 2016). Ses recherches actuelles portent sur la traduction inclusive.

Intertextualité de « Montréal \$ud » : Dead Obies et le hip-hop

Sarah Yahyaoui

The Graduate Center, CUNY

Résumé : Dead Obies s'inscrit dans un discours mondialisant, tel que Monica Heller et Normand Labrie l'ont défini, c'est-à-dire une idéologie linguistique qui repose principalement sur le bilinguisme et la mixité culturelle comme biens économiques et traits d'une nouvelle francité. Le groupe se situe à la frontière entre des symboles et des textes issus du style musical qu'il explore, le hip-hop étatsunien, et d'une langue et de lieux hérités du peuple qui l'a vu grandir, le peuple québécois. La confluence de plusieurs cultures dans ses chansons lui permet de créer un imaginaire et un vocabulaire qui lui sont propres, garants de son authenticité culturelle.

Abstract: *Dead Obies position themselves in a globalized discourse, as defined by Monica Heller and Normand Labrie, a linguistic ideology that is built upon bilingualism and cultural hybridization as economic assets and traits of a new francophone identity. The group is at the junction of symbols and texts from the musical style they explore, American hip hop, and a language and places inherited from the people they grew up in, the Québécois people. The confluence of multiple cultures in their songs allow them to create their own vocabulary and imaginary, which mark their cultural authenticity.*

Introduction

Jusqu'à la fin des années 2010, le rap québécois demeure perçu comme un nouveau phénomène qui peine à faire sa place dans la musique grand public, malgré son émergence dans la culture populaire dès 1997 lorsque le groupe Dubmatique remporte le prix Félix dans la catégorie « rock » : une catégorie hip-hop¹ (qui deviendra rap en 2019) n'existe pas encore à l'époque. Dead Obies ne fait pas exception à la règle et, malgré son auditoire fidèle, on a à l'époque trouvé à redire sur la langue utilisée par le groupe, sur la quantité autant que la qualité du français dans ses chansons. Cette langue et les images qu'elle véhicule sont pourtant des traits distinctifs de Dead Obies. Leur usage du franglais, un joual renouvelé, est conscient, et le groupe s'en est souvent défendu, comme on le verra plus loin. C'est afin d'explorer cet

¹ Le hip-hop est une culture née à New York dans les années 1970 et comprend quatre pratiques artistiques distinctes : le graffiti, la danse (le *breakdance*), le *DJing* (auquel s'ajoutera la production musicale lors des premiers enregistrements) ainsi que le rap (fait à ses origines par des *masters of ceremonies* (M.C.) qui animaient les foules lors de fêtes). Le rap est donc un des éléments de la culture hip-hop et s'inscrit souvent dans une trame musicale qui est, elle, de la musique hip-hop (mais qui peut être aussi faite d'autres mélodies, si on pense par exemple à Linkin Park qui propulse sur la scène populaire le nu rap ou rap métal). Le rap diffère de la poésie par sa vocation principalement orale, mais aussi parce que son rythme, le flow, est un élément primordial de sa forme. Pour une définition historique plus poussée, voir l'introduction du dossier.

usage du français, mais aussi pour son riche intertexte que j'ai choisi d'analyser la chanson éponyme de leur premier album longue durée, *Montréal \$ud* (2013). Dans cette chanson, Dead Obies relate son parcours et définit sa place sur la scène hip-hop québécoise. Cette place se caractérise en partie par son usage de codes génériques et de référents intertextuels empruntés à la fois au hip-hop étatsunien et à la culture québécoise.

Comme le suggèrent Louis Hébert et Lucie Guillemette dans *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, « "texte" [peut] être entendu au sens (large) de "production sémiotique" indépendamment des médias et des supports en cause » (2009 : 3). Dans le présent article, je considérerai donc ces multiples référents culturels comme étant également des référents intertextuels. Dans « Problèmes de la structuration du texte », Julia Kristeva définissait déjà le texte en termes généraux, comme un « processus de production de sens » (1968 : 298, c'est l'autrice qui souligne) et l'opposait à la notion d'échange, qu'elle décrivait comme un « discours ». Souhaitant s'éloigner de la discursivité de toute prise de parole, elle affirmait : « plus que d'un discours nous parlerons de texte » (*Ibid.* : 299, c'est l'autrice qui souligne). Analyser le rap grâce à la notion d'intertextualité permet d'insister sur sa littérarité, un choix que vient confirmer la publication, un an après l'album, d'un livre d'accompagnement (2014) contenant les paroles des chansons de *Montréal \$ud* ainsi que des notes explicatives. En sus de la chanson elle-même, ce matériel servira de point d'ancrage à mon analyse littéraire.

« Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle » (*Ibid.* : 311), écrivait Kristeva. Ainsi définie, l'intertextualité demande une activation par le lecteur de ses connaissances et permet de situer le texte dans un contexte historique. Une double « socialité² » s'installe ici : à la fois l'insertion du texte dans l'histoire, mais aussi le rapport du lecteur au texte. On verra que chaque usage intertextuel dans « Montréal \$ud » inscrit Dead Obies tant dans l'histoire du hip-hop que sur la scène locale. Gérard Genette donne quant à lui une définition plus étroite de l'intertextualité, qu'il définit dans *Palimpsestes*, « d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8). Sa forme la plus « explicite » est la citation, mais la moins explicite et littérale serait l'allusion, soit « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » (*Ibid.* : 8). Tout comme Kristeva, Genette souligne l'importance d'une activation de l'intertextualité par une lecture qu'on pourrait dire double, à la fois celle du texte devant soi et de ceux qui y sont évoqués. Inscrivant ma démarche dans cette perspective genettienne, je souhaite mettre en évidence les échos entre « Montréal \$ud » et d'autres chansons rap, échos qui pourraient manquer à l'oreille non initiée, mais qui font pourtant partie intégrante de la démarche d'autolégitimation à l'œuvre dans la chanson-récit des origines de Dead Obies.

Ce processus de transformation et de reprise, fondamental dans la littérature, est non seulement présent chez Dead Obies, mais il est annoncé et visible dans tout le mouvement hip-hop. Dans les pages qui suivent, il s'agira d'en retracer les marques dans la chanson « Montréal \$ud » et de mettre en contexte d'autres textes de rap, non pas comme des marques de filiation, mais plutôt comme un réseau de phrasés, de thèmes et de rythmes charpentant la chanson.

² Cette notion de socialité de l'intertextualité est empruntée à Barthes dans sa notice « Texte (Théorie du) » (1973), parue dans l'*Encyclopædia Universalis*.

Les références à d'autres chansons et à des moments marquants du hip-hop dans le récit du parcours de ses membres rattachent le groupe au genre. En effet, « Montréal \$ud » présente un arc narratif complet qui va des origines banlieusardes des membres de Dead Obies à leur réussite dans la métropole, parcours d'autolégitimation que j'ancrerai dans le contexte local à l'aide des *bars* (lignes ou vers) et des *verses* (paragraphes ou couplets) qui font usage d'une intertextualité claire par un jeu de reprise et de distinction de leurs emprunts étatsuniens. La chanson peut ainsi être vue comme une carte de visite de Dead Obies, présentant chacun des membres ainsi que les origines du groupe et les légitimant grâce à un récit explicatif de leur parcours sur la scène hip-hop.

L'intertextualité à l'œuvre chez Dead Obies se rattache en outre au discours mondialisant, concept avancé par Monica Heller et Normand Labrie (2003). Dans ce type de discours, l'authenticité culturelle³ se manifeste par une mixité des codes, dans une reprise et une réinvention de ces codes. Le discours mondialisant ne fait pas état d'une hybridation tous azimuts, mais bien d'une hybridation de la culture locale, ici québécoise, avec la culture dominante, ici étatsunienne dans un contexte de mondialisation, hybridation dont le bilinguisme est une pierre angulaire. Le groupe allie dans ses textes deux types d'influence, tous deux également appropriés pour leur propre territoire culturel double : le Québec, du fait de l'auditoire et du lieu de production, et les États-Unis, par le genre musical, puisque le hip-hop est originaire et tributaire de la culture des Noirs étatsuniens. Tel que défini par Heller et Labrie, le discours mondialisant est une idéologie linguistique qui repose principalement sur un bilinguisme et une mixité culturelle comme ressources économiques et traits d'une nouvelle francité (Heller et Labrie, 2003 : 21). Ce discours mondialisant émerge et s'installe à l'encontre, voire à l'intérieur même du discours hégémonique qui le précède, le discours modernisant, où un peuple uni et uniforme (et donc unilingue) revendique des droits linguistiques en s'attachant à des « marqueurs identitaires de type ethno-national » (Heller et Labrie, 2003 : 19). Au sein de ce peuple francophone soi-disant uni, Dead Obies offre, à la suite d'autres groupes tels que Muzion (qu'étudie Mela Sarkar dans « *Ousqu'on chill à soir?* » Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », « un nouveau modèle d'identification sociale qui tient compte de la complexité linguistique, ethnique et raciale tabou-isé[e] dans le discours officiel dominant » (Sarkar, 2008 : 40). Le groupe se situe à la frontière entre des symboles et une langue hérités du style musical qu'il explore, et des codes issus du peuple qui l'a vu grandir. Cette frontière, il la franchit sans complexes, dans une « juxtaposition du local et du mondial » (Heller et Labrie, 2003 : 20). Son usage du franglais, tout comme la forte intertextualité de « Montréal \$ud », participe de cette mixité. De plus, cette langue lui permet d'intégrer des référents culturels étatsuniens issus du hip-hop. Dans les pages qui suivent, en analysant à la fois les paroles du livre *Montréal \$ud* (2014) et de la chanson éponyme, j'aborderai les aspects québécois qui caractérisent le groupe : le terroir, les

³ Sur la question de l'authenticité, Heller et Labrie associent langue et culture dans leur analyse du discours modernisant : « [L]a variation des pratiques langagières reliées à l'authenticité locale [est] également valorisée dans les marchés mondialisés (comme dans le domaine du tourisme et de la culture) » (2003 : 20-21). Dans le discours mondialisant, qui succède au discours modernisant, les deux théoriciens rattachent l'idéologie linguistique à la culture, mais aussi à son commerce. Ils affirment ainsi que le discours mondialisant « commercialise l'authenticité » (Heller et Labrie, 2003 : 22), c'est donc dire que les intérêts économiques sous-tendent tout objet culturel s'inscrivant dans le discours mondialisant, mais également que chacun de ces objets culturels doit aussi pouvoir prétendre ne pas être seulement motivé de façon externe, par l'argent, mais aussi de façon interne, dans l'authenticité d'un art fait de façon « vraie ».

opposants (*haters*), le milieu musical ainsi que la langue, pour ensuite discuter de la culture hip-hop, vecteur de tropes étatsuniens comme le *self-made man* et la difficulté des origines, et finalement cerner les moyens par lesquels le groupe crée sa propre identité culturelle.

Québecité

Dead Obies crée une représentation du territoire québécois qui reflète le contexte mondialisant dont il fait partie, c'est-à-dire une réalité urbaine et métissée. Cette représentation d'une nouvelle québecité est partagée entre un héritage traditionnel et un présent mondialisé. Qu'elle soit une description du terroir, d'une urbanité ou de la scène hip-hop locale, elle reste ancrée dans un territoire précis, une des caractéristiques du hip-hop puisque la localisation y joue un rôle important. De plus, l'aspect québécois est aussi exprimé par l'utilisation d'une langue francisante, le français.

Bien qu'elles ne soient pas abondantes, les références à un certain terroir sont tout de même présentes, dès le premier couplet : « So I'm takin a bath a'ec le yâb en maillot Prada/ Canot-Kayak a'ec Mahée Paiement su'l Chayo Phraya⁴ » (RCA, 2014 : 52). Si une nouvelle image est créée par l'utilisation de figures contemporaines comme la marque Prada et Mahée Paiement, on peut aussi y voir une référence au conte de la chasse-galerie dans la mention rapprochée du diable, « yâb » écrit d'une façon joualisante, et du « canot-kayak », moyen de transport similaire à celui qu'utilisaient les bûcherons de la légende. Cette première évocation du passé québécois renvoie à l'héritage catholique de la province, qu'on renverse, le diable passant de menace dans le conte à compagnon dans la chanson. On actualise davantage la référence en remplaçant une rivière québécoise par un fleuve thaïlandais, rattachant le conte à un contexte mondialisant où le tourisme de masse est de mise. Dead Obies fait également référence à la culture autochtone : « 6 Sioux dans ton Wig-Wam/ Chef Sitting Bull? You can call me that » (Yes Mccan, 2014 : 53). Le rappeur se pose comme figure de résistance, mais brouille les pistes, puisque le Chef Sitting Bull fait partie de l'histoire étatsunienne et que les Sioux comprennent les Lakotas, les Dakotas et les Nakotas (*Britannica*, 2020), qui n'habitent pas le territoire québécois, mais plutôt les régions coloniales de l'Ontario et des États-Unis. Finalement, ces peuples n'habitaient pas des wigwams, mais plutôt des tipis (*Encyclopédie canadienne*, 2020), alors que les wigwams étaient effectivement utilisés dans la région coloniale du Québec (Gadacz et Filice, [2008] 2020). L'autochtonie est rattachée à un contexte québécois par l'usage de l'adresse et de la première personne, ainsi que du français « Chef » au lieu de « Chief » en anglais, mais chez Dead Obies, l'imaginaire des Premiers Peuples fait fi des frontières. L'hommage se veut symbole; on comprend que Dead Obies s'établit comme une figure de résistance grâce à la mention du Chef Sitting Bull, mais il s'agit plutôt du symbole de l'Autochtone qui est évoqué. Dead Obies s'inscrit dans une longue tradition de la littérature québécoise qui imagine les personnages autochtones comme des « figure[s] gémellaire[s] » (L'Hérault, 1996 : 158) des personnages québécois, tout en en faisant des objets plutôt que des sujets. Yes Mccan s'attribue peut-être les atours et les pouvoirs du chef, mais son mélange des codes autochtones signale certaines lacunes par rapport à la vie et à l'histoire de Sitting Bull. Tout de même, ce faisant, Dead Obies se pose en héritier non seulement d'une certaine culture blanche et francophone, mais aussi

⁴ Je n'ai pas ajouté [*sic*] après mes citations de la chanson, afin de respecter le projet linguistique de Dead Obies. Dans cet article, chaque extrait cité sera accompagné du nom du rappeur qui le récite, soit RCA, Yes Mccan, 20some, O. G. Bear ou Snail Kid.

d'une culture autochtone qui, selon le groupe, ferait partie de la culture québécoise. Le groupe se présente comme « *playfully accepting of cultural differences*⁵ » (McLaughlin, 2013 : 48) et tente une union des héritages multiples et cosmopolites du Québec.

Cette québécité se manifeste aussi de façon plus contemporaine par l'utilisation de lieux urbains comme « marqueur[s] d'appartenance identitaire » (Leblanc *et al.*, 2007 : 20), mais aussi comme rappel des origines des membres du groupe. Le titre de la chanson « Montréal \$ud » ne fait pas que pointer vers la Rive-Sud, elle évoque aussi une ville disparue lors de la fusion de la ville de Longueuil dans les années 1960 (Erskine-Henry). L'évocation de cette ville qui serait maintenant située au centre-ville de Longueuil n'est pas banale. En effet, elle témoigne d'une volonté d'historicité et d'un rappel des origines. De plus, si la ville de Montréal Sud était majoritairement anglophone et bourgeoise dans les années de sa fondation, elle fut également le site d'une mixité égale entre le français et l'anglais dans les années précédant sa fusion avec Longueuil (Erskine-Henry). Une autre référence à la Rive-Sud est faite dans la chanson « Remember, au Lou Lou j'ai failli courir... » (20some). Ici, les rappeurs adressent au public et à eux-mêmes une invitation à se souvenir de leur histoire. On veut se souvenir des débuts banlieusards et du risque des rencontres avec la police. On ne nie pas les origines humbles du groupe et, par cette énonciation, on réussit à mettre en valeur ce trait original. De plus, le Lou Lou étant une « crèmerie *famous* de la Rive-Sud, à Greenfield Park » (Conversation avec Snail Kid, 17 novembre 2014), la référence joue autant le rôle d'authentification des origines, par la mention d'un lieu connu principalement de la population locale, que de marque de connivence avec celle-ci et donc de création d'une communauté autour de nouvelles références partagées. En utilisant une référence géographique précise, 20some s'inscrit dans une mouvance remarquée par Murray Forman dans *The Hood Comes First* : « *Rap's lyrical constructions commonly display a pronounced emphasis on place and locality. [...] [C]ontemporary rap is even more specific, with explicit references to particular streets, boulevards and neighborhoods*⁶ » (Forman, 2002 : xvii). En mentionnant une ville disparue et un lieu connu seulement de ceux qui l'ont fréquenté, les rappeurs s'inscrivent dans l'espace géographique et musical hyperspécifique qui est le leur. Ils n'y invitent que ceux qui sauront déceler l'invitation à les rejoindre, une marque générique du hip-hop.

Puisque les rappeurs ont émigré de la banlieue vers Montréal, les autres références urbaines sont celles de lieux emblématiques montréalais. La plus importante de celles-ci est le boulevard Saint-Laurent, fleuve de béton traversant Montréal, qui est mentionné trois fois. Le boulevard homonyme joue un rôle de deuxième fleuve séparant « Nord-Sud, Est-Ouest, les deux bords de la Main » (Yes Mccan, 2014 : 53) et donc le côté anglophone et francophone, tout comme le fleuve sépare leurs origines banlieusardes de leur succès montréalais. Leur rapport à la ville se veut ainsi celui d'une mainmise sans frontière, mais aussi d'une appartenance loin des clivages linguistiques. Cette traversée du boulevard par les membres du groupe est affaire de traduction, comme le fait judicieusement remarquer Sherry Simon : « *[T]he crosstown voyage in Montreal is always a voyage across languages*⁷ » (2006 : 7). Le bilinguisme de la phrase, avec l'usage du vernaculaire « Main » pour désigner le boulevard, montre la volonté de traverser celui-ci,

⁵ Je traduis : « acceptant de façon ludique les différences culturelles ». (À moins d'indication contraire, toutes les traductions dans cet article sont miennes.)

⁶ « Les constructions lyriques du rap mettent bien souvent l'accent sur l'espace et le lieu. [...] [L]e rap contemporain est encore plus spécifique, avec des références explicites à des rues, des boulevards et des quartiers particuliers ».

⁷ « La traversée de la ville de Montréal est toujours un voyage à travers les langues ».

unissant ainsi l'est de l'île de Montréal et le *West Island* et passant d'une banlieue francophone à un Montréal cosmopolite. De plus, cette traversée d'est en ouest à partir du Sud fait écho aux « guerres du rap » (Rose, 2008), à la rivalité entre la *West Coast* et la *East Coast* durant les années 1990 aux États-Unis, qui joueront un rôle particulier chez Dead Obies, comme on le verra dans la section sur les références étatsuniennes. Homonyme du fleuve, le boulevard Saint-Laurent est navigable : « J'descends Saint-Laurent contre-sens, tu vas m'croiser » (RCA, 2014 : 52). Même si, par sa signalisation routière, le boulevard est à sens unique, sa navigation, comme le parcours de la ville de Montréal, se fait dans tous les sens et vers tous les auditeurs, interpellés par RCA. Un autre symbole montréalais est utilisé par Snail Kid lorsqu'il évoque le « Mount-Real » (*Ibid.* : 57). Cette simple évocation opère sur plusieurs plans. Elle agit tout d'abord comme référence au milieu du hip-hop, puisque les Disques Mont Réal ont contribué à l'essor de plusieurs rappeurs phares lors du premier âge d'or du rap au Québec en recrutant des pointures comme Sans Pression, Yvon Krevé et Fonky Family au tournant des années 2000. Il y a, de plus, un jeu entre l'anglais et le français, le mont devenant étranger par sa réinvention en anglais, tandis que cette dénaturalisation rappelle l'origine francophone « Mont réal » de la toponymie de la ville et son lien avec la montagne la surplombant. Pour régner sur le « rap jeu », être royal comme le mont, il faudrait donc être vrai, être *real*, ce qui rattache les rappeurs au discours mondialisant. Le lieu est un symbole géographique, ancrant l'action dans une « montréalité », donc dans une localité spécifique telle que mentionnée par Forman, mais est aussi un symbole historique, rappelant l'héritage du nom colonialiste de la montagne, ainsi que l'histoire du rap au Québec et les étiquettes qui l'ont fondé.

Cette réalité montréalaise s'actualise dans des références à la scène musicale et plus précisément à la scène hip-hop. « On est su'l'Piu juste forth and back » (Yes Mccan, 2014 : 53) fait non pas référence à une nouvelle drogue de synthèse, mais bien à la scène de producteurs montréalais où gravitaient KNLO d'Alaclair Ensemble, Kaytranada, Gayance et les membres de Dead Obies (Renaud, 2012). On en fait moins mention aujourd'hui, éparpillement des membres oblige, mais ce mouvement était fait de collaboration et de solidarité (*Ibid.*, 2012). C'est à cette solidarité que Yes Mccan semble faire allusion ici, puisque son couplet s'attache aux liens sociaux des membres du groupe, comme dans la référence analysée précédemment aux « 6 Sioux ». S'il y a appartenance à un mouvement ou à une communauté, celle-ci est à comprendre dans un sens large et non normatif. Sur la scène musicale Piu piu, la volonté d'expérimentation faisait office de critère d'appartenance, plus qu'un quelconque critère de mise en forme de la musique. Cette grande communauté est en lien avec le « post-rap » (Yes Mccan, 2014 : 53), où les mêmes protagonistes se voient évoqués (mais du côté du rap plutôt que de celui de la production musicale) : Alaclair (dont fait partie KNLO), K6A, et bien d'autres. Ce n'est pas un *flow* (rythme d'énonciation des paroles des rappeurs) particulier ni des thèmes communs qui déterminent l'esprit post-rap, mais bien plus la volonté de déconstruire les traditions du rap et l'utilisation d'un français modifié (absurde oulipien chez Alaclair, il se retrouve mêlé d'anglais chez Dead Obies). En mentionnant explicitement deux mouvements de la scène locale, Yes Mccan affiche ses couleurs et situe son groupe sur les scènes hip-hop et rap québécoises, mais aussi dans son histoire. On fait finalement directement référence à Alaclair Ensemble par ce « shouts à Bobby Nelson » (Yes Mccan, 2014 : 53), surnom d'Ogden Ridjanovic, membre d'Alaclair. Le *shout-out* est une façon de tirer son chapeau à quelqu'un d'autre, et le rappeur souligne ici le rôle-clé qu'a joué Ogden dans son propre parcours. L'utilisation du surnom joue encore une fois le rôle de

marqueur d'une connivence, de clin d'œil entre initiés. En nommant une communauté, Dead Obies (re)constitue la communauté musicale et langagière à laquelle il participe.

La communauté se construit parfois en exclusion et, dans le cas de Dead Obies, les tensions prennent place au sein même de la communauté québécoise. Comme le souligne Imani Perry dans *Prophets of the Hood*, la musique hip-hop se bâtit par rapport à l'autre, souvent en opposition : « *Hip hop music celebrates Me and We, as opposed to You. [...] But either way, the Other occupies a position of relative powerlessness vis-à-vis the I*⁸. » (Perry, 2004 : 89) En nommant les personnes desquelles ils se détachent, les « autres » qui ne sont pas inclus dans le public pour lequel ils font leur musique, mais font plutôt partie des détracteurs auxquels ils s'opposent, les membres de Dead Obies ont l'avantage de mener leur combat sur leur propre terrain, lui-même plus propice à ce genre de prise de position que d'autres genres musicaux. Ces exclus sont qualifiés de *haters* et sont mentionnés directement dans la chanson, comme on le voit souvent dans le monde du rap. Ces opposants sont présentés comme un obstacle à surmonter, une manière de renforcer sa position dans le milieu. Le public plus âgé est critiqué par ce *bar* : « Pis fuck si ça offense les matantes que tous leurs enfants me listen » (Yes Mccan, 2014 : 53). Par ces paroles, on rend compte, en langue vernaculaire québécoise et en utilisant un trope simpliste et sexiste, d'un sentiment de rejet de Dead Obies par les générations québécoises précédentes, tout en ajoutant par bravade que l'on a conquis un public plus jeune. Comme le souligne Perry, dans le cadre du hip-hop, les opposants sont impuissants à se défendre, la chanson devient un terrain de lutte sur lequel les rappeurs ont la pleine maîtrise. Ce refus de discuter des questions langagières de façon politique fait également partie des traits du discours mondialisant selon Heller et Labrie : « Un des effets principaux du discours est de déplacer sur le terrain de l'économie des processus de sélection sociale auparavant rendus légitimes par un discours politique » (2003 : 21). Dead Obies se targue déjà d'obtenir gain de cause quant au bien-fondé de sa démarche artistique, puisqu'il peut compter sur un public fidèle, toujours prêt à consommer leur bien culturel en français. Le substantif « matantes » peut tout à la fois illustrer la colère des membres qui utilisent une insulte pour se défouler et un problème répandu dans plusieurs milieux, dont celui du hip-hop : le sexisme. Comme l'a fait remarquer Tricia Rose, les accusations de sexisme portées à l'encontre du rap sont peut-être justifiées, mais se fondent souvent sur une présomption d'innocence du reste de la société (étatsunienne dans son contexte) : « [*These comments*] rely on the fiction that American mainstream models of masculinity are non-violent, "respect" women, and reflect a history of civility, honor, and justice⁹. » (Rose, 2008 : 118) L'un n'empêche pas l'autre, et plusieurs critiques et spécialistes du rap se sont penchés sur la question du sexisme dans le milieu et dans les paroles des chansons¹⁰. Quoi qu'il en soit, les « matantes » servent à faire contraste avec la popularité de Dead Obies : la vieille garde refuse de voir leur succès et s'en offense, mais ce succès reste néanmoins indéniable puisque la nouvelle génération, elle, les écoute. John J. Gumperz, dans sa définition des termes « *we-code* » et « *they-code* », affirme que le *code switching* est chargé d'une valeur qualitative, que le passage d'une langue à l'autre ne se fait pas que par pure question de compréhension :

⁸ « La musique hip-hop célèbre le Moi et le Nous, opposés au Toi et au Vous. [...] Mais dans tous les cas, l'Autre occupe une position d'impuissance face au Je. »

⁹ « [*Ces commentaires*] reposent sur la fiction selon laquelle les modèles américains dominants sont non violents, "respectueux" des femmes et représentatifs d'une histoire de civilité, d'honneur et de justice. »

¹⁰ À ce sujet, on peut lire par exemple l'article de Ronald Wetzer, « Misogyny in Rap Music » (2009).

The direction of the shift also carries clear semantic value. The oppositions warning/personal appeal; casual remark/personal feeling; decision based on convenience/decision based on annoyance; personal opinion/generally known fact can be seen as metaphoric extension for the we/they code opposition¹¹. (Gumperz, 1976 : 39)

Les rappeurs utilisent ici l'anglais comme une façon de provoquer davantage leurs détracteurs, comme une façon de rendre leur insulte plus personnelle en changeant de code pour un autre, ce qui constitue l'objet des critiques. Leur usage d'un autre code participe de cet éthos du rap, remarquée par Perry, qui est toujours constitué d'un « nous » en opposition (relative) à un « vous ». Le *hater* le plus notable reste bien entendu Christian Rioux, qui a publié deux articles au vitriol sur le groupe et son usage du franglais, « ce mélange bien spécifique de français et d'anglais » (2014), en 2013 et 2014. Les membres clament à deux reprises : « Chris Rioux won't hold me back » (Yes Mccan, 2014 : 53). On répond donc aux critiques dans l'œuvre même, une pratique courante dans le rap. Comme l'affirme Gumperz : « *Whenever a code or speech styles regularly associated with a certain class of activities, it comes to signify or connote them, so that its very use can signal the enactment of these activities¹²* » (Gumperz, 1977 : 43). L'usage de l'anglais connote le hip-hop étatsunien et renforce la référence au milieu d'origine, ainsi que la pratique de la réponse aux *haters* propre au genre musical. L'usage d'un *we-code* constitue un passage à une autre pratique culturelle : on invite Christian Rioux à venir débattre dans une langue et une pratique différentes de celles de sa chronique. Le rap de Dead Obies montre son engagement dans la vie réelle, déjà observé dans l'ancrage identitaire associé aux lieux. Cet engagement dans le réel s'accompagne d'une volonté marquée de prendre sa place malgré ses opposants. Le groupe sert également une rebuffade à Christian Rioux en l'affublant d'un surnom, « Chris », qui affaiblit sa position d'autorité en tant que chroniqueur au *Devoir*, tant parce qu'il s'agit d'un diminutif que parce que celui-ci est l'homophone d'un juron québécois. Mais surtout, il lui offre en réponse à ses chroniques une de ces phrases en franglais qu'il qualifierait de « suicidaire » (Rioux, 2013).

Malgré les accusations de « créolisation » du français énoncées par Christian Rioux (2014), Dead Obies montre une volonté claire de traduire en français québécois les tropes étatsuniens du hip-hop, les intégrant ce faisant à sa démarche scripturale. La langue particulière qu'ils utilisent à cette fin constitue en effet un autre des traits québécois de Dead Obies. Car la créolisation dont on les accuse (et dont la définition linguistique n'a aucune des connotations négatives que lui donne Rioux, sans compter qu'elle s'applique mal au franglais¹³) reste fondée sur la langue française. Dead Obies a choisi le franglais pour rapper, et celui-ci sert de matériau de base à son œuvre (en faisant exception d'O. G. Bear qui rappe en anglais¹⁴). Comme le fait

¹¹ « La direction du changement comporte une valeur sémantique claire. Les oppositions avertissement / adresse personnelle; remarque désinvolte / sentiment personnel; décision pratique / décision agacée; opinion personnelle / fait commun peuvent être vues comme des extensions métaphoriques du *we-code* et du *they-code*. »

¹² « Lorsqu'un code, ou une façon de parler, devient régulièrement associé à une certaine classe d'activités, il en vient à la signifier ou à la connoter, au point où son usage lui-même signale la mise en action de ces activités. »

¹³ Voir, à ce sujet, la critique de la linguiste Anne-Marie Beaudoin-Bégin (2013) concernant l'usage, semblable à celui de Rioux, que fait le chroniqueur Mathieu Bock-Côté du terme « créolisation ».

¹⁴ En offrant un rap non seulement en franglais, mais ayant de plus comme membre un rappeur anglophone, Dead Obies participe d'autant plus au discours mondialisant, dont le bilinguisme français-anglais est l'un des critères (Heller et Labrie, 2003 : 21).

remarquer Yes Mccan dans sa « Réplique aux offusqués », chronique répondant aux critiques à propos de la pratique hétérolingue du groupe, « quand Céline Dion et Simple Plan ont frappé des succès planétaires grâce à des œuvres en langue anglaise, pourtant tous francophones de naissance [...], vous êtes passé à côté » (2014). Le rappeur souligne le refus de vilipender les artistes qui connaissent un succès international en anglais alors que des artistes qui tentent de faire leur marque au Québec dans un français mixte sont critiqués (Gervais, 2014). Il aurait été possible pour Dead Obies, comme l'ont fait d'autres artistes, dont Pascale Picard, Sylvain Cossette et Cœur de Pirate, comme le mentionne Yes Mccan (2014), de faire carrière au Québec en anglais, sans toucher au français, mais en le laissant de côté pour un temps.

Cette volonté de québéçisation de la part de Dead Obies se remarque notamment par l'adaptation en français de tropes américains. Le mouvement Dirty South devient le \$ud \$ale, et les paroles de la chanson « The Message » : « *It's like a jungle sometimes / It makes me wonder how I keep from going under*¹⁵ » (1982) deviennent : « De vivre dans l'\$ud \$ale/ J'me demande comment j'veis m'en sortir intact ». Le *ad-lib* (son rythmant les paroles) précédant le refrain de Grandmaster Flash and the Furious Five, un « ha-ha » saccadé, s'insère dans la seconde syllabe du mot « intact ». Le premier *bar* du *verse* n'est pas traduit, on préfère le remplacer par une référence au mouvement Dirty South, alors que le second *bar*, sans être une traduction littérale, adapte les paroles à un vernaculaire québécois, notamment avec les nombreuses élisions et la prononciation du [ɛ] de « vais » en [ɑ]. L'intertextualité entre « Montréal \$ud » et une des chansons pionnières du hip-hop se joue à plusieurs niveaux : le refrain de « The Message » est repris comme extrait, répété par les rappeurs, traduit et adapté dans les paroles du refrain de « Montréal \$ud », et rappelé par le *ad-lib*. Ces stratégies témoignent d'une autre caractéristique spécifique au hip-hop, soit la connaissance de la reprise par les auditeurs. Comme l'écrit Mark Anthony Neal, dans la musique hip-hop, « *[t]he musical memory for the listener forms part of the new musical experience*¹⁶ » (Neal, 2004 : 57). Le hip-hop se construit à la fois dans la nostalgie et dans un mouvement de revitalisation et de vitalité; chaque chanson puise dans les œuvres qui l'ont précédée et évoque celles-ci comme autant de clins d'œil à l'auditeur. Cet aspect référentiel pourrait constituer une autre forme de *we-code*, un langage (in)formé par la connaissance des rythmes et des phrasés des rappeurs du passé. La remarque de Neal fait également état d'un auditoire qui a son propre horizon d'attente et dont l'écoute du hip-hop se fait en réseau, en mettant en lien différentes chansons. Dans son « Historique du concept d'intertextualité », Nathalie Limat-Letellier avance quant à elle que « [l]a reconnaissance de l'intertexte suscite la connivence d'un lecteur initié » (Letellier, 1998 : 25). L'intertextualité met donc en relation non seulement l'œuvre et celles qui l'ont précédée, mais aussi l'auteur et le lecteur, ou le lecteur et le texte. Le rap se présente comme fortement intertextuel, et par sa multiplication de jeux intertextuels, « Montréal \$ud » permet à Dead Obies d'affirmer haut et fort son appartenance au genre en affichant ses connaissances. Le but avoué de l'entreprise musicale de Dead Obies n'est pas de connaître un succès international, mais bien d'offrir à sa génération et à son époque, « une langue qui [est] sienne » (Dead Obies, 2014 : 17). Afin d'atteindre son but, le groupe reprend les lignes importantes de l'histoire du hip-hop en les réinterprétant en français dans le refrain de sa chanson, mais reprend aussi certains des thèmes classiques du genre. Comme le fait remarquer Michael Eric Dyson, « *[a]s it evolved, rap began to describe and analyze the social,*

¹⁵ « C'est comme une jungle des fois / Je me demande comment je tiens le coup ».

¹⁶ « La mémoire musicale forme une partie de l'expérience musicale inédite pour l'auditeur ».

*economic, and political factors that led to its emergence and development: drug addiction, police brutality, teen pregnancy, and various forms of material deprivation*¹⁷ » (Dyson, 2004 : 61). Les rappeurs du groupe n'ont pas évolué d'un contexte similaire à celui de la naissance du hip-hop aux États-Unis, mais ils respectent tout de même les codes de représentation de leur contexte socioéconomique dans les paroles de la chanson. La traduction de paroles de rap célèbres donne aux Québécois qui ne seraient pas familiers avec la culture hip-hop une nouvelle façon de comprendre leur réalité, grâce aux moyens fournis par la culture étatsunienne.

La mixité identitaire provenant de l'intégration de codes du hip-hop étatsunien peut ainsi être vécue en français; porté par un discours mondialisant, Dead Obies tente de « vivre [sa] francité, laquelle n'est plus conçue comme homogène » (Heller et Labrie, 2004 : 93). Le français mixte, le franglais, qu'utilise le groupe reste du français dans l'optique de ce discours mondialisant. L'emprunt ou l'appartenance à une culture dominante, comme la culture étatsunienne, ne nie pas l'appartenance à une communauté francophone. Dead Obies tente d'offrir une vitrine à une identité québécoise francophone métissée, certes différente de l'identité traditionnelle ou modernisante selon les définitions de Heller et Labrie, mais québécoise et francophone malgré tout. Les instances linguistiques et culturelles modernisantes (unilingues et demandant à protéger des droits linguistiques), tel Rioux, qui voient la langue comme un tout homogène à préserver, ne reconnaissent pas en cette mixité une appartenance québécoise, alors même que les membres du groupe se réclament d'une telle appartenance. Le but de « Montréal \$ud » et de Dead Obies ne serait donc pas de connaître un succès international (plus facile en anglais), mais plutôt de créer une pratique permettant à la fois de traduire la réalité sociolinguistique vécue par les « enfants de la loi 101 » et de s'inscrire dans la culture hip-hop québécoise.

Références étatsuniennes

On ne peut nier que le groupe transmet, en plus de sa québécity, plusieurs références étatsuniennes, principalement issues de la culture hip-hop. La culture populaire étatsunienne traverse la culture hip-hop, bien que certains considèrent celle-ci comme une sous-culture puisqu'elle est perméable à la première. Les rappeurs s'inscrivent dans le milieu québécois, dans le contexte d'un discours mondialisant qui se construit « aussi en regard du groupe dominant » (Heller et Labrie, 2004 : 80), lequel pourrait se concevoir comme étant les États-Unis. On peut aussi remarquer des emprunts plus intimement liés à la culture hip-hop, soit des origines humbles, desquelles les rappeurs finissent ensuite par s'extirper pour devenir de véritables *self-made men*. Même si les débuts difficiles comme le mythe du *self-made man* sont des tropes courants dans la culture étatsunienne, ce sont leur utilisation et leur adaptation par la culture hip-hop qui m'intéressent.

Certains éléments de la culture populaire étatsunienne ont ainsi été adoptés par la culture hip-hop : l'influence de la culture populaire dominante et des références à celles-ci sont présentes depuis les débuts du hip-hop. Dans le *verse* de RCA analysé plus haut, le roman de Lauren Weisberger, *The Devil Wears Prada*, qui a été adapté au cinéma, se trouve intégré dans la chanson en tant que référence populaire : « So I'm takin a bath a'ec le yâb' en maillot Prada » (RCA, 2014 : 52). Dead Obies n'est pas le premier à faire référence à *The Devil Wears Prada* dans

¹⁷ « En évoluant, le rap a commencé à décrire et à analyser les facteurs sociaux, économiques et politiques ayant mené à son émergence et à son développement : dépendance aux drogues, brutalité policière, grossesses à l'adolescence et diverses formes de privation matérielle ».

son rap. De plus, l'utilisation du nom de la marque s'inscrit dans une rhétorique plus générale de références à des marques haute couture et *street*, l'évocation de ces marques participant à l'établissement d'un statut social élevé par la maîtrise de ses codes. Nommer la marque dans une chanson permet d'accéder au même statut symbolique que le port de vêtements griffés. On peut également noter dans le même *verse* l'utilisation d'un autre code populaire, celui du troisième œil : « j'dors juste d'un œil pis c'est pas l'troisième » (RCA, 2014 : 52). L'image du troisième œil a été récupérée par la culture New Age, qui s'est appropriée et a popularisé ce symbole dans la culture étatsunienne. Cette image a ensuite été reprise dans la culture hip-hop, au sein de laquelle elle est liée le plus souvent au sexe¹⁸. L'allusion au « bath » et par la suite l'explication (« quand son mari est pas là, c'est wild » (RCA, 2014 : 52)) montrent que le rappeur utilise l'image en respectant les codes d'un certain hip-hop dans lequel on se targue de multiples conquêtes sexuelles et possessions matérielles, davantage que dans la culture *New Age*.

La fascination pour le vedettariat, élément central de la culture populaire étatsunienne, est également présente dans le rap de Dead Obies. On peut noter la référence à plusieurs célébrités étatsuniennes : « plus d'Ice Cube que de Cuba Gooding », « j'voulais Mila Kunis », « ...Je voulais être Mark Grudzianek » (20some, 2014 : 54-55), etc. La première référence montre que l'identification ne se limite pas à des modèles blancs, mais rejoint aussi des modèles afro-américains, puisque les jeunes intéressés par le hip-hop « visent à s'affranchir des étreintes de la marginalisation raciale, économique et politique » (Leblanc *et al.*, 2007 : 23). Un jeune Québécois blanc peut alors chercher des modes d'affranchissement à l'extérieur de son groupe d'origine. Il faut également noter le double standard des références à des célébrités. En effet, la référence à Mila Kunis rejoint celle à Mahée Paiement dans le *verse* de RCA. Ces femmes célèbres sont davantage perçues comme des symboles désirables en lien avec un certain statut social que comme des modèles à part entière. Les actrices sont ainsi considérées par les hommes comme des objets à posséder. Le sexisme, dont les œuvres hip-hop sont régulièrement accusées et dont il serait judicieux de rappeler, à la suite de Rose, qu'il est loin de leur être exclusif, est donc bien présent dans les paroles de « Montréal \$ud ».

Le trope des débuts humbles revient souvent dans le rap étatsunien. Faisant écho au mythe du *self-made man*, le rappel des origines modestes permet de mettre en évidence le progrès accompli et la difficulté (et donc le caractère exceptionnel) du parcours des rappeurs. Ce rappel des origines modestes permet aussi de rester « "street" – c'est-à-dire spontanés [...] et sans intérêt commercial primaire » (Leblanc *et al.*, 2007 : 17), concept qui s'apparente à une certaine forme d'authenticité, qui n'est toutefois pas linguistique comme chez Heller et Labrie. Le mythe du *self-made man* vise à atténuer les contradictions entre l'authenticité « *street* » et le succès commercial des rappeurs. En rappelant leurs origines et leur histoire, les rappeurs mettent non seulement en évidence leur succès, mais parent également à une critique éventuelle voulant qu'ils l'aient obtenu de façon malhonnête, puisqu'ils décrivent leur parcours à partir d'un milieu modeste.

La chanson « Montréal \$ud » traite principalement de ces débuts humbles. En effet, comme on l'a vu, le refrain est un emprunt à la chanson « The Message » de Grandmaster Flash and The Furious Five, une des toutes premières chansons de rap à être connues du grand public. Dans « Montréal \$ud », l'emploi d'un tempo lent efface l'aspect festif qui avait en partie

¹⁸ Les paroles des chansons de Lil Wayne : « *and before I fuck this bitch / I gotta put that patch over my third eye* » (« My Homies Still », 2013), et de Big K.R.I.T. : « *My two eyes saw your third eye / From across the room / I can see your soul babe* » (« Third Eye », 2014), en sont des exemples.

permis l'essor de la chanson « The Message » dans la culture populaire; ce changement de tempo n'affecte cependant pas le « message », qui est justement conservé, renforçant le lien intertextuel entre les deux œuvres. On retiendra donc la difficulté de vivre dans un quartier pauvre et parfois violent qui, évoquée dans « The Message », reste vraie dans une autre mesure chez Dead Obies. Yes Mccan le réitère : « Rappelle-toi qu'on est partis de nothing » (Yes Mccan, 2014 : 53). L'adresse montre la nécessité de se souvenir de ses origines, non seulement pour chacun des membres du groupe, mais aussi pour le public, le passé étant garant de l'authenticité des rappeurs. On présente néanmoins ces origines humbles comme un simple obstacle devant être surmonté en faisant référence à un autre des premiers rappeurs populaires, The Notorious B.I.G., et à sa chanson « Juicy » (1994) : « It was all a dream » (O. G. Bear, 2014 : 55). Si les débuts sont modestes, on caresse de grands rêves, comme The Notorious B.I.G. qui évoque ses espoirs dans sa chanson. Le groupe québécois connaît les grandes figures du rap et rêve d'en faire partie, de profiter de la même vie qu'elles. Dead Obies ne peut prétendre au même succès que The Notorious B.I.G., mais il peut toujours en rêver et s'en rapprocher. La remarque de O. G. Bear fait état de la même incrédulité face au succès qu'évoquait Biggie dans ses paroles : si on a atteint le statut dont on rêvait, il semble donc qu'une part d'irréel teinte celui-ci et qu'on pourrait donc perdre sa place bien rapidement. La fragilité du succès pourrait expliquer que les membres du groupe sentent le besoin de rappeler constamment leur réussite dans leurs chansons.

La réinterprétation des succès du hip-hop étatsunien est aussi à l'œuvre dans la traduction du mouvement (et du lieu) *Dirty South*, dans la chanson « \$ud \$ale ». C'est également une des expressions propres au groupe, \$ud \$ale « désignant toutes les régions au sud de l'île de Montréal, particulièrement ses banlieues » (Dead Obies, 2014 : 137). La stylisation de « \$ud \$ale » tisse un lien architextuel indiquant une appartenance générique au rap, avec plusieurs groupes et artistes étatsuniens portant des noms orthographiés avec des « S » stylisés en signe de dollar, tels que les rappeurs d'A\$AP Mob, ou encore Travi\$ Scott au début de sa carrière. L'expression « Dirty South » quant à elle a été popularisée par le groupe Outkast. Par cette formule, le groupe manifestait la volonté de se faire entendre, affirmant lors de l'acceptation de son prix dans la catégorie « Best New Rap Group » aux Source Awards 1995, alors qu'il était hué par la foule. À cette dernière, Andre 3000 a répondu : « *The South got something to say*¹⁹ » (Bernstein, 2014), une remarque reprise dans la chanson « Chonkyfire » de l'album *Aquemini* (1998). Par cette affirmation, Andre 3000 distingue le Sud des États-Unis de la rivalité Est-Ouest de l'époque, créant ainsi un mouvement (plusieurs rappeurs d'Atlanta ont émergé par la suite, par exemple Ludacris et T.I. ou, plus récemment, Lil Yachty, Baby et 21 Savage). En se réclamant du Dirty South, Dead Obies non seulement renomme le lieu de ses origines, la Rive-Sud, et se le réapproprie, mais il invoque aussi le pouvoir libérateur de l'affirmation de Outkast pour son propre lieu d'origine : ses membres ont quelque chose à dire, que leurs détracteurs veuillent l'entendre ou non, que la culture populaire veuille les accepter ou non. Tout comme Outkast s'est distancié de la rivalité entre la *East Coast* et la *West Coast*, Dead Obies ne tient pas compte des distinctions entre l'Est et l'Ouest de l'île. Ses membres rapperont dans leur propre langue, le franglais, et mèneront leurs propres batailles.

C'est peut-être à ces guerres intestinales du rap étatsunien que fait référence RCA lorsqu'il remarque : « Tout le game est fucked up » (RCA, 2014 : 52), puisque comme le note Sarkar, le monde du rap au Québec est plutôt caractérisé par la coopération et la création de nouvelles communautés (Sarkar, 2008 : 36). La remarque de RCA pourrait cependant être vue comme

¹⁹ « Le Sud a quelque chose à dire ».

une dénonciation des difficultés qu'éprouve le mouvement hip-hop à se tailler une place dans les radios commerciales québécoises (Leblanc *et al.*, 2014 : 20). Ces débuts difficiles conduisent Dead Obies à traiter la réussite comme un thème en soi dans les paroles de « Montréal \$ud ». Celle-ci devient le prétexte à une vantardise justifiée par le travail abattu. L'origine périphérique (la Rive-Sud) n'a pas empêché « *their upward social mobility and their new position of power in a globalized world*²⁰ » (McLaughlin, 2013 : 48), à l'instar de Radio Radio dont Mireille McLaughlin fait l'analyse dans l'ouvrage *Multilingualism and the Periphery*. Cette persévérance est exprimée par l'expression « let's do this » (20some, 2014 : 54), qui témoigne d'une volonté de tout accomplir, par tous les moyens. En effet, la première tentative de réussite de 20some est illicite et se soldera par une quasi-arrestation : « But I never did time... » (*Ibid.* : 55). Sa ténacité lui permet toutefois de quitter ensuite le monde interlope : « Décidé d'arrêter le grind, de keep legit for a while », de se ranger pour finalement connaître le succès grâce à sa musique, rappelant le parcours de plusieurs figures du rap : Jay-Z aux États-Unis, ou Tizzo au Québec. Cette volonté de réussite est récompensée par la fidélité des admirateurs : « Y'a pas d'mothafucka fresh like us / J'print Dead-O sur un T pis tu veux dress like us » (RCA, 2014 : 52). Ce *verse* fait non seulement mention de l'histoire du groupe, d'une période au début de sa carrière durant laquelle les amateurs portaient les t-shirts du groupe avant même qu'on entende ses chansons à la radio, mais il témoigne également de sa popularité à la parution de l'album, puisque le groupe vend des produits dérivés comme des t-shirts, des camisoles, des chandails à capuche et même des chaussettes. Cette transformation du groupe en marque correspond à une pratique de mise en marché de la langue propre au discours mondialisant, qui « mise sur [...] l'économie comme domaine clé pour la valorisation des formes et des pratiques langagières, ainsi que pour les identités et les appartenances » (Heller et Labrie, 2004 : 21). La marchandisation du groupe lui procure un certain succès et crée un sentiment d'appartenance chez les consommateurs de culture populaire habitués à des artistes qui ont aussi une image de marque. Ce mode de fonctionnement de la culture se rattache au discours mondialisant tel qu'Heller et Labrie le définissent, puisqu'un des critères permettant de définir ce type de discours est « la commercialisation des biens linguistiques et culturels » (2003 : 21). Le *flow*, le phrasé, rappelle également A\$AP Rocky dans « Fuckin' Problems » : « *Never met a motherfucker fresh like me / All these motherfuckers wanna dress like me*²¹ » (A\$AP Rocky, 2013). On fait ici référence à un rappeur qui est contemporain de Dead Obies, mais également plus proche de leur réalité, une réalité où l'importance de créer une image est un impératif marchand. La compagnie SSUR a ainsi vu ses profits augmenter de façon importante (*Hypebeast*, 2013) lorsqu'A\$AP Rocky a porté des vêtements de sa marque Comme des Fuckdowns, elle-même une récupération de la marque de la créatrice japonaise Rei Kawakubo, Comme des Garçons, qui comporte à son tour une collection *streetwear* appelée Play. Ces derniers exemples montrent que le vêtement devient un produit dérivé de choix pour les artistes musicaux. Comme le fait remarquer Perry dans *Prophets of the Hood* : « *Hip hop heads did not fail to recognize that the flow between high fashion and the hood worked in both directions*²² » (Perry, 2004 : 195). Le rapport entre la mode et le hip-hop n'est pas nouveau, il est explicitement exprimé dans les paroles des

²⁰ « leur mobilité sociale montante et leur nouvelle position de pouvoir dans une société mondialisée ».

²¹ « Ils ont jamais rencontré un osti comme moi / Tous ces ostis-là veulent s'habiller comme moi ».

²² « Les amateurs de hip-hop n'ont pas manqué de remarquer que le courant entre la haute couture et les quartiers passait dans les deux directions. »

chansons et se reflète dans la façon dont les artistes choisissent de se représenter, notamment par la mention de marques comme on l'a vu plus haut.

On rencontre à nouveau dans « Montréal \$ud » l'évocation d'un grand nom du rap et l'imitation du phrasé d'une chanson, qui sont autant de clins d'œil adressés aux connaisseurs qui, en reconnaissant les références, reconnaissent également que la chanson utilise un langage typique du hip-hop. On remarquera d'ailleurs que le *rhyme* de RCA reprend partiellement en anglais le phrasé de A\$AP Rocky, alors même qu'il s'attaque à ceux qui voudraient copier son style. Il s'agit d'un des enjeux de la musique dans laquelle Dead Obies s'inscrit :

*Rap relies on shared knowledge, a common musical and lyrical vocabulary accessible to all. At the same time, few charges are as damning to an MC as being called a biter. Biting, or co-opting another person's style or even specific lines, qualifies as a high crime in hip hop's code of ethics and aesthetics*²³. (Bradley, 2009 : 147)

Il s'agit donc de rendre hommage, mais sans jamais plagier, une ligne mince qui est parfois franchie quand on passe de l'appréciation authentique à la représentation frauduleuse. Rappelons que, même aujourd'hui, la question des *ghostwriters* est extrêmement taboue dans le rap.

La mainmise sur le milieu est un autre trope de la culture hip-hop²⁴ : « Y'étaient comme qui ça? Toi, ça? Ben non! / Qui c'est qui run le game now? » (Snail Kid, 2014 : 56). Le rappeur s'adresse directement au public et à ses connaissances, mais signale par sa question rhétorique que l'opinion de celui-ci ne l'intéresse guère, qu'il n'a pas besoin qu'on lui donne raison, qu'il peut réussir par lui-même, en dépit de ses détracteurs, qui sont encore une fois mentionnés explicitement dans la chanson. Comme le rappelle Adam Bradley dans *Book of Rhymes*, « *[r]ap never ignores its listeners. Quite the contrary, it aggressively asserts itself, often without invitation, upon our consciousness*²⁵ » (Bradley, 2009 : xiii). Snail Kid s'immisce dans la conscience de l'auditeur pour réaffirmer que la réponse ne fait aucun doute. Le sens de l'expression est plutôt flagrant : on assiste à un couronnement performatif. D'affirmer qu'on « run le game », même lorsque l'affirmation est contestable, permet effectivement de renforcer sa position à condition d'agir comme les rois du milieu. J. L. Austin, dans *How to Do Things with Words*, avance que des affirmations performatives qui témoignent d'intentions doivent être suivies d'actions concrètes : « *[T]he participants must so conduct themselves subsequently*²⁶ » (Austin, 1975 [1962] : 39). Snail Kid insère paradoxalement sa propre subjectivité dans la question qu'il pose, puisqu'il n'attend pas de réponse du public; il s'impose comme chef de file du rap québécois en transformant sa question, « Qui c'est qui run le game now? », en proposition rhétorique : la réponse est évidemment lui-même.

Dans « Montréal \$ud », on assiste à un déroulement narratif rapide, où le travail et l'effort sont résumés par les origines et où le résultat final, le succès, est accompli par la mention même de ce succès. Ce type d'histoire est monnaie courante dans la culture hip-hop²⁷ et montre un

²³ « Le rap repose sur des connaissances communes, un vocabulaire musical et textuel partagé et accessible à tous. Toutefois, peu d'accusations pèsent aussi lourd pour un rappeur que celui d'être un copieur. Copier ou s'approprier le style ou les lignes d'un autre est un crime de lèse-majesté dans le code d'éthique et d'esthétique du hip-hop. »

²⁴ Le titre de la chanson de Mobb Deep, « Mobb Run the Rap Game » (2007), en est une illustration.

²⁵ « Le rap n'ignore jamais ses auditeurs. Au contraire, il s'affirme agressivement, souvent sans invitation, dans notre conscience ».

²⁶ « les participants doivent se conduire conséquemment ».

²⁷ On peut, par exemple, penser à la chanson « Started from the Bottom » (2013) de Drake, qui reprend le trope de l'accomplissement à partir de peu ou de rien afin de faire sa place dans le milieu du rap, malgré ses origines d'enfant-acteur.

attachement au mode de fonctionnement de celle-ci. Cette forme de chanson moins lyrique que narrative et surtout ce mode de reprise d'histoires connues sont typiques du hip-hop, comme le fait remarquer Bradley : « *To tell a familiar narrative in a new way is the motivating impulse behind a lot of rap storytelling*²⁸. » (Bradley, 2004 : 159) Les symboles et la langue sont québécois, mais l'histoire, elle, se veut étatsunienne, réussite et *happy ending* à l'appui.

Création d'un langage

Dans les chansons de Dead Obies, la langue d'attache est le français et les symboles du hip-hop, étatsuniens; il demeure toutefois qu'à la jonction des deux cultures, les membres de Dead Obies réussissent à créer un langage, par l'utilisation à la fois du franglais et d'images qui leur sont propres. J'ai déjà mentionné que le groupe procède à l'adaptation de chansons issues du rap. Son inventivité langagière s'allie à un procédé d'adaptation afin d'arriver à la « création de nouveaux espaces discursifs où le marqueur identitaire linguistique ou ethnique n'occupe plus une position centrale, mais où la combinaison de divers marqueurs identitaires entre en jeu » (Heller et Labrie, 2004 : 328). Les rappeurs, d'origines diverses, mettent en commun leur connaissance de la culture québécoise dans laquelle ils sont nés, de la culture étatsunienne qu'ils ont consommée, et leurs multiples origines socioculturelles.

On peut remarquer que, s'il y a une grande perméabilité de la langue française à l'anglais chez les membres du groupe qui rappent en français, l'inverse ne s'applique pas chez celui qui rappe en anglais, O. G. Bear. Aucun terme en français n'apparaît dans son *verse*; cependant, plusieurs des termes propres à Dead Obies rythment ses paroles et constituent son lien linguistique avec le reste du groupe dans la chanson. Des termes comme « Mississippin' » (O. G. Bear, 2014 : 56), qui veut dire dans le langage du groupe boire un coup, *chiller*, avec encore une fois le Sud en tête (FrancoFolies, 2014); « We triple Z'd up » (*Ibid.* : 55), qui veut dire dormir, image inspirée des BD où les trois « Z » y symbolisent le sommeil (conversation avec Snail Kid du 27 novembre 2014); ou encore « zin » (2014 : 56), prononcé à la québécoise et habituellement utilisé par le groupe comme un symbole de vitesse, mais récupéré comme métaphore de l'argent (conversation avec Snail Kid du 27 novembre 2014), sont tous des inventions du groupe, employés quelle que soit la langue des *verses*. Ces nouveaux tropes sont destinés à être utilisés non seulement par les membres de Dead Obies, mais aussi plus largement par leurs auditeurs, comme le montre la parution du livre d'accompagnement à l'écoute de l'album. Hautement inventifs, ces termes soulignent l'existence d'une langue festive, liée à l'idée de jeu : « *language as playing field*²⁹ » (Lamarre, 2014 : 139). Loin de se cantonner à l'utilisation d'une langue mixte, les membres du groupe créent un langage artistique non pas colonisé, mais créateur.

Une autre expression propre à Dead Obies est celle de « Money over Jesus » (O. G. Bear, 2014 : 56). Le hip-hop étatsunien est empreint de références à Dieu, mais on sait bien qu'au Québec, la question de la religion a théoriquement été séparée de la vie publique (tant bien que mal) durant la Révolution tranquille. Cependant, puisque le groupe est au confluent des deux cultures, plusieurs références à Dieu et à la religion sont présentes dans ses chansons. L'expression « Money over Jesus » montre deux tropes du hip-hop étatsunien, soit la religion et l'argent, dans un rapport plutôt blasphématoire qui connote un héritage bien québécois.

²⁸ « Raconter une histoire connue d'une nouvelle façon est un moteur d'action dans plusieurs récits du rap. »

²⁹ « la langue comme un terrain de jeu ».

Certains appels à Dieu restent cependant dans la veine religieuse : « God, I need to flip it on ya, 'cause it's hard to keep it hundred³⁰ » (O. G. Bear, 2014 : 56), ou encore : « God, is it a sign » (20some, 2014 : 55). Ils font état de supplications typiques de la chrétienté et, dans le cas de O. G. Bear, ils sont formulés dans un vernaculaire typiquement étatsunien, plus spécifiquement celui des Noirs étatsuniens, avec « flip it on ya » (rendre responsable) et « keep it hundred » (rester honnête). Cependant, la plupart de ces appels à Dieu se rapprochent des usages laïques courants au Québec. On peut noter les sacres, autres marques de transgression du religieux. Tout aussi abondants que les « *fuck* », ils sont surtout employés sous forme de verbes : « j'me calice All-In », « crisser l'camp », « Qu'est-ce tu christ » (Snail Kid, 2014 : 57), « décalisser du \$ud \$ale » (20some, 2014 : 55). On utilise également le terme « Preach! », une référence propre au milieu du rap, mais qui reprend le vocabulaire religieux (Dead Obies dans le *verse* d'O. G. Bear, 2014 : 56), « pour signifier l'approbation par la communauté du propos qui vient d'être tenu » (Dead Obies, 2014 : 57). Les références religieuses sont surtout présentes afin de mieux être tournées en dérision. On notera donc, en plus de « Money over Jesus », une des premières lignes de la chanson « Montréal \$ud » : « Buddy, y'a juste God qui peut judge, pis y'est pas là » (RCA, 2014 : 52). Cette référence à la chanson de Tupac, « Only God Can Judge Me » (1996), montre que Dead Obies a une bonne connaissance de l'histoire du rap et qu'il peut établir une connivence avec l'auditeur féru de ce genre de musique, tout en invoquant une immunité supérieure à celle que Tupac revendiquait : puisqu'il n'y a pas de Dieu, personne d'autre ne peut juger les rappeurs ni prétendre les dominer. L'évocation du jugement divin est évidemment faite contre celui des *haters*, explicitement mentionnés dans la chanson comme le veut la tradition du rap. Ces *haters* deviennent des critiques ridicules face à l'absence de Dieu, seule « personne » en mesure de les juger.

Conclusion

Par leur utilisation de codes tant québécois (références historiques et géographiques, références à la scène locale et aux *haters*, et utilisation de la langue française), qu'empruntés au hip-hop étatsunien (culture populaire, débuts humbles et finalement réussite à la *self-made man*), Dead Obies parvient à se situer dans un contexte mondialisé. Les membres du groupe le font en restant authentiques et en se créant une niche dans l'industrie musicale de la province qui les a vus naître, se rattachant ainsi au discours mondialisant tel que défini par Heller et Labrie. Cette confluence de deux cultures se remarque par les multiples emprunts à des œuvres allant du conte populaire de la chasse-galerie à « The Message », une des premières chansons du rap. La richesse de l'intertextualité présente dans l'œuvre de Dead Obies et sa créativité langagière permettent au groupe de créer un imaginaire qui lui est propre. Dead Obies se réapproprie à la fois la culture musicale hip-hop et la culture québécoise, qu'il revendique toutes deux comme origines.

Comme les rappeurs étudiés par Sarkar (2008 : 40), Dead Obies propose un « modèle d'identification sociale » où l'hybridité tant linguistique qu'ethnique et raciale est valorisée. Le groupe offre dans ses textes une porte de sortie identitaire hors des discours officiels et exulte dans une créativité linguistique qui prend sa source dans plusieurs cultures. Cette nouvelle identité se fait par une pratique du rap en franglais, qui permet aux rappeurs de créer un langage qui leur est propre, dans lequel d'autres peuvent ensuite se reconnaître. Une démarche

³⁰ « Dieu, je dois te renvoyer la pareille, parce que c'est difficile de rester honnête ».

artistique hétérolingue et rapée prend forme dans leurs paroles. Dead Obies représente un nouveau chapitre dans l'histoire musicale de la province : un groupe de jeunes réinterprétant la langue et les codes québécois, c'est-à-dire les faisant vivre.

Bibliographie

Corpus

- A\$AP ROCKY (2013). « Fuckin' Problems », *LONG.LIVE.A\$AP*, New York, ASAP Worldwide, Polo Grounds, RCA.
- BERNSTEIN, Brad (2014). « Outkast Winning Best New Rap Group at the Source Awards 1995 », extrait de *ATL: The Untold Story of Atlanta's Rise in the Rap Game*, New York, VH1, [En ligne], [<https://www.youtube.com/watch?v=vwLG7aSYM3w>] (consulté le 31 mai 2022).
- BIG K.R.I.T. (2014). « Third Eye », *Cadillactica*, New York, Cinematic, Def Jams.
- DEAD OBIES (2013). *Montréal \$ud*, Montréal, Bonsound Records, [En ligne], [<https://deadobies.bandcamp.com/album/montr-al-ud>] (consulté le 31 mai 2022).
- DEAD OBIES (2014). *Montréal \$ud*, Montréal, Bounsound Records.
- FRANCOFOLIES (2014). « Entrevue – Promenade dans le Sud sale avec les Dead Obies (2014-06-20) », [En ligne], [<https://www.youtube.com/watch?v=VBfuLLu3TAM>] (consulté le 31 mai 2022).
- GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE (1981). « The Message », *The Message*, Englewood (New Jersey), Sugar Hill Records.
- LIL WAYNE et BIG SEAN (2012). *My Homies Still*, La Nouvelle Orléans, Young Money.
- OUTKAST (1998). « Chonkyfire », *Aquemini*, Atlanta, LaFace, Arista.
- THE NOTORIOUS B.I.G. (1994). « Juicy », *Ready to Die*, New York, Bad Boy, Arista.
- TUPAC (1996). « Only God Can Judge Me », *All Eyez on Me*, Los Angeles, Death Row, Interscope.
- YES MCCAN (2014). « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués », *Voir*, [En ligne], [<https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>] (consulté le 31 mai 2022).

Corpus critique et journalistique

- BEAUDOIN-BÉGIN, Anne-Marie (2013). « Rigueur et créolisation », *Le Journal de Montréal*, [En ligne], [<https://www.journaldemontreal.com/2014/07/16/rigueur-et-creolisation>] (consulté le 31 mai 2022).
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (2020). « Sioux (people) », dans *Britannica*, [En ligne], [<https://www.britannica.com/topic/Sioux>] (consulté le 31 mai 2022).
- ERSKINE-HENRY, Kevin. « Remembering the Town of Montreal South », *Montreal Mosaic*, [En ligne], [<http://montrealmosaic.com/article/remembering-town-montreal-south>] (consulté le 31 mai 2022).
- GADACZ, René R., mise à jour de Michelle FILICE (2008 [2020]). « Wigwam », dans *L'Encyclopédie canadienne*, [En ligne], [<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/wigwam>] (consulté le 31 mai 2022).
- GERVAIS, Lisa-Marie (2014). « La langue des rappeurs, signe d'un français fort? », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/societe/education/415106/plint-chaud-la-langue-des-rappeurs-signe-d-un-francais-fort>] (consulté le 31 mai 2022).
- HYPEBEAST (2013). « Russ Karablin of SSUR: Beyond the GUTTERS », *Hypebeast*, [En ligne], [<https://hypebeast.com/2013/2/russ-karablin-of-ssur-beyond-the-gutters>] (consulté le 31 mai 2022).
- RENAUD, Philippe (2012). « À la découverte du "Piu piu" », *La Presse*, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/musique/2012/06/01-4532322-a-la-decouverte-du-piu-piu.php>] (consulté le 31 mai 2022).
- RIOUX, Christian (2013). « La langue du maître », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/370419/la-langue-du-maitre>] (consulté le 31 mai 2022).
- RIOUX, Christian (2014). « "J'rape un suicide..." », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide>] (consulté le 31 mai 2022).

Références théoriques

- AUSTIN, John Langshaw (1975 [1962]). *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- BARTHES, Roland (1973). « Texte (Théorie du) », dans *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>] (consulté le 31 mai 2022).
- BRADLEY, Adam (2009). *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, New York, BasicCivitas.
- DYSON, Michael Eric (2004). « The Culture of Hip-Hop », dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge, p. 61-69.
- FORMAN, Murray (2002). *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*,

- Middletown, Wesleyan University Press.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GUMPERZ, John J. (1977). « The Sociolinguistic Significance of Conversational Code-Switching », *RELC Journal*, vol. 8, n° 2, p. 1-34.
- GUMPERZ, John J. (1976). « Social Network and Language Shift », dans Jenny Cook-Gumperz et John J. Gumperz (dir.), *Papers on Language and Context. Working Paper no. 46*, Berkeley, Language Behavior Research Laboratory, University of California, p. 38-58.
- HÉBERT, Louis, et Lucie GUILLEMETTE (2009). « Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité », dans Louis Hébert et Lucie Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des signes », p. 1-8.
- HELLER, Monica, et Normand LABRIE (2003). *Discours et identités : la francité canadienne entre modernité et mondialisation*, Cortil-Wodon, Fernelmont, Éditions modulaires européennes, coll. « Proximités ».
- L'HÉRAULT, Pierre (1997). « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », dans Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ; Halifax, Dalhousie French Studies, coll. « Documents », p. 151-167.
- KRISTEVA, Julia (1968). « Problèmes de la structuration du texte », dans Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 297-316.
- PERRY, Imani (2004). *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham (Car. du N.), Duke University Press.
- LAMARRE, Patricia (2014). « Bilingual Winks and Bilingual Wordplay in Montreal's Linguistic Landscape », *International Journal of the Sociology of Language*, vol. 2014, n° 228, p. 131-151.
- LEBLANC, Marie Nathalie, Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER et Gabriella DJERRAHIAN (2007). « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, n° 1, p. 9-29, [En ligne], [https://www.erudit.org/revue/du/2007/v7/n1/016267ar.pdf] (consulté le 31 mai 2022).
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie (1998). « Historique du concept d'intertextualité », dans Marie Miguët-Ollagnier et Nathalie Limat-Letellier (dir.), *L'intertextualité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires », p. 17-64.
- MCLAUGHLIN, Mireille (2013). « What Makes Art Acadian? », dans Sari Pietikäinen et Helen Kelly-Holmes (dir.), *Multilingualism and the Periphery*, New York, Oxford University Press, p. 35-54.

- NEAL, Mark Anthony (2004). « No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates », dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge, p. 57-61.
- ROSE, Tricia (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip Hop – and Why It Matters*, New York, BasicCivitas.
- SARKAR, Mela (2008). « “Ousqu'on chill à soir?” : pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, hors-série, p. 27-44.
- SIMON, Sherry (2006). *Translating Montreal: Episodes in the Life of the Divided City*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- WETZER, Ronald (2009). « Misogyny in Rap Music », *Men and Masculinities*, vol. 12, n° 1, p. 3-29, [En ligne], [<https://jmm.sagepub.com/content/12/1/3>] (consulté le 31 mai 2022).

Sarah YAHYAUI est candidate au doctorat au Graduate Center de la City University of New York (CUNY), où elle travaille sur les représentations du Nord dans la littérature contemporaine du Québec. Elle est titulaire d'une maîtrise en littérature et langue françaises et en études du genre de l'Université McGill; son mémoire portait sur *Le centre blanc* de Nicole Brossard, dont elle a fait une lecture féministe. Elle a enseigné le français, la littérature française et les études féministes au City College of New York et à Barnard. Elle a publié des articles dans *@analyses*, dans *Estuaire*, dans des ouvrages publiés aux Presses de l'Université du Québec (PUQ) et chez Triptyque, ainsi que dans des collectifs féministes.

***Gesamtkunstwerk* : métadiscours sur l'art et le travail**

Marie-Rose Savard Morand

Chercheuse indépendante

Résumé : Cet article fait l'analyse des éléments paratextuels, textuels, formels et poétiques de l'album *Gesamtkunstwerk* du groupe Dead Obies et vise à en faire émerger les mécanismes de coconstruction de sens. L'analyse montre comment l'album met en œuvre un métadiscours qui constitue à la fois une revendication artistique et un discours sur le travail, tant celui qu'exige la construction de l'œuvre que celui, littéralement alimentaire, qui permet de mettre du pain sur la table. En ce sens, l'album devient une réponse à la controverse linguistique dont le groupe a fait l'objet.

Abstract: *This article offers an analysis of paratextual, textual and formal elements of the LP Gesamtkunstwerk by Dead Obies, aiming to make emerge its meaning co-building mechanisms. The analysis shows how the LP brings about a metadiscourse that constitutes both an artistic manifesto and a discourse on work, inasmuch what art production demands, as in the literal sense, the day job that puts food on the table. In that sense, the album becomes an answer to the linguistic controversy regarding the group.*

Le groupe Dead Obies est considéré comme l'un des groupes phares du « néo-rap¹ » québécois, un style musical qui, depuis les années 2010², gagne en importance, tant en ce qui a trait au volume d'activité dans le milieu musical québécois et à l'attention qu'il suscite chez les observateurs de la scène musicale indépendante, qu'en ce qui concerne sa plus grande visibilité dans l'espace culturel. Participant à la consolidation du « mouvement » depuis ses débuts, il « déconstruit les clichés de son propre genre » (Charlebois, 2013) et agit, selon les observateurs de la scène indépendante, comme « catalyseur d'une esthétique hip-hop libre et décomplexée » (Boisvert-Magnen, 2016). Olivier Lalande, journaliste musical, affirme dans l'hebdomadaire *Voir* que l'album 4,99 d'Alaclair Ensemble est « sans conteste le meilleur album hip-hop local depuis des lustres » (Lalande, 2010) tandis que le journaliste Mathieu Charlebois considère le « néo-rap » comme un courant « qui est en train de se transformer en un son particulier au Québec » (Charlebois, 2013). D'un point de vue plus général et institutionnel, Laurent Saulnier, vice-président à la programmation et à la production de l'équipe Spectra et

¹ Les termes pour désigner la nouvelle vague de rap au Québec varient. On trouve principalement, dans les médias « post-rap », « post-rap queb », « néo-rap queb » et « néo-rap ». Ce dernier nous paraît pertinent au sens où les artistes qui alimentent ce nouveau courant se réclament du rap, mais d'un rap nouveau, différent. En ce sens, nous privilégierons le préfixe « néo » plutôt que « post ». En ce qui concerne l'abréviation « queb », nous la remplacerons par « québécois ».

² La littérature médiatique sur le sujet semble placer l'album 4,99 (2010) du collectif Alaclair Ensemble, ainsi que les événements WordUP! Battles (2009) à la naissance du mouvement musical.

responsable de la programmation des FrancoFolies³ de Montréal, du Festival international de jazz de Montréal et du festival Montréal en lumière, affirmait en 2013 que, si plusieurs groupes francophones font de la musique en anglais au Québec, « ceux qui sauvent la langue française, ce sont les rappeurs » (Côté, 2013). Dans le même article, la journaliste Émilie Côté explique que « [d]es facteurs ont aussi solidifié et rassemblé la scène rap québécoise, comme les soirées *WordUp! Battles* [...]. Aujourd'hui, il existe quelques étiquettes hip-hop sérieuses au Québec, dont Silence d'or, 7^e Ciel, High Life Music, Abuzive Muzik et Escape Montreal » (Côté, 2013). L'intérêt pour ce courant s'accroît et les artistes reçoivent des prix qui témoignent de la reconnaissance de certaines instances de légitimation musicales. Alaclair Ensemble remporte le prix pour l'album hip-hop de l'année au Gala alternatif de la musique indépendante du Québec (GAMIQ) en 2011, 2012 et 2013. Le groupe Dead Obies termine deuxième et remporte une quinzaine de prix lors de l'édition 2013 des Francouvertes, un concours destiné à favoriser l'émergence de la relève musicale francophone canadienne. Ainsi, le « néo-rap » gagne en reconnaissance sur plusieurs plans : les prix remportés sont rattachés à la fois au style musical, à la relève et à la langue française. En résumé, sur la scène rap québécoise depuis 2010, « on assiste décidément à une nouvelle vague et certains osent même parler d'un deuxième âge d'or! » (Pelletier, 2014), le premier remontant à la fin des années 1990 et au début des années 2000 avec l'émergence de groupes comme Sans Pression, Muzion et Dubmatique.

Ce gain de popularité et cette amorce de reconnaissance ont cependant valu au phénomène du « néo-rap » québécois en général, et au groupe Dead Obies en particulier, de se retrouver au cœur d'un nouvel épisode du débat linguistico-identitaire qui jalonne de manière épisodique l'évolution de la culture québécoise. En effet, un article de Christian Rioux, paru dans le journal *Le Devoir* le 8 février 2013, déplore la créolisation du français au Québec, créolisation à laquelle participeraient la production du groupe et son succès auprès des jeunes. Dead Obies, à ce moment, a fait paraître un premier EP, *Collation vol. 1*, participent aux Francouvertes et son premier album officiel, *Montréal \$ud*, paraît en novembre 2013. Un nouvel article de Rioux, publié le 18 juillet 2014 et dans lequel il s'attaque au groupe avec une ardeur redoublée, enflamme le débat et polarise la sphère médiatique. Ainsi, certains journalistes, dont Marc Cassivi du journal *La Presse* (2014), prennent position contre les affirmations de Rioux. Dead Obies fait alors paraître une lettre ouverte dans laquelle le rappeur Yes Mccan (2014)⁴, alors membre du groupe, répond aux attaques. Le 6 mars 2016, le groupe est invité à l'émission *Tout le monde en parle* afin de promouvoir la sortie de son deuxième album, *Gesamtkunstwerk*. Il s'agit d'un album qui a été créé à partir de l'enregistrement de trois concerts devant public ayant eu lieu au Centre Phi en octobre 2015; ces enregistrements ont ensuite été retravaillés en studio.

Questionnés au sujet de la polémique linguistique dans laquelle ils sont plongés depuis l'article de Rioux, les membres du groupe répondent avec vigueur aux critiques devant, cette fois, un auditoire notablement plus large. Cette entrevue marque un point tournant dans la trajectoire du groupe. Lieu d'une prise de position politique et esthétique et lesté par un succès

³ En 2018, le nom du festival a été changé pour Francos de Montréal. Considérant que les événements rapportés ont eu lieu alors que le festival portait encore le nom de FrancoFolies de Montréal, nous privilégierons cette appellation.

⁴ Yes Mccan a quitté Dead Obies au printemps 2018. La nouvelle a été annoncée le 16 mai 2018.

sans précédent autant que par l'accueil critique que lui réservent les spécialistes, l'album devient l'occasion d'un repositionnement du groupe dans les milieux musical et culturel québécois.

Dans ce contexte où l'album constitue un discours singulier dont les aspects formels, les textes chargés d'intertextes, les éléments musicaux tant originaux que référentiels et les éléments performatifs sont le lieu d'une prise de position créatrice autant qu'une forme de réponse à un discours social, nous entendons analyser la posture du groupe Dead Obies dans l'album *Gesamtkunstwerk*. Analyser une posture, dit Jérôme Meizoz dans *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, c'est « lire sociologiquement la littérature comme un “discours” en interaction permanente avec la rumeur du monde » (Meizoz, 2007 : 11). « Si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément l'emprise du collectif. [...] Il faut connaître l'espace artistique (le champ à production et réception) pour que la posture qui s'y exprime fasse pleinement sens, et *relationnellement* » (*Ibid.* : 26). *Gesamtkunstwerk* se trouve exactement à la croisée de la singularité et du collectif, agit et s'exprime sur les deux plans et, dès lors, convoque les principes de la construction posturale d'emblée⁵.

Nous montrerons comment *Gesamtkunstwerk*, tant dans son paratexte que dans ses textes, ses musiques et ses procédés sonores, constitue la réponse esthétique à la controverse linguistique dans laquelle les membres de Dead Obies ont été plongés. Pour ce faire, nous ferons d'abord l'examen du paratexte de l'album (titre, pochette, transitions sonores) et de l'incipit. Depuis ces espaces liminaires, nous poursuivrons avec l'analyse des éléments poétiques tant textuels que musicaux qui, s'ils répondent aux critères stylistiques du rap, se développent dans une mécanique qui déploie de façon singulière la dimension artistique de l'œuvre.

Le paratexte

Le paratexte sera ici envisagé comme espace transitoire permettant l'accès à l'œuvre et ayant un rôle à jouer dans sa réception :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait lire et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. [...] Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente – s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés. (Genette, 2014 [1987] : 7-8)

Gesamtkunstwerk ne peut être classé ni comme un album *live* ni comme un album studio, il est les deux à la fois puisque les enregistrements en concert ont fait l'objet d'une reconfiguration et d'un traitement sonore qui relèvent d'un travail de studio. En outre, il apparaît que cet album correspond

⁵ Sans négliger les théories de la réception, qui auraient offert un cadre d'analyse intéressant à notre objet, nous privilégions l'analyse posturale. Celle-ci, pour se déployer, doit comprendre un volet interne et un volet externe. Pour l'analyse complète, consulter le mémoire de maîtrise de l'auteure : <https://archipel.uqam.ca/13244/1/M16178.pdf>

aux caractéristiques stylistiques (échantillonnage et méta-échantillonnage, travail de manipulation des mots, scansion, présence de lieux communs, etc., nous y reviendrons) du rap en même temps qu'il les transgresse. Nous envisageons donc les marges de l'œuvre comme une voie d'accès qui permettra de résoudre une part de ces paradoxes dans la perspective où elles jouent un rôle déterminant dans la mise en forme d'un lecteur modèle et qu'en ce sens, elles fournissent certaines clés de compréhension.

Gesamtkunstwerk (le titre)

Ce titre, d'emblée, pose plusieurs questions. Si on reconnaît aisément l'allemand, le signifié est moins évident. Nous postulons d'abord que le lecteur (auditeur) à qui s'adresse Dead Obies doit se poser ces questions et ainsi faire un travail d'investigation, qui révélera que le groupe a donné à son album le nom d'une théorie artistique inscrite dans « les grands courants utopiques et révolutionnaires de son époque » (Lazaridès, 1997 : 169), qui a « régénéré le monde de l'opéra et, indirectement, celui du théâtre » (*Ibid.* : 169), une théorie dont le terme allemand, *gesamtkunstwerk*, signifie « œuvre d'art totale ». D'une part, le choix de ce titre montre la volonté de s'inscrire dans la filiation d'un courant artistique qui, à son époque, souhaitait révolutionner le monde des arts. Cette prise de position est donc déjà transgressive. La théorie du *gesamtkunstwerk* naît par ailleurs en réaction « contre le réalisme conventionnel qui régnait sur les arts de la scène » (*Ibid.* : 169). Dans cette perspective, le titre de l'album oriente sa réception dans le sens d'une esthétique précise, qui diffère de la simple reproduction de la réalité. Au dire de Yes Mcan, il est aussi en quelque sorte une réponse aux critiques concernant la langue, dont le groupe a fait l'objet : « Ah, Dead Obies, c'est du charabia, *good*, on peut pas parler en anglais et en français, donc on va vous jaser en allemand » (« Dead Obies à *Tout le monde en parle* », 2016). Ainsi, la volonté de faire de cet album une réponse à la controverse est implicite, mais si l'on tient compte des considérations linguistiques, il nous apparaît que, par son titre, il revendique le statut d'œuvre d'art.

La pochette

La fonction première de la pochette d'album a d'abord été de représenter le groupe et la musique du disque dans une perspective exclusivement documentaire. C'est ce qu'explique Sarah Etlinger, qui a fait l'analyse de la pochette de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles. Elle soutient cependant qu'avec cette pochette devenue mythique, les Beatles ont transgressé cette fonction afin d'opérer une reconfiguration identitaire, l'image devenant le texte visuel de la nouvelle posture du groupe à l'époque. Ainsi, la pochette devient « *an intellectually provocative and obviously political text*⁶ » (Etlinger, 2011) et innove parce qu'elle détourne sa stricte fonction informative.

Bien sûr, il ne s'agit pas ici de comparer les Beatles et Dead Obies. Néanmoins, les considérations d'Etlinger peuvent guider l'analyse de la pochette de *Gesamtkunstwerk* (voir la figure 1), dans la perspective où celle-ci constitue un texte visuel et non la simple représentation picturale des membres du groupe. D'abord, l'image de la pochette de *Gesamtkunstwerk* est une

⁶ Je traduis : « un texte intellectuellement provocateur et éminemment politique ». À moins d'indication contraire, toutes les traductions sont miennes.

photo sur laquelle on peut voir deux des rappeurs du groupe (20some et O. G. Bear) immergés dans la foule, que nous supposons être la foule présente à l'un ou l'autre des concerts au Centre Phi. Bien que le centre de l'image soit occupé par un des rappeurs, au premier plan se trouve une jeune fille qui se prend en photo avec son téléphone cellulaire, à gauche, et une caméra, tenue par une personne dont on voit les mains, qui filme ce qui se passe, à droite. Par ce jeu de miroirs, la photo suggère une prise de position esthétique qui vise à faire du spectacle une voie d'accès à l'œuvre, en premier lieu, en plus d'évoquer une performativité qui fond ensemble les artistes et le public, en deuxième lieu. Cette stratégie rejoint l'un des principes de l'œuvre d'art totale, soit l'abolition de la frontière entre la scène, les artistes et les spectateurs : « Ainsi s'installe le continuum art-vie, avatar moderne du concept de totalité sur lequel les arts du spectacle se fondent depuis un demi-siècle » (Lazaridès, 1997 : 174). En ce sens, l'image devient un métadiscours, une prise de position artistique qui place le spectacle au centre de l'œuvre. En outre, cela crée une confusion chez celui qui regarde, comme l'explique Etlinger : « *[T]he Beatles themselves are almost lost in the sea of people, leaving the viewer wonder whose record this is⁷* » (Etlinger, 2011). Les rappeurs étant mêlés à la foule, il devient difficile, à première vue, de savoir de qui est l'album, d'autant plus que le nom du groupe ne figure pas sur la pochette. Cela indique une volonté de donner la priorité au concept artistique. En d'autres termes, la pochette semble indiquer que l'album est une œuvre d'art dans laquelle le public et le spectacle occupent l'espace central, plutôt que de remplir sa stricte fonction identitaire.



Figure 1. Pochette de l'album *Gesamtkunstwerk*.

⁷ « Les Beatles eux-mêmes sont presque perdus dans une mer de monde, laissant celui qui regarde se demander de qui est cet album. »

Plus encore, le fait que la jeune fille qui figure au premier plan soit en train de prendre un égoportrait (*selfie*), acte qui permet à chacun, « par des moyens technologiques devenus simples et facilement accessibles, de se mettre en œuvre, de devenir le sujet et l'objet, d'être l'opérateur de sa propre mise en œuvre » (Lichtenstzejn, 2015 : 6), insiste sur ce geste emblématique de la génération à laquelle appartiennent les membres de Dead Obies. En outre, dans une mécanique de superposition, l'image devient alors un métadiscours qui fait émerger la question de l'autoreprésentation et qui y répond, en quelque sorte, en donnant à l'égoportrait un rôle artistique dans la représentation de l'œuvre. L'aspect métadiscursif prend des allures de mise en abyme lorsqu'on considère la caméra, à droite, qui filme la scène. Pour reprendre l'idée d'Etlinger, nous avons donc la photo d'une captation d'images qui devient la représentation de la représentation.

Par ailleurs, dans la perspective où l'on cherche à évaluer dans quelle mesure l'album est une réponse esthétique à la controverse, ce choix indique que le groupe sait se servir des moyens qui sont à sa disposition pour se mettre en scène, s'auto-promouvoir et, finalement, tirer son épingle du jeu en marge des grands réseaux de diffusion. Montrer le public, c'est montrer la réussite de l'entreprise musicale du groupe, partant du postulat selon lequel la performance ne prend pleinement sens qu'au moment où elle est vue. La pochette est donc la mise en abyme du succès du groupe, succès atteint grâce aux moyens d'autoreprésentation auxquels cette génération a accès pour la première fois.

Finalement, la photo est en noir et blanc, choix esthétique présent dans tout le visuel de l'album, jusqu'à la tenue vestimentaire des rappeurs lors des concerts où a eu lieu l'enregistrement. Selon Nathalie Boulouch, il existe en photographie une hiérarchie artistique qui installe une « division culturelle où une pratique créative, élitiste, du noir et blanc se distingue d'une pratique de la couleur commerciale ou bien amateur et populaire » (Boulouch, 2008 : 3). Valorisant « la pratique du noir et blanc au détriment de la couleur » (*Ibid.*), l'esthétique des espaces liminaires de l'œuvre suppose une revendication de la légitimité artistique.

L'album concept dans les interstices des chansons

Dans sa forme traditionnelle, l'album de chansons compile sur un même support un nombre donné de pièces de durées similaires, séparées entre elles par quelques secondes de silence. Pendant les grands mouvements contre-culturels des années 1960, caractérisés, selon Karim Larose et Frédéric Rondeau, par « un rejet partagé de la culture officielle » (Larose et Rondeau, 2016 : 9), une nouvelle génération de musiciens vient transgresser cet *a priori* formel. Iddir Zebboudj, journaliste et auteur d'un mémoire sur le *rock and roll*, affirme que l'expérimentation créative des groupes rock, principalement anglais, qui cherchent à se démarquer en créant un format qui pourrait être envisagé « comme un tout où les morceaux seraient liés par un thème commun » (Zebboudj, 2005), voire développer une trame narrative, une histoire, donne naissance à l'album concept. La motivation derrière cette démarche semble être la recherche de légitimité artistique :

Au final, l'album concept est un objet d'étude qui illustre très bien les contradictions qui habitent le rock depuis le milieu des années 1960. Une période assimilable à une crise de croissance, durant laquelle le rock tente de s'imposer face aux courants musicaux établis. L'idée d'album concept est l'un des avatars de cette recherche de crédibilité artistique. (Zebboudj, 2005)

Concernant *Gesamtkunstwerk*, il apparaît que les aspects conceptuels prennent forme dans l'esthétique et la poétique du paratexte ainsi que dans le concept d'enregistrement. En outre, les chansons sont reliées entre elles par des interstices sonores qui déjouent les codes de l'album traditionnel en intégrant les cris d'une foule enthousiaste, enregistrés lors des concerts au Centre Phi, plutôt que les quelques secondes de silence traditionnelles. Ces cris constituent la mise en forme du spectacle comme esthétique sonore en ce sens qu'ils permettent d'entendre, en quelque sorte, le spectacle dans l'œuvre. Le groupe Dead Obies place donc son public au cœur de l'œuvre, qui se constitue alors en métadiscours tant sur la performance que sur la réception. Cette foule investit, dans une perspective sonore et visuelle, les espaces liminaires et transitionnels de l'album et en assure ainsi l'unité. C'est à travers elle qu'une prise de position esthétique élève au rang d'œuvre d'art que *Gesamtkunstwerk* se constitue comme album concept.

En plus des bruits de la foule, les transitions entre les chansons sont aussi ponctuées d'enregistrements de *vox pop* réalisés auprès du public lors des mêmes concerts. On y entend des gens répondre à des questions concernant le groupe. L'examen de ces transitions révèle deux choses : l'adoption par le public du lexique deadobien et la présence de voix variées (masculines et féminines, jeunes et âgées) que l'on peut très facilement distinguer les unes des autres. Les réponses, souvent construites à partir d'expressions typiques du groupe ou de fragments de paroles de chansons, qui composent un intertexte, sont émises par des individus appartenant à deux générations distinctes et qui s'expriment dans divers registres de langue. Les *vox pop* montrent ainsi que les admirateurs de Dead Obies ne forment pas un groupe homogène. Cela constitue un microcosme de la réception qui, intégré à l'album, est un ancrage conceptuel supplémentaire.

L'incipit : « Do 2 get »

L'incipit, dans la mesure où « il est à l'origine d'une première rencontre entre le lecteur et l'univers du texte, donc lieu du pacte de lecture » (Cantin et Beudet, 2010 : 375), vient définir « les principales caractéristiques de lisibilité du texte (convention stylistique, allusions intertextuelles, régime rhétorique, point de vue narratif) » (*Ibid.*). Son analyse permettra donc de dégager les bases sur lesquelles se construit le pacte d'écoute en fonction, dans un premier temps, des considérations stylistiques reliées au rap afin de voir comment il y adhère et les transgresse et, dans un deuxième temps, en fonction du discours que ces éléments mettent en place. Dans une perspective plus générale, le rap a la particularité essentielle de « mettre en avant le texte scandé sur la mélodie » (Barret, 2008 : 13). *Gesamtkunstwerk* répond à ce critère et l'expose avec la pièce, « Do 2 get », qui en est l'incipit. L'album se permettra par la suite des incursions mélodiques par l'intégration de refrains aux sonorités plus pop, mais il apparaît que le groupe a souhaité établir dès l'incipit sa prise de position stylistique et signifier que c'est à partir des codes du rap qu'il entend tenir son discours.

Selon Christian Béthune, l'une des caractéristiques fondamentales du rap est le travail sur les mots :

De même qu'il réorganise les sons, le rap réinvente les mots et fait subir à l'invention verbale un curieux mouvement de va-et-vient entre oralité et écriture, mettant sur pied une stratégie poétique qui bouleverse l'idée reçue d'une exclusion mutuelle de genres présumés irréconciliables. De ce fait, le rap donne droit de cité à des parlers culturellement dévalorisés et jugés inaptes à occuper le terrain du poétique (black english, black american slang, pachuco, verlan des cités, bigorne interethnique des banlieues ou argot séculaire, etc.). (Béthune, 1999 : 12)

Le titre de la pièce comporte un triple jeu de son et de sens sur le mot « *Do* », verbe « faire » en anglais. Le sens premier pourrait donc être grossièrement traduit par « faire pour avoir », mettant l'accent sur l'idée que le succès ou le gain est le résultat d'un travail. Le jeu sonore se révèle lorsqu'on remarque que les initiales de Dead Obies (D. O.) sont une cellule récurrente dans le lexique singulier du groupe, cellule déjà présente dans l'album *Montréal \$ud*. Un nouveau sens prend alors forme dans une mécanique de *double-entendre* : « D. O. to get », qui pourrait dès lors être interprété, considérant les initiales du groupe, comme la volonté de produire, à nouveau, du Dead Obies. Ainsi se consolide l'unité discursive qui chapeaute les différentes singularités composant le groupe et dont le discours, sous la bannière de Dead Obies, alliera polyphonie et unicité. Le titre de la pièce devient un métadiscours sur le travail collectif. De surcroît, le mot « *Do* » a une prononciation anglaise qui s'entend comme « dou ». Or, les rappeurs utilisent une prononciation française et disent vraiment « do », qui, en anglais, constitue le mot « *dough* », signifiant soit « pâte » ou, dans un registre familier, « argent », « fric ». C'est d'ailleurs cette orthographe (« *dough* ») qui est utilisée dans le corps du texte reproduit dans le livret de l'album, alors que « do » n'est utilisé que dans le titre. Nous avons ici une strate de sens supplémentaire, celui de l'argent qu'il faut faire et qui expliquerait le nouveau départ sur la route, de nouvelles tournées et de nouveaux spectacles. Ici, les dimensions scripturale et performative sont nécessaires au plein déploiement du jeu sonore. En outre, il apparaît déjà que l'album sera construit suivant une mécanique métadiscursive qui vise à faire émerger l'idée du travail que requiert la production artistique du groupe.

Le refrain, basé sur le *leitmotiv* « *dough to get, more shows to rip* » (« *Do 2 get* », Dead Obies, 2016), confirme, si besoin était, la dimension métadiscursive du texte et va plus loin en insistant sur le spectacle. Le vers arrime donc Dead Obies, dans un jeu de *double-entendre* (*dough*, D. O.), l'idée du travail artistique (*dough* = D. O. = Dead Obies comme matériel à produire) et une forme de métaperformativité avec la mention du spectacle. Nous notons par ailleurs que la brève formule « *dough to get* » fait partie du lexique deadobien et est reprise par les rappeurs dans leurs couplets respectifs. Elle est en outre présente dans l'album précédent, dont l'une des pièces s'intitule « *Get dough* ». Ainsi, elle constitue un point de repère pour l'auditeur initié, en plus de consolider le groupe en unité discursive, et ce, sans négliger la dimension méta : avec cette formule, le discours de Dead Obies porte sur le groupe lui-même.

Cela est confirmé dès les premiers vers de la pièce : « *Dough to get / I got more shows to rip / Dead-O on the road again, c'est mon tour de get / Sous le spotlight, viens donc voir le dopest set* » (« *Do 2 get* », Dead Obies, 2016) et sera réitéré tout au long du texte. De plus, si l'incipit a la fonction

d'établir les paramètres de lisibilité du texte, il apparaît que ces premiers vers viennent confirmer que l'album *Gesamtkunstwerk* peut être lu comme une forme de réponse au discours journalistique polémique dont le groupe a fait l'objet : « Lu ta colonne dans un papier dont j'sais trop pu l'titre / Genre de torchon j'torcherai pas mes chaussures with » (« Do 2 get », Dead Obies, 2016). On peut supposer que le rappeur s'adresse ici à Christian Rioux⁸, mais en ne précisant ni le nom de la personne ni celui du journal; le texte reste ouvert et indique seulement qu'il répond à un discours.

Le travail de manipulation des mots, des sens et des sons, envisagé par Béthune comme l'un des critères principaux du rap, est ici effectué non seulement pour composer un métadiscours, mais pour faire de celui-ci un discours sur le travail artistique et performantiel, dans un plaidoyer qui déconstruit la spontanéité que certains attribuent souvent au rap, en plus d'en faire une réponse à la polémique concernant le groupe.

Un album de rap... mais encore?

Gesamtkunstwerk est un album de rap. C'est à partir de ce constat, qui peut sembler évident, que nous pourrions voir comment sont développés les mécanismes de coconstruction de sens, à la fois par le respect des conventions stylistiques du genre et par leur transgression. Béthune propose un modèle qui définit le rap en fonction de trois critères principaux : le matériau sonore, les manipulations langagières (diglossie, jeux sonores et de sens) et les lieux communs. Nous en examinerons les manifestations dans l'album et verrons comment elles sont mises en forme de façon à faire émerger, à rendre visible et audible, à donner à entendre la dimension artistique du rap en général et du projet du groupe en particulier.

La matière sonore : échantillonnage et méta-échantillonnage

Selon Béthune, donc, la première caractéristique du rap est de se fonder sur une « matière sonore élaborée à partir d'un éventail de procédés manuels et technologiques [...] qui présuppose, pour se déployer, l'existence d'un matériau sonore préexistant, enregistré ou synthétisé numériquement » (Béthune, 1999 : 10-11). Dans *Gesamtkunstwerk*, cet aspect constitue la genèse de l'œuvre. En effet, le concept d'enregistrement de l'album est basé sur un procédé de méta-échantillonnage. Dead Obies a d'abord diffusé en ligne quelques pièces préenregistrées, que leur public a pu écouter et apprendre. Ensuite, les enregistrements des trois concerts au Centre Phi ont fourni le matériau avec lequel le producteur VNCE a travaillé pour la création de l'album.

Ce sont ces pistes qui ont été échantillonnées, mixées, « masterisées », afin de générer le produit final. L'album est donc construit sur un principe d'échantillonnage, que Béthune définit comme le prélèvement numérique d'« une séquence mélodique, [d']un fond rythmique, [d']une ligne instrumentale, etc., sur un morceau de musique déjà enregistré et que l'on rejoue, éventuellement en les modifiant par des méthodes informatiques de manipulation sonore » (Béthune, 1999 : 11). Maxence Déon, dans « L'échantillonnage comme choix esthétique : l'exemple du rap » (2011), le présente comme un « procédé compositionnel que l'on retrouve dans de nombreux courants

⁸ Le groupe faisait déjà référence à Christian Rioux, de façon explicite, dans la chanson « Montréal \$ud » de l'album précédent.

musicaux, des musiques savantes aux musiques pop » (Déon, 2011 : 278), et qui consiste en l'utilisation d'extraits musicaux puisés dans d'autres chansons, de pièces musicales, de thèmes publicitaires, d'extraits sonores de films ou d'émissions télévisées, etc., mis en boucle, transformés ou non, afin de créer de la nouvelle musique. Le degré de transformation sonore est variable, ce qui rendra la reconnaissance de l'échantillon d'origine plus ou moins aisée, le défi étant parfois d'échantillonner les pièces moins connues afin de créer une sorte de connivence avec la communauté d'initiés et de revendiquer sa connaissance approfondie de la culture musicale, et parfois de puiser dans des succès largement diffusés afin de faire émerger à l'écoute d'oreilles moins averties l'utilisation du procédé, selon l'effet recherché. Bien que le rap ne soit pas à l'origine du procédé d'échantillonnage, Béthune affirme qu'il en a systématisé l'usage. Peu importe la façon dont le créateur choisira de le faire, selon Déon, ce travail de manipulation sonore à partir de musiques préexistantes génère toujours de la nouvelle musique, ce qui fait de l'échantillonnage un travail de création en soi, qui relève d'un choix esthétique et qui est en même temps un gage d'authenticité.

L'échantillonnage, qui constitue le premier critère esthétique du rap, est le procédé de base à partir duquel est construit l'album *Gesamtkunstwerk*. Or, le groupe va plus loin et reconfigure le procédé en échantillonnant son propre matériel sonore, dont l'essentiel a été enregistré en spectacle. Il arrime donc performance et studio, de la même façon que le rap arrime, dans ses textes, oralité et écriture. Cette démarche qui joue et déjoue simultanément les codes du rap donne par ailleurs à entendre le travail singulier qui situe l'album à la croisée de la performance en spectacle et du studio. Elle constitue une prise de position qui met l'accent sur la volonté du groupe de se réapproprier les codes d'une « démarche créative [...] exclusivement empirique » (Béthune, 1999). Le procédé est aussi cohérent avec l'idée de l'autoreprésentation et de l'autopromotion, c'est-à-dire le travail nécessaire à l'atteinte d'un objectif. En d'autres termes, échantillonner son propre matériel, qui demeure jusque-là essentiellement inédit, constitue la représentation sonore d'une façon de penser selon laquelle nous sommes les acteurs de notre réussite et qui trouve écho dans les textes de l'album : « le do it » (« Le do it », Dead Obies, 2016), « I'm doin' me » (« Do 2 get », Dead Obies, 2016), « Fais-le rien que pour toé, fais-le pas pour personne, mon gars, work (work!) » (*Ibid.*), « Tant qu'à être doué, Imma do it by myself (by myself!) / Fuckin'right, m'en va toute faire par moi-même (ça, c'par moi-même!) » (*Ibid.*), etc.

La manipulation des mots : entre écriture et performativité

Le travail de manipulation des mots, qui constitue un autre des critères fondamentaux du rap, est présent dans les textes de *Gesamtkunstwerk*. On a reproché au groupe son utilisation du franglais dans *Montréal \$ud*, reproche auquel le groupe a répondu dans les médias en tentant d'expliquer le travail de recherche sonore qu'implique l'écriture de textes de rap et les solutions que le mélange des langues peut fournir en ce sens. L'examen de *Gesamtkunstwerk* permet de constater que le groupe a continué d'écrire ses textes en puisant à la fois dans le français et l'anglais. Il s'agit d'une forme de réponse artistique aux critiques qui lui ont été faites puisqu'en quelque sorte, il persiste et signe. En outre, il apparaît que le métissage des langues est une pratique répandue dans le rap

à l'échelle internationale, une pratique qui joue un rôle de construction identitaire, comme le mentionnent Bronwen Low et Mela Sarkar, dans « Plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? » :

Le « parler multilingue » (Lamarre 2012) qui caractérise la scène hip-hop montréalaise aide à créer un modèle de communauté pluriculturelle à la fois locale et internationale. Cette façon de mélanger les langues peut faire partie de l'auto-définition identitaire du groupe. Si c'est le cas, il faut l'apprendre pour en devenir membre. Il existe de nombreux exemples de ce phénomène, par exemple en Afrique (Higgings 2009, Omoniyi 2009), en Asie (Lin 2009, Pennycook 2003, 2007), ainsi que dans d'autres types de communautés de jeunes à travers le monde. (Low et Sarkar, 2012 : 37)

Dany Saint-Laurent affirme à son tour qu'« une part importante de la poétique d'un rappeur passe par l'utilisation concomitante de plusieurs langues, qu'on appelle diglossie ou polyglossie. Cette tactique linguistique permet au rappeur de s'approprier la langue perdue, la langue imposée et la langue de la rue » (Saint-Laurent, 2007 : 36).

Ainsi, le multilinguisme relèverait de la poétique et de la construction identitaire, en plus d'être une pratique emblématique du rap. Son utilisation est donc une prise de position politique et stylistique mise au service de l'écriture, comme en témoignent ces exemples tirés de *Gesamtkunstwerk* : « Nowadays, j'arrête de me chercher, j'kick la cacane / Cut the bullshit pis deviens donc quelqu'un » (« Wake-up call », Dead Obies, 2016). Ici, l'allitération avec le son [k] prend forme à la fin du premier vers, qui contient non seulement un jeu sonore, mais aussi une référence à un jeu bien présent dans l'imaginaire québécois du milieu du xx^e siècle. Les deux vers font concorder, dans leur construction rythmique, les mots « chercher » et « bullshit », constituant une paronomase (qui se révèle ici à l'oral avec la prononciation des rappeurs), figure du rap par excellence selon Julien Barret :

La paronomase est aujourd'hui l'outil de base du rap français, celui qui sert à forger la plupart des textes. Cette figure, qui consiste à associer des termes proches phonétiquement et dont le sens diffère, symbolise bien l'esthétique du freestyle. Mais davantage que la différence de sens, c'est le critère de la ressemblance phonétique qui semble surtout pertinent pour les rappeurs. [...] Au caractère convenu de l'association sonore réalisée par la rime, j'oppose l'aspect mystérieux, brut et subtilement efficace de la paronomase. [...] Au commencement, le rap était figé en alexandrins ou en mètres réguliers et la rime sonnait pour ainsi dire la fin de chaque mesure, régulièrement, de façon monotone. Non seulement la paronomase, par son caractère indéterminé, donne de la souplesse, brise la monotonie, crée des effets de flow [*], mais c'est en outre une figure sonore plus efficace et virtuose que la rime de base. (Barret, 2008 : 72)

Les exemples de paronomase sont nombreux dans l'album, mais souvent les rappeurs se réapproprient la figure pour la développer davantage, comme dans cet extrait tiré de la pièce « Wake-up call » (Dead Obies, 2016) : « I guess j'suis pogné pour le do it / I guess t'es pogné pour m'écouter now ». Les accents toniques et la rythmique des deux vers sont identiques, ce qui fait correspondre les mots « le do it » et « écouter ». Le mot « now » dépasse en fin de vers pour trouver son écho plus tard dans le texte. La prononciation du rappeur s'adapte afin

d'accroître la ressemblance sonore entre ces mots. Or, ce que le rappeur fait dans cet exemple va plus loin que la figure telle qu'expliquée par Barret. Les mots qui la construisent ont peu de ressemblance phonétique, et la dimension performative de l'oralité sera nécessaire pour que la paronomase prenne sens. Il s'agit donc d'adapter sa prononciation pour créer le rapprochement sonore, d'une part, mais, d'autre part, de mélanger les langues afin d'exploiter un spectre de sonorités plus large. Ces exemples sont représentatifs de la façon qu'a le groupe de travailler ses textes. Le multilinguisme devient un outil servant au travail de la poétique, au-delà d'une prise de position politique. En outre, il permet de travailler d'une façon singulière ces stratégies textuelles emblématiques du rap. Il apparaît alors que les mécanismes d'écriture rencontrent les critères génériques tout en les reconfigurant.

Les lieux communs

Finalement, l'un des aspects caractéristiques du rap est la présence dans les textes « d'un solide fond de lieux communs mille fois proférés, avec leurs références convenues, leurs tournures obligées, leurs adresses rituelles, leurs procédures mimétiques » (Béthune, 1999 : 13). Tout cela est bien présent dans *Gesamtkunstwerk*. Sans surprise, on y relève tout un champ sémantique lié à la consommation de cannabis et d'alcool, aux soirées festives et à l'auto-valorisation.

Les membres de Dead Obies adaptent cependant cette pratique et développent une façon singulière de s'approprier certains lieux communs du rap, notamment par la mise en valeur de biens matériels pour symboliser la réussite. La figure récurrente de la voiture, par exemple, montre bien la réappropriation du procédé par le groupe : « 007, j'abandonne la Bentley » ; « Redémarre le V6 » ; « Dans un bazou s'une piste de course, pis on hit le road, on hit le road » (« Do 2 get », Dead Obies, 2016). Chacun de ces exemples reconfigure la façon d'utiliser un lieu commun du rap. Dans le premier exemple, le motif de la voiture est exposé par le biais d'une référence cinématographique (James Bond). Il y a donc une forme de médiation culturelle entre l'énonciateur et le procédé. Le deuxième exemple est issu du lexique deadobien, le V6 étant évoqué à d'autres reprises dans les textes du groupe comme le véhicule dans lequel les protagonistes se déplacent. Dans le dernier exemple, l'emploi du mot « bazou » pour « voiture » est certes la marque d'un ancrage local, ancrage local que le vers arrime à une référence à la chanson « Hit the Road Jack » popularisée par Ray Charles, en duo avec Margie Hendricks, en 1961. À nouveau, le texte va plus loin que la répétition du motif, il le réinvente en en faisant l'articulation d'un mot issu du langage populaire québécois et d'une référence culturelle musicale largement connue. Le motif jette ici des ponts qui relient local et global. L'arrimage de la figure de la voiture à celle de références culturelles est une façon de satisfaire les codes du rap tout en les reconfigurant afin d'y ajouter une dimension extratextuelle.

La présence du religieux dans les textes est un autre de ces lieux communs. Béthune affirme que, depuis ses origines, « la culture noire américaine a toujours envisagé la frontière qui sépare le sacré et le profane comme labile et perméable » (Béthune, 1999 : 159). Il ajoute que la proximité qui unit le rap au monde du sacré se retrouve de multiples façons dans les textes de rap, depuis la scansion qui s'apparente à celle du prêcheur jusqu'aux thèmes abordés

par les rappeurs, qui « manifestent une parenté souvent étroite avec les discours à vocation religieuse » (*Ibid.* : 168), en précisant que ce lien se révèle « sous forme d'indicateurs glissés ça et là dans le corps de la narration » (*Ibid.*). L'un de ces indicateurs dans l'œuvre de Dead Obies est la figure de Jésus, présente de façon soutenue dans les textes du groupe depuis *Montréal \$ud*, dont une pièce s'intitule d'ailleurs « Jé\$us ». La graphie particulière que le groupe donne au mot allie sacré et profane en coupant par le milieu le nom du personnage biblique avec le signe du dollar. Dans *Gesamtkunstwerk*, le rappeur YesMccan reprend la figure dans la pièce « Johnny », en plus de faire référence au récit biblique : « Jeune Jé\$us pour ces chilleux / Citent les verses comme des prières / Les pieux call it odieux, 'tendent que j'sleep pour me P.I., mon wigga / Pitche la première pierre pis j'en bâtirai mon pieux » (Dead Obies, 2016). Joe RCA, dans « Wake-up call », fait de même : « Yeah j'ai marché sur l'eau / L'hiver est tellement frette mon gars, j'ai marché sur l'eau » (*Ibid.*). Il s'agit donc de reprendre un ancrage générique du rap et de l'adapter à la singularité, tant identitaire que locale, du groupe. Dans ce dernier exemple notamment, le jeu de mots ne prend sens que dans une perspective où l'on considère l'adaptation du récit biblique au paysage local.

La mécanique de réappropriation de ces figures et de ces lieux communs relève donc de l'articulation du singulier avec le collectif et agit dans la double perspective d'un ancrage générique et de la construction identitaire. De la même manière, il s'agit de la rencontre entre le global et le local. Ce procédé agit sur la constitution d'un lecteur modèle dans la perspective où la reconnaissance de certains lieux communs de la société québécoise, par exemple, pour un auditeur potentiel, attire l'attention. Nous envisageons ici le lecteur modèle comme celui qui, bien qu'il ne fasse pas partie de la communauté d'initiés que forment les amateurs de rap, peut reconnaître ces références, qui auront ainsi un éventuel effet accrocheur. En outre, cette façon de travailler avec les codes du rap montre une volonté de dépasser les considérations strictement génériques afin de faire émerger la dimension artistique dans le discours que tient l'album.

Le métadiscours sur le travail

Faire émerger la dimension artistique du rap implique qu'il y a eu travail, réflexion, remodelage, comme nous venons de le voir. L'examen des textes des chansons révèle, au-delà de la manipulation langagière, la présence soutenue d'un métadiscours dont nous avons relevé les trois axes principaux : le travail, tant artistique qu'alimentaire, que requiert la réalisation d'un projet tel que *Gesamtkunstwerk*; la société québécoise et l'industrie musicale; et le statut d'artiste.

Nous relevons deux thématiques principales qui, articulées l'une à l'autre, déconstruisent le présumé péjoratif, véhiculé par certains médias, d'un rap spontané. La première est celle du travail et la deuxième, celle de la pauvreté, de la précarité. Ensemble, elles construisent un discours qui montre que, derrière les apparences d'une vie de fête, de drogue et de musique, se cache une réalité autre :

I'm right on top mais sans effort
At least, c'est ça que t'es [c]ensé croire

Cause I paid the price to be the boss, done, did it
Peter Pan et Mickey Mouse won't get it
Seen my dad inanimé, kid grow up
Drew the line and animated my way up, been rough
(« Do 2 get », Dead Obies, 2016)

Ces vers de 20some dans l'incipit constituent la première marque textuelle de l'album visant à installer la notion d'effort, de travail. Les éléments relatifs à cette thématique seront placés en alternance avec des éléments liés au succès du groupe, dans une opération qui, par opposition, met en lumière la fausse instantanéité de la réussite. Ainsi, dans ces vers de Joe RCA qui suivent ceux de 20some :

Dead Obies clique, fuck a'ec le roster, bitch!
Sick outfit pis les chaussures fittent
Photogéniques, yeah, faut s'le dire
Forcé d'admettre that I was born to win
(« Do 2 get », Dead Obies, 2016)

Le contraste entre le propos du premier protagoniste et celui du deuxième met en lumière une trajectoire du bas vers le haut qui révèle que, pour occuper la position de Dead Obies, le chemin a été ardu et que le travail continue d'être quotidien, du moins c'est ce que mentionne le texte :

So, let's get it! Here we go again
I was high last night, get low again
I'm sorry, Miss, si tous les jours on s'quitte
Mais j'ai du dough à faire, I got shows to rip, so let's go
(« Do 2 get », Dead Obies, 2016)

Sur mon duty 9 to 5-ish
Mais ça c'tu vrai ou ce l'est pas? Shit...
I guess qu'on saura jamais comment tu t'es rendu là, then
Ce que tu voulais, ben là, tu l'as, right? (*Ibid.*)

Ces extraits évoquent aussi l'oscillation entre le bas et le haut et la dimension quotidienne du travail à faire, précisant que le protagoniste part « tous les jours », puis, dans l'extrait suivant, mentionnant le « 9 à 5 ». L'utilisation du mot « dough » inclut la dimension alimentaire du travail et montre que les revenus du groupe servent à répondre aux besoins de base, aux besoins de tous les jours, comme en témoigne un autre extrait :

I crawled then I stood up, straight from the bottom
Started d'un garage sur Messier, une à l'ouest de Fullum, on est bons jusque là Now, who
will provide for my own? My bread and my butter
Arrête de chercher, boy, j'suis ce gars-là, you should know better
(« Explosif », Dead Obies, 2016)

L'album est construit sur cette oscillation entre le point de départ et la réussite, ce qui met en évidence l'espace qui les sépare, un espace investi par le travail, propos martelé du début à la fin :

Been workin', tu l'as pas? Man, ç'pas mon christ de problème
 Tu feel sour? Yeah, been there, check mes runnings
 Clean, clean
 Backstage, so much weed, la vie qu't'aimerais so much vivre
 (« Jelly », Dead Obies, 2016)

7 - 24 pis des fois j'fais de l'over, mon nwigga?
 Gotta get mon shit on the road, otherwise j't'un chokeu', mon nwigga?
 That's right! Focus mon nwigga! That's right! Pull-le mon nwigga
 (« Aweille! », Dead Obies, 2016)

La dimension métadiscursive permet en outre un ancrage dans la société québécoise qui, dans l'extrait suivant, établit des liens avec l'industrie musicale :

Wake up pis t'es baked up, gotta get the cake up
 Donne une cut à Apple ou ben Spotify
 Mon grand-père s'faisait pimp par les forestières
 Là c'est la même affaire, sont pas là si y'a pas de cut à faire

Wigga still ain't made une cenne sur Montréal \$ud Comment tu penses que j'fais pour
 m'endormir là-dessus? Comment l'reste du rap keb a pu dormir là-dessus
 Quand leur girl écoute notre disque avant de s'endormir la nuit

Errbody wanted me to lay low
 Écouté personne and went all-out
 « All I wanna do is get dough » All I wanna do is get so high

« You sold your soul »
 C'tait gratis pour le downloader
 Trop de hits, savent même plus sur quel pied danser
 Mississipin' dans l'GMC, let's go!
 (« Wake-up call », Dead Obies, 2016)

Ce passage établit d'abord une filiation entre les plateformes de diffusion électroniques, dont l'énonciateur associe les pratiques avec celles des compagnies forestières. À partir de ce constat général, il précise, dans la deuxième strophe, que ces pratiques ont des conséquences sur Dead Obies, en faisant référence à l'album *Montréal \$ud*. Les deux dernières strophes poursuivent sur le même sujet et font converger le métadiscours vers le statut d'artiste.

Tout en évoquant les enjeux liés à ce statut, l'album met aussi en place un métadiscours sur la célébrité : « C'fait que tu walk around tryin' to be hood / Check, slow down, chum, Johnny B Goode » (« Johnny », Dead Obies, 2016). Par la référence à la chanson de Chuck Berry (qui porte sur la volonté d'atteindre la célébrité dans le *rock and roll* quand on a des origines modestes, mais un grand talent qui semble inné), le texte opère un rapprochement avec la démarche du groupe.

Le discours prend alors forme par l'intermédiaire de cette référence. Cette mécanique est typique de Dead Obies, dont les textes créent des liens avec des productions culturelles et artistiques :

Still showman since day one, demande à Mike
T'as l'syndrôme de Napoléon, I'm dynamite
Bawss, yeah, j'en parlais ben avant de l'être
Ben avant qu'ils m'payent une paire de Nike, all right?

I'm the man baby, gotta be humble now
Imma be number one, momma, faire un homme de moi
Passe-moi 'a manette, Imma do it
Compte un rack a'ec 20 like it ain't none to it

C'est Joe Rock, oh my God! Faut qu'lay low
Faker plein d'choses qu'on est pas (hell no!)
Got big shows commin' up (like woh!)
Take the money et je go
(« Johnny », Dead Obies, 2016)

Ici, la pièce aborde la célébrité en faisant référence au film *Napoleon Dynamite* (Jared Hess, 2004). Dans la deuxième strophe, nous relevons une référence à la chanson des Colocs⁹, « Passe-moé la puck » (Fortin, 1993), avec le segment « Passe-moi la manette », appuyée par la présence du verbe « compter », employés dans les deux chansons, mais dans des sens différents, ce qui produit un effet de *double-entendre* : « Passe-moé la puck pis j'vas en compter des buts » (« Passe-moé la puck », Fortin, 1993) et « Compte un rack a'ec 20 like it ain't none to it » (« Johnny », Dead Obies, 2016). Le cas échéant, le protagoniste souhaite qu'on lui donne sa chance de montrer ce dont il est capable, idée qui fait écho au texte des Colocs et qui constitue un métadiscours qui porte à la fois sur le travail et sur le statut d'artiste.

Ainsi, si la poétique et l'esthétique des textes renferment une part du discours, l'analyse thématique révèle la mise en place d'un métadiscours. La teneur souvent autobiographique des textes de rap est, dans ce cas-ci, mise au service d'un message précis, celui du travail quotidien derrière le succès de Dead Obies. Depuis les espaces liminaires, donc, qui façonnent un métadiscours revendiquant le statut d'œuvre d'art pour l'album, une œuvre dont l'espace central est occupé par le lecteur (l'auditeur, le spectateur) et la performativité représentée, jusqu'aux propos des textes qui exposent une trajectoire ardue pour atteindre le succès, *Gesamtkunstwerk* se positionne comme une réponse à la polémique dont ses auteurs ont fait l'objet. Une fois ce fait établi, il semble que l'album s'emploie aussi à déployer des stratégies qui permettront d'atteindre le destinataire envisagé. Nous verrons que la mise en place d'un important réseau intertextuel lié à la chanson québécoise est l'une de ces stratégies.

⁹ Les Colocs est un groupe québécois ayant occupé une place très importante dans l'univers musical et culturel de la province. Certains parlent d'un groupe mythique. Quoi qu'il en soit, son œuvre est très connue du grand public québécois. Pour plus d'information, consulter Paquin, 2004.

Le réseau intertextuel

Ce réseau est déployé à l'aide de plusieurs procédés, en particulier la construction de références qui s'établissent parfois explicitement et parfois par des jeux de consonance ou de connotation. Le motif des chaussures, par exemple, largement utilisé dans les textes de Dead Obies, rappelle « Moi, mes souliers » de Félix Leclerc. Il établit ainsi un lien avec une des chansons classiques de la musique québécoise et avec la figure du chansonnier des années entourant la Révolution tranquille au Québec. L'utilisation de lieux communs comme celui-ci est typique du rap, selon Béthune, et sert ici en même temps d'ancrage local. Cela rejoint la notion de *glocalisation* considérée comme emblématique du genre musical :

Pensée par Robertson (1995) et réinvestie par des chercheurs spécialisés dans le rap (Bierbach et Birken-Silverman 2007), la notion de glocalisation permet d'envisager l'appropriation locale d'une forme musicale reconnaissable globalement. Conjointement, la notion de scène implique une focalisation sur les narrations particulières du local qui peuvent émerger des musiques (Bennett et Peterson 2004, p. 7). En croisant ces deux notions, nous considérons que le rap est à envisager en tant que pratique musicale territorialisée. Nous postulons ainsi que le rap relève d'interactions et d'expériences ancrées dans la quotidienneté tout en étant imprégnées du contexte au sein duquel elles s'actualisent, lequel est traversé par des enjeux économiques, politiques, historiques, sociétaux, etc., qui sont notamment palpables dans les logiques des médias et les politiques et industries culturelles. (Lesacher, 2014 : 81)

Le motif revient à de nombreuses reprises dans *Gesamtkunstwerk*, et l'incipit en est représentatif : « All the places I've been, fait qu'mes shoes s'abiment », « Y m'a dit qu' pour courir, fallait une paire de Jordan's¹⁰ », « J'ai usé mes semelles 'til they smell of success » (« Do 2 get », Dead Obies, 2016).

Dans la même perspective, d'autres références tissent un important réseau intertextuel qui peut interpeller un destinataire qui n'est pas un admirateur du groupe. En effet, nous relevons une référence à Claude Dubois dans le vers : « Bébé jajou la toune ou bedon je r'tourne au Starbucks » (« Aweille! », Dead Obies, 2016). « Bébé jajou la toune » est une chanson parue sur l'album *Touchez Dubois* en 1972 et est un autre classique de la chanson québécoise. Si la référence est décelable à l'écoute, l'écrit vient la confirmer avec l'orthographe particulière du titre de Dubois, que l'on retrouve telle quelle dans le texte du rappeur.

Le texte fait aussi référence à Dédé Fortin et à « Tassez-vous de d'là » (Fortin et Diouf, 1998), une chanson des Colocs qui a connu un succès populaire important en 1998 : « Sur notre "Tassez-vous de d'là" – Dédé / What's really good? » (« Aweille! », Dead Obies, 2016). La pièce « Aweille! » contient quant à elle une référence à la chanson « Rapide blanc » d'Oscar Thiffault parue en 1954 : « Awigna han! Ça fait que je rentre ben hardiment / Son mari est au Rapide Blanc / Ça qu'a dit, à moins qu'a mente, chum », tandis que la pièce « Johnny » fait référence à la chanson « Johnny go » de Jean Leloup (1996). La référence tient d'abord à la similarité syntaxique et sémantique entre « cours Johnny cours » (« Johnny », Dead Obies, 2016) et « Go, Johnny go » (« Johnny Go », Leloup, 1996). Elle deviendra explicite dans le couplet de Joe RCA : « Take the money et je go » (« Johnny », Dead Obies, 2016), qui reprend exactement le texte de Leloup¹¹.

¹⁰ Le rappeur fait ici référence au modèle de souliers Jordan de la marque Nike.

¹¹ Celui-ci n'a pas été critiqué pour son utilisation de l'anglais, à la différence de Dead Obies. Est-ce une question de genre?

Les références contribuent à consolider un arc transversal interdiscursif dans lequel le groupe se rattache à l'univers de la chanson québécoise, certes, mais en particulier à des artistes engagés qui ont marqué l'histoire de la musique au Québec dans le prolongement de l'héritage des chansonniers de la Révolution tranquille. La démarche de Dead Obies tisse, par l'oscillation entre les références plus anciennes et plus récentes à la chanson populaire québécoise, un réseau qui relie des périodes et qui inscrit le groupe dans la filiation de ces artistes majeurs. En créant cet espace interdiscursif dans son œuvre, Dead Obies met en place les conditions requises pour être lu dans le vaste champ de la chanson québécoise.

Outre les références musicales, l'album contient de nombreuses références littéraires qui se rattachent aux courants contre-culturels dont nous avons parlé, entre autres à Jack Kerouac et aux *beatniks* : « Le Beat Generation est back "On the Road" » (« Explosif », Dead Obies, 2016). Il s'agit bien sûr d'une référence au mouvement littéraire et artistique dont le roman *On the Road* de Jack Kerouac (1954, *Sur la route* en traduction française) est sans doute l'œuvre la plus connue, mais qui revêt un caractère particulier lorsqu'on l'insère dans un texte de rap. La référence littéraire convoque cette génération qui a porté les grands mouvements contre-culturels et qui en a fait une œuvre majeure tout en étant reçu de façon particulière par l'auditeur de rap pour qui le terme *beat* est en lien direct avec le genre de musique qu'il apprécie. Pour l'élite intellectuelle, il évoque un groupe d'écrivains qui a permis, selon Jean-Pierre Sirois-Trahan, à la contre-culture de se définir « elle-même comme multiplicité » (Sirois-Trahan, 2016 : 56). Nous souhaitons préciser que nous ne prétendons pas tracer une frontière hermétique entre les amateurs de rap et l'élite intellectuelle, mais nous entendons néanmoins montrer comment une même référence peut résonner de manière à convoquer plus d'un destinataire ou à mettre en évidence une maîtrise des codes littéraires chez les destinataires du rap.

Tout comme ces références installent dans l'album des repères pour un auditeur non initié au rap, les refrains mélodiques de certaines pièces agissent comme repères musicaux. Les sonorités plus pop dans quelques chansons de *Gesamtkunstwerk* déjouent ainsi les codes du rap et permettent à l'auditeur de se projeter dans les chansons, ce que le concept d'enregistrement permet de constituer en discours.

La fonction conative : les refrains mélodiques chantés

La fonction conative, selon Jacques Julien, est celle qui relie le chanteur et l'auditeur et qui « met [...] en lumière la stratégie d'accrochage, de séduction et de conviction qui s'établit aux deux pôles de la communication » (Julien, 1987 : 146) dans une perspective d'analyse qui considère la chanson populaire comme « un phénomène interactif de communication » (*Ibid.* : 145). Cette fonction est à l'œuvre dans *Gesamtkunstwerk* par l'intégration de refrains mélodiques chantés qui invitent le public à faire entendre sa voix. Il s'agit d'une prise de position esthétique qui constitue un ancrage métadiscursif supplémentaire cohérent avec le concept de l'album.

La chanson « Waiting » en est emblématique, d'abord par sa structure formelle qui reproduit la forme traditionnelle couplet-refrain associée à la chanson. Elle suit le patron A-B-A-B-C-A-B,

où A correspond au couplet, B au refrain et C au pont¹². Si les couplets reprennent la particularité essentielle du rap qui est de « mettre en avant le texte scandé sur la mélodie » (Barret, 2008 : 13), les refrains mélodiques viennent polariser la pièce en lui conférant un caractère chanté. L'effet créé est d'installer une médiation entre l'auditeur et la chanson dans laquelle le refrain vient jouer un rôle bien précis qui est celui de l'appel à l'action. Il incarne un « procédé mnémotechnique qui sollicite et favorise la réponse du public » (Julien, 1987 : 153).

Ce refrain mélodique, chanté par les rappeurs et des choristes, devient rapidement un point de repère pour l'auditeur, qui pourra aisément le chanter à son tour et devenir partie prenante de la chanson. Cela est particulièrement vrai dans *Gesamtkunstwerk*, où l'enregistrement en spectacle donne à entendre la foule qui chante avec les artistes. Les chœurs « représente[nt] une collectivité réelle ou simulée [...], la reprise chorale joue le rôle attendu d'entraînement sur l'auditoire : « ça porte à chanter » » (Julien, 1987 : 153). De plus, la foule chante, dans ce refrain, les mots que les membres de Dead Obies lui adressent directement : « I don't mean to keep you waiting but baby, you know how it goes / Twist a cigarillo and I'm ready for the show¹³ ». La foule devient donc porteuse du discours du groupe et lui retourne le commentaire. Cela crée une impression de fusion entre le public et les artistes, ces derniers offrant au premier un espace pour se faire entendre. Cette prise de position agit, à l'instar de la pochette de l'album et des espaces transitoires entre les chansons, pour faire du public le point focal de l'œuvre.

Gesamtkunstwerk, par son concept, son titre, les théories artistiques dont il s'inspire et les références intertextuelles qui le construisent, constitue un métadiscours sur le travail artistique menant à sa création, qui se déploie en trois temps. D'abord, la mise en place d'éléments visant à faire ressortir la dimension artistique de l'œuvre, dans une mécanique métadiscursive, puis la reconfiguration des principales caractéristiques du rap, reconfiguration qui se pose en discours sur la dimension artistique du genre. Finalement, la mise en place d'éléments visant à établir des liens avec le champ culturel et musical en même temps qu'ils constituent des repères pour un destinataire différent de celui qui est visé par l'album de rap.

Ces éléments contribuent à montrer à quel point l'album est soutenu par une démarche construite, en opposition à un geste créateur impulsif et spontané. Il devient donc un discours qui se déploie, au même titre que les déclarations des membres du groupe dans les médias, notamment en réponse à la polémique linguistique. En insistant sur le caractère construit et sur la démarche des artistes qui font du rap, le groupe contribue à en faire valoir la légitimité artistique, mettant en lumière le travail sous-jacent à l'œuvre. Le réseau intertextuel vient relier l'album au champ culturel, mais sa production montre aussi que le discours cherche à rejoindre différents destinataires, y compris des destinataires qui ne sont pas *a priori* des amateurs de rap.

¹² Dans le milieu musical, on utilise fréquemment le terme anglais *bridge* pour désigner cette partie d'une pièce. Nous utiliserons le terme français « pont », à l'instar de Robert Léger dans l'ouvrage *Écrire une chanson* (2001).

¹³ Dead Obies (2016), « Waiting », *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD.

Bibliographie

- BARRET, Julien (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime : stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole ».
- BÉTHUNE, Christian (1999). *Le rap : une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations ».
- BOULOUCH, Nathalie (2005). « Couleur *versus* noir et blanc », *Études photographiques*, n° 16, p. 141-150, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726>] (consulté le 25 mai 2018).
- CANTIN, Annie, et Marie-Andrée BEAUDET (2010). « Incipit », dans Paul Aaron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 374-375, coll. « Quadrige ».
- CASSIVI, Marc (2014). « Lettre à Christian Rioux », *La Presse*, 22 juillet, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201407/22/01-4785767-lettre-a-christian-rioux.php>] (consulté le 23 août 2019).
- CHARLEBOIS, Mathieu (2013). « Le post-rap sans gêne de Dead Obies et Alaclair Ensemble », *L'Actualité*, 5 août, [En ligne], [<https://www.lactualite.com/culture/post-rap-alaclair-ensemble-dead-obies/>] (consulté le 4 juillet 2017).
- CÔTÉ, Émilie (2013). « Hip-hop québécois : jeune, fort, indépendant », *La Presse*, 19 janvier, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/musique/201301/18/01-4612752-hip-hop-quebecois-jeune-fort-independant.php>] (consulté le 23 juillet 2017).
- DEAD OBIES (2016). *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD.
- « Dead Obies à *Tout le monde en parle* » (2016). *Tout le monde en parle*, animée par Guy A. Lepage, Radio-Canada, 6 mars, [En ligne], [<https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>] (consulté le 17 mars 2017).
- DÉON, Maxence (2011). « L'échantillonnage comme choix esthétique : l'exemple du rap », *Volume!*, vol. 8, n° 1, p. 277-301, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/volume.1307>] (consulté le 8 septembre 2017).
- ETLINGER, Sarah A. (2011). « Beyond the Music: Rethinking *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* », *Volume!*, vol. 8, n° 1, p. 253-276, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/volume.1305>] (consulté le 13 juillet 2018).
- FORTIN, André. *Les Colocs*, Ariola BMG, 1993.
- FORTIN, André (paroles et musique), El Hadji DIOUF (paroles) et André VANDERBIEST (musique) (1998). *Dehors novembre*, Musicomptoir.

- GENETTE, Gérard (2014 [1978]). *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- JULIEN, Jacques (1987). « La fonction conative dans la chanson populaire », dans *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Éditions Tryptique.
- KEROUAC, Jack (1957). *On the Road*, New York, Viking Press.
- LAROSE, Karim, et Frédéric RONDEAU (2016). « Introduction », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.) *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 7-21.
- LAZARIDÈS, Alexandre (1997). « De l'œuvre d'art totale aux spectacles multimédias : l'Œuvre d'art totale », *Jeu84*, p. 169-174.
- LELOUP, Jean (1996). « Johnny go », *Le Dôme*, Audiogram.
- LESACHER, Claire (2014). « Rap, langues, "québécoïcité" et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne », *Diversité urbaine*, vol. 14, n° 2, p. 77-95, [En ligne], [doi:10.7202/1035426ar] (consulté le 7 août 2018).
- LICHTENSTZEJN, Agathe (2015). *Le selfie : aux frontières de l'égoportrait*, Paris, L'Harmattan, coll. « Eidos ».
- LOW, Bronwen, et Mela SARKAR (2012). « Plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple », *Kinephanos : revue d'études des médias et de culture populaire*, vol. 3, n° 1, [En ligne], [https://www.kinephanos.ca/2012/rap-montrealais/] (consulté le 15 février 2018).
- MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine.
- PAQUIN, Raymond. *Dédé*, Montréal, VLB éditeur, 2004.
- PELLETIER, Mélissa (2014). « Un survol du rap québécois – gros joueurs qu'il faut continuer à suivre », *Nightlife*, 24 janvier, [En ligne], [https://www.nightlife.ca/2014/01/24/un-survol-du-rap-quebecois-gros-joueurs-quil-faut-continuer-suivre] (consulté le 12 août 2017).
- RIOUX, Christian (2013). « La langue du maître », *Le Devoir*, 8 février, [En ligne], [https://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/370419/la-langue-du-maitre] (consulté le 14 août 2017).
- RIOUX, Christian (2014). « J'rape un suicide », *Le Devoir*, 18 juillet, [En ligne], [https://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide] (consulté le 14 août 2017).
- SAINT-LAURENT, Dany (2007). *Nos sillons d'engagement : la question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre (2016). « L'évolution intranquille : multiplicité et rock québécois », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 55-97.

YES MCCAN (2014). « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués », *Le Devoir*, 23 juillet, [En ligne], [<https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>] (consulté le 14 mars 2018).

ZEBBOUDJ, Iddir (2005). « Le concept album : une vaste “escroquerie”? », *Volume!*, vol. 4, n° 2, p. 107-117, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/volume.1397>] (consulté le 25 mai 2018).

Marie-Rose SAVARD MORAND est l'auteure d'un mémoire de maîtrise en études littéraires, intitulé *Gesamtkunstwerk de Dead Obies : posture, esthétique et poétique* (Université du Québec à Montréal, 2019). Elle a surtout étudié la posture d'auteur dans les œuvres de rap québécois parues entre 2010 et 2018. Elle s'intéresse encore aujourd'hui aux discours portés par ces œuvres en lien avec les nouveaux espaces qu'ils investissent. Depuis 2018, elle se consacre principalement à l'enseignement.

Les rappeuses québécoises sur le devant de la scène : autorité lyrique de la voix féminine chez Donzelle et MCM

Mathieu Simard

Chercheur indépendant

Isabelle Kirouac Massicotte

Université du Manitoba

Résumé : Si le rap accède de nos jours à une certaine légitimité culturelle, le travail des rappeuses reste encore largement dans l'ombre. Ce sont les voix masculines qui se sont imposées dans le milieu du rap québécois, comme en témoigne l'intérêt que leur manifestent les maisons de disques (labels) et les stations de radio commerciales. Cet article propose une analyse des textes de deux rappeuses, MCM et Donzelle, afin d'observer comment elles construisent leur autorité lyrique, c'est-à-dire la crédibilité de leur prise de parole, la validité idéologique de leurs propos et la valeur esthétique de leur chant. Trois stratégies sont mises en place. Les rappeuses intègrent d'abord à leur rap un point de vue sexiste afin de reproduire le contexte social et discursif dans lequel elles œuvrent. Ensuite, elles proposent une autre représentation des femmes afin de répondre à l'imaginaire sexiste dont s'est parfois nourrie la parole rap. Enfin, MCM et Donzelle créent leur propre esthétique, jouant pour ce faire avec les codes du *trash*, prégnant dans leur art.

Abstract: *If rap has reached a certain cultural legitimacy, the work of female rappers remains largely in the shadows. Masculine voices have imposed themselves in Québec rap milieu, as evidenced by their presence in the labels and on the radio. This article offers an analysis of the texts from two female rappers, MCM and Donzelle, in order to examine how they build their lyrical authority, that is, the credibility of their voice, the ideological validity of their words and the aesthetic value of their singing. Three strategies are implemented. First, both rappers include a sexist point of view in their rap in order to reproduce the social and discursive context in which they are involved. Second, they offer another representation of women to reply to the sexist imaginary from which originate some rap works. Lastly, MCM and Donzelle create an aesthetic of their own, playing with the codes of trash, predominant in their work.*

« **C**e qui marche à la radio, ce sont des jeunes *dudes* blancs qui rappent à propos de “bling” et de “hoes” », disait récemment la rappeuse Donzelle (Vallet, 2019). Alors que le rap québécois commence à trouver une légitimité culturelle auprès des institutions musicales et des médias, le travail des rappeuses, lui, peine encore à être connu et reconnu. Il faut dire qu'avant d'accéder à cette reconnaissance, les rappeuses québécoises doivent s'imposer dans le milieu du rap lui-même, traditionnellement dur envers les femmes (en ce qui concerne le hip-hop étatsunien, voir Adams et Douglas, 2006; Herd, 2015; Oware, 2018). Au Québec, bien qu'un Koriass se soit déclaré féministe (9 juillet 2015), force est de constater que

les voix masculines, ne serait-ce que par leur nombre, se sont imposées; bien des rappeuses et des journalistes dénoncent le peu de place faite aux voix féminines sur la scène du rap et dans les maisons de production (labels) (Boisvert-Magnen, 2018; Côté, 2018; Vallet, 2018).

Sensibles à ce contexte de production et de réception, nous procéderons néanmoins à une analyse interne des textes de rappeuses québécoises, et plus spécifiquement ceux de deux d'entre elles : MCM (Marie-Chantale Mercure) et Donzelle (Roxanne Arsenault). MCM est une artiste originaire du Lac-Saint-Jean, où elle est née en 1992. Établie à Québec depuis 2007, elle « [évolue] fièrement au sein d'une sphère artistique où le ratio homme-femme est totalement déséquilibré » et « milite sans relâche pour prendre sa place » (« À propos », *Facebook*, 2020). Elle fait paraître deux albums : *Militante* en 2016, puis *La Niña* en 2018. Pour sa part, Donzelle est une rappeuse montréalaise. Titulaire d'un baccalauréat et d'une maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal, elle est impliquée dans le milieu culturel de la métropole québécoise depuis plusieurs années. Elle fait paraître *Parle parle, jase jase* en 2008 chez Sound Pouding et Statik. Elle décide d'autoproduire son deuxième album, *Presse-jus*, dix ans plus tard. « Je suis plus âgée, une femme rappeuse avec du contenu féministe. Rien de sexy pour un label », lance Donzelle pour expliquer sa décision de produire elle-même son album (Vallet, 2019).

Nous aborderons les productions de Donzelle et de MCM sous l'angle de la notion d'autorité. Stacy Burton (2013) souligne que la question de l'autorité repose en partie sur des présomptions. Le producteur peut se prévaloir de son autorité en raison de sa classe sociale, sexuelle et économique ou de son statut culturel, et le récepteur peut, lui aussi, être amené à accueillir un produit culturel en fonction de catégories similaires. Cela ne signifie pas pour autant que la situation du producteur ne laisse aucune marque textuelle repérable. Au contraire, Susan S. Lanser considère que « *the authority of a given voice or text is produced from a conjunction of social and rhetorical properties* » et que la voix féminine en particulier « *is a site of ideological tension made visible in textual practice*¹ » (Lanser, 1992 : 6). Quoique la notion d'autorité telle que la développe Lanser serve à l'analyse de la pratique romanesque des femmes du XVIII^e siècle à nos jours, elle nous paraît particulièrement appropriée pour appréhender les voix féminines dans le rap québécois, puisque ces dernières entrent en dialogue avec le discours social ambiant plutôt que de se construire sur un mode monologique (Bakhtine, 1978). À la domination masculine du genre romanesque pendant plusieurs siècles décrite par Lanser correspond l'hégémonie actuelle des voix d'hommes dans le rap. Ce n'est pas que ces voix « féminines » soient, par essence, différentes des voix « masculines », mais le contexte social et, plus spécifiquement, le contexte artistique dans lequel elles ont évolué a forgé les stratégies déployées par les artistes. Il apparaît évident, à l'écoute de MCM et de Donzelle, que les rappeuses ne disposent d'aucune autorité présumée, contrairement à leurs homologues masculins qui peuvent s'interroger sur la légitimité du rap dans la hiérarchie de l'offre culturelle, mais qui n'ont pas à se questionner systématiquement sur leur propre légitimité à produire du rap et, encore moins, sur la recevabilité de leur voix *en tant qu'hommes*. Nous entendons ainsi cerner comment les rappeuses travaillent dans leurs textes à imposer leur autorité lyrique, c'est-à-dire la crédibilité de leur prise de parole, la validité idéologique de leurs propos et la valeur esthétique de leur chant.

¹ Nous traduisons : « L'autorité d'une voix ou d'un texte donné est le produit de facteurs sociaux et rhétoriques », et que la voix féminine en particulier « est le lieu de tensions idéologiques repérables dans la pratique textuelle ».

L'article se divisera en trois parties, qui serviront à souligner les stratégies communes des rappeuses, en mettant également en relief les nombreuses spécificités de chacune de ces artistes. Nous montrerons d'abord que MCM et Donzelle intègrent volontairement à leur rap un point de vue sexiste. Cette stratégie permet de reproduire, à l'intérieur même des textes de rap, le contexte social et discursif dans lequel œuvrent les rappeuses et de déloger subséquemment l'autorité masculine en lui opposant une critique du sexisme. Une fois cette autorité fragilisée, les rappeuses proposent leur propre représentation des femmes, comme nous le verrons dans la deuxième partie de l'article. Il s'agit pour elles de dicter désormais les représentations, en réponse au contenu parfois misogyne du rap autant qu'à l'imaginaire social sexiste dont se nourrissent ces paroles idéologiquement saturées. Enfin, nous verrons que les rappeuses tentent d'imposer non seulement leurs représentations, mais aussi leur esthétique; du côté de Donzelle, il s'agit de reprendre des éléments du *trash* traditionnel, de les détourner et de proposer une esthétique kitsch, tandis que MCM s'en tient à une esthétique *trash*, mais dotée d'une nouvelle valeur.

Déposer l'autorité masculine

Dans *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community* (1988), Dale M. Bauer s'intéresse à la polyphonie dans le roman féministe. La polyphonie, qui, au sens large, engage toutes les marques de discours direct et indirect, conformément à sa conceptualisation chez Oswald Ducrot (1972), permettrait de reproduire les structures sociales réelles à l'intérieur des structures romanesques. Cette mimésis, celle principalement d'un discours social ambiant imprégné de sexisme, aurait l'avantage non seulement de souligner les rapports de pouvoir, mais aussi d'autoriser leur déconstruction par la romancière. Il n'y a pas à s'étonner que les rappeuses québécoises procèdent de façon similaire en intégrant un discours sexiste à leurs chansons. Cette intégration est systématiquement accompagnée d'une critique de ce discours qui affecte les rappeuses, en tant que femmes et en tant qu'artistes. Il s'agit pour elles de déposer l'autorité masculine, c'est-à-dire d'en témoigner pour mieux contester l'accès privilégié des hommes à la diffusion et à la légitimité.

C'est sur le mode indirect principalement que MCM témoigne de ce discours ambiant. Pour ce faire, elle reprend d'abord les représentations sexistes, puis s'en distancie en les retournant et en les détournant. Elle lance dans la chanson éponyme de son album *La Niña* : « j'sais pas c'qui nous prend de faire du rap / on est que des femmes / y faut fermer notre trappe ». Ce discours qui entend restreindre la place des femmes dans la société se voit à son tour attribuer une place restreinte dans la chanson de MCM; effectivement, quelques vers suffisent et la chanson entière constituera une réfutation de ces idées conservatrices. La brève reprise d'un tel propos vise, bien entendu, à en présenter la violence inhérente et à en contester le bien-fondé. Plus encore, MCM prononce ces mots uniquement sur le ton ironique : elle énonce l'idée sans l'endosser. La rappeuse procède de manière similaire en ce qui concerne les autres références aux représentations sexistes; toujours énoncé de manière indirecte, le discours se trouve immédiatement désamorcé. « Tu penses qu'on s'la joue / qu'on est vulgaires / rien à foutre / nous aussi on sait l'faire », chante-t-elle en réponse à ceux qui dévalorisent le travail des rappeuses parce qu'il tranche avec la douceur et la docilité qu'ils associent aux femmes par stéréotype. Qu'une femme ose faire du rap semble particulièrement étonner le milieu de la musique et la société en général, si on se fie à la représentation qui s'en dégage chez MCM.

« On s'respecte / on rap / qu'est-ce que tu pensais? », dit-elle dans « Solides » (*La Niña*). Toujours dans « Solides », MCM dénonce que « d'un bout à l'autre du monde / ça s'ressemble / certains hommes nous méprisent / veulent nous voir dans leur chambre / une femme qui rap / pour eux ça dérange ». Pour chaque mention d'une opinion sexiste répandue dans le discours populaire, MCM réplique par une salve verbale. Ici, MCM reprend et détourne le verbe « dérange ». Elle le revendique dans « Solides », passant de l'action de « dérange » à celle de « détonner », puis de « défoncer » : « on dérange / on détonne [...] / on défonce / les portes / et la playlist de ton iphone ». Elle procède de même dans « #Femmeforte » (*Militante*). Si « y'en a beaucoup qui disent qu'y'a pas de femmes dans le rap », elle entend bien montrer que les femmes y ont leur place : « mais si y'a pas de femmes dans le rap / écoute / on va prendre notre place / on la laissera pas ». Dans « Simple » (*La Niña*), elle rappe que « de Québec à Dakar », elle a vu « beaucoup de ressemblances ». Elle signale ainsi, d'une part, qu'il existe une solidarité dans les luttes féministes à travers le monde et, d'autre part, que la société nord-américaine a elle aussi encore beaucoup de chemin à faire et ne devrait pas se complaire dans son soi-disant progressisme. Les mots « Tais-toi et avance », répétés à profusion durant la chanson, se font l'écho du discours social et s'adressent aux femmes de partout dans le monde. « C'est fucked up comment les gens peuvent être cons / et toi ça te choque de voir une femme défendre son opinion », chante-t-elle, s'adressant directement à un interlocuteur imaginaire, ce « tu » aux idées sexistes qui peuple son rap autant que le monde réel. Elle répond immédiatement à cet interlocuteur en affirmant : « indépendantes / nous on encaisse les coups / je me fous de ce que t'en penses / j'irai jusqu'au bout / même la corde au cou / rien qui me stoppe / j'reste debout / on me tire vers le bas mais j'vise le top ». La première personne du pluriel (« nous ») renvoie aux femmes en général et non pas seulement à celles qui font du rap. Le « je » qui suit se présente comme un modèle féminin qui refuse de se conformer aux représentations véhiculées par le discours sexiste. Ce discours est exprimé dans toute sa violence par l'image de la corde enroulée autour du cou de la rappeuse; cette corde la tire vers le bas, alors que la rappeuse s'efforce de rester debout et de continuer à lutter pour atteindre le sommet. MCM présente sous une forme matérielle ce qui autrement semble précisément n'être que des mots. Les représentations sexistes ne sont pas strictement imaginaires, nous dit la rappeuse, elles ont des répercussions concrètes sur la carrière de toutes les artistes, agissant comme une force supplémentaire contre laquelle les hommes, eux, n'ont pas à lutter.

MCM vise avec son rap les représentations sexistes, qu'elle intègre sous la forme indirecte (c'est-à-dire en se contentant de rapporter un propos) et qu'elle dénonce en confrontant le « tu », source de ces représentations. Quelle est toutefois l'identité de cette deuxième personne à laquelle s'adresse parfois la rappeuse? Il n'est pas sûr que le « tu » soit un homme. Ce pronom semble plutôt amalgamer tous ceux qui embrassent un discours sexiste, sans distinction de genre et de sexe. Si l'autorité discursive que tente de déposer MCM avantage les hommes, elle n'émane toutefois pas exclusivement d'eux; d'ailleurs, il serait faux de dire que dans le rap les voix masculines ont systématiquement fait preuve d'un sexisme auquel les femmes se seraient uniformément opposées (Phillips *et al.*, 2005 : 254). La déposition de l'autorité masculine prend une tournure différente dans *Parle parle, jase jase* et *Presse-jus* de Donzelle. Abordant la question des relations amoureuses et sexuelles entre hommes et femmes, la rappeuse s'attache surtout à formuler une critique de la virilité hétérosexuelle. La polyphonie joue encore un rôle, puisque Donzelle intègre parfois sur le mode indirect, parfois sur le mode direct, les propos de

certaines hommes afin de mieux dénoncer les comportements dont ils sont le symptôme. En fait, Donzelle détourne de bonne guerre vers les hommes la violence à l'égard des femmes qui traverse le rap traditionnel. Un seul exemple d'un rappeur québécois suffira à donner un aperçu du contexte discursif dans lequel œuvre Donzelle : « Y faut que tu viennes quand qu'on t'appelle / pis que tu viennes quand que j'te la mets / pis que t'aimes comment j'te traverse » (pour cet exemple et d'autres, voir Lemay, 2016 : 137-139²). Si les propos de Donzelle n'atteignent jamais une telle violence, l'exemple précédent illustre ce qu'elle tente de détourner. Dans « All Dick No Balls » (*Parle parle, jase jase*), la rappeuse s'attaque aux hommes « mous » qui sont, comme le titre l'indique, « all dick no balls », c'est-à-dire qu'ils ne pensent qu'à obtenir des faveurs sexuelles et manquent de courage et de maturité. « Tu la supplies pour une autre nuit dans ton lit / mais tu la présentes surtout jamais à tes amis », chante Donzelle. L'un de ces hommes imaginaires lancera d'ailleurs : « Plonge ta main dans mon jardin de testicules ». C'est bien sûr Donzelle qui chante ici et il y a tout à parier qu'aucun homme n'a jamais prononcé ces mots; la rappeuse cherche plutôt à rendre compte d'un état d'esprit et à le pousser jusqu'à l'absurde. Dans « Libido Macro » (*Parle parle, jase jase*), Donzelle se tourne vers les hommes qui font porter toute la responsabilité de la qualité des relations sexuelles sur les femmes. C'est plus précisément la suffisance masculine qu'elle dénonce, celle d'hommes qui ne remettent pas en question leurs propres performances sexuelles : « tu crois que j'ai un problème / tu te demandes si je t'aime / tu crois que je suis fatiguée / tu penses que je dois relaxer ». Pourtant, cet homme, le « tu », devrait se demander s'il n'a pas un problème « au niveau du maniement de [s]es doigts ». Donzelle chante en avoir assez de ceux qui « ne savent pas comment rouler / comment jouer / avec [s]a bille sucrée ». Chez Donzelle, les performances sexuelles décevantes de ses partenaires s'expliquent par le sentiment de suffisance qui caractérise la virilité hétérosexuelle; sûre de ses talents et centrée sur sa propre personne, la figure masculine ne prend généralement pas la peine d'écouter sa partenaire et d'apprendre comment lui plaire : « Combien de fois il faut que je te montre / le mode d'emploi / pour que le plaisir monte? / Trop occupé à vouloir venir / tu n'as pas remarqué / que je soupire. » Tout n'est pas noir cependant puisque « certains garçons savent comment bidonner savamment »; ce qui n'est pas le cas du « tu » auquel s'adresse Donzelle, que la chanteuse décrit comme « un libido macro / convaincu que [s]a graine est le stade zéro [...] / une attraction nationale / que les filles veulent mettre dans leurs annales ». La figure masculine typique dessinée par Donzelle présume de son autorité : l'homme ne doute aucunement de ses qualités et laisse aux femmes le soin de chercher à lui plaire. Cette figure revient dans l'album suivant, *Presse-jus*. L'homme décrit dans « Sticky Boy » s'arroge le droit de suivre la rappeuse et de s'imposer : « where i walk where i talk, trying to stick your tongue on mine / while i shop, while i scream, while i dance, while i think ». La figure masculine la suit partout même si la rappeuse n'a visiblement aucun intérêt pour cet homme qui agit comme un « humping wizard, a vaseline river / a fly in my hair, an everyday irish parade ». Donzelle lui lance que son postérieur n'est pas « a stress ball », dénonçant ainsi les attouchements sexuels dont les femmes sont victimes. « Douchebag » (*Presse-jus*) poursuit également cette critique. D'un « libido macro » à un « sticky boy », le « tu » qu'invective Donzelle devient un « douchebag » qu'elle décrit comme une « esti de face de cheval » avant de prendre visiblement plaisir à le

² Ici et plus loin, nous ne nommons pas les auteurs de paroles misogynes afin d'éviter de promouvoir leur œuvre et leur idéologie. Leur identité peut être trouvée dans l'étude de Lemay, aux pages mentionnées dans le corps du texte.

rejeter : « fuck tes gènes, j'ai déjà la famille / ta graine à temps partiel est tout ce qu'il me faut / va hanger avec tes amis nabots / parce que toi tout le temps ça tombe su'l cœur / comme tes testicules qui trempent dans l'beurre ». Il s'agit d'ailleurs là de la stratégie employée par Donzelle pour rejeter l'autorité masculine : relever dans un premier temps le discours et l'attitude du « tu » à l'égard des femmes, puis caractériser la figure masculine en lui associant des termes péjoratifs (« libido macro », « sticky boy », « douchebag », etc.), enfin rejeter le « tu » pour que la rappeuse accède à une position de pouvoir et délaisse la posture de victime qui subit ce traitement sexiste. Dans la chanson « Kébéoké », Donzelle élargit sa perspective en établissant un rapport entre la critique de la virilité et l'identité (masculine) québécoise. Le Kébéoké, c'est l'homme québécois suffisant qui est convaincu d'être « OK », c'est-à-dire adéquat, approprié. On comprend que c'est le rappeur québécois qui est plus particulièrement visé ici, mais la plupart des paroles peuvent également s'appliquer à l'homme québécois en général. Donzelle définit ce qu'est le Kébéoké, ce Québécois qui croit avoir « tout vu », qui arrive « icitte en nous checkant les tout nus », qui n'est pas sans rappeler une certaine frange de l'esthétique rap au masculin, où les jeunes femmes en bikini sont décoratives. Chez Donzelle, déposer l'autorité masculine revient à exhiber une arrogance trouvant sa source dans une masculinité qui ne se remet pas en question ainsi que dans le *male gaze*, qui représente les femmes comme des objets sexuels disponibles pour le plaisir du regardeur (Mulvey, 1999 [1975]). Donzelle désamorce l'autorité du Kébéoké, cette espèce d'homme pensant avoir « toute inventé » en lui répliquant : « C'est par icitte que ça se passe petit garçon ». Par un renversement du discours condescendant du mâle alpha québécois, la rappeuse désarçonne l'image de ce dernier en le qualifiant de « petit garçon ». Parmi les soi-disant inventions du Kébéoké se trouve la langue québécoise, celle « qu'on a toujours / parlée », comme le lui rappelle Donzelle. Celle-ci se réapproprie le langage par une surenchère de sacres – elle veut « plus de calvaires » et « plus de sacraments » – et son « goût de jargon ». La langue du rap québécois au masculin, déjà scabreuse, ne l'est pas suffisamment au goût de la chanteuse. La rappeuse s'impose en ayant recours à la culture populaire québécoise, que ce soit sur le plan du langage ou du lexique culinaire. Donzelle renverse le Kébéoké (« De quel bord t'a veux ta claque? ») ainsi que le *glamour* et l'élitisme associés aux rappeurs québécois : « Embarque dans' limousine / attache ta tuque pis mange ma fine / cuisine. / Boulettes de viande graisseuses / mon pudding de chômeuse / [...] / Il n'y aura pas de langoustes / juste du fromage en grains / [...] / Ce sera pas dispendieux ». L'autorité du rappeur québécois se voit déposée par une valorisation du populaire, du « bas », par opposition au luxe que peuvent représenter la limousine et les fruits de mer, faisant référence ainsi au style de vie du rappeur « québ ». Comme le laisse entendre le refrain, Donzelle refuse de « laisse[r] passer » le Kébéoké en lui envoyant en pleine figure une québécity populaire, exacerbée et anti-élite.

Dictier les représentations

Les rappeuses à l'étude travaillent à déloger l'autorité patriarcale. Pour ce faire, elles invitent dans leur rap un « tu » anonyme dont elles dénoncent le comportement et le discours. Chez MCM, cette stratégie permet de faire le procès du sexisme, celui qui affecte les femmes en général et celles qui œuvrent dans le milieu du rap en particulier. Les thématiques abordées par Donzelle paraissent plus restreintes, la rappeuse s'attachant surtout à dénoncer les dérives de la virilité hétérosexuelle. Toutefois, *Parle parle*, *jase jase* et *Presse-jus* font dévier le discours violent à l'égard des femmes qui imprègne la tradition du rap pour le rediriger vers des figures

d'hommes. Ainsi, les deux rappeuses fragilisent l'autorité masculine dans le rap, en s'attaquant à la fois au discours de ceux qui dénigrent les femmes et à la violence discursive dont les rappeuses ont souvent fait l'objet dans leur discipline. Néanmoins, fragiliser ce discours ne suffit pas. Il est nécessaire pour les rappeuses de proposer un discours différent sur les femmes afin de dicter à leur tour les représentations.

Nous avons déjà entrevu quelques marques de ces représentations en analysant les productions de Donzelle. La rappeuse refuse de se laisser figer dans une posture de victime; la figure féminine énonciative ne subit pas simplement les discours et les comportements sexistes. Dans « Libido Macro » (*Parle parle, jase jase*), Donzelle fait référence à ces « filles comme moi tannées de faire semblant [d'apprécier ses rapports sexuels] / pour que tu crois que tu es le prince charmant ». La référence au prince charmant est révélatrice : le discours social laisse généralement entendre à l'inverse que ce sont les femmes qui attendent le prince charmant, conformément aux récits mettant en scène des princesses auxquels les filles sont exposées dès leur enfance (voir notamment Wohlwend, 2011). Avec Donzelle néanmoins, c'est désormais l'homme qui, peinant à sortir du monde de l'enfance, vit dans un conte de fées. La rappeuse, elle, est la figure mature de la chanson, celle qui est en position de pouvoir puisqu'elle suggère à son interlocuteur de la laisser lui « apprendre comment [il] doi[t] [s]'y prendre » pour la satisfaire. C'est d'ailleurs là le trait principal de la représentation des femmes chez Donzelle : elles savent parfaitement ce qu'elles veulent et ne craignent pas de mettre leurs désirs en mots. Dans « All Dick No Balls » (*Parle parle, jase jase*), Donzelle étend sa détermination à toutes les femmes plutôt que de la restreindre à la seule représentation du « je » lyrique de son rap : « nous ce qu'on veut [...] / c'est un gars qui assure, un gars qui se tient [...] / nous on veut ce qu'y'a de mieux / comme Indiana Jones ». L'âge de la libération sexuelle est certes passé, cependant dans le contexte du rap la prise de parole de Donzelle est importante puisque les figures féminines y sont habituellement sexualisées et diminuées. La rappeuse reproduit cette sexualisation, mais pour en faire une marque de puissance. « Le pain durcit et craque, tu écarter l'élastique qui snappe / et hop les 5 amigos plongent et oh mon doux que c'est moite », souffle Donzelle dans « Boboom » (*Presse-jus*). La rappeuse décrira d'ailleurs une orgie dans les couplets suivants. Si Donzelle revendique le droit des femmes d'avoir des relations sexuelles de tout type, elle représente aussi le célibat comme un état d'indépendance. C'est ce qu'elle décrit dans « Génie » (*Presse-jus*), où elle affiche sa volonté d'être son propre génie, c'est-à-dire d'être la propre source de son plaisir sexuel : « laisse-moi / laisse-moi être mon génie / oui je, je serai mon génie ». C'est principalement par la représentation de la sexualité du « je » lyrique que Donzelle construit une figure féminine libérée de la misogynie qui a marqué la tradition du rap. Cette figure affirme ses désirs, n'hésite pas à dénoncer les discours et les comportements sexistes des hommes, et elle s'adonne autant au célibat qu'aux plaisirs orgiaques. La dernière chanson de *Presse-jus* déplace néanmoins quelque peu cette représentation pour insister sur un autre élément que nous retrouverons davantage chez MCM : la solidarité féminine. Dans « Jalousie », Donzelle décrit ces « maillons d'une chaîne œstrogène, / portée au cou d'une crew de women qui mènent le domaine », qui est autant la piste de danse où se trouvent les femmes que la scène du rap elle-même, que Donzelle est parvenue à conquérir avec ses deux albums. L'expression « crew de women » nous éloigne du « je » lyrique sur lequel s'appuie la plus grande partie de l'œuvre de Donzelle afin d'insister sur un groupe d'autant plus uni qu'il est relié par une « chaîne œstrogène ». Cette *crew*, celle des rappeuses, est « autant [B]eauvoir que bijoux

en or » : c'est dire que ces rappeuses se réclament du féminisme (d'où la référence à Simone de Beauvoir) autant que du rap. Ce dernier est symbolisé par les « bijoux en or », portés par certains rappeurs masculins, mais aussi par les *fly girls*, ces rappeuses « *in chic clothing and fashionable hairstyles, jewelry and cosmetics* » qui, « *contrary to other "mainstream" images of sexy, acquiescent women, [speak] what is on [their] mind* » (Keyes, 2002 : 200). L'appel à la solidarité des rappeuses ne pourrait être plus clair : « les sœurs unite, ce soir c'est la fête / bitchy mais tight mes sisters tonight, ready et right mes sisters tonight », lance Donzelle dans cette ultime chanson.

Si la question de la solidarité apparaît seulement à la fin du tout dernier album de la rappeuse montréalaise, il traverse l'ensemble du rap de MCM. « Rap de femmes, on est militantes / en gang c'est clair on est plus puissantes », chante MCM dans « Militante » (*Militante*). La solidarité se manifeste également sur le plan formel, par exemple lorsque MCM s'exclame : « Y'a plus rien qui *me* freine / tu croyais qu'*on* était sages / yo, t'aurais dû *nous* craindre » (nous soulignons). Ce passage de la première personne du singulier (« *me* ») à la première personne du pluriel (« *on* » et « *nous* ») est constant chez MCM. Bien sûr, elle parle parfois d'elle-même, mais les caractéristiques et les actions attribuées au « *je* » lyrique sont presque systématiquement rapportées à celles d'autres rappeuses et, plus largement, à celles d'autres femmes. MCM reprendra cet appel à militer ensemble dans son premier album, notamment dans la pièce « Jreprésente mes dames », où la rappeuse endosse le rôle de représentante de l'ensemble des femmes : « jreprésente les dames d'un peu partout / jamais j'oublierai celles à l'autre bout / excitantes ou pas / bitch ou gangsta ». Ce discours revient également dans « Middle Finger », chantée en duo avec la rappeuse française Fanny Polly en vue de la sortie d'un nouvel album en 2020. Si elle affirme que « c'est la musique qui [la] tient debout », elle ne parle pas uniquement d'elle-même : le « *je* », ici encore, se transforme en un « *nous* ». « On milite, on se rassemble / c'est logique l'union fera la puissance / j'avance en mode déterminée / on fera l'apologie de l'égalité / avec Fanny Polly sur le front / pas de monotonie dans nos sons / France-Québec le message se répand / femmes on se connecte tu l'entends ». Les représentations qu'offre MCM ne reposent cependant pas uniquement sur la solidarité. La rappeuse s'attarde également à construire l'image d'une « Femmeforte », pour reprendre un titre de l'album *Militante* chanté en collaboration avec six rappeuses (Lacerta Mantra, Dame de Pique, Lucenda, Ruby, DS DarkShyne et Kella). « J'prends ma place et je la laisserai pas / vas-y, killer beat, défonce les portes, on déchire tout / hashtag femme forte », déclare MCM. Si c'est d'abord par la force physique que la femme forte se dévoile, le tout se complexifiera au cours de la chanson : « check le style on rap et ça cartonne / j'empile les rimes impossible que j'abandonne / femme qui cogne / femme qui s'donne ». C'est aussi par la qualité de leur rap (leur « *style* » qui « *cartonne* »), par leur détermination (« impossible que j'abandonne ») et par le profond engagement dans leur travail (« femme qui s'donne ») que se caractérisent les rappeuses. Notons ici que, plutôt que de passer du « *je* » au « *nous* », MCM va de la première à la troisième personne. En effet, les expressions telles que « femme qui », associées à une caractéristique connotée positivement, sont nombreuses chez MCM, comme si la rappeuse voulait imposer de nouvelles représentations des femmes et les fixer dans l'esprit de son auditoire grâce à leur répétition. L'image de la femme forte revient également dans le deuxième album de MCM. Le titre de la chanson « La Niña » de l'album du même nom fait référence à une tempête : « comme un coup de vent, j'balaye tout ça », dit-elle pour se présenter elle-même et montrer les femmes qui rappent telles des forces de la nature. L'espagnol occupe de

plus en plus de place dans le rap actuel. Si son emploi demeure encore restreint chez MCM, le recours à cette langue dans *La Niña* semble surtout servir à souligner la solidarité internationale des luttes féministes, l'anglais ne pouvant remplir cette fonction puisqu'il apparaît comme une langue endogène en raison de l'emploi d'un franglais familier. « J'frappe plus fort que bien des gars », assure la rappeuse, ajoutant : « La Niña c'est moi, c'est toi, c'est elle ». « J'suis une femme forte qui en a rien à foutre / j'frappe plus aux portes / j'défonce toute », chante MCM. Cette représentation d'une « femme forte » prend une autre dimension dans « J'représente mes dames » (*Militante*), où MCM utilise cette fois la technique de Donzelle, qui consiste à rediriger vers des figures masculines la violence discursive déployée contre les femmes par certains rappeurs. Dans l'extrait suivant, MCM fait référence à deux visages d'elle-même, soit la rappeuse (dont le nom de scène est MCM) et la femme qui se nomme Marie-Chantale Mercure : « Moi j'sais qui j'suis, pis j'espère qu'y sont prêts / MCM te fait bander / et Mercure te la coupe / arrête de parler / j't'enfoncerai ta queue dans la bouche ». MCM fait rarement preuve d'une telle violence dans son rap. Cet extrait rapproche certainement MCM de l'archétype rap de la *sista with attitude*, généralement associé aux rappeuses noires qui utilisent la défiance et l'arrogance « *as a means of empowerment* », écrit Cheryl Keyes (2002 : 200). Le contexte dans lequel œuvre MCM est toutefois fort différent de celui décrit par Keyes; il se pourrait bien que MCM veuille répondre ici à un rappeur québécois tristement célèbre pour ces paroles : « Y a des femmes qui rap[pent] qui m'aiment pas / parce qu'y trouvent que je suis sexiste / si ta bouche s'ouvre bitch / s'pour que mon dick s'y glisse / et non j'veux pas entendre tes nouveaux lyrics » (un exemple répertorié par Lemay, 2016 : 137-139). On comprend donc que MCM reformule une scène malheureuse du rap québécois, où un homme imagine faire taire une rappeuse en la violant, et ce, afin de placer la figure féminine dans une position de pouvoir. C'est désormais elle qui castre le rappeur et lui enfonce son organe génital dans la bouche pour l'empêcher de répandre davantage ses représentations misogynes. Il ne s'agit donc pas pour MCM de symboliser la fin de toute parole masculine, mais bien de couper court aux discours sexistes qui ont envahi l'imaginaire du rap.

Prescrire son esthétique

Il n'est pas seulement question pour les rappeuses de dicter les représentations des femmes. Elles imposent aussi leur autorité par leur esthétique, qui oscille entre l'appropriation de l'esthétique *trash* traditionnellement associée au rap (faite d'un vocabulaire familier, de contenus violents et explicites) et d'une esthétique plus kitsch. Pour Donzelle, il s'agit, dans un premier temps, de détourner le sens du *trash* traditionnel pour ensuite le doter d'une autre valeur et valoriser une forme de kitsch anti-élite. MCM, pour sa part, reprend également des éléments du *trash* traditionnel au masculin pour en activer une autre acception, qui est au cœur de la construction de son identité de rappeuse. Soulignons d'emblée que Donzelle, de son vrai nom Roxanne Arsenault, est une spécialiste du kitsch : elle a déposé en 2011 un mémoire de maîtrise en études des arts à l'Université du Québec à Montréal, intitulé *Les commerces kitsch exotiques : reconnaissance et sauvegarde d'un nouveau patrimoine*. Plus récemment, Arsenault accordait une entrevue à Radio-Canada dans laquelle elle définissait les critères du kitsch, parmi lesquels nous ne retiendrons que ceux qui peuvent s'appliquer au rap (son expertise étant surtout en arts visuels et en architecture) : l'imitation, le décalage et la surenchère (15 janvier 2019).

Donzelle, dans ses chansons, *imite* le *trash*, pour ensuite opérer un *décalage* par rapport à celui-ci, notamment au moyen d'une esthétique kitsch, qui passe par la *surenchère*.

Au-delà de la langue et des thèmes violents et crus de l'esthétique *trash* traditionnellement associée à un certain rap, il importe de se pencher sur ce que signifie cette esthétique. Dans le cas du rap québécois au masculin, il s'agit du « *trash in the spectacular sense of trash when famously displayed [...] That is trash that flaunts its extravaganza and makes of exclusion a privilege*³ » (Harrow, 2013, ePub). Ainsi, le *trash* traditionnel employé par les rappeurs transforme la marge – la sous-culture du rap québécois – en une forme d'élite, qui s'érige en se servant du corps des femmes. La glorification de cette marge mâle passe non seulement par la violence, mais aussi par le rabaissement des femmes, comme l'évoque Donzelle dans l'extrait suivant : « quand tu me regardes le cul comme ça » (Donzelle, « Cooler », *Presse-jus*). Dans son imitation du *trash* traditionnel, Donzelle active une autre valeur de cette esthétique, plus proche de son sens littéral, qui concerne le déclasserement, la dévaluation et la saleté associés aux choses et aux êtres (Harrow, 2013, ePub). La rappeuse a recours au *trash* pour entacher une certaine forme de masculinité, notamment dans la chanson « Festival », où elle signifie sa répugnance pour un homme en précisant que même « la marde [l']évite ». Dans cette chanson, l'abject est à l'honneur pour déloger l'autorité masculine : « l'arrogance me tue / quand vomie par des caves / [...] / sur ta bandana, / je lança mon crachat / [...] / cette pauvre fable / est peut-être littérale / liqueur sur ta sale vie ». C'est l'homme suffisant qui est diminué et dont l'existence est niée (« C'est que ton existence je nie », dans les mots de la rappeuse), et non plus les femmes, comme c'est le cas dans un certain rap masculin : il s'agit d'un renversement complet de la perspective. Le décalage est important ici, car on passe d'une esthétique *trash* misogyne et paradoxalement élitiste à une autre qui illustre la vengeance du « petit », de la « petite », devrions-nous dire : « la haine club, c'est pour moi, / c'est pour elles / c'est pour le tout petit », rappe Donzelle. En outre, l'autrice s'empare des images du *trash* traditionnel et les détourne pour les rendre plus poétiques. Notons cet exemple tiré de la chanson « Cooler » : « tes basses fréquences qui me chatouillent / ma cave mouillée désire tes fouilles ». L'objectif n'est pas d'employer un euphémisme ou de censurer le langage osé, mais bien de mettre en sourdine la réification opérée par le *trash* traditionnel. Le décalage est d'autant plus important que l'instance active et désirante est, par métonymie, la rappeuse, la femme. Les images poétiques obtenues par le détournement du *trash* traditionnel servent aussi à ridiculiser par l'ironie (« et ta graine est enchantée ») et par la critique d'une forme de virilité (« suivant ta boussole en érection »).

Toutefois, c'est l'esthétique kitsch qui est la plus représentative du rap de Donzelle. Mais encore faut-il préciser ce que l'on entend par kitsch. Comme l'autrice le note elle-même dans son mémoire, « la définition du terme est très diversifiée » (2011 : 11). Ses acceptions sont non seulement nombreuses, mais elles sont aussi contradictoires. Chez Donzelle, un certain kitsch est mis en valeur alors qu'un autre est mis à mal. Le kitsch qu'elle veut détruire est celui qui « est basé sur une civilisation consommatrice » (Moles, 1976 : 13) et qui est lié à la notion de faux. Plus encore, c'est le kitsch comme mode de vie dominant, systémique et normatif, homogène, lisse et sans texture vers lequel toute la société tendrait (Calinescu, 1987). Dans l'écriture de Donzelle, cette forme de kitsch est incarnée par le « gars cool et suave » faisant l'objet de la détestation de la rappeuse dans « Festival », qui est « checké de la tête aux pieds, /

³ Nous traduisons : « *trash* au sens spectaculaire du *trash* quand il s'affiche avec gloire [...] C'est le *trash* qui exhibe son extravaganza et qui fait de l'exclusion un privilège ».

admiration du miroir / [...] / les faibles et les bêtes / se traînent dans la roche / accrochés à tes souliers ». L'image du gars *cool* à laquelle on aspire, colportée par le rap masculin et, plus généralement, par la culture populaire, est mise à mal, alors que les admirateurs qui forment la suite du jeune homme populaire sont tournés en ridicule. C'est sans oublier « [s]on bronzage carotte » qui, en plus d'évoquer la fausseté, n'est pas sans rappeler l'un des stéréotypes les plus fortement associés aux *douchebags*, l'une des cibles de Donzelle.

D'autre part, le kitsch qui est mis en valeur est celui qui fait tomber les idoles en formulant une critique de la domination masculine, de la masculinité toxique et de l'assurance propre au mâle. L'esthétique kitsch de Donzelle privilégie l'excès et l'outrance (la surenchère), par opposition à ce qui est lisse et homogène (la masculinité hégémonique). Dans la chanson « Hottentote », la rappeuse utilise des images kitsch de la société de consommation pour neutraliser l'homme suffisant : « tu sais que le pogo stick / n'a rien de magnifique / [...] / tu comprends rien / au Ouija érotique ». On retrouve ce même objectif, mais poursuivi à partir d'une image kitsch empruntée à la culture populaire québécoise : « tes mains pensaient / tout pouvoir maîtriser / mais tu es fait comme un nouveau-né / ces brioches de carême ». Comme c'était le cas dans la chanson « Kébéké », le recours à la culture populaire sert à remettre les pendules à l'heure, à opérer une sorte de nivellement : l'image kitsch populaire est ici profondément démocratique, comme le suggère Abraham Moles.

MCM s'approprie elle aussi l'esthétique *trash* traditionnelle au masculin, dont elle reprend certains éléments. Comme Donzelle, elle la détourne et active une autre acception du *trash*, plus littérale, plus proche de la dévaluation et des conditions d'existence rudes, et qui sert de fondement à sa *persona*. Dans sa chanson « Toutes les nuits », la rappeuse utilise le mot « pute », emblématique du *trash* traditionnel, mais pour l'appliquer à son locuteur habituel, l'homme : « Moi j'cherche homme avec un cœur / pas une pute avec une queue / qui voudrait même sauter ma sœur ». Le terme garde sa connotation péjorative, mais il sert à montrer le manque de loyauté et la bassesse de certains hommes. Plus loin dans cette chanson, MCM attribue à l'inverse une valeur positive à « pute » : « J'ai voulu être une vraie pute / j'les ai fait mes preuves », comme si on accédait à la condition de pute après avoir fait ses classes. Accompagné de l'adjectif « vraie », le mot connote aussi l'authenticité – il s'agit là d'un critère important du rap – (« une vraie pute »), qui paraît implicitement s'opposer à ce qui serait une *fausse* pute, catégorie un peu fourre-tout utilisée par certains hommes et certains rappeurs pour rabaisser les femmes. La question de l'authenticité est effectivement au cœur des paroles de MCM, qui reprend paroles et images violentes du *trash* traditionnel pour en dévoiler la face cachée, notamment lorsqu'elle rappe ceci : « Alors ferme ta gueule / p'tite fille tu l'suces pour ne pas être seule ». Les « *shut up* » et les « *suck my dick* » sont légion dans un certain rap masculin, mais ici, le fait de se taire et de pratiquer une fellation met aussi en relief la peur de la solitude et la dépendance plutôt que la seule soumission. Ainsi, la rappeuse apporte un peu de texture à certains stéréotypes liés aux femmes et en refuse carrément d'autres, qu'il s'agisse de leur rabaissement systématique ou encore de leur comparaison avec les princesses. Elle chante d'ailleurs « Blanche-Neige c'est une chienne ».

C'est toutefois à partir d'un autre aspect du *trash* que l'autrice construit sa *persona*, un *trash* plus proche de sa tendance au déclin (Kennedy, 2007 : 52). Comme l'indique Greg Kennedy, le *trash*, dans son acception la plus littérale, est lié à la dévaluation absolue, à la perte de la valeur. Chez MCM, cette esthétique se traduit par la misère, l'autodestruction et même la

mort, qui habitent les paroles de la rappeuse. Contrairement à Donzelle, qui fait du kitsch sa principale esthétique, MCM utilise certains traits de l'esthétique qu'elle tente de subvertir et en reste proche, ce qui montre bien que la constitution de l'autorité nécessite souvent un certain équilibre entre accommodement et subversion :

*authority is also constituted through (historically changing) textual strategies that even socially unauthorized writers can appropriate. Since such appropriations may of course backfire, nonhegemonic writers and narrators may need to strike a delicate balance in accommodating and subverting dominant rhetorical practices*⁴ (Lanser, 1992 : 6-7).

Même si l'autrice se présente sous les traits d'une « femme forte », d'une « militante », d'une « femme qui fait du rap », qui se « crisse des préjugés » et qui prendra sa « place de force / dans ce putain de rap show », elle demeure néanmoins une « femme forte qui a tout perdu », comme le dit sa chanson « Junkie ». Plusieurs de ses paroles traduisent une existence rude, qui est au cœur de la construction de l'identité de rappeuse de MCM : « [O]n peut survivre même quand on saigne » et « à moins que le vent tourne / on restera pauvres » (« Bohème »). Cet état de choses contraste fortement avec un certain *ethos* du rappeur, *glamour* et élitiste. Précisons néanmoins que le *glamour* que l'on retrouve dans le rap sert souvent de contrepoids à des débuts difficiles. Pour sa part, MCM demeure dans une logique d'authenticité, teintée par une réalité accablante. L'esthétique *trash*, telle qu'elle est déployée par l'autrice, n'a rien du spectaculaire et de l'extravagance du *trash* traditionnel. Elle permet de mettre en lumière le vécu des individus jugés de trop dans la société, les « déchets humains » auxquels s'identifie MCM : « Par terre / c'est le froid / c'est la honte / les gens te regardent à peine / [...] / affamés / sales / et prêts à mourir ». Néanmoins, la rappeuse récupère le *gangsta rap* pour représenter tour à tour une forme de résistance à l'ordre établi (« on fout la merde ils vont suer les porcs ») et un cercle vicieux (« fait le crime pour la drogue / la drogue pour le crime ») (à propos du *gangsta rap*, voir Chang, 2005; sur les questions de sexualité, de *gangsta rap* et de pauvreté, voir Baldwin, 2004). La *persona* de MCM, bien qu'elle soit constituée de la femme forte qui « cogne aux portes » sans accepter qu'on lui « crache dessus », se construit d'abord sous le signe de la précarité : « De mon côté / chuis plus près de la mort / [...] / Chuis une junkie / pis j'veis mourir ici ». Chez MCM, imposer son autorité revient à refuser le côté *glamour*, factice et dégradant imposé aux femmes par certains hommes, afin de montrer une face plus sombre de la marge.

Conclusion

Avec le rap de Donzelle et de MCM, exit le *bling*, les *hoes* (qui ne seraient que des *hoes*) et la suffisance, qui sont parties intégrantes de l'autorité masculine dans le rap québécois. Les deux rappeuses expriment leur refus de la domination masculine, autant en ce qui concerne le contexte social général où domine un discours patriarcal que celui de la scène rap de la Belle Province où les hommes occupent plus de place que les femmes. En fin de parcours,

⁴ Nous traduisons : « l'autorité se constitue également à travers des stratégies textuelles (qui changent historiquement) que même des auteur-e-s non autorisé-e-s peuvent s'approprier. Puisque des appropriations de ce genre peuvent se retourner contre les auteur-e-s, ces dernier-ère-s ainsi que les narrateur-trice-s qui n'appartiennent pas à l'élite doivent trouver un équilibre délicat entre l'accommodement et la subversion des pratiques rhétoriques dominantes ».

il importe de se pencher plus avant sur le genre d'autorité que Donzelle et MCM cherchent à imposer dans leurs chansons. Autorité liée au genre, certes, car les rappeuses déposent l'autorité masculine et dictent les représentations des femmes, mais les autrices s'en prennent également à l'élitisme. L'autorité revendiquée par les deux artistes relève également de la classe sociale. En effet, Donzelle et MCM, chacune à sa manière, opposent au luxe et au *glamour* de l'imaginaire du rap des images populaires, liées au kitsch commercial ou national chez Donzelle ou aux classes sociales défavorisées chez MCM. Ce faisant, les deux artistes forcent cet imaginaire à accueillir de nouvelles images. Outre l'hégémonie masculine et le classisme, la fausseté figure également parmi les cibles des rappeuses : fausseté du jeune homme aisé, *cool*, populaire et sûr de lui dans les chansons de Donzelle; fausseté d'une sous-culture *glamour* et chic dans celles de MCM. La question de l'authenticité, sous-jacente à cette critique de la fausseté, est davantage explorée par MCM qui, loin du ludisme proposé par l'esthétique kitsch de sa consœur, ne tente pas de transcender le réel et présente sans filtre des conditions de vie précaires, à l'image de l'acception plus littérale du *trash*. Pour les deux autrices, déloger l'autorité masculine revient à opérer un certain nivellement en opposant à une marge mâle et élitiste une marge féministe et populaire.

Bibliographie

Albums à l'étude

Donzelle (2008). *Parle parle, jase jase*, Sound Pouding/Statik, 50 minutes, 15 chansons.

Donzelle (2018). *Presse-jus*, autoproduction, 34 minutes, 10 chansons.

MCM (2016). *Militante*, 48 minutes, Les Disques RER, 16 chansons.

MCM (2018). *La Niña*, 42 minutes, Distribution Essentiel, 13 chansons.

Bibliographie

ADAMS, Terri M., et B. DOUGLAS (2006). « The Words Have Changed but the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music », *Journal of Black Studies*, vol. 36, n° 6, p. 938-957.

ARSENAULT, Roxanne (2011). *Les commerces kitsch exotiques au Québec : reconnaissance et sauvegarde d'un nouveau patrimoine*, mémoire de maîtrise (études des arts), Montréal, Université du Québec à Montréal.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BALDWIN, Davarian L. (2004). « Black Empires, White Desires », dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge.

BAUER, Dale M. (1988). *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*, Albany, State University of New York Press.

- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2018). « Rap local : MCM, changer d'air », *Voir*, 2 septembre, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2018/09/02/rap-local-mcm-changer-dair/>] (consulté le 9 janvier 2020).
- BURTON, Stacy (2013). « The Privilege – and Problem – of Narrative Authority », dans *Travel Narrative and the Ends of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 26-50.
- CALINESCU, Matei (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press.
- CHANG, Jeff (2005). *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, New York, Picador.
- CÔTÉ, Émilie (2018). « Donzelle : une rappeuse et sa mission », *La Presse*, 23 mai, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/musique/entrevues/201805/23/01-5182909-donzelle-une-rappeuse-et-sa-mission.php>] (consulté le 9 janvier 2020).
- DUCROT, Oswald (1984). *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit.
- HARROW, Kenneth (2013). *Trash: African Cinema from Below*, Bloomington, Indiana University Press.
- HERD, Denise (2015). « Conflicting Paradigms on Gender and Sexuality in Rap Music: A Systematic Review », *Sexuality & Culture*, vol. 19, n° 3, p. 577-589.
- KENNEDY, Greg (2007). *An Ontology of Trash*, New York, State University of New York Press, coll. « SUNY Series in Environmental Philosophy and Ethics ».
- KEYES, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*, Chicago, University of Illinois Press.
- KORIASS (2015). « Natural Born Féministe », *Urbania*, 9 juillet, [En ligne], [<https://urbania.ca/article/je-connaiss-une-fille/>] (consulté le 9 janvier 2020).
- LANSER, Susan S. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press.
- LEMAI, Sylvain (2016). *Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- MOLES, Abraham A. (1976). *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Paris, Denoël/Gonthier.
- MULVEY, Laura (1999 [1975]). « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, p. 833-844.
- OWARE, Matthew (2018). *I Got Something to Say: Gender, Race and Social Consciousness in Rap Music*, Cham, Palgrave Macmillan.
- PHILLIPS, Layli, *et al.* (2005). « Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004 », *Journal of African American History*, vol. 90, n° 3, p. 254-277.

- RADIO-CANADA (2019). « Le patrimoine kitsch du Québec », sur le site *Radio-Canada*, 15 janvier, [https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/segments/entrevue/102091/patrimoine-kitsch-donzelle-roxanne-arsenault-caroline-du-buc?fbclid=IwAR2loqtoqLAAAn3XJnytlus6No5_mv26611L00sh7zxH2jL2N-xx0M_AXWYY] (consulté le 20 avril 2020).
- VALLET, Stéphanie (2018). « Peut-on écouter du rap et être féministe? », *La Presse*, 4 septembre, [En ligne], [https://www.lapresse.ca/arts/musique/201809/04/01-5195131-peut-on-ecouter-du-rap-et-etre-feministe.php] (consulté le 9 janvier 2020).
- VALLET, Stéphanie (2019). « Le rap féminin? Ça n'existe pas! », *La Presse*, 9 mars, [En ligne], [https://www.lapresse.ca/arts/musique/201903/13/01-5218098-le-rap-feminin-ca-nexiste-pas.php] (consulté le 9 janvier 2020).
- WOHLWEND, Karen (2011). « Damsels in Discourse: Girls Consuming and Producing Identity Texts through Disney Princess Play », sur le site *International Literary Association*, [https://ila.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1598/RRQ.44.1.3] (consulté le 5 avril 2020).

Mathieu SIMARD est agent de recherche. Il a notamment codirigé *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada* (Éditions David, 2018) et le dossier « La région dans la littérature du Québec » (*Voix et Images*, 2019). Ses recherches se concentrent sur l'étude des groupes sous-représentés et désavantagés, à la croisée des études littéraires et des sciences sociales.

Isabelle KIROUAC MASSICOTTE est professeure adjointe à l'Université du Manitoba. Ses travaux portent sur le *trash* comme esthétique de la marginalité dans les littératures québécoise, franco-canadiennes et autochtones de langue française. Elle s'intéresse également à la contre-culture, à l'étude culturelle des minorités, à la culture populaire, à l'imaginaire de l'industrie extractive ainsi qu'à la nordicité. Son livre *Des mines littéraires : l'imaginaire minier dans les littératures de l'Abitibi et du Nord de l'Ontario*, a paru en 2018 aux Éditions Prise de parole et s'est mérité le Prix Champlain en 2020, en plus d'avoir été finaliste au Prix du Canada et au Prix du meilleur livre de l'APFUCC. Elle est directrice de la revue *@analyses* et codirectrice de la section « Lettres canadiennes » de la *University of Toronto Quarterly*.

L'hétérolinguisme au cœur du rap québécois contemporain : les cas de Loud et de Koriass

Frédéric Giguère
Université de Waterloo

Résumé : Cet article porte sur la présence de l'anglais dans le rap québécois grand public, en particulier chez Koriass et Loud. En adoptant une approche mariant la littérature à la sociolinguistique, nous effectuerons un survol des usages linguistiques de leurs albums respectifs, sélectionnés à l'ADISQ en 2019, afin de brosser un portrait de la situation. Dans un second temps, nous examinerons les thèmes du soi, de la québécoité et de la violence dans le rap à partir des données recueillies lors de notre examen des chansons. L'analyse des échanges hétérolingues montrera que, dans le rap de Koriass et de Loud, l'anglais vient s'ajouter à une base linguistique française. Le français demeure donc la langue dominante malgré l'usage de l'anglais.

Abstract: *This article is a case study about the presence of English in the mainstream Quebec rap. With a blended approach mixing literature and sociolinguistics, it aims at providing an overview of Koriass' and Loud's albums in nomination during the 2019 edition of the ADISQ gala. With the data retrieved from the overview, we are analyzing the themes of the self, the québécoité as well as the portrayal of violence in the rap industry. This analysis of heterolingual exchanges shows that within the rap of Koriass and Loud English only completes a French base. French remains the dominant language despite the use of English.*

La popularité du rap québécois ne cesse de s'accroître depuis 1997, soit l'année où le groupe Dubmatique a reçu un Félix dans la catégorie « meilleur album rock alternatif » pour son album *La force de comprendre* au gala de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) (ADISQ, 1997). Le prix du meilleur album rock alternatif témoigne à l'époque du refus de l'Association de reconnaître le rap comme un genre à part entière. L'année suivante, l'ADISQ change le nom de la catégorie pour y inclure à la fois le hip-hop et la musique techno. Le groupe Les Messagers du son (LMDS) remporte alors le Félix du meilleur album hip-hop/techno. Cette catégorie changera de nom encore une fois en 2019 pour devenir celle de l'album rap de l'année. La même année, au gala de l'ADISQ, un mouvement générationnel d'une grande ampleur se fait connaître du grand public. D'abord, on consacre le numéro d'ouverture à des artistes du rap contemporain, incluant Loud, Koriass et plusieurs autres rappeurs. Ensuite, les artisans du rap y sont largement récompensés remportant les Félix de l'interprète masculin de l'année, de la vidéo de l'année et de l'album rap de l'année.

Le succès et la légitimité du rap dont témoigne l'édition 2019 du gala de l'ADISQ reposent sur deux vagues d'artistes rap qui ont précédé cette troisième vague et y ont contribué. Selon Sylvain Lemay, la première vague inclut les artistes qui se sont démarqués avant 1995 et qui ont ainsi contribué aux balbutiements de ce mouvement culturel au Québec (Lemay, 2016 : 60),

dont le groupe Mouvement rap francophone. Le succès commercial de Dubmatique correspond à la deuxième vague qui, comme l'explique Myriam Laabidi en parlant notamment du déclin IAM, moment où les jeunes Québécois ont entendu un rap axé sur les aspects culturels grâce à ce groupe marseillais, ouvre la porte à un rap porté sur les spécificités locales et régionales (Laabidi, 2012 : 34). Cette spécificité de la deuxième vague se maintient dans le rap grand public de la troisième vague, qui débute au tournant des années 2000 et se poursuit dans les années 2010. Cette nouvelle vague est marquée par la croissance de la production musicale ainsi que par la démocratisation de l'industrie musicale à l'ère du numérique. Elle compte parmi elle des artistes tels que Souldia, Loud Lary Ajust, Dead Obies, Alaclair Ensemble, Koriass, pour ne nommer que ceux-ci (Lemay, 2016 : 59). Alors que certains de ces artistes poursuivront leur carrière, d'autres se joindront à cette vague, comme Loud et FouKi. Cet intérêt pour le rap dans la culture populaire est confirmé en mars 2016 par une apparition du groupe Dead Obies sur le plateau de l'émission *Tout le monde en parle* à l'occasion de la parution de son album *Gesamtkunstwerk*, dans lequel l'anglais est fréquemment utilisé. Marie-Rose Savard Morand souligne que « ce qui ressort de ce passage à l'émission est l'aménagement, par le dialogue entourant la polémique linguistique, d'un espace discursif au cœur de l'espace public québécois ». (Savard Morand, 2019 : 49) Comme l'explique Claire Lesacher, à la suite des recherches de Mela Sarkar, de Bronwen Low et de Lise Winer : « L'une des caractéristiques marquantes du rap produit par les artistes montréalais-e-s des générations post-loi 101 réside dans la multiplicité des langues et des variations mobilisées¹ » (Lesacher, 2016 : 237). Elle précise toutefois que « les compétences et pratiques quotidiennes multilingues n'entraînent pas toujours des compositions rap plurilingues, empreintes de code-switching et/ou teintées des slangs ou du français, souvent désignées comme propres à l'espace montréalais » (*Ibid.* : 238). Toutes catégories confondues, parmi les artistes et les compositions qui ont reçu des prix de l'ADISQ en 2019, huit sont pourtant marqués d'une importante composante plurilingue.

Nous proposons deux études de cas portant sur les rapports entre les langues issues du rap québécois grand public de la troisième vague. Nous analyserons l'album *La nuit des longs couteaux* de Koriass ainsi que l'album *Tout ça pour ça* de Loud afin d'éclairer les manières dont les artistes changent de code linguistique. Parus en 2018-2019 et sélectionnés au gala de l'ADISQ en 2019, ces deux albums ont d'abord retenu notre attention en raison de leur hétérolinguisme. L'hétérolinguisme, un néologisme forgé par Rainier Grutman et adopté par des chercheuses comme Nicole Nolette et Myriam Suchet, permet selon nous d'aborder la dualité linguistique présente dans les textes de rap. Grutman définit l'hétérolinguisme comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Grutman, 2019 : 60). Il souligne que ce concept est « également une réponse et une réaction aux débordements et aux dérapages sémantiques du mot "bilinguisme" » (Grutman, 2019 : 11). La neutralité du terme grutmanien se révèle un atout pour nous, car elle permet l'analyse littéraire des messages véhiculés par le rap tout en évitant de politiser le mouvement ou son usage des langues. Non seulement la relation entre le politique et le rap québécois mérite une attention particulière qui ne figure pas dans cette étude, mais nous souhaitons également éviter les débats politiques sur un usage normatif de la langue. L'emploi de l'hétérolinguisme dans l'album de Dead Obies a été reçu avec réticence et a suscité un débat. Pour notre part, nous croyons que la présence d'artistes rap dans la culture populaire québécoise représente un pas vers la tolérance.

¹ Voir aussi Sarkar, Low et Winer (2007) et Sarkar (2008).

Les deux albums en question ont aussi été choisis parce qu'ils adoptent des approches différentes. Koriass, pseudonyme d'Emmanuel Dubois, parle de son passé et des difficultés auxquelles il a dû faire face dans son album aux accents autobiographiques. Son deuxième album *La nuit des longs couteaux* paraît en 2018, dix ans après *Les racines dans le béton*. Finaliste dans la catégorie interprète masculin de l'année au gala de l'ADISQ en 2017, une première pour un artiste rap, Koriass s'impose désormais dans le milieu culturel comme une figure importante du rap québécois grand public. Loud a reçu le Félix de l'interprète masculin de l'année en 2019, du jamais vu dans le milieu du rap québécois. Ancien membre du groupe Loud Lary Ajust, Loud, de son vrai nom Simon Cliche-Trudeau, lance sa carrière solo en 2016. Il fait paraître son deuxième album en 2019, intitulé *Tout ça pour ça*.

Dans cet article, nous brosserons d'abord un portrait d'ensemble de l'hétérolinguisme de ces deux albums grâce à une analyse quantitative. Ensuite, nous nous pencherons sur les particularités des deux albums en relevant les thèmes associés aux échanges linguistiques afin de montrer que l'apport de l'anglais ne se fait pas au détriment du français dans la mesure où celui-ci occupe toujours la plus grande place dans les textes. En alliant l'analyse quantitative à une approche thématique, nous vérifierons les conclusions que tire Bob. W. White dans un article portant sur Dead Obies. White y constate que « *it may be reasonable to argue that French serves as primary matrix for expressing complex ideas or concepts and English provides important secondary or thematic information that enables artists to express themselves as creative agents*² » (White, 2019 : 964). Chez Loud, on le verra, l'usage plus rare de l'anglais s'associe aux thèmes du soi et de la violence, un phénomène répandu dans le monde du rap. Chez Koriass, l'abondance des emprunts ludiques à l'anglais s'allie à une multiplication des références québécoises.

Un portrait d'ensemble de l'hétérolinguisme dans les deux albums

En optant pour une analyse quantitative, nous nous permettons de faire un survol du lexique afin d'en découvrir ses spécificités par l'écoute systématique de chaque chanson des albums à l'étude. L'analyse quantitative nous amène à porter attention à toutes les chansons et à s'arrêter ensuite à ce qui est digne d'intérêt. Cet exercice nous permettra de comprendre de quelle façon sont composés les albums en tentant, par l'entremise de catégories fixes, de tracer des frontières délimitant les emplois linguistiques. En nous inspirant des travaux de Mela Sarkar sur le plurilinguisme de la communauté hip-hop montréalaise (Sarkar, 2008 : 34), nous avons développé notre propre système de codage comprenant cinq catégories distinctes : le français, qui inclut tout mot issu de l'emploi standard, selon le dictionnaire *Usito* de l'Université de Sherbrooke, par exemple « vie³ » ou « éléphant⁴ » ; l'anglais, tout mot issu de l'anglais selon le dictionnaire *Merriam-Webster*, comme « *alone*⁵ » ; les anglicismes, tout mot francisé issu de racines anglaises excluant les mots français issus de l'anglais, selon les dictionnaires *Usito* et *Merriam-Webster*, comme « rider⁶ » ; les québécismes, tout mot propre au français du Québec, selon le dictionnaire *Usito*, par exemple

² « On pourrait soutenir que le français sert de matrice afin d'exprimer des concepts ou des idées complexes et que l'anglais fournit des informations secondaires ou thématiques importantes qui permettent aux artistes de s'exprimer et qui leur donnent une certaine agentivité créative » (nous traduisons).

³ « Jamais de la vie », dans Loud, 2019.

⁴ « Éléphant », dans Koriass, 2018.

⁵ *Ibid.*, nous soulignons.

⁶ « Alerte Amber », dans Koriass, 2018.

« enveille⁷ » et autres⁸. En ce qui concerne cette dernière catégorie, il convient de préciser qu'elle inclut tout nom propre désignant un objet, une entité ou une personne. Les néologismes ou mots issus de langues étrangères qui ne sont ni en français ni en anglais se retrouvent dans la cinquième catégorie. Nous optons pour une approche lexicale sans tenir compte de la syntaxe. Nous sommes conscients que la frontière entre l'anglicisme et l'anglais peut être mince et que l'usage dicte la catégorie dans laquelle se retrouve le mot. Bien que tous les mots ne figurent pas nécessairement dans l'analyse, par souci d'uniformité, nous avons classé chaque mot dans une catégorie afin de conserver l'intégrité des chansons analysées et des pourcentages calculés. Il nous semble opportun de souligner que cet exercice n'a pas pour but de développer un modèle des pratiques langagières à l'œuvre dans le rap grand public et qu'il contient, bien sûr, une certaine part d'arbitraire. Il s'agit toutefois d'un instrument permettant de broser un portrait d'ensemble et de montrer, justement, à quel point ces pratiques sont fluides.

Tableau 1

Distribution des occurrences dans deux albums de rap francophone contemporain

Titre de l'album	Artiste	Français	Anglais	Anglicisme	Québécoisme	Autre
<i>Tout ça pour ça</i>	Loud	4247 (78 %)	1038 (19 %)	6 (0,11 %)	8 (0,15 %)	163 (3 %)
<i>La nuit des longs couteaux</i>	Koriass	6262 (81 %)	1228 (16 %)	29 (0,39 %)	88 (1 %)	146 (2 %)

À première vue, aucun des deux albums ne dépasse une proportion de 20 % d'anglais. Chez Loud, nous notons un emploi de l'anglais plus marqué avec un taux de 19 %, ce qui représente un écart d'environ 3 % par rapport à l'album *La nuit des longs couteaux* de Koriass. Il est important de mentionner que nous employons des pourcentages arrondis à l'unité près dans notre comparaison des deux albums. De cette façon, nous cherchons à analyser les proportions et non la quantité de mots anglais.

En ce qui concerne la catégorie « autre », les noms propres, « n'appartenant pas à la langue à proprement parler dans la mesure où il[s] [sont] dépourvu[s] de sens lexical » (Suchet, 2009 : 140), forment la majorité de cette catégorie avec un taux de 70 %. Vu la complexité de cette question et du fait que l'analyse prévue ne requiert pas l'inclusion de noms propres pour quantifier la présence de l'anglais dans le corpus, nous ferons abstraction des noms propres. Les onomatopées qui sont inscrites dans les paroles forment la deuxième partie de cette catégorie avec un taux de 18 %. Nous considérons toute représentation textuelle d'un son dans cette catégorie dans la mesure où il est difficile de catégoriser un son dans une seule langue. C'est dans cette optique que nous préférons

⁷ « Chenous », *Ibid.*

⁸ Les dictionnaires *Usito* et *Merriam-Webster* ont été utilisés, d'une part, car ils offrent une vision descriptive de l'usage moderne de leur langue respective en incluant de nombreux néologismes et, d'autre part, en raison de leur disponibilité en ligne. Le dictionnaire américain *Merriam-Webster* inclut les termes provenant du vernaculaire américain qui se retrouvent à quelques reprises dans le rap québécois. Il en va de même pour le dictionnaire *Usito* du côté du vernaculaire québécois, avec la présence de québécoismes et d'anglicismes.

les mentionner sans toutefois les inclure dans l'analyse. Les néologismes, tels que « zay », forment la troisième section de la catégorie « autre » avec un taux de 8 %. Ils figurent dans cette catégorie, car nous les considérons comme une manifestation du « *we code* », un concept proposé par John Gumperz. Selon lui, le *we code* fait référence aux activités linguistiques, souvent considérées comme insulaires et informelles, des groupes minorisés⁹ (1977 : 6). Par conséquent, les néologismes relèvent d'un registre différent qui mériterait une analyse à part. Dans la quatrième et dernière section de la catégorie « autre », nous considérons les mots issus de langues étrangères, qu'on trouve dans une proportion de 2,59 %. Dans la chanson « Miracles » de Koriass, citons à titre d'exemple le mot « djole », qu'on pourrait traduire par « gueule » et qui provient du créole haïtien (Targète et Urciolo, 1993 : 56). Les mots issus de langues étrangères peuvent être reliés pour la plupart au *we code* du rap si l'on considère, par exemple, les emprunts aux créoles haïtien et jamaïcain que répertorie Mela Sarkar dans les pratiques plurilingues de la communauté hip-hop de Montréal (*Ibid.* : 35). Notre analyse porte sur les relations entre le français et l'anglais; en ce sens, nous préférons souligner cette présence multilingue sans toutefois la faire figurer dans notre analyse.

Loud : popularité, simplicité et échanges unilatéraux

Après avoir analysé globalement chaque album, et en nous inspirant de la méthodologie employée par Sylvain Lemay, nous avons systématiquement écouté chaque chanson, puis brossé un portrait de l'album pour pouvoir sélectionner les chansons ayant la plus forte présence de l'anglais. Dans l'album *Tout ça pour ça* de Loud, chaque chanson contient des occurrences de l'anglais à des taux variant entre 6 % et 42 %. Au terme de ce survol de l'album, trois chansons se démarquent avec des taux d'utilisation de l'anglais dépassant 30 % : « Longues vies », « Sometimes, All the Time » ainsi que « Off the Grid ».

L'anglais s'insère dans ces chansons de trois manières distinctes. D'abord, Loud utilise souvent la séparation des vers pour passer du français à l'anglais. Dans la chanson « Longues vies », par exemple, Loud (2019) écrit : « Veiller sur ma famille et surveiller mon trône / *Everybody sing* ». Ce changement de langues peut être analysé comme un moyen de passer d'une catégorie de rap à une autre, selon la typologie proposée par Sylvain Lemay, soit du rap contestataire, où un message est transmis par les paroles, au rap festif, qui entraîne la participation active du public en l'incitant à danser et à chanter (Lemay, 2016 : 58). Alors que, dans le premier vers (en français), le rap de Loud est engagé, propulsé par les actions de « veiller » et de « surveiller » son territoire (rap contestataire), le deuxième vers (en anglais) invite la foule à chanter (rap festif). Ailleurs, Loud isole les deux langues à l'intérieur d'un même vers en utilisant une virgule, un phénomène que Sherry Simon qualifie, pour les romans de Gail Scott, de virgule de traduction (Simon, 2000 : 73). Dans « Sometimes, All the Time », il rappe : « Tu sais, j'ai grandi entouré de femmes fortes, *that's just where I'm from*¹⁰ ». Dans ce vers, la virgule sépare les deux langues, mais le propos reste le même : le lieu où le « je » a grandi est le même que celui d'où vient le « I », ces

⁹ Gumperz explique que « *the tendency is for the ethnically specific, minority language to be regarded as the "we code" and become associated with in-group and informal activities, while the majority language serves as the "they code", associated with the more formal, stiffer and less personal out-group relations* ». Nous traduisons : « La tendance est de considérer la langue d'un groupe ethnique minoritaire précis comme le « *we code* » et de l'associer aux activités intragroupes informelles, tandis que la langue de la majorité sert de « *they code* », associée aux interactions à l'extérieur des groupes, plus formelles, plus rigides et moins personnelles ».

¹⁰ Loud, 2019, nous soulignons.

deux pronoms étant indissociables de l'énonciateur. Dans cette chanson, Loud ira même jusqu'à mentionner le mot « virgule » entre un passage en anglais et un autre en français : « *let's have coffee, girl* / Virgule, j'sais pas si tu dors¹¹ ». Enfin, nous avons également observé des passages où le français est clairement la langue matrice à laquelle l'anglais vient s'annexer grâce à un article ou à un verbe. Dans la même chanson que l'exemple qui précède, Loud déclame : « Ils peuvent effacer le messenger, mais jamais toucher le *legacy*¹² ». Dans ce cas-ci, l'emprunt à l'anglais (« *legacy* ») vient se greffer au vers en français, ce qui apporte une touche authentique tirée du rap américain non seulement par le changement de langue, mais également en soulignant le riche passé de la culture rap par le mot anglais (Kopano, 2002 : 204). En somme, dans la majorité des cas relevés dans l'album de Loud, les échanges hétérolingues sont limités, c'est-à-dire que, dans un passage, il n'y aura qu'un seul changement d'une langue à l'autre.

Tableau 2
Distribution des occurrences dans *Tout ça pour ça* (2019) de Loud

Pistes	Titres	Français	Anglais	Anglicisme	Québécoisme	Autre	Total
1	Sans faire d'histoire	380 (89 %)	35 (8 %)	0	0	10 (2 %)	425
2	Médailles	538 (86 %)	61 (10 %)	0	3 (0,48 %)	21 (3 %)	623
3	Jamais de la vie	394 (77 %)	107 (21 %)	0	0	10 (4 %)	511
4	Salles combles	656 (91 %)	53 (7 %)	1 (0,13 %)	0	7 (1 %)	717
5	Longues vies	293 (66 %)	137 (31 %)	0	1 (0,22 %)	13 (3 %)	444
6	Sometimes, All the Time	262 (57 %)	192 (42 %)	3 (0,65 %)	1 (0,21 %)	1 (0,21 %)	459
7	Off the Grid	411 (59 %)	234 (34 %)	2 (0,28 %)	1 (0,14 %)	44 (6 %)	692
8	Fallait y aller	454 (72 %)	142 (22 %)	0	2 (0,31 %)	34 (5 %)	632
9	Pas sortables	426 (90 %)	26 (5 %)	0	0	21 (4 %)	473
10	GG	433 (89 %)	51 (10 %)	0	0	2 (0,41 %)	486
TOTAL		4247 (78 %)	1038 (19 %)	6 (0,11 %)	8 (0,15 %)	163 (3 %)	5462

¹¹ *Ibid.*, nous soulignons.

¹² *Ibid.*, nous soulignons.

Koriass : haute fréquence et complexité

Dans le cas de l'album *La nuit des longs couteaux* de Koriass, nous notons un emploi plurilingue plus marqué que dans l'album de Loud. Bien que nous constatons dans l'ensemble de l'album de Koriass un pourcentage d'anglais (16 %) à peu près semblable à celui de Loud (19 %), la présence de l'anglais ne fluctue pas autant chez Koriass. Si l'on trouve chez celui-ci des taux d'anglais variant entre 4 % et 31 %, la moyenne des écarts entre le taux de chaque chanson et le taux moyen n'est que de 7 %, tandis que la médiane, à 6,5 %, est encore moins importante. Les chansons « Miracles », « Lait de chèvre » ainsi que « Cause perdue » se distinguent par une forte présence de l'anglais, avec des taux respectifs de 26 %, de 31 % et de 21 %.

Tableau 3

Distribution des occurrences dans *La nuit des longs couteaux* (2018) de Koriass

Pistes	Titres	Français	Anglais	Anglicisme	Québécoisme	Autre	Total
1	J-3000	364 (85 %)	38 (9 %)	4 (1 %)	7 (2 %)	14 (3 %)	427
2	Cinq à sept	495 (85 %)	60 (10 %)	3 (0,51 %)	8 (1 %)	15 (3 %)	581
3	Éléphant	1122 (92 %)	86 (7 %)	2 (0,16 %)	2 (0,16 %)	4 (0,32 %)	1216
4	Miracles	572 (70 %)	214 (26 %)	5 (1 %)	9 (1 %)	17 (2 %)	817
5	Get It Right	373 (75 %)	92 (19 %)	0	15 (3 %)	15 (3 %)	495
6	Ennemis	348 (80 %)	82 (19 %)	1 (0,23 %)	0	2 (0,46 %)	433
7	Lait de chèvre	486 (61 %)	247 (31 %)	3 (0,37 %)	1 (0,12 %)	55 (7 %)	792
8	Alerte Amber	390 (83 %)	64 (14 %)	6 (1 %)	5 (1 %)	3 (1 %)	468
9	Chenous	658 (82 %)	114 (14 %)	2 (0,25 %)	21 (3 %)	3 (0,38 %)	798
10	Tout donné	563 (85 %)	92 (14 %)	1 (0,15 %)	7 (1 %)	2 (0,30 %)	665
11	Cause perdue	411 (75 %)	116 (21 %)	2 (0,36 %)	8 (1 %)	14 (3 %)	551
12	Bref	480 (94 %)	22 (4 %)	1 (0,20 %)	5 (1 %)	2 (0,39 %)	510
TOTAL		6262 (81 %)	1227 (16 %)	30 (0,37 %)	88 (1 %)	146 (2 %)	7753

Dans ces chansons, nous observons un usage de la langue différent de celui de Loud. En effet, nous constatons un va-et-vient langagier plus important à l'intérieur d'un seul et même vers où un élément (le plus souvent un nom, un adjectif ou un verbe) sera emprunté à l'autre langue. Cela fait place à de courts échanges langagiers, qui sont toutefois plus fréquents. Dans « Lait de chèvre », Koriass utilise par exemple les noms « *shit* », « *GOAT* » et le groupe adjectival « *best yet* » : « J'suis le *shit*, j'suis le *GOAT*, j'suis le *best yet*¹³ ». Dans « Miracle » et « Cause perdue », les verbes « *beat* » et « *gain* » sont empruntés à l'anglais : « J'veux faire des miracles et *beat* les *odds*¹⁴ » et « J'sais pas qui est *fake* ou *honest* ou qui veut juste *gain* le *power*¹⁵ ». Outre les courts emprunts semés dans les vers précédents, Koriass emploie également la virgule pour séparer les deux langues dans des passages plus longs. C'est ainsi qu'il chante, dans « Cause perdue » : « J'aimerais goûter le vin, *but I'm waiting for the grapes to blossom* ». Dans ce cas, la virgule sépare le français de l'anglais. Cependant, dans la chanson « Lait de chèvre », cette frontière délimitée par la virgule est brisée à plusieurs reprises : « Sont trop petits pour leurs *shoes*, *I'm shooting all these clowns* ». Dans ce dernier exemple, on retrouve à la fois un emprunt court, un changement de code vers l'anglais et une virgule de traduction. La haute fréquence hétérolingue complexifie les échanges langagiers, caractérisant le style particulier de Koriass.

Le « *fun* » de la langue

L'analyse quantitative nous donne des outils qui permettent d'observer que les langues offrent un terrain de jeu formel pour de nouvelles créations lyriques. Le passage d'une langue à l'autre permet de jouer avec les langues grâce à un dialogue entre celles-ci. L'aspect ludique de l'hétérolinguisme théâtral qu'explore Nicole Nolette, dans son ouvrage *Jouer la traduction*, se révèle pertinent dans le cas du rap québécois dans la mesure où plusieurs éléments se retrouvent dans les deux sphères artistiques. Nolette avance notamment que « la traduction ludique, dans ses itérations multiples, fait appel au poids du plurilinguisme à divers degrés » (Nolette, 2015 : 22). Elle souligne que « la traduction ludique met stratégiquement en place des espaces d'hybridation [...] aux frontières poreuses, instables et dynamiques » (*Ibid.*), ce qui peut être observé au cœur du rap québécois hétérolingue.

On retrouve des exemples d'hétérolinguisme ludique chez Loud, qui nous prévient au début de la chanson « Longues vies » qu'il jouera sur la sémantique, « [à] contre-courant dans les sens uniques » (Loud, 2019). Il dénonce la lecture normative de ses paroles et va à l'encontre du courant musical en employant le symbole routier du sens unique. Il poursuit avec deux passages construits sur un jeu sémantique hétérolingue : « Ils comprennent pas nos têtes d'enterrement. / C'est trop *underground* pour le grand public » (nous soulignons). Dans le premier vers, on note le caractère funèbre engendré par l'incompréhension de « ils » dans l'allusion aux « têtes d'enterrement ». Dans le deuxième vers, Loud fournit un élément de réponse grâce au double sens de l'adjectif « *underground* », un anglicisme qui fait allusion non seulement au passage précédent, mais également au statut de la culture rap. L'exercice ludique se poursuit dans la chanson « Sometimes, All the Time » alors que l'énonciateur rassure sa copine quant à ses tournées : « Tu sais qu't'as jamais à t'en faire avec ces figurantes ». Loud compare ses admiratrices à des figurantes, laissant entendre qu'elles ne sont pas aussi importantes que sa copine. L'explication

¹³ Koriass, 2018, nous soulignons.

¹⁴ « *Miracle* », dans Koriass, 2019, nous soulignons.

¹⁵ « *Cause perdue* », dans Koriass, 2019, nous soulignons, ainsi que dans les citations qui suivent.

de Loud témoigne de l'aspect ludique des échanges hétérolingues lorsqu'il ajoute : « T'as quelque chose qu'elles pourront jamais *figure out* ». La phonétique des terminaisons de ces deux vers est pratiquement identique, malgré le changement de langue.

Chez Koriass, le ludisme porte surtout sur la sémantique, en particulier sur ce que la sociolinguiste Kathryn A. Woolard qualifie de « *strategic bivalency* », dont elle précise « qu'il s'agit d'une appartenance simultanée d'un segment linguistique à plus d'un système linguistique dans un environnement de langues en contact. [...] Un mot bivalent est un mot qui *appartient* de manière égale à deux codes linguistiques reconnus¹⁶ » (Woolard et Genovese, 2007 : 488). La dimension orale du rap permet jusqu'à un certain point de délimiter la frontière entre les deux langues bien que celle-ci soit poreuse. Il s'agit d'une tâche que nous ne pouvons accomplir qu'avec la dimension textuelle, à moins de marquer le mot bivalent, car la graphie est la même dans les deux langues. Koriass chante dans « Miracles » : « Le rap *game*, j'ai compris les *codes* ». Sans la phonétique du mot « codes », il serait impossible de savoir à quelle langue il appartient. Par conséquent, nous le soulignons par l'italique. Koriass use de cette bivalence stratégique à plusieurs reprises, comme avec le nom « empire », qui pourrait appartenir à la fois à l'anglais et au français dans le passage : « Mon empire *up in my flames* » (« Cause perdue », dans Koriass, 2018). Dans la performance du rap, l'oralité dicte la portée des échanges hétérolingues. Le ludisme hétérolingue chez Loud mise sur l'aspect sonore des deux langues; celui de Koriass est plus axé sur la sémantique, ces deux aspects constituant des formes non négligeables de la présence de l'anglais.

L'hétérolinguisme : individualité, québécité et violence

D'emblée, nous pouvons émettre des hypothèses basées sur les titres des albums, *La nuit des longs couteaux* de Koriass et *Tout ça pour ça* de Loud. Koriass présente un album au ton engagé, qui revient sur un moment précis de l'histoire canadienne connu sous le nom de la nuit des longs couteaux. En 1981, en effet, le Québec s'est vu exclu, à son insu, d'un accord intervenu entre les provinces en vue du rapatriement de la Constitution canadienne. En tenant compte de cette référence, il n'est pas étonnant de constater que Koriass utilise davantage de québécismes que Loud, dont le titre de l'album est plus abstrait. De plus, les thèmes des chansons de Koriass sont étroitement liés aux pratiques langagières hétérolingues. Dans l'analyse qui suit, trois thématiques seront mises en lumière, soit l'individualité, la « québécité » et la violence.

La voix du « je »

L'unicité du sujet est au cœur des chansons du corpus. Ainsi, Koriass intègre dans son album une réflexion personnelle, ce qui justifie l'emploi répété du pronom « je ». À titre d'exemple, on relève 43 occurrences de ce pronom dans la chanson « Miracles ». Dès les premiers vers, il chante : « J viens gâcher votre *party* pis j pète toute ». Bien qu'il y ait deux verbes, le sujet demeure la première personne. Koriass demeure au centre de la chanson en tant que sujet principal tout en dialoguant avec autrui. Bien que l'identité du « tu » auquel s'adresse le « je » ne soit pas précisée, la chanson laisse entendre qu'il s'agit des *haters*, soit les gens qui ne croient pas en l'artiste et en

¹⁶ Notre traduction du texte original : « *By bivalency, we mean the simultaneous membership of a given linguistic segment in more than one linguistic system in a contact setting [...]. A bivalent word is one that belongs equally to two recognized linguistic codes* ».

sa musique. Cette perspective se poursuit lors des changements de codes où le même sujet de l'énonciation chante en anglais cette fois : « *Just doing what I love yeah* ».

Chez Loud, nous constatons un emploi semblable de la première personne, c'est-à-dire une forte présence du « je » et du « I » en tant que sujet principal des énoncés. Le « je » est présent dans les trois chansons mentionnées plus haut, tant en français qu'en anglais. La chanson « Off the Grid » se démarque à cet égard avec une proportion des deux langues quasi égale en ce qui a trait au « je » sujet. En effet, Loud emploie le « je » à 25 reprises et le « I » à 27 reprises. Il s'agit ici d'un seul et même sujet, peu importe la langue employée, quand il chante ceci : « *I'm leaving in the morning, I don't know when I'll be back*. J'irai jusqu'au bout du monde. J'ai besoin de faire le vide *right now* » (« Off the Grid » dans Loud, 2019). Somme toute, les chansons mettent en valeur la singularité du sujet en situant celui-ci au centre des paroles. Le sujet se raconte au présent et au futur, indivisible malgré le passage d'une langue à l'autre.

Entre québécoité et neutralité

Un deuxième thème est très présent parmi les échanges hétérolingues de Loud et de Koriass. Il s'agit de la québécoité, mot que Jocelyn Maclure (2000) utilise pour distinguer les traits identitaires québécois. Nous nous intéressons aux aspects du texte permettant de créer un lien d'appartenance entre l'artiste et son public par l'entremise de la québécoité. Dans les chansons de Koriass, on rencontre de nombreuses références québécoises. Dans un premier temps, la québécoité du lieu figure au centre du passage où il chante : « *Straight outta Robert-Giffard* » (« Lait de chèvre », dans Koriass, 2018), en référence à *Straight Outta Compton*. Le premier lieu possède quatre syllabes au lieu de deux dans celui du titre anglais. Figure importante du *gangsta rap*¹⁷, Compton, ville californienne reconnue pour son taux de criminalité élevé, est la ville natale du groupe N.W.A. Ce groupe lançait en 1988 son album *Straight Outta Compton* qui a connu un immense succès avec plus de 3 millions d'albums vendus (McCann, 2012 : 368). Koriass déplace la référence californienne à l'Institut universitaire en santé mentale Robert-Giffard au Québec, où il a lui-même séjourné, évoquant dans le même vers la violence de la ville de Compton. Le caractère symbolique du lieu où l'artiste a entamé son processus d'écriture permet d'établir un lien entre la ville américaine et l'institution québécoise. Il est en effet possible d'unir ces deux lieux par le passage d'une langue à l'autre. Malgré la connotation négative, Koriass parle de son épanouissement personnel plus loin dans l'album où il revient sur ce même lieu : « Rebâti ma maison sur les *remains* de l'asile » (« Cause perdue », dans Koriass, 2019). Le passage hétérolingue semble porteur d'espoir malgré la forte présence du passé représenté ici par le mot anglais « *remains* ». Koriass ajoute une touche québécoise à la majorité des chansons de l'album par l'entremise de références à des lieux : l'hôpital Robert-Giffard dans « Lait de chèvre » et « Cause perdue », les autoroutes 40 et 132 dans « Lait de chèvre ». Il intègre également des événements marquants de l'histoire québécoise récente, dont celui déjà mentionné qui figure dans le titre de l'album et l'incendie du train à Lac-Mégantic dans « Cause perdue ». En outre, Koriass mentionne des personnalités publiques québécoises comme Karine Vanasse, Samian et Safia Nolin dans la chanson « Miracle ». L'auditoire n'est pas forcément guidé à travers ces nombreuses références québécoises ponctuées d'anglais, car elles sont rarement expliquées à un public néophyte. Afin d'illustrer notre propos, prenons l'exemple de l'accident

¹⁷ Un style de rap qui dépeint les problèmes socioéconomiques, politiques et raciaux de la vie du ghetto, dont découlent la violence et les activités criminelles, selon Terkourafi (2010 : 330).

ferroviaire survenu à Lac-Mégantic en juillet 2013. Cet accident, qui a secoué tout le Québec, a provoqué de fortes explosions en plein cœur de la ville de Lac-Mégantic. Cependant, Koriass ne fait que mentionner le train en le comparant à son empire partant en fumée : « mon empire *up in my flames* comme le train de Mégantic ». L'efficacité de cette allusion nécessite non seulement une connaissance de l'événement survenu en 2013, mais également une compréhension de l'anglais sans quoi le message perd de sa puissance. Nous avançons que l'efficacité de toute allusion requiert une connaissance de l'objet en question et que, par conséquent, cela peut influencer la réception d'un public non québécois.

Loud a une tout autre manière d'incorporer la québécité à ses chansons. D'une part, l'insertion n'est pas systématique dans la mesure où l'on trouve une faible présence d'éléments québécois comparativement au rap de Koriass. De l'autre, ces insertions sont pour la plupart neutralisées par la présence d'un élément semblable, mais volontairement non québécois qui ne sera pas ponctué d'anglais. Dans la chanson « Off the Grid », Loud mentionne « le boulevard Saint-Laurent » à Montréal comme lieu de production artistique : « On rappait dans la Volvo bleue qui dérapait sur St-Laurent ». Ensuite, il introduit le même nom propre avec une connotation différente, dans le vers : « *Maintenant j'ime drape de St-Laurent* ». Le nom propre fait désormais allusion à la marque de haute couture française, Yves Saint-Laurent. Loud poursuit en décrivant l'étendue de son public, qui va du « *Moyen-Orient* » à « *Rouyn-Noranda* », une ville du nord du Québec. L'allusion au Moyen-Orient rend la connaissance de la ville québécoise moins indispensable pour comprendre le sens du passage, mais suggère que, *même dans les régions éloignées des grands centres urbains*, le rappeur est connu. Plus loin dans la même chanson, Loud répète le procédé en mentionnant à la fois « Berlin » et « Alma ». Le public n'a pas nécessairement besoin de plus d'information afin de comprendre qu'il s'agit de deux villes. Il est pertinent de mentionner, comme le montre le tableau 2, que Loud emploie un nombre plus restreint de québécismes qui, par leur présence, pourraient être un symbole de québécité, signe qu'il opte pour des paroles visant un auditoire plus vaste que le seul auditoire québécois. Il se contente de masquer ces références québécoises plutôt que de les omettre entièrement. L'hétérolinguisme présent dans ses chansons témoigne de cette neutralité puisque l'anglais ne vient pas se greffer aux *références à la culture québécoise*. Dans le cas des deux rappeurs, le rap américain est cité comme une des sources d'inspiration dans le processus créatif.

La violence dans la culture hip-hop

Enfin, une troisième thématique paraît particulièrement propice à l'usage de l'hétérolinguisme. Bien que le rap québécois grand public ne soit pas particulièrement violent, nous remarquons que Koriass et Loud portent tous les deux un regard critique sur l'industrie du rap en général, selon une perspective personnelle. Dans la chanson « *Miracles* », Koriass se distancie du *gangsta rap* : « J'ai pas vu s'empiler les corps dans le bruit des *guns*, mais j'ai déjà senti des regards qui veulent *kill* un homme ». Tout en reconnaissant ne pas avoir vécu la violence physique présente dans le rap, il raconte qu'il a fait face à la critique visant à le faire taire et à laquelle il a répondu : « *Fuck y'all I'm getting up* » ainsi que « *Middle fingers up* ». Dans ces vers, il défend la légitimité de la culture rap hétérolingue en s'opposant aux critiques et en offrant des réponses en apparence unilingues, mais qui encadrent un couplet hétérolingue.

Loud propose, dans la chanson « Longues vies », une réflexion personnelle sur la violence liée à la culture hip-hop. Le ton est donné dès les premiers passages : « J'suis ni une légende ni un vétéran. J'ai fait mon *thing* pour monter les rangs ». Il considère que son rap a atteint un sommet grâce à son travail acharné. La chanson fait état des craintes suscitées par ce succès : « *I think I'm losing my mind, I'm losing control*. Les deux pieds dans le tapis avant de creuser ma tombe ». Dans cet énoncé, il témoigne de sa peur de perdre la maîtrise de lui-même au point qu'il ne puisse plus faire partie de cette culture après avoir goûté au succès. Il reconnaît que le temps force les artistes à vouloir atteindre le sommet avant qu'il ne soit trop tard, « avant qu'on OD comme O.D.B. » ou « qu'on se fasse tirer *like it's no Biggie* ». Il s'agit ici de rappeurs américains connus, morts en pleine gloire. Loud souligne la « *legacy* » que ces rappeurs américains ont laissée derrière eux et souhaite que la culture rap traverse l'épreuve du temps : « Longue vie à Pimp C, longue vie à Nipsey », citant deux autres rappeurs américains qui s'ajoutent à la liste des artistes de rap disparus. Étant un des pionniers du rap grand public au Québec, Loud a été le premier rappeur québécois à présenter un spectacle solo au Centre Bell, épreuve réussie en 2019. La chanson « Longues vies » témoigne de ce succès ainsi que de sa crainte face à la fragilité du mouvement et aux morts causées par la violence omniprésente, mais qui semble l'épargner à plusieurs égards. L'hétérolinguisme permet à Koriass et à Loud de passer du « je » au « I » sans pour autant modifier le sujet de l'énoncé et de jouer avec les références à la fois québécoises et américaines. Il assure aux deux artistes un succès considérable, mais tout de même fragile au cœur de la culture hip-hop.

La présente étude visait à offrir un survol des pratiques langagières chez Koriass et chez Loud. Nous avons montré que l'anglais vient compléter le français, qui demeure majoritaire dans les textes des chansons, permettant ainsi de jouer sur l'alternance codique. L'approche quantitative a mis en lumière la création artistique de ces artistes rap de la troisième vague : chez Loud, la virgule de la traduction et le changement de code à sens unique; chez Koriass, l'abondance des emprunts longs et courts et la bivalence stratégique. Nous avons également mis en lumière les diverses manières dont l'anglais se joint au français pour explorer les thèmes de l'individualité (par l'emploi de la première personne du singulier dans les deux langues), de la québecité (notamment par la présence de québécsismes, de références à la culture québécoise et des questions que suscite la présence de l'anglais) ainsi que de la violence dans l'industrie et la culture du rap (telle que dépeinte dans les textes). Alors que Loud et Koriass revendiquent tous deux un « je » indissociable du « I », leurs deux albums divergent quant à la québecité. Le premier neutralise les références québécoises en les juxtaposant à des références internationales, le second les intègre sans les expliquer au public non québécois. Dans les deux cas, l'anglais se greffe à ces références en dialoguant avec le français.

De nos jours, l'engouement populaire que suscite le rap des deux artistes est indéniable : les radios commerciales acceptent de faire jouer leurs chansons. Nous constatons toutefois que les artistes se distancient des générations précédentes, signe d'une ère nouvelle. Loud « a passé [s]a vie à ne pas vouloir la vie de [s]on père ». Il affirme : « I don't need to be alright » et nous parle de « l'époque où *Tout le monde en parle* en parlait pas » (« Jamais de la vie », dans Loud, 2019). Loud célèbre cette percée comme étant une nouvelle étape franchie par le rap au Québec. L'aspect festif est également repris par Koriass lorsqu'il rappe : « check moi l'seul au top, yeah » (« Miracles », dans Koriass, 2018). Le rap célèbre cette percée sur les ondes des radios commerciales tout en conservant des souvenirs d'un passé où il était marginal, voire boudé par ces radios. Au-delà des célébrations, le scandale linguistique qui a entouré Dead Obies en 2016 demeure en tête au

même titre que l'hétérolinguisme dans le rap québécois grand public. Les chansons des artistes rap de demain présenteront-elles des taux d'utilisation de l'anglais plus élevés? Quelles sont les limites de la commercialisation du rap plurilingue au Québec?

Conclusion

Cette étude avait pour but de présenter un survol des pratiques linguistiques dans les chansons de Loud et de Koriass. Notre analyse s'est attachée au lexique des deux artistes en adoptant une approche qui joint la littérature à la sociolinguistique. Il serait judicieux à l'avenir de comparer notre étude à des études qui aborderaient les changements de pratiques langagières dans une perspective diachronique et se pencheraient sur un nombre plus important d'artistes ou d'albums. Le rap québécois occupe désormais un espace plus grand que jamais dans la musique populaire, ce qui se traduit par une présence beaucoup plus marquée, entre autres, au gala de l'ADISQ. Cette présence s'oppose à l'énoncé tiré de la chanson « Longues vies », qui souligne que « c'est trop *underground* pour le grand public ». La commercialisation du rap hétérolingue que nous venons d'analyser contredit d'une certaine manière ses racines ou, à tout le moins, vient soulever un paradoxe au sujet de sa marginalisation. Vendre le plus d'albums possible en évitant toutefois de perdre son caractère marginal, un trait distinctif du rap issu de la culture *underground* étatsunienne, voilà un défi auquel celui-ci fait face en raison de sa popularité grandissante. À la lumière de ces commentaires, nous sommes en droit de nous demander si le rap québécois est encore trop *underground* ou s'il connaît un véritable essor.

Bibliographie

- ADISQ (1997). « Archives 1997 », sur le site de l'ADISQ, [<https://adisq.com/gala/archives/1997/>] (consulté le 25 mars 2020).
- CAJOLET-LAGANIÈRE, Hélène, Pierre MARTEL et Chantal-Édith MASSON (2020 [2012]). Dictionnaire *Usito*, sur le site de l'Université de Sherbrooke, [<https://usito.usherbrooke.ca>] (consulté le 12 mai 2020).
- CHARPENTIER, Jean-Michel (1982). « Quand et où parler de bilinguisme et de diglossie? Le problème des pidgins et des patois quasi assimilés dans le cas du bichelamar de Vanuatu (ex-Nouvelles-Hébrides) et du patois francisé du Poitou », *La Linguistique*, vol. 18, n° 1, p. 65-84.
- GRUTMAN, Rainier (2019 [1997]). *Des langues qui résonnent : hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier.
- GUMPERZ, John (1977). « The Sociolinguistic Significance of Conversational Code-Switching », *RELC Journal*, vol. 8, n° 2, p. 1-34.
- KOPANO, Baruti N. (2002). « Rap Music as an Extension of the Black Rhetorical Tradition: "Keepin' It Real" », *The Western Journal of Black Studies*, vol. 26, n° 4, p. 204-214.

- KORIASS (2018). *La nuit des longs couteaux* [disque], Montréal, Les disques 7^{ème} Ciel.
- LAABIDI, Myriam (2012). *Représentations scolaires et culture hip-hop : expériences et trajectoires*, thèse de doctorat (éducation), Québec, Université Laval.
- LAMARRE, Patricia (2013). « Catching “Montréal on the Move” and Challenging the Discourse of Unilingualism in Québec », *Anthropologica*, vol. 55, n° 1, p. 41–56.
- LEMAI, Sylvain (2016). *Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LESACHER, Claire (2016). « Rap, genre, langage et québécoisité : enjeux et tensions sociolinguistique de l'accès aux espaces médiatiques à Montréal », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, vol. 2, n° 10, p. 233-256.
- LOUD (2019). *Tout ça pour ça* [disque], Montréal, Joy Ride Records.
- MACLURE, Jocelyn (2000). *Récits identitaires : le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Éditions Québec Amérique.
- MARTEL, Marcel, et Martin PÂQUET (2010). *Langue et politique au Canada et au Québec : une synthèse historique*, Montréal, Éditions du Boréal.
- MCCANN, Bryan (2012). « Contesting the Mark of Criminality: Race, Place and the Prerogative of Violence in N.W.A.'s *Straight Outta Compton* », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 29, n° 5, p. 367-386.
- MERRIAM-WEBSTER (2020). *English Dictionary*, [En ligne], [<https://www.merriam-webster.com>] (consulté le 12 mai 2020).
- NOLETTE, Nicole (2015). *Jouer la traduction : théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- SARKAR, Mela (2008). « “Ousqu'on chill à soir” : pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, hors-série, p. 27-44.
- SARKAR, Mela, Bronwen LOW et Lise WINER (2007). « “Pour connecter avec le Peeps” : Québécoisité and the Quebec Hip-Hop Community », dans Miguel Mantero (dir.), *Identity and Second Language Learning: Culture, Inquiry and Dialogic Activity in Educational Contexts*, Charlotte, Information Age Publishings, p. 351-372.
- SAVARD MORAND, Marie-Rose (2019). *Gesamtkunstwerk de Dead Obies : posture, esthétique et poétique*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- SIMON, Sherry (2000). « The Paris Arcades, the Ponte Vecchio and the Comma of Translation », *Meta*, vol. 45, n° 1, p. 73–79.

- SUCHET, Myriam (2009). *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, Paris, Éditions des archives contemporaines.
- TARGÈTE, Jean, et Raphael G. URCIOLO (1993). *Haitian Creole-English Dictionary*, Kensington (Virg.), Dunwoody Press.
- TERKOURAFI, Marina (2010). *Languages of Global Hip Hop*, Londres, Continuum.
- WHITE, Bob W. (2019). « *Franglais* in a Post-Rap World: Audible Minorities and Anxiety About Mixing in Québec », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 42, n° 6, p. 957–974.
- WOOLARD, Kathryn A., et E. Nicholas GENOVESE (2007). « Strategic Bivalency in Latin and Spanish in Early Modern Spain », *Language in Society*, n° 36, p. 487–509.

Frédéric GIGUÈRE est candidat au doctorat au Département d'études françaises de l'Université de Waterloo sous la direction de Nicole Nolette. Sa thèse de maîtrise, soutenue au même département, s'intitule *Et si Lord Durham avait raison? L'hétérolinguisme au cœur du rap québécois contemporain*. Ses recherches portent sur l'aspect hétérolingue de ce style musical depuis 1997. Il s'intéresse particulièrement à l'arrivée des artistes rap dans la sphère populaire québécoise.

« Les plus game dans l'game » : aspects de la poétique d'Alaclair Ensemble¹

Xavier Phaneuf-Jolicoeur
Université McGill

Résumé : Cet article analyse différents aspects de la poétique d'Alaclair Ensemble à la lumière de la notion polysémique de jeu, laquelle n'exclut pas celle de sérieux, mais se trouve constamment mise en tension avec elle. L'article traite successivement 1) de la jeunesse et du rajeunissement qu'évoque fréquemment l'œuvre d'Alaclair; 2) du rapport transformateur qu'elle génère avec le désuet, le statique, le vieux jeu; 3) du foisonnement et de l'autodépréciation, deux traits connexes de la poétique du groupe; et finalement 4) de la façon dont cette œuvre envisage la subjectivité et la collectivité, les fondant sur la complexité et les mélanges.

Abstract: *This article analyzes different aspects of Alaclair Ensemble's poetics based on the polysemic notion of play (jeu), which does not exclude seriousness, but constantly finds itself in tension with it. The article deals successively with 1) the youthfulness and rejuvenation that Alaclair's work constantly evokes, 2) the transformative relationship it generates with the obsolete, the static, the old-fashioned, 3) two related features of the group's poetics, abundance and self-deprecation, and, finally, 4) the way this work considers subjectivity and collectivity, basing them on complexity and mixing.*

« **A** BC du n'importe quoi » (*Nightlife*, 2011), « forêt de n'importe quoi » (*SURL*, 2016), « délire » (Mello, 2017), « beau délire » (Labrèche, 2020), « écriture absurde et iconoclaste » (Godcharles et Perras, 2016), « paroles versant souvent dans l'absurde » (Radio-Canada, 2018), « paroles [qui] flânent dans l'absurdité » (Rachiteanu, 2016), « putain de charabia » (Jeff, 2016) : de telles expressions abondent dans la réception de l'œuvre d'Alaclair Ensemble, d'ordinaire pour célébrer la singularité du groupe. On loue ainsi le caractère « inspiré » du « collectif hip-hop champ gauche » (Lalande, octobre 2011), sa « belle étrangeté » (Lalande, 2010) ou ses « [p]hases de fous, [son] sérieux en option très facultative, [son] impressionnante prolixité » (Cassan, 2012). Le groupe, qui compte désormais cinq membres (Claude Bégin, Eman, KNLO, Robert Nelson et le producteur Vlooper)², a lancé depuis 2010 une « constellation »

¹ Je remercie le Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises (CRIEM), qui a financé les premières phases de cette recherche durant l'année 2016-2017 de même que l'organisation, avec Sarah Abd El-Salam et Catherine Leclerc, d'un colloque intitulé « Pour une poétique du rap », tenu à l'Université McGill le 7 septembre 2017. Je remercie également Amine Baouche, Guillaume Bellehumeur, Michel Biron, Olivier Boisvert-Magnen, Raphaëlle Decloitre et Catherine Leclerc pour leurs précieux commentaires sur différents états du présent article.

² La rédaction de l'article était bien entamée lorsque les allégations visant Olivier Normandin-Guénette (Maybe Watson) ont fait surface en juillet 2020. Ce dernier a été exclu d'Alaclair Ensemble, paraissant reconnaître les faits qui lui étaient reprochés. J'ai voulu éviter de lui donner la parole comme si de rien n'était, mais il

d'albums et de projets musicaux, individuellement ou en sous-groupe (Boisvert-Magnen, 2020). Comme le résume bien Olivier Boisvert-Magnen, Alclair a pu « se démarquer » en étant « perçu comme un collectif loufoque, à la forte propension humoristique » (Boisvert-Magnen, 2018). Mais le journaliste ajoute aussitôt que l'approche du groupe a par le fait même généré des « critiques à son égard, principalement de la part de puristes plus ou moins habitués à une mouture aussi éclatée et saugrenue du rap québécois » (*Ibid.*). Paradoxalement, les détracteurs du collectif reprennent pratiquement les mêmes termes que ses adeptes pour le décrire – « c'est *n'importe quoi!* » –, termes dont ils inversent la valeur, pour lui reprocher son « aspect aléatoire », selon une formule d'Ogden (*Ibid.*), et faire basculer l'œuvre dans l'insignifiance. « [L]a moitié de ce qu'ils disent, on comprend rien! », assène un commentateur assez représentatif aux yeux du groupe pour être échantillonné en ouverture du *Sens des paroles* (2018; je retranscris). Pire encore, un animateur de radio va jusqu'à lancer en ondes, croyant par sa moquerie nier toute valeur à une production qu'il confine à une sphère enfantine et détraquée : « Ça, c'est des paroles style Passe-Partout mais sur l'acide » (Vinette, 2017; voir aussi Boisvert-Magnen, 2018).

On relie souvent, explicitement ou non, chez les commentateurs, le « n'importe quoi », le « délire », à un certain ludisme d'Alclair Ensemble qu'on souligne avec raison. Ainsi, on lit dans un article par ailleurs riche : « Alclair a donc préféré se *jouer* des associations et simplement... *jouer*. En créant un monde fictif, quoiqu'ancré dans le passé; en englobant ses positions dans l'*absurde*³ » (Blais-Poulin, 2014). De même, sur un site français, on peut suggérer dans une question d'entrevue que les textes « *jouent* pas mal sur l'*absurde*, l'humoristique » (Boursier, 2018). Or que l'intention soit élogieuse ou non, en associant une œuvre au « n'importe quoi », on court le risque de l'escamoter, de désamorcer d'emblée toute interrogation qu'elle pourrait porter (voir Dessons, 2004 : 178-185)⁴.

Dans le cas qui nous occupe, celui d'un collectif hip-hop, il faut bien mentionner au passage que ce jugement de « n'importe quoi » pourrait être, chez certains critiques, le symptôme d'un regard posé sur l'art du rap lui-même. En effet, depuis ses origines dans des communautés marginalisées, initialement afro-américaines et afro-caribéennes, le rap a pu être tantôt discrédité, tantôt exploité commercialement, deux traitements qui prennent leur source dans un contexte raciste (Rose, 1994, 2008; Shusterman, 2000; Béthune, 2003). La place marginale du rap dans les études littéraires⁵, sans mesure avec sa large diffusion ou avec la richesse de son corpus, ne peut d'ailleurs que témoigner du soupçon tenace qui pèse sur sa valeur artistique⁶, lequel n'est pas étranger à sa fréquente relégation à la sphère « anodine et lucrative de l'*entertainment* » (Béthune, 2003 : 16) ou à celle du « populaire », pris de façon

me semblait impossible de traiter rigoureusement de la poétique du groupe en faisant abstraction d'une part substantielle de cette œuvre dont les éléments sont étroitement enchevêtrés. Ainsi, si j'ai réduit sa présence dans mon analyse, je me suis aussi résolu à citer certains des passages rappés ou chantés par lui en les attribuant au groupe, sans nommer le rappeur, procédé auquel j'avais déjà parfois recours dans mon texte.

³ À moins d'indication contraire, c'est moi qui souligne lorsque l'italique est employé dans une citation.

⁴ Comme le rappelle en outre Gérard Dessons, l'histoire de l'art et de la littérature déborde d'œuvres (blâmées et louées) associées à la folie, à l'insensé (voir Dessons, 2004 : 174-177).

⁵ Bien que les études littéraires sur le rap commencent à se multiplier, particulièrement en France et du côté américain, elles demeurent plutôt en marge de la discipline. Notons qu'il y a toutefois beaucoup de travaux qui analysent le rap de façon fort pertinente dans des disciplines connexes (comme la musicologie ou la sociologie); voir, à ce sujet, la bibliographie intégrée au présent dossier.

⁶ Même Dessons exprime sa réticence à l'idée de « mettre sur le même plan "l'art littéraire", "l'art du rap", "l'art de la mode", "l'art d'improviser", au théâtre ou sur un terrain de football » (Dessons, 2004 : 345).

péjorative (Shusterman, 2000 : 201-202). En outre, le statut artistique du rap est méconnu lorsque, prenant ses textes et son imagerie hors de leurs codes et de leur histoire, on n'y repère qu'arrogance et concurrences puériles, oubliant que – comme le laisse entendre l'expression consacrée « rap game » – le rap envisage précisément l'œuvre poétique comme un « terrain de jeu » et qu'il place la compétition et le ludisme au cœur de ses textes (Béthune, 2003; Baouche, 2019; Diallo, 2015 : 47-48; Low, Sarkar et Winer, 2009 : 61).

Si l'on revient au cas d'Alaclair Ensemble, le groupe, bien au fait des racines de son art (et loin d'être dupe de son inscription plus vaste dans une histoire littéraire⁷), rappelle que « le rap est un peu un jeu » (« Piles comprises (Mash remélange) », 4,99), mais il place aussi ce « jeu » au cœur d'un réseau très dense, indissociable de l'organisation de son projet poétique⁸. « Viens donc jouer » : voilà une invitation qui n'est pas anodine lorsqu'elle retentit dans le refrain des « Infameux » (*FC*), un morceau qui est tout entier dialogue avec le hip-hop, ses codes et son histoire⁹. Et le groupe renvoie constamment au jeu dans ses textes, qu'il s'agisse, entre autres, d'évoquer le fameux « rap game », le sport (basketball en tête), les jouets ou les jeux vidéo, pour ne donner que quelques exemples. Dans *America Volume 2* (2019), où le collectif reconnaît, par une formule significative, que pour lui « [t]out s'est joué sur un tout petit coup de poker » (« 2013 »), Alaclair annonce, en reprenant ce verbe central alors que s'achève près d'une décennie de travail : « On a pas fini d'jouer » (« R.P.A. »). Il faut mentionner que le jeu est toujours placé, chez Alaclair, en tension avec le sérieux¹⁰. C'est ainsi que KNLO peut déclarer en entrevue que le groupe cherchait sur l'album *Le sens des paroles*, comme sur *Les Frères Cueilleurs*, un équilibre « entre "sérieux" et "pas sérieux" » (Boisvert-Magnen, 2020). Le rappeur insistait déjà en 2011 sur cette tension centrale dans l'œuvre d'Alaclair Ensemble : « fuck pas avec ça passe que c'est sérieux jouer » (« Le roé », *RCM*).

En suivant en ces pages les traces du jeu, notion polysémique, multifacette, flexible, pour aborder une œuvre qui est elle aussi protéiforme, je cherche à en faire ressortir certains des traits principaux, à montrer comment, sous les allures du délire, le groupe élabore une poétique fondée sur les alliages et les décalages. Mon analyse se veut poétique, attentive à ce qui fait la cohésion et la cohérence de l'œuvre comme à son fonctionnement spécifique. Elle s'efforce de faire tenir ensemble différents plans d'analyse, notamment lexical, syntaxique, sémantique ou

⁷ Voir à ce propos la fin de la partie « Poésie réincarnée c'est impossible qu'a finisse morte » du présent texte. Notons que la section « Postrigodon » du site Web du groupe porte des traces manifestes d'une conscience de la théorie littéraire : « Article 2 – axe paradigmatique > axe syntagmatique ».

⁸ Tout au long du présent texte, je citerai à moins d'indication contraire les textes d'Alaclair Ensemble tels qu'on peut les retrouver sur la page Bandcamp du collectif, [En ligne], [https://alaclairensemble.bandcamp.com]; les acronymes employés dans le corps du texte pour désigner les différents albums sont définis dans la bibliographie qui se trouve à la fin de l'article.

⁹ Il y aurait d'ailleurs un autre article à écrire sur les traductions-adaptations qu'effectue Alaclair Ensemble de pièces classiques du rap américain (comme dans « Les infameux », *FC*), sur la manière dont cette démarche poétique implique une forme de jeu, celui qui génèrent la mise en relation d'œuvres et les inévitables décalages qu'elle entraîne (les rapports intertextuels entre la version originale anglaise et celle d'Alaclair).

¹⁰ Le sérieux est, d'une part, souvent inhérent au jeu : on n'a qu'à penser à celui du sportif, du musicien, de l'acteur sur la scène ou simplement à celui qui captive si intensément les enfants (Huizinga, 1951 : 21 et 38). Quant au « n'importe quoi » en tant que tel, il est incompatible avec le jeu puisque ce dernier *ne peut simplement pas exister* sans ordre, sans règles (Huizinga, 1951 : 27-31; Benveniste, 1947 : 162). Christian Béthune, citant Walter Benjamin, rappelle pour sa part que « le sérieux et le jeu, la rigueur et la désinvolture se mêlent intimement dans l'œuvre d'art » (2003 : 10).

prosodique¹¹. Il s'agit de montrer empiriquement comment le jeu irrigue la poétique du groupe non pas en tant que concept préétabli, mais en se déclinant sous diverses formes et en notions connexes. Ainsi, souvent associé à la jeunesse, le jeu apparaît d'abord chez Alaclair comme vecteur de renouveau et comme source de transformation du désuet. Il se relie aussi à certains procédés poétiques centraux du collectif, la mise en place d'un foisonnement en apparence désordonné et la tendance à l'autodérision. Enfin, il permet de comprendre comment le groupe imagine, dans et par son œuvre, une collectivité.

« Alaclair Ensemble c'est la fontaine de jouvence »

La jeunesse est intimement liée à l'art du rap (Low, Sarkar et Winer, 2009 : 61; Mitchell, 2001 : 1-2 et 11)¹², comme c'est le cas pour le jeu. Ces deux notions, jeu et jeunesse, font constamment retour chez Alaclair, qui les met souvent en relation l'une avec l'autre. On les retrouve par exemple dans « Piles comprises (Mash remélange) », où Eman lance, peu après qu'Ogden a qualifié le rap de « jeu » : « Vaut mieux stimuler l'énergie pour arriver au front / Prêts, ready comme des enfants à qui on passe un ballon ». Si rap, vigueur, compétition, jeu et enfance sont ici conjugués, la mise en relation phonétique et sémantique du matériel de jeu et du champ de bataille (*ballon/front*) donne un indice de la tension avec le sérieux dans laquelle s'inscrit le ludisme d'Alaclair¹³.

L'imbrication de la jeunesse et du jeu se manifeste de même par le recours fréquent du collectif à des comptines, à des blagues et à des fables qui appartiennent à la fois au registre de l'enfance et du ludique. Par exemple, dans « Guerre nucléaire » (4,99), KNLO renvoie à « L'arbre est dans ses feuilles », désormais indissociable de l'univers des camps de vacances, tout comme il paraît fredonner, à la toute fin du « Roé » (*RCM*), l'air immémorial de la moquerie du vainqueur dans une cour d'école : « na na na na na »... C'est dans la même veine que le collectif fait souvent allusion à l'« histoire drôle » de « Pet pis Répète¹⁴ », qu'il évoque le jeu phonétique « Hey! T'as mes toastes! / Hen! 'pas tes toastes! » (to-ma-toes/po-ta-toes) dans « Pomme » (*MBAN*), ou qu'il mentionne Hansel et Gretel, dans « Si j'aurais » (*RCM*). En outre, quand il rappelle la fable de la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf dans « Trace de break » (*RCM*), l'association de ce récit au monde de l'enfance est redoublée par le lien intertextuel qui le connecte à un morceau classique du rap français, « Petit frère » d'IAM, où les périls de la jeunesse sont toutefois abordés avec le plus grand sérieux¹⁵.

Dans la chanson « VIEUX KNOWL (avec Jam) » (*TEI*), après avoir fait référence aux jeux vidéo (« [t]ableau passé », « [c]assette passée »), Alaclair lance : « C'est pour les enfants

¹¹ Pour emprunter une distinction proposée par Dessons, il ne s'agit pas d'analyser une « totalité d'unités discrètes autosuffisantes », des traits qui additionnés formeraient un « style », mais « une globalité d'unités interrelatives et continues », ce qu'il appelle « manière », qui serait « irréducti[ble] à l'analyse en constituants autonomes » et dont les termes seraient à réinventer pour chaque œuvre (Dessons, 2004 : 105-107 et 161).

¹² Ce dont les membres d'Alaclair sont bien sûr fort conscients, comme en témoigne un entretien donné par KNLO où le rappeur décrit le rap comme un « art de jeunesse » (De Montréal et Calixte, 2020, vers 2h 18m 40s).

¹³ Quant à ce « principe général d'attraction sémantique qui affecte les mots comportant des phonèmes communs », voir Dessons (2016 : 59) et Jakobson (2003 : 221 et 233-235).

¹⁴ Voir « Si j'aurais » (*RCM*), « Musiquedepourritecomposéebenraide » (*MBAN*), « Pomme » (*MBAN*) et « Toute doux » (*MBAN*); ils y renvoient aussi dans leur « Glossaire » : « Petpisrépète : style de bricolage oral reposant sur la répétition à travers les états d'esprits ».

¹⁵ IAM, « Petit frère », *L'École du micro d'argent* (1997) : « Il vient à peine de sortir de son œuf / Et déjà petit frère veut être plus gros que le bœuf ».

qu'on est là ». Ce qu'Ogden disait déjà dans le skit d'introduction des *Maigres Blancs d'Amérique du Noir* (2013) : « And Alaclair Ensemble / Would like to remind you / That this is for the children! » Mais la formule même a un aspect ludique, car quand Alaclair déclare s'adresser aux enfants, il lance un clin d'œil aux vétérans du hip-hop (Diallo, 2015 : 47-48) qui reconnaissent dans ce « vieux knowledge » l'expression popularisée par un collectif mythique : « Wu-Tang is for the children » (voir Grant, 2018). Ainsi, chez Alaclair, même le savoir ancien du rap engage un retour à cette jeunesse dont on voit partout les traces.

On retrouve à ce propos un processus de rajeunissement frappant dans une invitation que lance KNLO, vers la fin des « Brizasseurs de Fizzoules¹⁶ » (4,99). Le rappeur enjoint à l'auditeur-lecteur¹⁷ d'entrer dans la danse en buvant à la source revigorante de la musique d'Alaclair : « Fais ça comme ça comme un retard / Si t'as 32 ans fais comme si t'en avais 14 / Si t'en [as] 60 fais comme si t'en avais 30 / Alaclair Ensemble c'est la fontaine de jouvence / On recommence¹⁸ ». Alaclair appelle ici l'auditeur-lecteur à jouer le jeu qu'on lui propose, autrement dit à s'absorber dans l'œuvre et à faire comme si son âge était soudain diminué par l'effet de l'art du groupe, transformation à laquelle renvoie explicitement la référence à ces eaux merveilleuses qui auraient pour vertu de rendre jeunesse et vitalité.

Le mot « fontaine » a d'ailleurs souvent chez Alaclair une valeur particulière, associée à la revitalisation, ce qui était entre autres marqué dans l'extrait précédent par le couple *jouvence/ recommence*. On repère le terme « fontaine » dans une sorte d'ellipse liée au nom même d'Alaclair Ensemble, car il évoque, tout en en taisant le dernier mot, le titre de la chanson « À la claire fontaine¹⁹ », associée à la Nouvelle-France et au nationalisme canadien-français (Perron, 2015 : 72), que toute son imagerie tend à dépoussiérer comme je le montre ci-dessous. Le mot « fontaine » et le nom d'Alaclair sont aussi rattachés au renouveau créatif dans « ST_ROCH » (*TEL*) : « Eman au Emmaus crate diggin' / Un autre remix du Alaclair Fontaine Brigitte ». Eman décrit ici sa pratique du *crate digging* – un geste clé dans l'univers hip-hop, où il s'agit de parcourir des caisses de vieux vinyles pour y découvrir des perles à échantillonner²⁰ – en la situant au comptoir Emmaüs, un organisme qui récupère des objets usagés. Le rappeur traite de la régénération de ses possibilités artistiques par la découverte de combinaisons neuves alors qu'il la réalise par des mises en relation sémantiques et phonétiques. Il associe ainsi, par une série en *m*, « Eman » (son propre nom de rappeur), « Emmaus » et « remix », tandis que le surprenant « Brigitte », ajouté *in extremis* (qui renvoie sans doute à la chanteuse et poète française Brigitte Fontaine), s'inscrit dans la chaîne prosodique par une proximité entre « crate diggin' » et « (Fon)taine Brigitte » de

¹⁶ Alaclair souhaite « brizasser les fizzoules », c'est-à-dire brasser les foules, si l'on ajoute l'infixe « -iz- »; ce titre renvoie à un usage afro-américain, souvent associé au rap, qui défamiliarise le lexique pour générer une communauté d'auditeurs-lecteurs initiés, aptes à saisir le procédé (Widawski, 2014 : 124-125).

¹⁷ J'emploie ce terme pour insister sur le fait que l'art du rap déborde le texte écrit, conçu pour être lu (Shusterman, 2000 : 209, 215-216); mais peut-être faudrait-il considérer, à la suite de Benveniste, que l'expérience simultanée de lecture et d'audition, de la lettre et du son, est en un certain sens caractéristique de toute poésie. Comme le rapporte Chloé Laplantine, dans sa tentative inachevée d'étudier le langage poétique de Baudelaire, le linguiste utilise en effet le terme de « lecteur-auditeur » pour parler de celui ou de celle qui aborde un poème (Benveniste, 2011 : 9, 15 et 644-645).

¹⁸ Ajustements faits dans le texte disponible sur Bandcamp pour que la citation corresponde à ce qui est rappé.

¹⁹ Le lien avec « À la claire fontaine » est en tout cas formulé par l'un des membres du groupe dans une entrevue disponible sur YouTube (Misha, 2010, vers 1m 20s); voir aussi Blais, 2010.

²⁰ On trouve des références au *crate digging* dans d'autres chansons du groupe, comme « Lord Finesse vs Percee P » (4,99) et « Gun gus gus (dimanche soare) » (*RCM*).

même que par un écho avec « remix ». Dans un esprit similaire, le mot « fontaine » évoque une renaissance colorée d'espoir dans « Paroisse » quand KNLO semble y envisager l'avenir sous un jour favorable, à la lumière duquel rien ne sert de s' « inquiète[r] » : « Ça va get halleluia, get vache grasse, get swell / [g]et *fontaine* à l'horizon durant une panne sèche » (*SP*).

On voit qu'Alaclair entremêle dans ses textes les notions de jeu, de jeunesse et de recommencement. Tout se passe ici comme si une certaine augmentation de vitalité trouvait sa source dans un renouvellement de son attitude face au monde, dans un certain optimisme. Celui-ci se manifeste lorsqu'Eman rappe, dans une chanson dont le titre même rappelle l'enfance, « Bazooka Jokes » : « Passe un quiquin que j'te rap mon verse que j'ai écrit dans l'cours de maths / La jeunesse pis l'rap / le genre d'affaire qu'y amène un sourire sur ma face / mal de place » (*FC*). Lorsqu'il met en scène la jeunesse et le rajeunissement, le groupe évoque souvent une échappatoire aux soucis. Sans prétendre guérir le « mal », en finir pour de bon avec lui, Alaclair invite à le soulager par un mouvement transformateur auquel nous reviendrons, en *changeant* (verbe tu par Eman que l'ellipse accentue) le « mal de place », en laissant se dessiner un sourire sur cette « face » qui envisage le monde.

« [D]es jouets désuets »

Si l'œuvre d'Alaclair imagine un certain regain de force par l'effet d'un rajeunissement de son regard, on y évoque sans relâche ce qui paraît *a priori* dépassé, démodé, périmé, vieux jeu. L'exemple le plus frappant de cette tendance est sans doute l'invention du « postrigodon » – cette « post-rigodono merde faite à l'ancienne » (« Galvaude », *RCM*) – sorte de pierre angulaire de l'imaginaire bas-canadien déployé par Alaclair. Le terme évoque une danse folklorique, associée à un passé canadien-français révolu²¹, mais par le préfixe « post- » dont il est formé, il renvoie aussi à un « après », comme à un vocabulaire esthétique (pensons au mot « postmoderne »), autoréflexivité qui évoque la période contemporaine. Le groupe donne ainsi l'indice qu'il ne s'agit pas dans son œuvre d'une nostalgie qui viendrait contredire la cure de jeunesse que j'évoquais plus haut :

C'tait l'retour àa mode / De toute c'qui était démodé / Hopefully, le best postrigodonneux
/ Est pas encore né (« Snare Drum », *MBAN*)

Au contraire, lorsque se rencontrent, par la proximité phonétique, l'à-naître (ce qui n'est « pas encore né ») et le « démodé », on constate que le renvoi au passé se comprend, chez Alaclair, comme une réactualisation. Ainsi que l'expliquait Ogden, dans une entrevue portant sur son album solo de 2019 : « Ce qui m'inspire dans les figures historiques [...], ce qui m'intéresse dans le passé, finalement, c'est de trouver une façon de le réintégrer au présent » (Genest, 2019). C'est aussi l'idée exprimée dans « Ça c'est nouzôtes (1+1=1) » : « Remonter dans l'temps / Ça c'est nouzôtes / R'venir pas long après / Ça c'est nouzôtes » (*MBAN*). On remonte dans le temps pour regagner le présent, un présent orienté vers l' « après ». En outre, lorsque KNLO revient en entrevue sur le traitement qu'Alaclair réserve à l'histoire, il lui donne une dimension ludique : « fouetter un peu l'histoire mainstream telle qu'elle nous a été enseignée », en faire « une forme de *terrain de jeu* » (Gagné, 2016).

²¹ Le collectif décrit lui-même ses membres comme des « Humble French Canadiens » (*FC*).

On peut observer un phénomène similaire lorsque les rappeurs se décrivent eux-mêmes comme des « mononcs », terme familier qui évoque une certaine désuétude, laquelle pourrait sembler contredire l'imaginaire de la jeunesse déployé ailleurs dans l'œuvre d'Alaclair. Déjà, en 2011, Eman s'interrogeait sur le passage du temps et sur le rapport des membres du collectif au vieillissement, dans cet univers du rap : « à checker nos faces de p'tits gars / pis dire qu'on est des hommes ça fait comme pas d'sens » (« Si j'aurais », *RCM*). Mais sur l'album *Les Frères Cueilleurs*, lancé en 2016, le groupe annonce formellement : « Alaclair High en l'an 16 / On est officiellement rentré dans gang des mononcs / Mais connais-tu un click de postrigodonneux / Qui a autant d'sainte saveur suave que ça? Moi non » (« Alaclair High (GDM) »). On sent bien que le terme « mononc », relié dans la citation précédente au postrigodon, prend une valeur ludique, autodérisoire, qui le réactualise.

La notion de « mononc » rejoint assez directement l'univers de la jeunesse et du renouvellement associé au mot « fontaine » lorsque KNLO la décrit en entretien : « [Se dire « mononc »] [c]'est reconnaître l'eau qui coule, dans un esprit de jeunesse, je me sens habité par ça. C'est une forme de rôle abstrait qu'on peut avoir à partir du moment qu'on reconna[i]t qu'il y a quand même *un peu d'eau qui a coul[é]* » (Rachiteanu, 2016). L'entité familiale prend alors les allures d'un cycle. Le collectif, qui affirmait : « Alaclair Ensemble, c'est pour les enfants » (Lalande, novembre 2011), se révèle simultanément *être pour* « les babouins les babouines / les enfants les ti vieux les ninjas / les chilleuses pis les ancêtres pas encore nés » (« Drave-by », *RCM*). Par la prolifération de ces êtres qu'il *représente*, le groupe se trouve à imaginer l'ancêtre à partir de sa jeunesse : l'« ancêtre pas encore né » doit venir au monde et connaître l'enfance avant d'atteindre le statut d'ancêtre en générant sa propre descendance (d'autres ancêtres en devenir) dans un cycle constamment relancé. Chez Alaclair, l'ancien, le démodé participe d'une revitalisation qui n'est jamais accomplie une fois pour toutes, mais se manifeste comme processus en cours, toujours à recommencer.

On ne s'étonne plus alors que le compost et le recyclage soient aussi récurrents dans les textes d'Alaclair Ensemble, puisqu'ils s'inscrivent parfaitement dans un tel processus de renouvellement qui trouve son origine dans le désuet. Le recyclage a ainsi récemment fait l'objet d'une chanson, créée à l'occasion d'une collaboration avec la Ville de Laval, « Mets du respect dans ton bac » (2019). Dans ce morceau, bien que le groupe avertisse ses auditeurs-lecteurs de ne pas « pitcher dans [leur] bac *des jouets désuets* » – la pièce vise après tout à améliorer les habitudes de recyclage! –, il génère ce faisant une relation phonétique entre le jeu et l'obsolète. Et dans la chanson « Alaclair », d'où viendrait le nom du groupe (Vautier, 2017), on relie de façon frappante ce qui se périme à la jeunesse et au jeu :

Moi j'reste avec mon sweet love / C'est la musique / Le genre de miss trop hot / Toujours prête à s'amuser sur le beat / C'est le terrain d'jeu / Et on a l'temps de faire beaucoup d'enfants / Avant qu'le pain d'vienne bleu (« Alaclair », 4,99)

En approchant phonétiquement le « terrain d'jeu » rythmique du processus de décomposition du pain, Alaclair opère une mise en rapport sémantique entre ces termes, les reliant du même coup à la procréation. Faire des enfants, avec la musique, c'est une façon de prendre en charge la décomposition qui menace, une façon de se régénérer, en évoquant la putréfaction, mais en la déjouant. On ne peut se surprendre alors d'entendre, dans « Incendie », que « [t]out nourrit tout » (*SP*). Chez Alaclair, tout est susceptible d'être nutritif et réparateur,

même ce qui se décompose. C'est là une reprise de l'esprit original du hip-hop, où il s'agit de générer quelque chose à partir de rien, « something from nothing²² », de créer par reprise et recyclage (notamment musical), ce que reformule encore Alaclair dans « Quand même clean » (*SP*) : « Fleurs après pousser dans dompe ».

Décomposer ce qui stagne implique presque toujours chez le groupe d'imaginer sa recomposition, d'entamer un processus qui en fera une matière régénérée, remuante. C'est ce qui apparaît clairement sur l'album *Les maigres blancs d'Amérique du Noir* (2013), où Ogden rappe, dans « Mon cou » : « Toi tu cours vite / Moi j'cours vite / Musique pourrite / Compostée ben raide », où le déplacement rapide de la course est associé à une dynamique de décomposition. Le skit d'introduction de cet album est d'ailleurs intitulé « Musiquedpourritecompostéebenraide », et il présente ainsi la recette du collectif :

The musique pourrite / Compostée ben raide / Is very simple / You take the dirt / And the shit / And the pelure de blé d'Inde / And you take the music / And then you make the mix / After you mix it together / Put it back somewhere else / And some new shit will grow

De même, KNLO lance déjà, dans « Le roé » (*RCM*) : « Woyé woyé, hésitez pas approchez / Bas-Canada steez hot shit en train d'composter / la hardest pâte à modeler dont la paroisse va s'appeler / tout c'qui bouge pas on le brasse / vive le roé, le roé est mort ». Tout en annonçant son intention de procéder à un compostage, le vif surgissant du mort, Alaclair reprend le terme assez peu employé de nos jours de « paroisse » pour lui accorder une valeur nouvelle au sein de son propre univers, allant d'ailleurs jusqu'à en faire le titre d'une de ses chansons sur *Le sens des paroles* (2018). Le compost devient ici objet de jeu, pâte à modeler. Et en réorganisant la matière informe, en y trouvant fertilité et productivité, on cherche aussi à transformer la paroisse. Dans ses textes, par un déplacement critique souvent autodérisoire auquel je reviendrai bientôt, ce qui semblait avoir perdu toute vitalité se trouve constamment « [v]iré su'l top » (« Capoté », *MBAN*), « [v]iré d'l'autre bord d'la toaste », (« Pomme », *MBAN*), « [t]ransmut[é] » (« Trans-Bas-Canadienne », *MBAN*), « recycl[é], remélang[é], réutilis[é] et rebalanc[é]²³ ». Voilà autant de mots-clés dans l'univers d'Alaclair, qui témoignent du caractère transformateur de son jeu avec ce qui stagne et pourrit : « tout c'qui bouge pas on le brasse ». Ce qui est vieux jeu, statique, périmé, surgit sans cesse chez le groupe, mais, renversé par le traitement choc qu'il lui réserve, redevient productif, fécond, reprend et redonne des forces.

« Poésie réincarnée c't'impossible qu'a finisse morte »

« Ça que c'tait », l'« hymne » bas-canadien (Boisvert-Magnen, 2016), manifeste encore, malgré son apparente simplicité, l'idée d'une constante altération : « Tu pensais qu'c'tait ça que c'tait, mais c'tait pas ça que c'tait » (*FC*). Loin d'être anodine, cette opération de déplacement, reprise comme refrain – où par le va-et-vient qu'opère l'ambiguïté logique, la formule répétitive et

²² Voir Ice-T et Baybutt, *Something from Nothing: The Art of Rap*, 2012, vers 6m : Lord Jamar du groupe Brand Nubian affirme, évoquant le racisme et la dépossession dans lesquels le hip-hop prend racine : « We created something from nothing, with hip hop, that's what the whole spirit of hip hop is » ; « Nous avons créé quelque chose à partir de rien, avec le hip-hop, voilà ce qu'est tout l'esprit du hip-hop » (je traduis).

²³ Voir le « Glossaire » d'Alaclair Ensemble : « Musique pourrite compostée ben raide : la musique du terroir recyclée, remélangée, réutilisée et rebalancée ».

rythmée rejoint les jeux d'esprit et questionnements philosophiques (voir Huizinga, 1951 : 209-211) –, est centrale dans la démarche d'Alaclair. On reconnaît, dans « Drave-by », sous la plume de KNLO, ce caractère de la poésie du groupe, qui nous entraîne à contresens le long d'un cours d'eau en constante transformation :

garde ta langue rose comme un saumon / en espérant qu'on rêve d'hier soir sera assez bon / pour le beat du lendemain qui fera bum-bum-bon / la version d'aujourd'hui c'est trop pas les originaux / le ruisseau du printemps suivant sera pas le même ruisseau / ça fait qu'attend[s] toi pas à autre chose que c'que c'est (*RCM*)

Ces quelques lignes se trouvent à réitérer, dans un écho inversé, l'hymne « Ça que c'était », car s'il est conseillé ici de ne pas s'attendre à autre chose que « c'que c'est », c'est en gardant toujours en mémoire l'instabilité du « c'que c'est », qui n'est jamais « le même ».

On peut déceler dans ce glissement un autre aspect du jeu tel qu'il se manifeste chez Alaclair, cette fois entendu comme mouvement du mécanisme qui refuse de rester en place, comme constant déplacement. Dans l'univers du groupe, les images comme les concepts changent souvent de visage, étant l'objet de transmutations qui les renouvellent. Dans le glossaire qu'on retrouve sur son site, l'adjectif clé du hip-hop « real » est traduit par le substantif « huile », qu'Alaclair emploie comme adjectif ainsi défini : « réel et glissant (ex : Life is huile)²⁴ ». En reliant par la conjonction de coordination « et » deux sens qu'il accorde au mot « huile », Alaclair associe la question de l'authenticité, centrale au rap (Speers, 2017 : 19-24; Blais, 2009 : 13-15), et la propriété très concrète de cette substance qui peut lubrifier, faciliter le mouvement, comme elle peut servir à préparer des aliments et à se nourrir. Le collectif opère ainsi un déplacement phonétique, syntaxique et sémantique (voir Béthune, 2011 : 165-166), une redéfinition étrangement profonde, une forme d'hétérolinguisme sans doute²⁵, qui fonde le réel et l'authenticité sur un mouvement continu. Chez Alaclair, la réalité nous glisse littéralement entre les doigts.

Ce déplacement constant – une sorte de poétique du glissement où les choses ne donnent pas prise, sont rarement là où on les attend, où il y a du jeu – se manifeste dans deux stratégies clés mises en place par le collectif dans ses textes. Le premier de ces traits marquants de la poétique d'Alaclair est assez bien résumé par la formule « coup d'caléidoscope au visage » que lance Eman dans « Stool pas » (*RCM*), coup significativement asséné juste après être entré dans le monde du jeu, en l'espèce virtuel : « passe-moi l'autre manette yo ». Il s'agit du foisonnement d'images qui s'accumulent, se répètent et se modifient constamment, produites par un jeu de lumière et de miroirs.

Organisant souvent ses textes par des procédés qu'on peut associer à la parataxe, le collectif juxtapose mots, formules et références intertextuelles, supprimant les liaisons entre les éléments qu'il accumule²⁶, qui peuvent eux-mêmes être dépourvus de relation sémantique

²⁴ Voir le « Glossaire » du groupe; l'adjectif est d'ailleurs employé dans une phrase de la chanson « Soucoupe volante » (*MBAN*) : « Mais ça fesait inque répéter / À quel point qu'y était huile ».

²⁵ Rainier Grutman définit l'hétérolinguisme comme « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Grutman, 2019 : 60). Ici cette présence du mot anglais « real » se ferait sentir par sa proximité phonétique avec « huile », ce deuxième terme étant donné pour une sorte de traduction du premier.

²⁶ Voir, sur la parataxe, Morier (1998 : 866); pour des exemples d'analyses qui accordent une grande valeur signalifiante à la parataxe et à la juxtaposition, voir notamment Adorno sur Hölderlin (1984 : 331-333) et Meschonnic sur Hugo (1977 : 110-111).

évidente. Il travaille ainsi à en mettre plein la vue, à « arriv[er] » simultanément « de partout », « de plein d'places », comme il l'annonce au début du *Sens des paroles*. Nombreuses sont les chansons d'Alaclair où le collectif met en parallèle des éléments à première vue discordants, par exemple, dans ce *verse* de « Présidentiel » (MBAN) :

Robert y sort du bain / Y faut qu'tu l'essuies / Robert Nelson / Rire jaune Duplessis / Gens du pays / Mon pays c'pas un pays / C't'une république ostie! / Campagne présidentielle / À l'année longue / Champagne, caviar / Chansons à répondre / Journaliste à Maison-mauve / Lance un frisbee / Triple-rapala / Quadruple album this week / Tout l'monde en parle / Mais pas tant qu'ça

C'est en ce qu'il s'inscrit dans ce large processus de foisonnement qu'il faut comprendre le recours du collectif à ce qui correspond selon Mela Sarkar et Lise Winer à du « *codeswitching* », procédé qui repose sur l'emploi et le mélange de différentes langues et variétés linguistiques et qui dépasse habituellement l'alternance entre deux langues ou variétés de langues distinctes (2006 : 178-181). D'où le caractère réducteur de la notion de *franglais* qui a fait couler tant d'encre et qui cerne mal le projet spécifique d'Alaclair. Parce que le collectif, loin de s'en tenir à un mélange du français et de l'anglais, fait montre d'une impressionnante palette linguistique, qui lui permet de se déplacer souvent abruptement : il emploie entre autres un français québécois standard et non standard, un français européen, un anglais nord-américain standard, un anglais vernaculaire afro-américain, du créole haïtien ou jamaïcain, de l'espagnol, sans oublier son recours à un lexique propre au hip-hop (voir, pour ce codage, *Ibid.*). Qui plus est, lorsqu'il ne s'agit pas d'allier des éléments provenant de langues ou de variétés de langues clairement identifiées, Alaclair forge son propre lexique lié à son univers bas-canadien, en inventant des mots ou en les détournant de leur sens usuel, « huile », par exemple. On ne peut se surprendre alors de voir se multiplier, sous la forme d'une énumération ouverte, dans la section « Bas-Canada » de son site Web, les « langues officielles » de cette contrée imaginée :

français, anglais, code binaire, inuktitut, franglais, cri, latin, créole, html, wendat, italien, joual, speak white, montagnais, grec, langue des signes, lingala, mandarin, cantonais, swahili, russe, japonais, wolof, mohawk, gaélique irlandais, hindi, arabe, bosniaque, polonais, portugais, espagnol, piou piou, tourette bas-canadienne, etc.

Comme le collectif le laisse entendre, il s'agit de déjouer, dans sa poétique, les classements habituels de la pensée : « [O]n parle autant d'animaux, de bouffe et de nos chums [que de politique] dans nos chansons, et on préfère *qu'il n'y ait pas de hiérarchie dans nos thèmes* » (Blais-Poulin, 2014). Par sa juxtaposition constante d'éléments variés, Alaclair refuse d'être « enferm[é] » dans une « case » (« KEnLO's WorKouT », *AI*; je transcris). Mais il s'agit aussi de trouver dans ce caractère insaisissable d'Alaclair une forme d'authenticité, qui devient manifeste dans la description que semble donner Eman de la singulière démarche d'alliage du groupe : « Terribale Straight franco queb north américaine / On l'fait comme on l'fait, c'est du véritable / Sorbonne 14 créole joual presque inimitable » (« Pour toi Michel », 4,99).

Cet adverbe « presque » est d'ailleurs l'un des pivots de la deuxième stratégie centrale d'Alaclair. Autre moyen d'opérer un glissement, de créer un jeu, le « presque » de l'écart inattendu permet souvent de combiner ce qui semble se contredire : l'autodépréciation et la revendication de sa supériorité (ici l'aspect inimitable de l'œuvre). Le collectif détonne, crée un

décalage, insaisissable dans ce « rap game » où il est généralement attendu, comme on l'a vu, de se faire valoir, ce dont Ogden est tout à fait conscient en entrevue : « C'est dans l'ADN du rap, c'est une musique de performance, c'est une musique sportive, t'as pas le choix d'essayer d'être compétitif [...]. Tu fais le gorille, et le plus fort l'emporte » (Boulianne, 2018). Le « presque » permet simultanément au groupe de manifester sa maîtrise des codes centraux du rap, qu'il désigne, et leur désamorçage, lorsqu'il tourne ses propres bravades en ridicule. On le retrouve par exemple lorsqu'Ogden se félicite d'avoir « *presque* gagné chaque / compétition régionale de hockey d'table » (« Moule graine », *RCM*) ou lorsque le collectif se déclare, à quelques reprises dans l'œuvre, « pas les best mais *presque*²⁷ ».

Le groupe, quoiqu'il se désigne comme le « Alaclair Allstars » (« Alaclair », 4,99) – étiquette qui aurait pu devenir son nom²⁸ et qui qualifie une équipe constituée de joueurs étoiles –, dégonfle sans cesse ses propres fanfaronnades : « moi j'ai jamais perdu / une game de bonhomme pendu / tu penses tu que j'connais pas / mes lettres toute drette pi sec / *le paycheck yen a pas c'correct* » (« Si j'aurais », *RCM*). De façon analogue, Ogden menace, non sans humour, son compétiteur : s'il ne fait pas gaffe à ce qu'il dit, il pourrait lui arriver une « esti d'bad luck » à la « prochaine partie de balle molle », une occasion incongrue pour une violente vendetta (« Stool pas », *RCM*). Évoquant une transaction obscure, il lance aussi un avertissement qui se retourne contre lui : si « t'as pas mon beurre de yak / ben tu vas comprendre pourquoi *y'ont pas peur de moi* » (« Patate chaude », *RCM*). C'est en usant d'un dispositif similaire qu'un rappeur invité sur « Moule graine » vante ses aptitudes poétiques *après* avoir admis une erreur langagière : « quand j'parle j'utilise juste des homophones / what the fuck / le mot que j'cherchais c'est onomatopée / tu peux pas m'accoter » (*RCM*).

Un mouvement dépréciatif est ainsi au cœur de la poétique du collectif. Lorsque l'un de ses membres souligne qu'Alaclair est formé d'artistes « fucking compétitifs », il vient tout juste de les déclarer « vraiment répétitifs » (« Ça c'est nouzôtes (1+1=1) », *MBAN*). De façon tout à fait caractéristique, Eman lance, dans « De partout », cette hilarante boutade classique en rap : « E.M.A.N. au sommet », mais il la renverse aussitôt : « J'épelle mon nom pour m'en rappeler » (*SP*). L'exemple le plus frappant de ce phénomène survient sans doute à la fin de l'album *Les maigres blancs d'Amérique du Noir* lorsqu'Eman répète ces mots : « Alaclair, c'est l'fun / Mais j'aimais mieux Accrophone », Accrophone étant le groupe disparu dans lequel Eman évoluait avec Claude Bégin avant la formation d'Alaclair Ensemble!

Quelques lignes d'Ogden, tirées de la pièce « Fall » (A2), réunissent comme en concentré plusieurs des traits caractéristiques de l'œuvre d'Alaclair, nous permettant de voir opérer bon nombre des éléments que j'ai évoqués plus haut :

Cycogne knowledge / Sapinière et gun powder / Tisane babble / Gourgane gabarit don dada / C'est yada yada baragouine God / Gamble de ping pong / I'm gone with the wind son, panorama / Flocons tombent / Dehors novembre / C'est pas mon ombre / C'est juste le vent / Tourbillon le temps fait des barbots quand j'y pense / Yo j'sais pu quoi faire, carré dans ma sphère

Tout en employant une expression d'argot souvent reprise dans le rap, « don dada », qui désigne une figure criminelle crainte et respectée, père de tous les Don (Marchand et

²⁷ « Moi chu down », « Lord Finesse Vs Percée P » et « Les Brizasseurs de Fizzoules » (4,99); « Mon cou » (*MBAN*).

²⁸ Selon une entrevue d'un membre du groupe, disponible sur YouTube (Misha, 2010, vers 1m 50s).

Morel, 2019), et en annonçant dès le début un savoir, plus précisément celui d'une cigogne, oiseau porteur d'enfants (lié, donc, à la reproduction et au renouvellement), le *verse* paraît se désamorcer lui-même. Il frôle l'amphigouri et la confusion, l'imprécision du « babble », du « yada yada », du « baragouin », du « barbot », rappelant peut-être aussi les expérimentations poétiques du mouvement dada du début du xx^e siècle²⁹. Dans une sorte de flottement, le « je » n'apparaît d'abord que dans une formule presque impersonnelle (« I'm gone with the wind ») puisqu'on l'associe aussitôt au titre d'un film, devenu une expression assez courante. La première personne se manifeste discrètement dans le déterminant possessif « mon », quoique sa présence, confondue avec un jeu d'ombre et de lumière, soit en même temps niée : « *C'est pas mon ombre / C'est juste le vent* ». Et lorsque le « je » paraît dans les deux derniers vers du passage, c'est pour redire sa désorientation, sa dispersion : « quand j'y pense / Yo j'sais pu quoi faire ». Le « panorama », ici la juxtaposition d'images annoncée par Ogden, s'organise ainsi avec une apparente maladresse, qui est le propos même de son *verse*. Parataxe et paronomase³⁰ font en sorte que, phonétiquement et sémantiquement, les propositions se côtoient et se combinent et que se trouvent mis en relation – dans un mouvement dont la cohérence se trouve précisément dans le désordre – l'effritement des certitudes, la (pro)création, le jeu (gamble, ping-pong), la fuite ainsi que des traces et des résonances intertextuelles plus ou moins diffuses. Sous les allures du jeu gratuit des sonorités, qui pourrait donner l'impression d'un « n'importe quoi », se déploie une vision du monde, l'invention d'une subjectivité poétique, qui est le fait de plusieurs membres du groupe et où les auditeurs-lecteurs se reconnaissent en se perdant (voir Dessons, 2004 : 171). La poétique d'Alaclair trouve ainsi sa singularité dans le foisonnement et le multiple, procède par mouvement et mélanges, pour inventer son dire.

Il n'est pas anodin que le groupe revendique un statut *poétique* pour ses textes, ce qu'explique Ogden en entrevue : « J'ai jamais souscrit à la notion selon laquelle on était décalés ou absurdes. Au contraire, je pense qu'on est surtout *poétiques*. C'est pas parce qu'on comprend pas instantanément ce qu'on dit que c'est juste absurde pis que ça veut rien dire » (Boulianne, 2018). Mais Alaclair, comme d'autres artistes contemporains, insiste sur la dimension critique de la poésie, souhaitant qu'elle secoue certitudes et identités figées, et rejette une vision conventionnelle de l'œuvre d'art. C'est peut-être ce qui mène le collectif à problématiser le mot « poème », qu'il s'agisse de décrire un texte comme « un foutu poème » (« 0 à 120 », *SP*) ou de préciser qu'il « faudra interpréter ce poème backwards » (« Fall », *A2*)³¹. Grâce au jeu, par

²⁹ Il y aurait d'ailleurs sans doute une voie de recherche féconde dans l'étude des parallèles entre la démarche d'Alaclair et le mouvement dada.

³⁰ La paronomase serait la « figure du rap par excellence », comme le notent Emmanuelle Carinos et Karim Hammou citant *Le rap ou l'artisanat de la rime* de Julien Barret (Carinos et Hammou, 2017 : 7).

³¹ En entrevue, Ogden manifeste sa sensibilité à des questions littéraires plus théoriques, notamment à son inscription dans un genre donné, lorsqu'il propose une distinction entre prose et poésie, associant du même coup l'œuvre d'Alaclair à cette dernière : « Le problème avec [certains commentateurs], c'est qu'ils sont habitués d'écouter des trucs prosaïques, dont le sens se déploie sur un axe horizontal avec une réflexion qui va du point A au point B. Alaclair, c'est le contraire, ça se passe sur l'axe vertical : chaque rappeur peut faire des associations avec les idées des autres, et les propos peuvent se recouper. En quelque sorte, ça s'apparente plus à de la poésie qu'à de la prose, et ça rapporte rarement une histoire ou, même, un propos. C'est un peu pour ça qu'on dit de nous qu'on fait n'importe quoi et, sincèrement, je suis un peu tanné... Sérieusement, les gens sont capables d'en prendre plus que ça! À mon avis, y'a pas de sens objectif ou précis à chaque œuvre. Ce qui est important, c'est la génération de sens que chaque auditeur se fait. L'opinion de l'artiste est la moins importante dans le processus » (Boisvert-Magnen, 2018).

de constants décalages, il s'agit d'inventer une poésie étrangère à la conception traditionnelle de l'originalité, comme à la quête du chef-d'œuvre ou à l'idée d'un art pur (Shusterman, 2000 : 202 et 205). C'est en mettant les mains à la pâte (à modeler), en les salissant qu'Alaclair trouve de quoi transmuter la faiblesse en vigueur, comme le rappe KNLO : « *Sans aucune force, j'débloque chaque défaut / Du prochain rush de mots / Le plus beau jamais sorti du fond d'une gorge / Poésie réincarnée c'est impossible qu'a finisse morte / Alaclair, street shit chaud collé en dessous d'tes bottes* » (« Fussy fuss », 4,99).

« Les gars sont pas clairs, mais sont quand même ensemble »

La poétique du jeu d'Alaclair peut aussi passer par un brouillage des pistes (qui a peut-être parfois trop bien fonctionné!). Pour le groupe, ce qui est trop « clair » est suspect : c'est sans doute pourquoi il semble se moquer de Stivon Harpon, le Steven Harper fictif de *TOUTE EST IMPOSSIBLE*, en prétendant « [v]oir clair dans [s]on jeu » (« Pour toi Stivon »). Alaclair place le problème de la *clarté* au cœur de sa démarche, le reliant explicitement, avec l'autodérision qui caractérise si souvent ses textes, à son nom. Ainsi, dans un skit à la toute fin de « Piles comprises » (4,99), on entend une voix se plaindre : « Mais qu'est-ce que c'est que ça, eh? Alaclair, eh? Mais qu'est-ce qu'il y a de clair? Moi je vois tout flou, là, il n'y a rien, eh! » (je transcris). Dans l'univers d'Alaclair, la clarté est sinon suspecte, du moins toujours plus relative qu'on l'aurait cru, d'où cette préférence de KNLO pour les questions toujours renouvelées, plutôt que les réponses, lorsqu'il évoque dans « Les infameux » ses interactions avec une enseignante : « Plus qu'a droppait des réponses / Plus qu'on avait des questions » (*FC*; je transcris suivant l'enregistrement). De même, le verbe « trouver » annonce une issue fatale lorsqu'il est placé côte à côte avec le verbe « chercher », auquel l'une de ses significations le relie (selon le couple : chercher/trouver) : « moi chu [arrivé] ici [pour] chercher chercher toujours / des fois j'trouve chu mort³² » (« Intergalactique », RCM).

Il n'est pas étonnant que le collectif se plaise à évoquer un monde soi-disant clandestin et obscur, mais ironiquement mis au premier plan, quand on reconnaît la parenté étymologique qui unit le ludique à l'illusion, à l'allusion ou à la collusion (Huizinga, 1951 : 29-30 et 61; Diallo, 2015 : 47-48). On perçoit cette dynamique de tension entre clandestinité et ébruitement lorsque le collectif se nomme lui-même « Les Frères Cueilleurs, société publique de fouetteurs de bouette » (« Fouette », *FC*), détournant le nom de l'organisation secrète des Frères chasseurs, ou lorsqu'il évoque l'accumulation suspecte de richesses permettant de « stash [du] gold sur l'île d'Anticosti » (« FASTLANE (avec Kaytranada) », *TEI*) ou du « money » dans une « boîte à shoelack » (« Alaclair High (GDM) », *FC*; « VIEUX KNOWL (avec Jam) », *TEI*). Le collectif emploie fréquemment, dans ses textes, des références à des entités cryptiques et à des activités illicites, comme dans « Paul Desmarais (GDC) » où il relie, sous l'appellation « grosse gang de chums », une série d'organisations plus ou moins occultes (auxquelles il paraît se rattacher lui-même) (*MBAN*).

Ces clins d'œil participent bien de la mise en scène d'un soupçon à l'égard de ce qui se donne pour l'ordre des choses, mais ils jouent aussi un autre rôle dans la poétique du groupe. En effet, pour l'auditeur-lecteur, les fausses énigmes, les symboles sibyllins et les sociétés secrètes du groupe intègrent un réseau de repères qui sont constamment montrés au grand jour bien que sous forme déguisée (voir, au sujet de la place des stratégies de dissimulation dans la culture afro-

³² Ajustements faits dans le texte disponible sur Bandcamp pour que la citation corresponde à ce qui est rappé.

américaine, Rose, 1994 : 99-101). Ce qui est désigné par ce montré-caché, qui n'est pas étranger à une forme de prétérition – attirer l'attention sur l'objet même qu'on feint de taire (Morier, 1998 : 952-953) –, c'est la *relation* que sa poétique établit avec l'auditeur-lecteur; c'est une connivence. L'œuvre d'Alaclair se manifeste alors elle-même, pragmatiquement, comme une littérature qui serait le « [p]roduit dynamique d'une interaction » (Coste et Mondémé, 2008 : 61), où la poésie évoque son *usage* par les auditeurs-lecteurs, construisant une forme de communauté autour des faux secrets, des brouillages de pistes, de l'obscurité feinte (Diallo, 2015 : 49-50). Comme le chante le groupe à la fin d'« Incendie » : « Les gars sont pas clair[s] / Mais sont quand même ensemble » (*SP*). Ne pas être clair, c'est chez Alaclair ce qui permet d'instaurer une relation, un rapport, c'est la condition d'un *ensemble*, même confus et foisonnant.

Chez Alaclair, le sujet poétique est envisagé non pas en vertu d'un *a priori* théorique, mais *dans et par* une pratique³³ sous l'angle du renouveau, des transformations constantes, des déplacements et des brouillages. Dans l'œuvre du groupe, on ne semble être soi-même qu'en se découvrant toujours *autre*, l'identité et l'altérité se trouvant placées en tension, comme d'ailleurs l'individuel et le collectif (voir, à propos de la subjectivation artistique, Dessons, 2004). Ces enjeux se manifestent entre autres autour du pronom que le groupe place au cœur de la chanson « Ça c'est nouzôtes (1+1=1) » (*MBAN*) :

Quand qu'ça sent l'swang / Ça c'est nouzôtes / L'aiguille dans botte de foin / Ça c'est nouzôtes / Les plus minces dans l'game / Ça c'est nouzôtes / Les plus game dans l'game / Ça c'est nouzôtes / Une coupe de framboises / Ça c'est nouzôtes / Champagne, caviar / Ça c'est nouzôtes / Le postrigodon / Ça c'est nouzôtes / Une belle gang de chizzums / Ça c'est nouzôtes / Le booth faite en couvartes / Ça c'est nouzôtes / La place qui est pas s'aa mappe / Ça c'est nouzôtes / Le président d'la république / Ça c'est Robert / Pis Robert? / Ça c'est nouzôtes / Lait non pasteurisé / Ça c'est nouzôtes / 8 % / Ça c'est nouzôtes / La robe endssous d'la cheville / Ça c'est nouzôtes / Les bicycles à chenille / Ça c'est nouzôtes / Brizasseurs de fizz / Ça c'est nouzôtes / L'glossaire est sul site / Ça c'est nouzôtes / La tourette pis a quiquinne / Ça c'est nouzôtes / Pichasson, pichassine / Ça c'est nouzôtes / Après 11, pas d'bibine / Ça c'est nouzôtes / La brouette dans cuisine / Ça c'est nouzôtes / Les journalistes s'aa go / Ça c'est vous autres / Pis vous autres? / Ça c'est nouzôtes

On reconnaît ici la surenchère fréquente chez Alaclair, formules qui s'additionnent, références dépourvues de relation évidente, lancées tour à tour par chacun des rappeurs du groupe, organisation par juxtaposition, qui donne l'impression d'un mouvement. Le collectif entrecoupe ici le foisonnement par l'anaphore du « Ça c'est nouzôtes », regroupant les éléments épars lancés par chaque rappeur – même le « vous autres », qui agit ici comme « généralisation du “tu” » – en les plaçant en contact avec le « nouzôtes » qu'on peut assimiler provisoirement à un « nous », à un « “je” dilaté », à une « personne amplifiée et diffuse », qui « annexe au “je” une globalité indistincte d'autres personnes » (Benveniste, 1966 : 235; l'auteur souligne). Ce « nous » se voit souvent accorder un rôle clé chez Alaclair³⁴, comme dans « Kikiridki » (*SP*)

³³ Gérard Dessons étudie chez Benveniste cette expression qui permet d'énoncer une tension entre l'idée d'une localisation, d'un englobement auquel *ne peut échapper* le sujet (« dans ») et celle d'une *activité qu'il met en œuvre* (« par ») (2006 : 134-138).

³⁴ Alaclair met assez souvent les pronoms en jeu : « vous vous vous vous vous vous vous / vou-vous vou-voyez / tu tu tu tu tu tu tu / et toi tu tutoyais même si j'aurais voulu comprendre / mais j'ai rien compris / mais je reste poli » (« Si j'aurais », *RCM*); « On mise toute sur nous / Ego-centre fold » (« Ripa », *SP*). On trouve parfois une variante du « nous » encore plus étendue et inclusive, le « tout'nou », comme dans « Pa-

où il ponctue le chant de KNLO – entonné par un ensemble de voix –, et typographié en lettres capitales (« NOUS ») dans les paroles qu'on trouve en ligne. C'est aussi le cas dans un *verse* d'Eman, où le « nous », au cœur d'une rime, se rattache à la confusion et au baseball, par l'alliage d'« être dans l'champ » et du tabac à chiquer³⁵, comme au postrigodon et à l'art du rap lui-même : « post-rigodono merde faite à l'ancienne / on te d'mande juste de signer 2 chèques au nom d'Ogden / pis tu finis dans l'champ avec *nous* / à chiquer des raps comme du tabac d'sac à chew » (« Galvaude », *RCM*).

Mais, dans « Ça c'est nouzôtes (1+1=1) », c'est d'un « nouzôtes » qu'il s'agit et non d'un simple « nous ». Par la graphie transformée de la locution pronominale « nous autres », le groupe donne déjà un indice de la revalorisation qu'il lui fait subir. En reprenant et en modifiant ce pronom associé à un registre familier, Alaclair insiste sur l'ambiguïté sémantique inhérente à sa formule. « Nous autres »³⁶ peut déjà se comprendre comme un point de rencontre entre identité et altérité (voir Hilgert, 2012). En effet, on y retrouve l'idée d'identité, celle du sujet étendu qu'est le « nous », mais placée en tension avec l'altérité du « autres ». Lorsqu'il les fusionne phonétiquement et typographiquement pour former « nouzôtes », Alaclair semble inscrire dans sa création lexicale cette tension déterminante de la subjectivité poétique que déploie son œuvre. Dans le « nouzôtes » d'Alaclair, le « nous » est inséparable du « autres », et vice-versa; ils doivent être pris *ensemble*. Il n'est pas surprenant alors que cet ensemble ne soit « pas clair » parce qu'il découle et dépend d'un rapport à l'inconnu, à la confusion et à l'altérité. Invitant ses auditeurs-lecteurs à faire le « pawté » avec lui, à jouer le jeu, Alaclair Ensemble peut bien les comparer à « des particules / [e]n chute libre en orbite » (« Mon cou », *MBAN*). Mais ces particules, même infimes et désorientées, désignent la dimension collective de l'œuvre du groupe : jamais réellement isolées, elles sont « [p]ardues *mais pas tuseules* » (*Ibid.*).

Conclusion

Lorsqu'Alaclair attribue à son « nouzôtes » le titre de « plus game dans l'game », il s'agit moins de se féliciter de sa propre audace que de placer le jeu – une *mise en jeu* constante, même du jeu lui-même (et du « rap-jeu ») – au cœur d'un projet poétique et collectif. Rap des décalages et des recommencements, il invente une communauté « huile », réelle et glissante, qui trouve une vitalité là où on ne l'attend pas, qui rassemble, « de partout », des membres de tous horizons : « Les fumeurs / Les arrêteurs de tumeurs / Les vivants, les morts / Pis les entre-deux, les viveurs / Les vaincus, les survivants » (« 2013 », *A2*). Rap de la complexité, des mélanges, il a une portée éthique, ce qu'on peut percevoir, par exemple, quand KNLO évoque ces « gens mauvais qui ont un câline de bon fond » (« La chicane », *FC*). Rap marqué sans doute par cette leçon ancienne d'une littérature qui trouvait force et réconfort dans un rire « appliqu[é] au lieu de

roisse » (*SP*) : « Alaclair, c'est ma paroisse / Tout'nou, ça c'est ma paroisse ». Voir aussi « Ti lait cru, qui l'eût cru / Tu m'tutoies tu veux j'te tue? / Tu veux-tu ben m'dire tu sais-tu qui qui a vu l'urubu » (« 2013 », *A2*). Sur l'aspect philosophique et politique de l'emploi des pronoms « *us* » « *we* » et « *you* » dans un morceau de Stetsasonic, voir Shusterman, 2000 : 227.

³⁵ Comme le souligne l'utilisateur poutipoupou sur la page du site Genius qui est consacrée à « Galvaude ».

³⁶ Il faut noter que l'emploi du « nouzôtes » par Alaclair a lieu en contexte québécois tandis que le phénomène que décrit la linguiste est celui qui appartient au français « normé ». Ses analyses demeurent éclairantes puisque l'emploi poétique d'Alaclair travaille précisément la tension altérité-identité, qui est l'un des enjeux de cette chanson, comme le manifeste éloquentement la parenthèse du titre « (1+1=1) ».

la douleur » (Rabelais, 1994 : 214). C'est parce qu'il rappelle de « souri[re] à toute d'icitte à c'qu'on aille toute à rock un masque » (« Les infameux », *FC*), comme le rappait presque prophétiquement KNLO avant la pandémie, parce que ce sourire est déjà transformation de notre rapport au monde – et, de là, du monde lui-même –, que le rap d'Alaclair permet d'imaginer, malgré *tout*, une « apocalypse flipped en renaissance » (« De partout », *SP*).

Bibliographie

Œuvres

ALACLAIR ENSEMBLE, 4,99, 2010 [4,99].

Le roé c'est moé, 2011 [RCM].

AMERICA, 2012 [AI].

Les maigres blancs d'Amérique du Noir, 2013 [MBAN].

TOUTE EST IMPOSSIBLE, 2014 [TEI].

Les Frères Cueilleurs, 2016 [FC].

Le sens des paroles, 2018 [SP].

AMERICA Volume 2, 2019 [A2].

« Mets du respect dans ton bac », 2019.

Page Bandcamp du groupe, [En ligne], [<https://alaclairensemble.bandcamp.com>] (consulté le 21 octobre 2021).

Page « Bas-Canada », disponible sur le site Web du groupe, [En ligne], [<https://alaclair.com/bas-canada/>] (consulté le 21 octobre 2021).

Page « Glossaire », disponible sur le site Web du groupe, [En ligne], [<https://alaclair.com/glossaire/>] (consulté le 21 octobre 2021).

Page « Postrigodon », disponible sur le site Web du groupe, [En ligne], [<https://alaclair.com/postrigodon/>] (consulté le 21 octobre 2021).

Voir aussi, de façon plus générale, le site Web du groupe, [En ligne], [<https://alaclair.com>] (consulté le 21 juillet 2021).

GENIUS, [En ligne], [<https://genius.com/artists/Alaclair-ensemble>] (consulté le 21 octobre 2021).

IAM (1997), « Petit frère », *L'École du micro d'argent*, Virgin, cité selon le texte, [En ligne], [<https://genius.com/540269>] (consulté le 28 octobre 2021).

RABELAIS, François (1994 [1532]), « Prologue de l'auteur » (*Pantagruel*), dans Mireille Huchon (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Sources critiques et théoriques

- ADORNO, Theodor W. (1984 [1964]). « Parataxe », dans *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Champ Essais ».
- BAOUCHE, Amine (2019). « Quand le rire et le sérieux se confondent : du jeu dans les textes de rap francophone », *Ludiques : quand la littérature se met en jeu*, cahier virtuel, n° 7, [En ligne], [<http://quartierf.org/fr/article-dun-cahier/quand-le-rire-et-le-serieux-se-confondent>] (consulté le 20 octobre 2020).
- BENVENISTE, Émile (1966 [1946]). « Structure des relations de personne dans le verbe », dans *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, p. 225-236, coll. « Tel ».
- BENVENISTE, Émile (1947). « Le jeu comme structure », *Deucalion : cahiers de philosophie*, n° 2, p. 161-167.
- BENVENISTE, Émile (2011). *Baudelaire*, présentation et transcription de Chloé Laplantine, Limoges (France), Éditions Lambert-Lucas.
- BÉTHUNE, Christian (2003 [1999]). *Le Rap : une esthétique hors la loi*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations ».
- BÉTHUNE, Christian (2011). « Le hip hop : une expression mineure », *Volume!*, vol. 8, n° 2, p. 161-186.
- BLAIS, Laurent K. (2009). *Le rap comme lieu : ethnographie d'artistes de Montréal*, mémoire de maîtrise (sciences de la communication), Montréal, Université de Montréal.
- CARINOS, Emmanuelle, et Karim HAMMOU (2017). « Approches du rap en français comme forme poétique », dans Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir.), *La poésie délivrée*, Paris, Presses universitaires de Nanterre, p. 269-284.
- COSTE, Florent, et Thomas MONDÉMÉ (2008). « L'ordinaire de la littérature : des bénéfices pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés : revue de sciences humaines*, n° 15, p. 47-65, [En ligne], [<https://doi.org/10.4000/traces.633>] (consulté le 21 octobre 2021).
- DESSONS, Gérard (2006 [1993]). *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, Éditions In Press.
- DESSONS, Gérard (2004). *L'art et la manière : art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée ».
- DESSONS, Gérard (2016). *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus ».
- DIALLO, David (2015). « Intertextuality in Rap Lyrics », *Revue française d'études américaines*, n° 142, p. 40-54.

- GRUTMAN, Rainier (2019 [1997]). *Des langues qui résonnent : hétérolinguisme et lettres québécoises*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèques francophones ».
- HILGERT, Emilia (2012). « Nous autres / vous autres / eux autres, pronoms catégoriels », *SHS Web of Conferences*, vol. 1, p. 1777-1792.
- HUIZINGA, Johan (1951 [1938]). *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- JAKOBSON, Roman (2003 [1960]). « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale. 1 : Les fondations du langage*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », p. 209-248.
- LOW, Bronwen, Mela SARKAR et Lise WINER (2009). « “Ch’us mon propre Bescherelle” : Challenges from the Hip-Hop Nation to the Quebec Nation », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 13, n° 1, p. 59-82.
- MESCHONNIC, Henri (1977). *Pour la poétique IV : Écrire Hugo 2*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin ».
- MITCHELL, Tony (dir.) (2001). *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press.
- MORIER, Henri (1998 [1961]). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France.
- PERRON, Gilles (2015). « Chanson d’Amérique », *Québec français*, n° 174, p. 72-73.
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press, coll. « Music/Culture ».
- ROSE, Tricia (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip Hop – and Why It Matters*, New York, Basic Books.
- SARKAR, Mela, et Lise WINER (2006). « Multilingual Codeswitching in Quebec Rap: Poetry, Pragmatics and Performativity », *International Journal of Multilingualism*, vol. 3, n° 3, p. 173-192.
- SHUSTERMAN, Richard (2000 [1992]). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- SPEERS, Laura (2017). *Hip-Hop Authenticity and the London Scene: Living Out Authenticity in Popular Music*, Londres, Routledge.
- WIDAWSKI, Maciej (2014). « Lexical Creation in African American Slang », *Academic Journal of Modern Philology*, vol. 3, p. 119-125.

Sources médiatiques et autres

- BLAIS, Laurent K. (2010). « Alaclair Ensemble: set carré », *Nightlife*, 26 octobre, [En ligne], [<https://nightlife.ca/2010/10/26/alaclair-ensemble-set-carre/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- BLAIS-POULIN, Charles-Éric (2014). « Alaclair Ensemble: l'«antimarketing» selon Alaclair », *La Presse*, 12 juillet, [En ligne], [https://plus.lapresse.ca/screens/47ac879c-53be-bb21-8703-0940ac1c606a__7C__0.html] (consulté le 28 octobre 2021).
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2016). « Alaclair Ensemble: un clip remarquable pour l'hymne bas-canadien », *Voir*, 21 novembre, [En ligne], [<https://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2016/11/21/alaclair-ensemble-un-clip-remarquable-pour-lhymne-bas-canadien/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2018). « Rap local : Alaclair Ensemble, la réplique aux offusqués », *Voir*, 1^{er} octobre, [En ligne], [<https://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2018/10/01/rap-local-alaclair-ensemble-la-replique-aux-offusques/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2020). « Guide ultime de la famille Alaclair Ensemble », *Paroles & musique*, 23 juin, [En ligne], [<https://www.magazinesocan.ca/features/guide-ultime-de-la-famille-alaclair-ensemble/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- BOULIANNE, Alexis (2018). « Alaclair Ensemble dans tous les sens », *Métro*, 1^{er} octobre, [En ligne], [<https://journalmetro.com/culture/1832364/alaclair-ensemble-dans-tous-les-sens/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- BOURSIER, Julie (2018). « [Interview] Alaclair Ensemble : “C’est un album dont vous êtes les héros!” », *Le rap en France*, 23 novembre, [En ligne], [<https://lerapenfrance.fr/interview-alaclair-ensemble/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- CASSAN, Félicien (2012). « Alaclair Ensemble : fontaine de jouvence », *Les Inrockuptibles*, 20 mars, [En ligne], [<https://www.lesinrocks.com/musique/critique-album/alaclair-ensemble-fontaine-de-jouvence/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- DE MONTRÉAL, Cyrano, et KeKe CALIXTE (2020). « KNLO », *Rapolitik*, épisode 41, [En ligne], [<https://www.youtube.com/watch?v=7DURuUVlgls>] (consulté le 28 octobre 2021).
- GAGNÉ, Mathieu (2016). « Alaclair Ensemble : post-rigodon en évolution », *Métro*, 1^{er} septembre, [En ligne], [<https://journalmetro.com/culture/1016960/alaclair-ensemble-post-rigodon-en-evolution/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- GENEST, Catherine (2019). « Robert Nelson : la déclaration d'indépendance d'Ogden », *Voir*, 4 avril, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2019/04/04/robert-nelson-la-declaration-dindependance-dogden/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- GODCHARLES, Laurence, et Alexandre PERRAS (2016). « L'humour dans le rap : du sérieux au Québec », *Montréal Campus*, 18 octobre, [En ligne], [<https://montrealcampus.ca/2016/10/18/lhumour-dans-le-rap-du-serieux-au-quebec/>] (consulté le 28 octobre 2021).

- GRANT, Shawn (2018). « Wu-Tang to Release New Documentary “For the Children” », *The Source*, 8 novembre, [En ligne], [<https://thesource.com/2018/11/08/wu-tang-for-the-children/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- ICE-T et Andy BAYBUTT (2012). *Something from Nothing: The Art of Rap*, film documentaire, JolyGoodFilms, Westmount Films et Final Level Entertainment.
- JEFF (2016). « Les Frères Cueilleurs. Alaclair Ensemble », *GoûteMesDisques*, 24 octobre, [En ligne], [<http://www.goutemesdisques.com/chroniques/album/les-freres-cueilleurs/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- LABRÈCHE, Louis-Philippe (2020). « Capitaine Canada », *Le Canal auditif*, 15 mai, [En ligne], [<https://lecanalauditif.ca/critiques/capitaine-canada-capitaine-canada/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- LALANDE, Olivier (2010). « Alaclair Ensemble. 4,99 », *Voir*, 30 septembre, [En ligne], [<https://voir.ca/albums/alaclair-ensemble-499/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- LALANDE, Olivier (2011). « Alaclair Ensemble : musique bas-canadienne d’aujourd’hui », *Voir*, 20 octobre, [En ligne], [<https://voir.ca/albums/alaclair-ensemble-musique-bas-canadienne-daujourd'hui/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- LALANDE, Olivier (2011). « Le collectif hip-hop Alaclair Ensemble cultive l’art de dépasser les limites », *Nightlife*, 1^{er} novembre, [En ligne], [<https://nightlife.ca/2011/11/01/le-collectif-hip-hop-alaclair-ensemble-cultive-l-art-de-depasser-les-limites/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- MARCHAND, Sophie, et Jean MOREL (2019). « Dans le jargon : “DON DADA” », BAM BAM, Radio Nova, 27 mars, [En ligne], [<https://www.nova.fr/podcasts/dans-le-jargon/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- MELLO, Marie-Hélène (2017). « Alaclair Ensemble, la langue universelle de la fête », *RFI Musique*, 17 juillet, [En ligne], [<https://musique.rfi.fr/hip-hop/20170717-alaclair-ensemble-langue-universelle-fete>] (consulté le 28 octobre 2021).
- MISHA (2010). « Entrevue avec MAYBE WATSON (Alaclair Ensemble) », AMG Showbiz.com, 3 septembre, [En ligne], [<https://www.youtube.com/watch?v=wcjzEJqxcB8&feature=youtu.be&t=1m20s>] (consulté le 28 octobre 2021).
- NIGHTLIFE (2011). « Nouveau vidéoclip d’Alaclair Ensemble : l’ABC du n’importe quoi », *Nightlife*, 14 décembre, [En ligne], [<https://nightlife.ca/2011/12/14/nouveau-vidéoclip-dalaclair-ensemble-labc-du-nimporte-quoi/>] (consulté le 28 octobre 2021).
- RACHITEANU, Carmen (2016). « Entrevue avec Alaclair Ensemble | bonne cueillette », *Sors-tu.ca*, 21 septembre, [En ligne], [<https://sorsu.ca/entrevue-avec-alaclair-ensemble-bonne-cueillette/>] (consulté le 28 octobre 2021).

RADIO-CANADA (2018). « Les rappeurs d'Alaclair Ensemble veulent qu'on écoute leurs paroles », sur le site *Radio-Canada*, 7 octobre, [<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1128529/alaclair-ensemble-le-sens-des-paroles-nouvel-album-tout-le-monde-en-parle>] (consulté le 28 octobre 2021).

SURL (2016). « Alaclair Ensemble rafraîchit le rap québécois avec “Ça que c'tait” », *SURL*, 22 novembre, [En ligne], [<https://www.surlmag.fr/alaclair-ensemble-video-ca-que-ctait-2016/>] (consulté le 28 octobre 2021).

VAUTIER, Charlotte (2017). « Qui êtes-vous : Alaclair Ensemble, équipe de gros kickers québécois », *Clique*, 10 avril, [En ligne], [<https://www.clique.tv/qui-etes-vous-alaclair-ensemble-le-rap-version-quebecois/>] (consulté le 28 octobre 2021).

VINETTE, Olivier (2017). « Dominic Maurais à propos d'Alaclair Ensemble au 375^e de Mtl », *À la bonne heure*, [En ligne], [<https://soundcloud.com/la-bonne-heure-1/dominic-maurais-a-propos-dalaclair-ensemble-au-375e-de-mtl>] (consulté le 28 octobre 2021).

Xavier PHANEUF-JOLICOEUR est candidat au doctorat au Département des littératures de langue française, de traduction et de création (DLTC) de l'Université McGill, sous la supervision d'Isabelle Daunais (McGill) et de Bruno Clément (Paris 8). Sa thèse, pour laquelle il a obtenu du financement du FRQSC et du programme BESC Vanier, examine l'image de la feinte de mort dans des romans d'après-guerre, chez Samuel Beckett, Marguerite Duras et Claude Simon. Il a présenté une communication intitulée « “C'est fait” : la mort feinte dans *Moderato cantabile* » lors de la *Journée d'étude annuelle Marguerite Duras* (Université de Lille, 2020). Un article issu de son mémoire de maîtrise, « “Vers un espace qui prenait vie à chaque foulée” : puissance des *Atavismes* de Raymond Bock », est paru dans la revue *Voix et Images* (2020). Il a en outre coorganisé le colloque « Pour une poétique du rap » (Montréal, 2017).

Bibliographie¹

Amine Baouche

Université de Montréal et Université Sorbonne Nouvelle

Xavier Phaneuf-Jolicoeur

Université McGill

Sarah Yahyaoui

The Graduate Center, CUNY

Présentation

Cette bibliographie a été conçue comme un outil de travail pour les chercheuses et chercheurs qui souhaitent prendre le rap québécois comme objet d'étude dans une perspective littéraire. Elle a en effet pour objectif principal de rassembler des ressources susceptibles d'enrichir l'analyse littéraire du rap québécois, qui nous semble moins développée que ses équivalents américains et français². Néanmoins, elle saura sans aucun doute être utile à toute personne – spécialiste ou non de rap comme de littérature – qui chercherait à constituer un corpus de référence pour l'étude du rap.

Nous avons organisé la bibliographie en deux grandes sections. La première section rassemble les textes dont l'objet principal nous semblait se trouver du côté de l'analyse littéraire (linguistique, poétique et esthétique, incluant certaines approches musicologiques). La seconde section rassemble des études pertinentes qui proviennent de disciplines connexes (sociologie, histoire, cultural studies, mais aussi communication et science politique, entre autres) et dont

¹ Le présent document est le fruit d'une collaboration entre les trois chercheurs et chercheuse. Un premier état de ce travail bibliographique a été financé par le Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises (CRIEM) et mené par Xavier Phaneuf-Jolicoeur sous la supervision de Catherine Leclerc durant l'année 2016-2017. À ces recherches s'ajoutent celles menées par Amine Baouche pour son mémoire de maîtrise, *Texte rap et énonciation postcoloniale : écriture de soi et altérité chez Casey*, déposé à l'Université McGill en 2020 et supervisé par Mbaye Diouf.

² Nous renvoyons aussi aux bibliographies récentes suivantes, américaines et françaises : HARRIS, Travis (2019). « (Global) Hip Hop Studies Bibliography », *The Journal of Hip Hop Studies*, vol. 6, n° 2, p. 71-121; KEYES, Cheryl L. (2019). « Rap/Hip-Hop », *Oxford Bibliographies*, [En ligne], [<https://www.oxford-bibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0260.xml>]; GENIUS FRANCE (s.d.), « Bibliographie (ouvrages) », *Genius France*, [En ligne], [<https://genius.com/Genius-France-archives-bibliographie-ouvrages-annotated>]; GENIUS FRANCE (s.d.). « Bibliographie (articles & travaux de recherche) », *Genius France*, [En ligne], [<https://genius.com/Genius-france-archives-bibliographie-articles-and-travaux-de-recherche-annotated>].

la dominante ne nous paraissait pas être l'analyse littéraire (même si elles peuvent y recourir).. Les références incluses ici sont également réparties en deux catégories : A) les thèses, mémoires, livres et monographies, soit les textes plus longs; et B) les articles et chapitres d'ouvrages. Enfin, les références sont aussi divisées par région étudiée, selon quatre sous-catégories : 1) Québec (avec certaines sources portant aussi sur d'autres régions canadiennes bien que cela n'ait pas été notre objectif premier); 2) États-Unis; 3) France; 4) études générales ou portant sur d'autres pays (incluant parfois les trois régions précédentes). Enfin, la bibliographie contient une sélection de sources médiatiques portant sur le rap québécois.

La distinction entre nos deux principales sections a été faite dans le but de faciliter la tâche de la chercheuse ou du chercheur qui emploierait notre bibliographie, et il est évident qu'elle est discutable. Nous avons tenté d'attribuer les articles aux sections qui leur convenaient le mieux, qui paraissaient témoigner de leur dominante. En outre, malgré son ambition et sa taille, ou plutôt à cause d'elles, la bibliographie ne peut être considérée comme un document exhaustif, étant le résultat d'inévitables choix.

Notre bibliographie ne contient que des textes en français et en anglais. Toutefois, des références en d'autres langues peuvent être trouvées dans les ouvrages cités ici.

Enfin, nous nous excusons pour les erreurs et oublis qui se seront nécessairement glissés dans un document d'une telle envergure.

Table des matières

I. Études poétiques, esthétiques et linguistiques portant sur le rap et le hip-hop	180
A) Essais, monographies, ouvrages collectifs, thèses et mémoires	180
1. Québec (et Canada)	180
2. États-Unis	181
3. France	182
4. Études générales ou portant sur d'autres pays	183
B) Articles savants, articles de revues et chapitres d'ouvrage	183
1. Québec (et Canada)	183
2. États-Unis	185
3. France	188
4. Études générales ou portant sur d'autres pays	191
II. Études culturelles, historiques et sociologiques portant sur le rap et le hip-hop	193
A) Essais, monographies, ouvrages collectifs, thèses et mémoires	193
1. Québec (et Canada)	193
2. États-Unis	194
3. France	199
4. Études générales ou portant sur d'autres pays	201
B) Articles savants, articles de revues et chapitres d'ouvrages	204
1. Québec (et Canada)	204
2. États-Unis	206
3. France	210
4. Études générales ou portant sur d'autres pays	212
III. Sources médiatiques portant sur le rap québécois	215
A) Articles de journaux et de blogues	215
B) Documentaires, vidéos et émissions de radio	220

I. ÉTUDES POÉTIQUES, ESTHÉTIQUES ET LINGUISTIQUES PORTANT SUR LE RAP ET LE HIP-HOP**A) Essais, monographies, ouvrages collectifs, thèses et mémoires****1. Québec (et Canada)**

ABD EL-SALAM, Sarah (2013). *L'écrit et l'oral dans l'œuvre de Loco Locass : entre complémentarité sémantique et tensions génériques*, mémoire de maîtrise (lettres françaises), Ottawa, Université d'Ottawa.

GIGUÈRE, Frédéric (2020). *Et si Lord Durham avait raison? L'hétérolinguisme au cœur du rap québécois contemporain*, mémoire de maîtrise (études françaises), Waterloo (Ont.), University of Waterloo.

KURKOVÁ, Daniela (2021). *Étude contrastive du lexique du rap français et québécois : exemple de chansons des rappeurs Nekfeu et Koriass*, mémoire de maîtrise (études romanes), Prague, Univerzita Karlova.

SAVARD MORAND, Marie-Rose (2019). *Gesamtkunstwerk de Dead Obies : posture, esthétique et poétique*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.

SOJÁKOVÁ, Martina (2014). *Empreintes anglo-américaines dans le rap québécois : le cas des anglicismes chez Sir Pathétik*, mémoire de maîtrise (littératures de langues romanes), Brno, Masarykova Univerzita.

ST-LAURENT, Dany (2007). *Nos sillons d'engagement : la question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Montréal, Université du Québec à Montréal.

TREMBLAY, Marie-Claude (2010). *Loco Locass : une esthétique engagée et engageante*, mémoire de maîtrise (études françaises), Sherbrooke, Université de Sherbrooke.

VRBOVÁ, Klára (2012). *Rap québécois : entre pratiques des rappeurs et représentations des auditeurs*, mémoire de maîtrise (littératures de langues romanes), Brno, Masarykova Univerzita.

WEBSTER (2019). *À l'ombre des feuilles : manuel d'écriture hip-hop*, Montréal, Éditions Québec Amérique.

ZIMINOVA, Olga (2021). « *C'est pas about toi, c'est about moi* » : l'acadjonne, le rap et l'intertextualité dans la construction identitaire du rappeur acadien Jacobus, mémoire de maîtrise (études françaises), Victoria (C. B.), University of Victoria.

2. États-Unis

- BRADLEY, Adam (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas.
- CHANG, Jeff (dir.) (2006). *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*, New York, Basic Civitas.
- COBB, William Jelani (2007). *To the Break of Dawn: A Freestyle on the Hip Hop Aesthetic*, New York, New York University Press.
- DIALLO, David (2019). *Collective Participation and Audience Engagement in Rap Music*, New York, Palgrave Pivot, coll. « Pop Music, Culture and Identity ».
- DRISCOLL, Christopher M., Anthony B. PINN et Monica R. MILLER (dir.) (2020). *Kendrick Lamar and the Making of Black Meaning*, New York, Routledge, coll. « Studies in Hip Hop and Religion ».
- DUINKER, Benjamin (2020). *Diversification and Post-Regionalism in North American Hip-Hop Flow*, thèse de doctorat (musique), Montréal, Université McGill.
- EASTERLING, Michael H. (2016). *U.N.I.T.Y. Addressing Misogyny and Transcending the Sista'-Ho Dichotomy in Hip Hop Culture*, mémoire de maîtrise (littérature comparée), Salt Lake City, Brigham Young University.
- EDWARDS, Paul (2009). *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC*, Chicago, Chicago Review Press.
- EDWARDS, Paul (2013). *How to Rap 2: Advanced Flow and Delivery Techniques*, Chicago, Chicago Review Press.
- FORTIER, Jacqueline (2019). *Les modifications vocales de Kendrick Lamar dans l'album To Pimp a Butterfly et leur apport au texte*, mémoire de maîtrise (musique), Québec, Université Laval.
- JENKINS, Candice M. (dir.) (2013). *Hip Hop and the Literary*, dossier de revue, *African American Review*, vol. 46, n° 1.
- KAJIKAWA, Loren (2015). *Sounding Race in Rap Songs*, Oakland, University of California Press.
- KOMANIECKI, Robert (2019). *Analyzing the Parameters of Flow in Rap Music*, thèse de doctorat (musique), Bloomington, Indiana University.
- MC EWEN, Jérémie (2019). *Philosophie du hip-hop : des origines à Lauryn Hill*, Montréal, Éditions XYZ.

- OHRINER, Mitchell (2019). *Flow: The Rhythmic Voice in Rap Music*, New York, Oxford University Press.
- PERRY, Imani (2004). *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, Durham, Duke University Press.
- POTTER, Russell A. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany, State University of New York Press.
- SAVARD, Jason (2015). *Scénographies, garants et types de discours dans l'album Stillmatic de Nas (2001)*, mémoire de maîtrise (études littéraires), Québec, Université Laval.
- STRODE, Tim, et Tim WOOD (dir.) (2008). *The Hip Hop Reader*, New York, Pearson Education, coll. « Longman Topics ».
- WALD, Elijah (2014 [2012]). *Talking 'Bout Your Mama: The Dozens, Snaps, and the Deep Roots of Rap*, Oxford, Oxford University Press.
- WILLIAMS, Justin A. (2013). *Rhymin' and Stealin': Musical Borrowing in Hip-Hop*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

3. France

- BAOUCHE, Amine (2020). *Texte rap et énonciation postcoloniale : écriture de soi et altérité chez Casey*, mémoire de maîtrise (littératures de langue française), Montréal, Université McGill.
- BARRET, Julien (2008). *Le rap ou L'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole ».
- BÉTHUNE, Christian (2003). *Le rap : une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.
- BÉTHUNE, Christian (2004). *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions ».
- CORRE, Lise (2017). *Les échos de la poésie de la Négritude dans le rap français des années 1980 à 2017*, mémoire de maîtrise (littérature française et comparée), Nanterre, Université Paris Nanterre.
- GHIO, Bettina (2016). *Sans fautes de frappe : rap et littérature*, Marseille, Le mot et le reste.
- GUIBERT, Gêrôme, et Emmanuel PARENT (dir.) (2004). « Sonorités du hip-hop : logiques globales et hexagonales », *Volume!*, vol. 3, n° 2.
- LAPASSADE, Georges, et Philippe ROUSSELOT (1998 [1990]). *Le rap ou La fureur de dire*, 6^e édition, Paris, Loris Talmart.

- MAHIOU, Idir (2015). *Flow et versification : poétique et scansion, oralité et écriture en rap français*, mémoire de maîtrise (lettres modernes), Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier 3.
- MARC MARTÍNEZ, Isabelle (2008). *Le rap français : esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Berne, Peter Lang, coll. « Varia Musicologica ».
- VICHERAT, Mathias (2001). *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical ».

4. Études générales ou portant sur d'autres pays

- ALIM, H. Samy, Awad IBRAHIM et Alastair PENNYCOOK (dir.) (2009 [2008]). *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York, Routledge.
- CARINOS, Emmanuelle, et Karim HAMMOU (dir.) (2020). *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Chants Sons ».
- KRIMS, Adam (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « New Perspectives in Music History and Criticism ».
- NACHTERGAEL, Magali (dir.) (2021). *Le rap, une poésie de performances*, dossier de revue, *Itinéraires*, n° 2020-3, [En ligne], [https://journals.openedition.org/itineraires/8774].
- NANA, Louis Jules Fabrice (2017). *Le rap camerounais : la poésie d'une affirmation identitaire*, mémoire de maîtrise (littérature française et francophone), Cergy, Université de Cergy-Pontoise.

B) Articles savants, articles de revues et chapitres d'ouvrages

1. Québec (et Canada)

- BÉRUBÉ-MONTANCHEZ, Pablo (2020). « Fuir l'utopie : la "montréalité" de Lary Kidd et le lieu du non-être », *Postures*, n° 31, [En ligne], [http://revuepostures.com/fr/articles/berube-montanchez-31].
- BUDACH, Gabriele (2008). « Une mine d'art : le rap montréalais et l'écriture », dans Jürgen Erfurt et Gabriele Budach (dir.), *Standardisation et déstandardisation / Estandarización y desestandarización : le français et l'espagnol au XX^e siècle / El francés y el español en el siglo XX*, Francfort, Peter Lang, p. 113-138.

- LEAVITT, Emily (2021). « A Prosodic Comparison of Accentuation, Intonation, and Rhythm between Quebec French Rap Production and Normative Quebec French Discourse », *Midwest Journal of Undergraduate Research*, n° 12, p. 118-136.
- LECLERC, Catherine (2016). « Radio Radio à Montréal : “la *right side of the wrong*” », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 47, n° 2, p. 95-128.
- LOW, Bronwen, et Mela SARKAR (2012). « Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple », *Kinephanos*, vol. 3, n° 1, p. 20-47.
- LOW, Bronwen, et Mela SARKAR (2014). « Translanguaging in the Multilingual Montreal Hip-Hop Community: Everyday Poetics as Counter to the Myths of the Monolingual Classroom », dans Adrian Blackledge et Angela Creese (dir.), *Heteroglossia as Practice and Pedagogy*, New York, Springer, p. 99-118.
- LOW, Bronwen, Mela SARKAR et Lise WINER (2009). « “*Ch'us mon propre Bescherelle*”: Challenges from the Hip-Hop Nation to the Quebec Nation », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 13, n° 1, p. 59-82.
- MC EWEN, Jérémie (2019). « Le roi de Saint-Léonard : Enima ou la philosophie à tirer du *street rap* », *Liberté*, n° 323, p. 43-48.
- MELANÇON, Johanne (2021). « L'engagement poétique et politique de Samian », *Voix plurielles*, vol. 18, n° 2, p. 52-68.
- PÉGRAM, Scooter (2011). « Rapping to Represent and Resist: Language, Lyrics, and Young Haitian Males in Early Québec Hip-Hop », *Wadabagei*, vol. 13, n° 3, p. 50-73.
- SARKAR, Mela (2006). « “La vraie langue française [n']existe plus!” : français parlé et pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans le rap montréalais », *Grenzgänge*, vol. 13, n° 25, p. 30-51.
- SARKAR, Mela (2008). « “*Ousqu'on chill à soir?*” : pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, hors-série, p. 27-44.
- SARKAR, Mela (2009 [2008]). « “Still Reppin' Por Mi Gente”: The Transformative Power of Language Mixing in Quebec Hip Hop », dans H. Samy Alim, Awad Ibrahim et Alastair Pennycook (dir.), *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, New York, Routledge, p. 139-157.
- SARKAR, Mela et Dawn ALLEN (2007). « Hybrid Identities in Quebec Hip-Hop: Language, Territory and Ethnicity in the Mix », *Journal of Language, Identity and Education*, vol. 6, n° 2, p. 117-130.

- SARKAR, Mela, Bronwen LOW et Lise WINER (2007). « “Pour connecter avec le Peeps”: Québécoisité and the Quebec Hip-Hop Community », dans Miguel Mantero (dir.), *Identity and Second Language Learning: Culture, Inquiry and Dialogic Activity in Educational Contexts*, Charlotte, Information Age Publishings, p. 351-372.
- SARKAR, Mela, et Lise WINER (2006). « Multilingual Codeswitching in Quebec Rap: Poetry, Pragmatics and Performativity », *International Journal of Multilingualism*, vol. 3, n° 3, p. 173-192.
- SARKAR, Mela, Lise WINER et Kobir SARKAR (2005). « Multilingual Code-Switching in Montreal Hip-Hop: Mayhem Meets Method or, “Tout moune qui talk trash kiss mon black ass du nord” », *ISB4: Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*, Somerville, Cascadilla Press, p. 2057-2074.
- TREMBLAY-GAUDETTE, Gabriel (2015). « Les déclinaisons multiples de la banlieue dans le hip-hop québécois », *Cahiers Figura : Suburbia. L'Amérique des banlieues*, vol. 39, [En ligne], [<http://oic.uqam.ca/fr/articles/les-declinaisons-multiples-de-la-banlieue-dans-le-hip-hop-quebecois>].
- WHITE, Bob W. (2019). « Franglais in a Post-Rap World: Audible Minorities and Anxiety About Mixing in Québec », *Ethnic and Racial Studies*, vol. 42, n° 6, p. 957-974.

2. États-Unis

- ADAMS, Kyle (2008). « Aspects of the Music/Text Relationship in Rap », *Music Theory Online*, vol. 14, n° 2, [En ligne], [<http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.adams.html>].
- ADAMS, Kyle (2009). « On the Metrical Techniques of Flow in Rap », *Music Theory Online*, vol. 15, n° 5, [En ligne], [<https://mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.php>].
- BRENNAN, Tim (1994). « Off the Gangsta Tip: A Rap Appreciation, or Forgetting about Los Angeles », *Critical Inquiry*, vol. 20, n° 4, p. 663-693.
- COLLINS, Timothy (2017). « Wu-Tang Clan versus Jean Baudrillard: Rap Poetics and Simulation », *The Journal of Popular Culture*, vol. 50, n° 2, p. 389-409.
- CUMMINGS, Melbourne S., et Abhik ROY (2002). « Manifestations of Afrocentricity in Rap Music », *The Howard Journal of Communications*, vol. 13, n° 1, p. 59-76.
- DECKER, Jeffrey Louis (1993). « The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism », *Social Text*, n° 34, p. 53-84.

- DIALLO, David (2014). « Musique rap et rhétorique de l'excès », *L'Atelier*, vol. 6, n° 2, [En ligne], [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02297527/document>].
- DIMITRIADIS, Greg (1996). « Hip Hop: From Live Performance to Mediated Narrative », *Popular Music*, vol. 15, n° 2, p. 179-194.
- GREENWALD, Jeff (2002). « Hip-Hop Drumming: The Rhyme May Define, but the Groove Makes You Move », *Black Music Research Journal*, vol. 22, n° 2, p. 259-271.
- HESS, Mickey (2005). « Metal Faces, Rap Masks: Identity and Resistance in Hip-Hop's Persona Artist », *Popular Music and Society*, vol. 28, n° 3, p. 297-312.
- HOLMES SMITH, Christopher (1997). « Method in the Madness: Exploring the Boundaries of Identity in Hip-Hop Performativity », *Social Identities*, vol. 3, n° 3, p. 345-374.
- KELLEY, Robin D. G. (2007). « Kickin' Reality, Kickin' Ballistics, "Gangsta Rap" and Postindustrial Los Angeles », dans *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*, New York, The Free Press, p. 183-227.
- KEYES, Cheryl L. (1996). « At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus », *Ethnomusicology*, vol. 40, n° 2, p. 223-248.
- KEYES, Cheryl L. (1996). « "We're More than a Novelty, Boys": Strategies of Female Rappers in the Rap Music Tradition », dans Joan Newlon Radner (dir.), *Feminist Messages, Coding in Women's Folk Culture*, Champaign, University of Illinois Press, p. 203-220.
- KEYES, Cheryl L. (2000). « Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance », *The Journal of American Folklore*, vol. 113, n° 449, p. 255-269.
- KOMANIECKI, Robert (2017). « Analyzing Collaborative Flow in Rap Music », *Music Theory Online*, vol. 23, n° 4, [En ligne], [<https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.komaniecki.html#FN0>].
- LACASSE, Serge (2006). « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 11-26.
- LUSANE, Clarence (1993). « Rhapsodic Aspirations: Rap, Race and Power Politics », *The Black Scholar*, vol. 23, n° 2, p. 37-51.
- MORGAN, Marcyliena (2001). « Nuthin' but a G Thang: Grammar and Language Ideology in Hip-Hop Identity », dans Sonja L. Lanehart (dir.), *Sociocultural and Historical Contexts of African American English*, Athens, University of Georgia Press, p. 187-210.

- NEWMAN, Michael (2005). « Rap as Literacy: A Genre Analysis of Hip-Hop Ciphers », *Text*, vol. 25, n° 3, p. 399-436.
- OHRINER, Mitchell S. (2019). « Lyric, Rhythm, and Non-Alignment in the Second Verse of Kendrick Lamar's "Momma" », *Music Theory Online*, vol. 25, n° 1, [En ligne], [<https://mtosmt.org/issues/mto.19.25.1/mto.19.25.1.ohriner.html>].
- ROSE, Tricia (1992). « Black Texts/Black Contexts », dans Gina Dent (dir.), *Black Popular Culture*, Seattle, Bay Press, p. 223-227.
- RUDROW, Keven James (2020). « "I Was Scared to Death": Storytelling, Masculinity, & Vulnerability in "Wet Dreamz" », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 37, n° 2, p. 148-160.
- SALAAM, Mtume Ya (1995). « The Aesthetics of Rap », *African American Review*, vol. 29, n° 2, p. 303-315.
- SAVARD, Jason (2013). « 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, p. 79-88.
- SHUSTERMAN, Richard (1992). « L'esthétique postmoderne du rap », *Rue Descartes*, n° 5-6, p. 209-228.
- SHUSTERMAN, Richard (2000 [1991]). « The Fine Art of Rap », dans *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, p. 201-235.
- SHUSTERMAN, Richard (2003). « Pragmatisme, art et violence : le cas du rap », traduction de l'anglais par Nicolas Vieillecazes, *Mouvements*, vol. 2, n° 26, p. 116-122.
- SMITHERMAN, Geneva (1997). « "The Chain Remain the Same": Communicative Practices in the Hip Hop Nation », *Journal of Black Studies*, vol. 28, n° 1, p. 3-25.
- STEPHENS, Gregory (1991). « Rap Music's Double-Voiced Discourse: A Crossroads for Interracial Communication », *Journal of Communication Inquiry*, vol. 15, n° 2, p. 70-91.
- WALSER, Robert (1995). « Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy », *Ethnomusicology*, vol. 39, n° 2, p. 193-217.
- WILLIAMS, Justin A. (2010). « The Construction of Jazz Rap as High Art in Hip-Hop Music », *The Journal of Musicology*, vol. 27, n° 4, p. 435-459.
- YOUNG, Kevin (2012). « Final Chorus: Planet Rock. The End of the Record. », dans Kevin Young, *The Grey Album: On the Blackness of Blackness*, Minneapolis, Graywolf Press, p. 311-396.

3. France

- AUZANNEAU, Michelle, *et al.* (2003). « Le rap en France et ailleurs : intérêt d'une démarche pluridisciplinaire », *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, vol. 29, n° 1-2, p. 109-130.
- BAOUCHE, Amine (2019). « Quand le rire et le sérieux se confondent : du jeu dans les textes de rap francophone », dans Marianne Ducharme et Marie Raulier (dir.), *Ludiques : quand la littérature se met en jeu. Actes du colloque « Ludiques : quand la littérature se met en jeu »*, actes de colloque publiés dans *Quartier F*, n° 7, [En ligne], [<http://quartierf.org/fr/article-dun-cahier/quand-le-rire-et-le-serieux-se-confondent>].
- BAOUCHE, Amine (2020). « Entre jeu et drame : la mort comme moteur de création dans le rap français », dans Michaël Lessard et Audrey Deveault (dir.), *La mort : questions de transmission. Tome I : Perspectives culturelles. Actes du colloque « Mort, voix et transmission »*, Saint-Joseph-du-Lac, M Éditeur, p. 109-124.
- BÉTHUNE, Christian (2011). « Le hip hop : une expression mineure », *Volume!*, vol. 8, n° 2, p. 161-186.
- BÉTHUNE, Christian (2011). « Sur les traces du rap », *Poétique*, vol. 2, n° 166, p. 185-201.
- BÉTHUNE, Christian (2017). « Rappeurs : les nouveaux cyniques? », *Revue de la BnF*, vol. 1, n° 54, p. 28-35.
- BILLIEZ, Jacqueline (1997). « Poésie musicale urbaine: jeux et enjeux du rap », *Cahiers du français contemporain*, n° 4, p. 135-155.
- BRINKER, Virginie (2018). « Actualité de la pensée de Frantz Fanon dans le rap de Casey », *Mouvements*, vol. 96, n° 4, p. 36-42.
- BONIN, Maxence, et Nicolas KRASTEV-MCKINNON (2019). « La poésie ludique du rap », *Esprit*, n° 12, p. 84-88.
- CARINOS, Emmanuelle, et Karim HAMMOU (2017). « Approches du rap en français comme forme poétique », dans Stéphane Hirschi *et al.* (dir.), *La poésie délivrée*, Paris, Presses universitaires de Nanterre, p. 269-284.
- CLÉMENT, Pierre-Alain (2015). « La signification du politique dans le rap : l'exemple du "rap de fils d'immigrés" (1997-2012) », *Cultures et Conflits*, n° 97, p. 123-141.
- DIALLO, David (2015). « Intertextuality in Rap Lyrics », *Revue française d'études américaines*, vol. 142, n° 1, p. 40-54.
- GHIO, Bettina (2010). « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français », *TRANS-*, n° 9, [En ligne], [<http://journals.openedition.org/trans/482>].

- GHIO, Bettina (2012). « “Mort aux vaches!” , “Mort aux keufs!” : continuités du rap français avec la chanson », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 5, p. 97-105.
- GHIO, Bettina (2015). « Le ghetto, territoire rhétorique du rap français? », dans Juliet Carpenter et Christina Horvath (dir.), *Regards croisés sur la banlieue*, Berne, Peter Lang, [En ligne], [<https://pcc.hypotheses.org/files/2015/06/ghetto2.pdf>].
- HAMMOU, Karim (2005). « De la vérité au risque de la violence : remarques sur la stylistique du rap français », dans Nathalie Auger, Claudine Moïse, Christina Schultz-Romain et Béatrice Fracchiolla (dir.), *De l'impolitesse à la violence verbale*, Paris, L'Harmattan, p. 203-222.
- JABLONKA, Frank (2004). « La Méditerranée sur le continent : la fonction de l'arabisme dans le rap français », dans Henri Boyer (dir.), *Langues et contacts de langues dans l'aire méditerranéenne : pratiques, représentations, gestions*, Paris, L'Harmattan, p. 69-84.
- JABLONKA, Frank (2009). « Déconstruction de l'identité nationale d'État dans le rap et le contre-modèle du Sud », *Chimères*, vol. 71, n° 3, p. 27-47.
- JACONO, Jean-Marie (1998). « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, p. 65-75.
- JACONO, Jean-Marie (2004). « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de “Je danse le Mia” d'IAM », *Volume!*, vol. 3, n° 2, p. 43-53.
- JACONO, Jean-Marie (2012). « Musique et dimensions postcoloniales : le cas du rap », dans Makis Solomos, Joëlle Caullier, Jean-Marc Chouvel et Jean-Paul Olive (dir.), *Musique et globalisation : une approche critique. Actes du colloque « Musique et globalisation »*, Sampzon, Delatour France, p. 79-88, coll. « Filigrane ».
- JACONO, Jean-Marie (2016). « Le rap peut-il aborder la question de l'intimité? Les productions du groupe IAM », dans Joël July (dir.), *Chanson : du collectif à l'intime*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, p. 61-77, coll. « Chants Sons ».
- JULY, Joël (2018). « Parodie de rap », dans Perle Abbrugiati (dir.), *Chanson & parodie*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, p. 203-222, coll. « Chants Sons ».
- LAMBERT, Patricia, et Cyril TRIMAILLE (2004). « À travers le rap français : un exemple de médiation linguistique et sociale », dans Régine Delamotte-Légrand (dir.), *Les médiations langagières. Volume II : Des discours aux acteurs sociaux*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, p. 205-216.
- MARC MARTÍNEZ, Isabelle (2010). « L'intertextualité sonore et discursive dans le rap français », *TRANS. Revista Transcultural de Música*, n° 14, p. 1-11.

- MARC MARTÍNEZ, Isabelle (2010). « Voix signifiantes : le cas du rap français », *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 25, p. 183-195.
- MARQUET, Mathieu (2013). « Politisation de la parole : du rap ludique au rap engagé », *Variations : revue internationale de théorie critique*, n° 18, [En ligne], [<http://variations.revues.org/645>].
- MIGLIORE, Olivier, et Nicolas OBIN (2020). « Quelques éléments de flow dans le rap français des débuts (1984-1991) », *Volume!*, vol. 16-17, n° 1-2, p. 163-181.
- PECQUEUX, Anthony (2005). « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume!*, vol. 4, n° 1, p. 151-154.
- RAVIER, Thomas A. (2003). « Booba ou le démon des images », *La Nouvelle Revue française*, n° 567, p. 37-56.
- ROSSI, Daniela (2012). « Le vers dans le rap français », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 6, p. 117-143.
- RUBIN, Christophe (2000). « Provocation bouffonne, dérision amère et délire oratoire dans le rap francophone », dans Mongi Madini (dir.), *2000 ans de rire : permanence et modernité. Actes du colloque international Grelis-LASELDI / CORHUM*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 345-354, coll. « Annales littéraires ».
- RUBIN, Christophe (2001). « Le rap : de la mise en scène des stéréotypes à la jouissance du sujet », dans Robert Gauthier (dir.), *Le stéréotype : usages, formes et stratégies. Actes du 21^e Colloque d'Albi Langages et Signification*, Toulouse, Colloques d'Albi Langages et Signification / CPST, p. 249-259.
- RUBIN, Christophe (2002). « Le texte de rap : une écriture de la voix », dans Robert Gauthier (dir.), *L'oralité dans l'écrit... et réciproquement... Actes du 22^e Colloque d'Albi Langages et signification*, Toulouse, Colloques d'Albi Langages et Signification / CPST, p. 267-276.
- RUBIN, Christophe (2003). « Un défi à la sémiotique : l'esthétique des textes de rap », dans Françoise Parouty-David et Claude Zilberberg (dir.), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, p. 311-324.
- RUBIN, Christophe (2004). « Le rap : de l'échantillonnage à la réplique », dans Pierre Marillaud et Robert Gauthier (dir.), *L'intertextualité. Actes du 24^e Colloque d'Albi Langages et Signification*, Toulouse, Colloques d'Albi Langages et Signification / CPST, p. 427-441.
- RUBIN, Christophe (2004). « Le rap est-il soluble dans la chanson française? », *Volume!*, vol. 3, n° 2, p. 29-42.

- RUBIN, Christophe (2004). « Le rap et la transe : polyrythmie et possession », dans Andrée Chauvin-Vileno, Claude Condé et François Migeot (dir.), *Le vif du sujet : texte, lecture, interprétation*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 141-151, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté ».
- TRIMAILLE, Cyril (1999). « Le rap français ou la différence mise en langues », dans Jacqueline Billiez (dir.), *Les parlers urbains*, dossier de revue, *Lidil*, n° 19, p. 79-98.
- TRIMAILLE, Cyril (2001). « Rap français, humour et identité(s) », *Écarts d'identité*, n° 97, p. 52-54.
- VETTORATO, Cyril (2012). « “Ça va être un viol” : formes et fonctions de l’obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, vol. 71, p. 115-140.
- WALLON, Rémi (2012). « “Va te faire niquer, toi et tes livres” : Time Bomb, le triomphe d’un rap français “bête et méchant” », *Revue critique de fiction contemporaine*, n° 5, p. 117-129.

4. Études générales ou portant sur d'autres pays

- ANDROUTSOPOULOS, Jannis, et Arno SCHOLZ (2002). « On the Recontextualization of Hip-Hop in European Speech Communities: A Contrastive Analysis of Rap Lyrics », *Philologie im Netz*, vol. 19, p. 1-42.
- ANDROUTSOPOULOS, Jannis (2007). « Style Online: Doing Hip-Hop on the German-Speaking Web », dans Peter Auer (dir.), *Style and Social Identities: Alternative Approaches to Linguistic Heterogeneity*, Berlin, De Gruyter, p. 279-317.
- AUZANNEAU, Michelle, Margaret BENTO et Vincent FAYOLLE (2002). « De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal », *La Linguistique*, vol. 38, n° 1, p. 69-98.
- BELKACEM, Boumedini, et Nebia DAOUA HADIRA (2009). « Catégories d’emprunt dans la chanson rap en Algérie. L’exemple de groupes : T.O.X, M.B.S et Double Canon », *Synergie Algérie*, n° 8, p. 139-147.
- BIERBACH, Christine, et Gabriele BIRKEN-SILVERMAN (2007). « Bergers siciliens et hiphoppeurs new-yorkais : le parler “glocal” des jeunes immigrés italiens à Mannheim », dans Thierry Bulot (dir.), *Les codes de la ville : cultures, langues et formes d’expression urbaines*, Paris, L’Harmattan, p. 267-295, coll. « Espaces discursifs ».
- CRU, Josep (2015). « Bilingual Rapping in Yucatán, Mexico: Strategic Choices for Maya Language Legitimation and Revitalisation », *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, vol. 20, n° 5, p. 481-496.
- DÉON, Maxence (2011). « L’échantillonnage comme choix esthétique : l’exemple du rap », *Volumel*, vol. 8, n° 1, p. 277-301.

- HIGGINS, Christina (2009). « The Polyphony of East African Hip Hop », dans Christina Higgins, *English as a Local Language: Post-Colonial Identities and Multilingual Practices*, Bristol, Multilingual Matters, p. 92-115, coll. « Critical Language and Literacy Studies ».
- LIZAIRE, Evenson (2014). « La résonance biographique du rap : entre sens commun et communauté de sens », *Le sujet dans la cité*, vol. 5, n° 2, p. 201-213.
- MITCHELL, Tony (2000). « Doin' Damage in My Native Language: The Use of "Resistance Vernaculars" in Hip Hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand », *Popular Music and Society*, vol. 24, n° 3, p. 41-54.
- OMONIYI, Tope (2006). « Hip-Hop Through the World Englishes Lens: A Response to Globalization », *World Englishes*, vol. 25, n° 2, p. 195-208.
- PENNYCOOK, Alastair (2003). « Global Englishes, Rip Slyme, and Performativity », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 7, n° 4, p. 513-533.
- PENNYCOOK, Alastair (2007). « Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity », *Journal of Language, Identity & Education*, vol. 6, n° 2, p. 101-115.
- PERULLO, Alex (2005). « Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-Hop in Dar Es Salaam, Tanzania », *Africa Today*, vol. 51, n° 4, p. 74-101.
- SOUCHARD, Maryse (2003). « Rap et protestation sociale », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 : *Musiques du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud et Cité de la musique, p. 862-876.
- VETTORATO, Cyril (2013). « Le rap ou la démesure de la mesure », *Cahiers de littérature orale*, n° 73-74, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/clo/1986>].

II. ÉTUDES CULTURELLES, HISTORIQUES ET SOCIOLOGIQUES PORTANT SUR LE RAP ET LE HIP-HOP

A) Essais, monographies, ouvrages collectifs, thèses et mémoires

1. Québec (et Canada)

ATSÉNA ABOGO, Marie-Thérèse (2016). *La réception du hip-hop chez des rappeurs afro-québécois dans la ville de Québec : appropriation intersectionnelle de problématiques multidimensionnelles*, thèse de doctorat (anthropologie), Québec, Université Laval.

BLAIS, Laurent K. (2009). *Le rap comme lieu : ethnographie d'artistes de Montréal*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université de Montréal.

CELEMENCKI, Jacqueline (2007). *Gettin' Skooled: How Hip-Hop Culture Shapes the Identities of Urban Youth*, mémoire de maîtrise (sciences de l'éducation), Montréal, Université McGill.

DESFOSSÉS, Félix B. (2020). *Les racines du hip-hop au Québec, tome 1 : Featuring, Flight, Mike Williams, Blondie B, Wavy Wanda, Pierre Perpall Jr, Les Frères Shaka*, Rouyn-Noranda, Éditions du Quartz.

GAFFURI, Flora (2012). *La promotion sur Internet : analyse d'un discours sous l'angle du mythe. Le cas de labels indépendants de rap au Québec*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université de Montréal.

GALARNEAU, Étienne (2016). *Innovations médiatiques et avant-garde musicale : une sociomusicologie des « musiques émergentes » à l'ère du Web 2.0*, mémoire de maîtrise (musique), Montréal, Université de Montréal.

IBRAHIM, Awad (2014). *The Rhizome of Blackness: A Critical Ethnography of Hip-Hop Culture, Language, Identity and the Politics of Becoming*, New York, Peter Lang, coll. « Black Studies & Critical Thinking ».

LAABIDI, Myriam (2012). *Représentations scolaires et culture hip-hop : expériences et trajectoires*, thèse de doctorat (sciences de l'éducation), Québec, Université Laval.

LAMORT, Kapois (2017 [2014]). *Les Boss du Québec : R.A.P. du Fleur de Lysée. Analyse socio-historique et sociologique du hip-hop dans la société québécoise*, Montréal, Production Noire.

LEMAY, Sylvain (2016). *Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université du Québec à Montréal.

- LESACHER, Claire (2015). *Le rap comme activité(s) sociale(s) : dynamiques sociodiscursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)*, thèse de doctorat (sciences du langage), Rennes, Université Rennes 2.
- MARSH, Charity, et Mark V. Campbell (dir.) (2020). *We Still Here: Hip-Hop North of the 49th Parallel*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- MCGUIRE, Michael (2011). *How the East Coast Rocks: A History of Hip Hop in Halifax: 1985-1998*, mémoire de maîtrise (histoire), Halifax, Université de Dalhousie.
- PAGLIARULO-BEAUCHEMIN, Marc (2016). *Les « musiques émergentes » à l'heure du Web 2.0 : étude de cas du « post rap » de Québec à Montréal*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- POULAIN, Hélène (2020). *L'institutionnalisation de la scène Hip-hop underground à Montréal, ses enjeux et rapports au mainstream*, mémoire de maîtrise (sociologie), Montréal, Université de Montréal.
- ROULEAU, Héloïse (2019). *Nouvel essor du rap québécois : développement numérique d'une culture en marge de l'industrie*, mémoire de maîtrise (musique), Montréal, Université de Montréal.
- SAVARD, Jason (dir.) (2020). *Vrai parler, conversations avec le rap québécois*, Montréal, Éditions de Ta Mère.
- SIMARD, Marc-André (2001). *La culture hip hop comme exemple de la dynamique culturelle populaire contemporaine*, mémoire de maîtrise (anthropologie), Montréal, Université de Montréal.
- STEVENS, Lys (2008). *Breaking à Montréal : ethnographie d'une danse de rue hip hop*, mémoire de maîtrise (danse), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- TESSIER, Karine (2008). *Influence de la culture hip-hop québécoise sur les adolescents montréalais d'origine haïtienne*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université du Québec à Montréal.

2. États-Unis

- ALIM, H. Samy (2006). *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*, Londres, Routledge.
- ASANTE, M. K. Jr. (2008). *It's Bigger than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation*, New York, St. Martin's Press.

- BAILEY, Julius (2014). *Philosophy and Hip-Hop: Ruminations on Postmodern Cultural Form*, New York, Palgrave Macmillan.
- BAKER, Houston A. Jr. (1993). *Black Studies, Rap, and the Academy*, Chicago, University of Chicago Press.
- BERTOT, Sylvain (2012). *Rap, hip-hop : trente années en 150 albums, de Kurtis Blow à Odd Future*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes ».
- BOYD, Todd (1997). *Am I Black Enough for You? Popular Culture from the 'Hood and Beyond*, Bloomington, Indiana University Press.
- BOYD, Todd (2003). *The New H.N.I.C.: The Death of the Civil Rights and the Reign of Hip Hop*, New York, New York University Press.
- BRUNDSCHWIG, Vivekan (2016). *Les duels de rap en tant que forme de compétition pour le statut : une perspective évolutionnaire*, mémoire de maîtrise (anthropologie), Montréal, Université de Montréal.
- BYNOE, Yvonne (2004). *Stand and Deliver: Political Activism, Leadership, and Hip Hop Culture*, Brooklyn, Soft Skull Press.
- BYNOE, Yvonne (2006). *Encyclopedia of Rap and Hip Hop Culture*, Westport, Greenwood Press.
- CHANG, Jeff (2005). *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, New York, St. Martin's Press.
- COLEMAN, Brian (2007 [2005]). *Check the Technique: Liner Notes for Hip-Hop Junkie*, New York, Villard Books.
- COLEMAN, Brian (2014). *Check the Technique. Volume 2: More Liner Notes for Hip-Hop Junkies*, Berkeley, Gingko Press.
- COLLINS, Patricia Hill (2006). *From Black Power to Hip Hop: Racism, Nationalism, and Feminism*, Philadelphie, Temple University Press, coll. « Politics, History, and Social Change ».
- CONYERS, James L., Jr. (dir.) (2001). *African American Jazz and Rap: Social and Philosophical Examinations of Black Expressive Behavior*, Jefferson, McFarland & Company.
- CROSS, Brian (1993). *It's Not About a Salary... Rap, Race and Resistance in Los Angeles*, New York, Verso.
- CUTLER, Cecelia A. (2014). *White Hip Hoppers: Language and Identity in Post-Modern America*, New York, Routledge, coll. « Studies in Sociolinguistics ».
- DARBY, Derrick, et Tommie SHELBY (dir.) (2005). *Hip Hop and Philosophy: Rhyme 2 Reason*, Chicago, Open Court, coll. « Popular Culture and Philosophy ».

- DIMITRIADIS, Greg (2009 [2001]). *Performing Identity/Performing Culture: Hip Hop as Text, Pedagogy, and Lived Practice*, Berne, Peter Lang, coll. « Intersections in Communications and Culture ».
- DUMONT-POUPART, Marie-Catherine (2010). *Le rap américain, stop ou encore : la naissance, la vie et la mort possible du mouvement hip-hop, une histoire en 3 temps : rapsters, gangsta, bling-bling*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université du Québec à Montréal.
- DURHAM, Aisha S. (2014). *Home with Hip Hop Feminism: Performances in Communication and Culture*, Berne, Peter Lang, coll. « Intersections in Communications and Culture ».
- DYSON, Michael Eric (1996). *Between God and Gangsta Rap: Bearing Witness to Black Culture*, New York, Oxford University Press.
- DYSON, Michael Eric (2007). *Know What I Mean? Reflections on Hip Hop*, New York, Basic Civitas.
- EWODZIE, Joseph C. Jr. (2017). *Break Beats in the Bronx: Rediscovering Hip-Hop's Early Years*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- FERNANDO, S. H. Jr. (1994). *The New Beats: Exploring the Music, Culture, and Attitudes of Hip-Hop*, New York, Anchor Books et Doubleday.
- FLORES, Juan (2000). *From Bomba to Hip-hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*, New York, Columbia University Press, coll. « Popular Cultures, Everyday Lives ».
- FORMAN, Murray (2002). *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Wesleyan University Press.
- FORMAN, Murray, et Mark Anthony NEAL (dir.) (2004). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge.
- FOSTER WALLACE, David, et Mark COSTELLO (2013 [1990]). *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*, New York, Back Bay Books.
- FRICKE, Jim, et Charlie AHEARN (2002). *Yes Yes Y'All: Oral History of Hip-Hop's First Decade*, Cambridge (Massachusetts), Da Capo Press.
- GAUTIER, Alba (2019). *Producing a Popular Music: The Emergence and Development of Rap as an Industry*, mémoire de maîtrise (communication), Montréal, Université McGill.
- HARRISON, Anthony Kwame (2009). *Hip Hop Underground: The Integrity and Ethics of Racial Identification*, Philadelphie, Temple University Press.

- HOBSON, Janell, et R. Dianne BARTLOW (dir.) (2008). *Representin': Women, Hip-Hop, and Popular Music*, dossier de revue, *Meridians*, vol. 8, n° 1.
- JEFFRIES, Michael P. (2011). *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*, Chicago, University of Chicago Press.
- KEYES, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*, Champaign, University of Illinois Press, coll. « Music in American Life ».
- KITWANA, Bakari (1994). *The Rap on Gangsta Rap. Who Run It?: Gangsta Rap and Visions of Black Violence*, Chicago, Third World Press.
- KITWANA, Bakari (2002). *The Hip-Hop Generation: Young Blacks and The Crisis in African-American Culture*, New York, Basic Civitas.
- KITWANA, Bakari (2005). *Why White Kids Love Hip Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, and The New Reality of Race in America*, New York, Basic Civitas.
- LAVOULLE, Crystal (2014). *Wordsmith: Examining the Role Hip-Hop Texts Play in Viewing the World*, thèse de doctorat (éducation), Atlanta, Georgia State University.
- LHAMON, W. T., Jr. (1998). *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press.
- MARTIN LABROSSE, Gabriel (2019). *Trap or Die : le gangsta rap contemporain du sud des États-Unis et ses rapports à la mentalité hégémonique du rêve américain*, mémoire de maîtrise (science politique), Université du Québec à Montréal.
- MCWHORTER, John (2008). *All About the Beat: Why Hip-Hop Can't Save Black America*, New York, Gotham Books.
- MILLER, Monica R. (2013). *Religion and Hip Hop*, New York, Routledge, coll. « Research in Religion, Media and Culture ».
- MORGAN, Joan (2017 [1999]). *When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down*, New York, Simon & Schuster.
- NELSON, George (2001 [1992]). *Buppies, B-Boys, Baps & Bohos: Notes on Post-Soul Black Culture*, Cambridge, Da Capo Press.
- NELSON, George (2005 [1998]). *Hip Hop America*, New York, Penguin Books.
- NELSON, Havelock, et Michael A. GONZALES (1991). *Bring the Noise: A Guide to Rap Music and Hip-Hop Culture*, New York, Harmony Books.
- NIELSON, Erik, et Andrea L. DENNIS (2019). *Rap on Trial: Race, Lyrics, and Guilt in America*, New York, The New Press.

- NURUDDIN, Yusuf, et Victor WALLIS (dir.) (2004). *Hip Hop, Race, and Cultural Politics*, dossier de revue, *Socialism and Democracy*, vol. 18, n° 2.
- OGBAR, Jeffrey (2007). *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*, Lawrence, University Press of Kansas.
- PABÓN, Jessica N., et Shanté PARADIGM SMALLS (2014) (dir.). *All Hail the Queenz: A Queer Feminist Recalibration of Hip Hop Scholarship*, dossier de revue, *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 24, n° 1.
- PERKINS, William Eric (dir.) (1996). *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip-Hop Culture*, Philadelphie, Temple University Press.
- PINN, Anthony B. (dir.) (2003). *Noise and Spirit: The Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*, New York, New York University Press.
- POUGH, Gwendolyn D., Elaine RICHARDSON, Aisha DURHAM et Rachel RAIMIST (dir.) (2007). *Home Girls, Make Some Noise: Hip Hop Feminism Anthology*, New York, Parker Publishing, coll. « Sojourn ».
- POUGH, Gwendolyn D. (2015 [2004]). *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*, Lebanon, Northeastern University Press.
- QUINN, Eithne (2005). *Nuthin' but a "G" Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*, New York, Columbia University Press, coll. « Popular Cultures, Everyday Lives ».
- RABAKA, Reiland (2011). *Hip Hop's Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- RABAKA, Reiland (2012). *Hip Hop's Amnesia: From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- RABAKA, Reiland (2013). *The Hip Hop Movement: From R&B and the Civil Rights Movement to Rap and the Hip Hop Generation*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- RAMSEY, Guthrie P. Jr. (2003). *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop. Music of the African Diaspora*, Berkeley, University of California Press.
- RIVERA, Raquel Z. (2003). *New York Ricans from the Hip Hop Zone*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « New Directions in Latino American Cultures ».
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press.
- ROSE, Tricia (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip Hop – and Why It Matters*, New York, Basic Books.

- SEXTON, Adam (dir.) (1995). *Rap on Rap: Straight-up Talk on Hip-Hop Culture*, New York, Delta Books.
- SHARMA, Nitasha Tamar (2010). *Hip Hop Desis: South Asian Americans, Blackness, and a Global Race Consciousness*, Durham, Duke University Press.
- SHARPLEY-WHITING, T. Denean (2007). *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women*, New York, New York University Press.
- SNORTON, C. Riley (dir.) (2013). *The Queerness of Hip Hop / The Hip Hop of Queerness*, dossier de revue, *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International*, vol. 2, n° 2.
- SPADY, James, et Joseph EURE (1991). *Nation Conscious Rap: The Hip Hop Vision*, New York, PC International Press et Black History Museum.
- SPADY, James, Charles LEE et H. Samy ALIM (1999). *Street Conscious Rap*, Philadelphie, Black History Museum et Loh Publishers.
- SPENCER, Jon Michael (dir.) (1991). *The Emergency of Black and the Emergence of Rap*, dossier de revue, *Black Sacred Music: A Journal of Theomusicology*, vol. 5, n° 1.
- TANZ, Jason (2007). *Other People's Property: A Shadow History of Hip-Hop in White America*, New York, Bloomsbury.
- TOOP, David (2000 [1984]). *The Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop*, 3^e édition augmentée, Londres, Serpent's Tail.
- VITO, Christopher (2019). *The Values of Independent Hip-Hop in the Post-Golden Era: Hip-Hop's Rebels*, Cham, Palgrave MacMillan.
- WATKINS, S. Craig (2005). *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture and the Struggle for the Soul of a Movement*, Boston, Beacon Press.
- WILLIAMS, Maxwell (2020). *Hipness, Hybridity, and "Neo-Bohemian" Hip-Hop: Rethinking Existence in the African Diaspora*, thèse de doctorat (musique), Ithaca, Cornell University.
- WHITE HODGE, Daniel (2010). *The Soul of Hip Hop: Rims, Timbs and a Cultural Theology*, Downers Grove, InterVarsity Press.

3. France

- BARRIO, Sébastien (2007). *Sociologie du rap français : état des lieux (2000-2006)*, thèse de doctorat (sociologie), Paris, Université Paris 8.
- BAZIN, Hugues (2008 [1995]). *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.

- BOCQUET, José-Louis, et Philippe PIERRE-ADOLPHE (2017 [1997]). *Rap ta France : histoires d'un mouvement*, Paris, Gallimard, coll. « La Petite Vermillon ».
- BOUCHER, Manuel (1999). *Rap, expression des lascar : significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan.
- CACHIN, Olivier (1996). *L'offensive rap*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes ».
- CALIO, Jean (1998). *Le rap : une réponse des banlieues?*, Lyon, Aléas, coll. « Pour mémoire ».
- CARREL, Marion, Julienne FLORY, Irène JAMI, Patricia OSGANIAN, Patrick SIMON et Anna ZIELINSKA (dir.) (2018). *La battle du rap : genre, classe, race*, dossier de revue, *Mouvements*, n° 96.
- CHAUBE, Marion (2019). *Rap et liberté d'expression*, Château-Gontier-sur-Mayenne, Aedam musicae.
- GHIO, Bettina (2020). *Pas là pour plaire! Portraits de rappeuses*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Musiques ».
- GUILLARD, Séverin, et Marie SONNETTE (dir.) (2020). *Le monde ou rien? Légimité et authenticité dans les musiques hip-hop*, dossier de revue, *Volume!*, vol. 17, n° 2.
- HAMMOU, Karim (2009). *Batailler pour un chant : la constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, thèse de doctorat (sociologie), Paris, École des hautes études en sciences sociales.
- HAMMOU, Karim (2012). *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres ».
- HORTH, Mathieu (2021). *Le versant comique du rap français : entre transgression et humour?*, mémoire de maîtrise (médias, culture et communication), Liège, Université de Liège.
- JOUVENET, Morgan (2006). *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France ».
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE, Loïc (2008). *Politique du hip-hop, action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. « Socio-logiques ».
- MARTI, Pierre-Antoine (2005). *Rap 2 France : les mots d'une rupture identitaire*, Paris, L'Harmattan.
- MARTIN, Denis-Constant (2010). *Quand le rap sort de sa bulle : sociologie politique d'un succès populaire*, Paris, Irma/Seteun, coll. « Musique et société ».
- MILON, Alain (1999). *L'étranger dans la ville : du rap au graff mural*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, coll. « Sociologie d'aujourd'hui ».

- MOLINERO, Stéphanie (2009). *Les publics du rap : enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musiques et Champ social ».
- PECQUEUX, Anthony (2007). *Voix du rap : essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidental ».
- PECQUEUX, Anthony (2009). *Le rap*, Paris, Le Cavalier bleu, coll. « Idées reçues ».
- SBERNA, Béatrice (2001). *Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- STRAUSZ, Sté, et Antoine DOLE (2010). *Fly girls : histoire(s) du hip-hop féminin en France*, Vauvert, Au Diable Vauvert.

4. Études générales ou portant sur d'autres pays

- APPERT, Catherine M. (2018). *In Hip Hop Time: Music, Memory, and Social Change in Urban Senegal*, New York, Oxford University Press.
- ATERIANUS-OWANGA, Alice, et Sophie MOULARD (dir.) (2016). *Polyphonies du rap*, dossier de revue, *Politique africaine*, vol. 1, n° 141.
- ATERIANUS-OWANGA, Alice (2017). « *Le rap, ça vient d'ici!* » : musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Le (bien) commun ».
- BASU, Dipannita, et Sidney J. LEMELLE (dir.) (2006). *The Vinyl Ain't Final : Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*, Londres, Pluto Press.
- BLUM, Bruno (2009). *Le rap est né en Jamaïque*, Bègles, Le Castor astral.
- BRAMWELL, Richard (2015). *UK Hip-Hop, Grime and the City: The Aesthetics and Ethics of London's Rap Scenes*, New York, Routledge, coll. « Advances in Ethnography ».
- BURTON, Justin D., et Jason LEE OAKES (dir.) (2018). *The Oxford Handbook of Hip Hop Music*, New York, Oxford University Press, [En ligne], [<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190281090.001.0001/oxfordhb-9780190281090>].
- CHARRY, Eric (dir.) (2012). *Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « African Expressive Cultures ».
- CLARK, Msia Kibona (2018). *Hip-Hop in Africa: Prophets of the City and Dustyfoot Philosophers*, Athens, Ohio University Press, coll. « Ohio University Research in International Studies ».

- COOKE, Miriam, et Bruce B. LAWRENCE (dir.) (2006). *Muslim Networks from Hajj to Hip Hop*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- CONDY, Ian (2006). *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Durham, Duke University Press.
- CUOMO, Anna (2018). *La fabrique d'un rap africain : création, engagement et cosmopolitisme à Ouagadougou, Burkina Faso*, thèse de doctorat (anthropologie sociale et ethnologie), Paris, École des hautes études en sciences sociales.
- DENNIS, Christopher Charles (2006). *Afro-Colombian Hip-Hop : Globalization, Popular Music and Ethnic Identities*, thèse de doctorat (espagnol et portugais), Columbus, Ohio State University.
- DURAND, Alain-Philippe (dir.) (2012). *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Lanham, Scarecrow Press.
- DURAND, Alain-Philippe (dir.) (2020). *Hip-Hop en français: An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- FERNANDES, Sujatha (2011). *Close to the Edge: In Search of the Global Hip Hop Generation*, Sydney, New South.
- GADET, Steve (2013). *La culture hip-hop dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales ».
- HORTON TEMPLETON, Inez (2005). *What's so German About It? Cultural Identity in the Berlin Hip Hop Scene*, thèse de doctorat (cinéma et études des médias), Stirling (R.-U.), Université de Stirling.
- KIHM, Christophe (2000) (dir.). *Territoires du hip-hop*, dossier de revue, Art Press, hors-série (décembre).
- MAXWELL, Ian, (2003). *Phat Beats, Dope Rhymes: Hip Hop Down Under Comin' Upper*, Middletown, Wesleyan University Press.
- MEGHELLI, Samir (2012). *Between New York and Paris: Hip Hop and the Transnational Politics of Race, Culture, and Citizenship*, thèse de doctorat (histoire), New York, Columbia University.
- MINESTRELLI, Chiara (2017). *Australian Indigenous Hip Hop: The Politics of Culture, Identity, and Spirituality*, New York, Routledge, coll. « Studies in Hip Hop and Religion ».
- MISZCZYNSKI, Milosz, et Adriana N. HELBIG (dir.) (2017). *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*, Bloomington, Indiana University Press.
- MITCHELL, Tony (dir.) (2001). *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press.

- MOULARD-KOUKA, Sophie (2008). « *Sénégal Yewuleen!* » *Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*, thèse de doctorat (anthropologie sociale et ethnologie), Bordeaux, Université Victor Segalen, Bordeaux 2.
- NITZSCHE, Sina A., et Walter GRÜNZWEIG (dir.) (2013). *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*, Berlin, LIT Verlag, coll. « Transnational and Transatlantic American Studies ».
- NTARANGWI, Mwenda (2009). *East African Hip Hop: Youth Culture and Globalization*, Champaign, University of Illinois Press, coll. « Interpretations of Culture in the New Millennium ».
- OSUMARE, Halifu (2007). *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves*, New York, Palgrave Macmillan.
- PARDUE, Derek (2008). *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*, New York, Palgrave Macmillan.
- ROLLEFSON, J. Griffith (2017). *Flip the Script: European Hip Hop and the Politics of Postcoloniality*, Chicago, University of Chicago Press.
- ROSS, Andrew, et Tricia ROSE (dir.) (1994). *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture*, New York, Routledge.
- SAUCIER, P. Khalil (2015). *Necessarily Black: Cape Verdean Youth, Hip-Hop Culture, and a Critique of Identity*, East Lansing, Michigan State University Press.
- SAUNDERS, Tanya L. (2015). *Cuban Underground Hip Hop: Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity*, Austin, University of Texas Press.
- SPEERS, Laura (2017). *Hip-Hop Authenticity and the London Scene: Living Out Authenticity in Popular Music*, Londres, Routledge.
- TERKOURAFI, Marina (dir.) (2010). *The Languages of Global Hip Hop*, Londres, Continuum, coll. « Advances in Sociolinguistics ».
- TURNER, Patrick (2017). *Hip Hop Versus Rap: The Politics of Droppin' Knowledge*, New York, Routledge, coll. « Advances in Ethnography ».
- WILLIAMS, Justin A. (dir.) (2015). *The Cambridge Companion to Hip Hop*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions to Music ».

B) Articles savants, articles de revues et chapitres d'ouvrages1. *Québec (et Canada)*

- ATSÉNA ABOGO, Marie-Thérèse (2019). « Hip-Hop et pauvreté : entre résistance culturelle et créativité économique », *Reflets*, vol. 25, n° 1, p. 111-132.
- BOUDREAU-FOURNIER, Alexandrine, et Laurent K. BLAIS (2015). « “Nous sommes le futur.” : afro-futurisme et images Piu Piu », dans Francine Saillant et Jorge P. Santiago (dir.), *Images, sons et récits des Afro-Amériques*, Paris, Archives contemporaines, p. 81-108.
- BOUDREAU-FOURNIER, Alexandrine, et Laurent K. BLAIS (2016). « La comète Piu Piu : nouveaux médias et nationalisme en mutation », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 40, n° 1, p. 103-123.
- CHAMBERLAND, Roger (2000). « De la génération X à la génération XXX », *Québec français*, n° 119, p. 72-75.
- CHAMBERLAND, Roger (2001). « Rap in Canada: Bilingual and Multicultural », dans Tony Mitchell (dir.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, p. 206-325.
- CHAMBERLAND, Roger (2006). « Le paradoxe culturel du rap québécois », traduit de l'anglais par Patrick Roy, dans Patrick Roy et Serge Lacasse (dir.), *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 1-16.
- D'AMICO, Francesca (2015). « “The Mic Is My Piece”: Canadian Rap, the Gendered “Cool Pose”, and Music Industry Racialization and Regulation », *Journal of the Canadian Historical Association = Revue de la Société historique du Canada*, vol. 26, n° 1, p. 255-290.
- HAINES, Rebecca J. (1999). « Break North: Rap Music and Hip Hop Culture in Canada », dans Harold Troper et Morton Weinfeld (dir.), *Ethnicity, Politics, and Public Policy: Case Studies in Canadian Diversity*, Toronto, University of Toronto Press, p. 54-88.
- IBRAHIM, Awad El Karim M. (1999). « Becoming Black: Rap and Hip-Hop, Race, Gender, Identity, and the Politics of ESL Learning », *TESOL Quarterly*, vol. 33, n° 3, p. 349-369.
- JONES, Christopher M. (2011). « Hip-Hop Quebec: Self and Synthesis », *Popular Music and Society*, vol. 34, n° 2, p. 177-202.
- LAABIDI, Myriam (2004). « Vivre une musique jeune et urbaine en région : la culture hip-hop, de la grande ville à la petite ville », dans Pierre-W. Boudreault et Michel Parazelli (dir.), *L'imaginaire urbain et les jeunes : la ville comme espace d'expériences identitaires et créatrices*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 321-338.

- LAABIDI, Myriam (2006). « Culture hip-hop québécoise et francophone, culture identitaire », dans Patrick Roy et Serge Lacasse (dir.), *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 167-178.
- LAABIDI, Myriam (2007). « Culture jeune musicale québécoise et francophone : le hip-hop comme reconnaissance identitaire », dans Michel Bock (dir.), *La jeunesse au Canada français : formation, mouvements et identité*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 135-147.
- LAABIDI, Myriam (2010). « Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 49, p. 161-180.
- LEBLANC, Marie-Nathalie (2010). « Entre résistance et commercialisation : à la recherche du renouveau politique. Présentation », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 49, p. 5-15.
- LEBLANC, Marie-Nathalie, Alexandrine BOUDREAULT-FOURNIER et Gabriella DJERRAHIAN (2007). « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, n° 1, p. 9-29.
- LEBLANC, Marie-Nathalie et Gabriella DJERRAHIAN (2007). « Du hip-hop dans un Montréal mondialisé : source de division ou force unificatrice? », dans Étienne Berthold (dir.), *Mondialisation et cultures : regards croisés de la relève sur le Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval et Éditions de l'IQRC, p. 31-56.
- LESACHER, Claire (2012). « Quand le rap dit la ville : perceptions sociolinguistiques des rappeuses de Montréal », dans Assia Lounici et Nabila Bestandji (dir.), *Dynamiques sociolinguistiques de l'espace algérois : discours et représentations*, Paris, L'Harmattan, p. 137-161.
- LESACHER, Claire (2014). « Rap, langues, "québécoïcité" et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne », *Diversité urbaine*, vol. 14, n° 2, p. 77-95.
- LESACHER, Claire (2016). « Rap, genre, langage et *québécoïcité* : enjeux et tensions sociolinguistiques de l'accès aux espaces médiatiques à Montréal », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, vol. 2, n° 10, p. 233-256.
- MARSH, Charity (2009). « "Don't Call Me Eskimo": Representation, Mythology, and Hip Hop Culture on Baffin Island », *Musicultures*, n° 36, p. 110-129.
- MARSH, Charity (2012). « Bits and Pieces of Truth: Storytelling, Identity, and Hip Hop in Saskatchewan », dans Anna Hoefnagels et Beverley Diamond (dir.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada: Echoes and Exchanges*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 346-371.
- MITCHELL, Tony (2003). « Indigenising Hip-Hop: An Australian Migrant Youth Subculture », dans Melissa Butcher et Thomas Mandy (dir.), *Ingenious: Emerging Youth Cultures in Urban Australia*, Melbourne, Pluto Press.

- NÉMÉH-NOMBRE, Philippe (2018). « 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 », *Liberté*, n° 332, p. 39-44.
- RANSOM, Amy J. (2013). « "Québec History X": Re-Visioning the Past Through Rap », *American Review of Canadian Studies*, vol. 43, n° 1, p. 12-29.

2. États-Unis

- ADAMS, Terri M., et Douglas B. FULLER (2006). « The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music », *Journal of Black Studies*, vol. 36, n° 6, p. 938-957.
- ALIM, H. Samy (2002). « Street-Conscious Copula Variation in the Hip Hop Nation », *American Speech*, vol. 77, n° 3, p. 288-304.
- ALIM, H. Samy (2003). « "We Are the Streets": African American Language and the Strategic Construction of a Street Conscious Identity », dans Arnetha F. Ball *et al.* (dir.), *Black Linguistics: Language, Society and Politics in Africa and the Americas*, Londres, Routledge, p. 40-59.
- ALIM, H. Samy (2011). « Hip Hop and the Politics of Ill-Literacy », dans Bradley A.U. Levinson et Mica Pollock, *A Companion to the Anthropology of Education*, Hoboken, Blackwell, p. 232-246.
- ALIM, H. Samy (2015). « Hip Hop Nation Language: Localization and Globalization », dans Jennifer Bloomquist, Lisa J. Green, and Sonja L. Lanehart (dir.), *The Oxford Handbook of African American Language*, New York, Oxford University Press, p. 850-863.
- ALIM, H. Samy, John BAUGH et Mary BUCHOLTZ (2011). « Global Ill-Literacies: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Literacy », *Review of Research in Education*, vol. 3, p. 120-146.
- ALDRIDGE, Derrick P. (2005). « From Civil Rights to Hip Hop: Toward a Nexus of Ideas », *The Journal of African American History*, vol. 90, n° 3, p. 226-252.
- BERRY, Venise T. (1994). « Feminine or Masculine: The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music », dans Susan C. Cook et Judy S. Tsou (dir.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Champaign, University of Illinois Press, p. 183-201.
- BUTLER, Paul (2004). « Much Respect: Toward a Hip-Hop Theory of Punishment », *Stanford Law Review*, vol. 56, n° 5, p. 983-1016.
- CHEPP, Valerie (2015). « Black Feminism and Third-Wave Women's Rap: A Content Analysis, 1996-2003 », *Popular Music and Society*, vol. 38, n° 5, p. 545-564.

- CHEPP, Valerie (2015). « Black Feminist Theory and the Politics of Irreverence: The Case of Women's Rap », *Feminist Theory*, vol. 16, n° 2, p. 207-226.
- CLAY, Andreana (2003). « Keepin' it Real: Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity », *American Behavioral Scientist*, vol. 46, n° 10, p. 1346-1358.
- CROSSLEY, Scott (2005). « Metaphorical Conceptions in Hip-Hop Music », *African American Review*, vol. 39, n° 4, p. 501-512.
- CUTLER, Cecelia (2003). « "Keepin' It Real": White Hip-Hoppers' Discourses of Language, Race, and Authenticity », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. 13, n° 2, p. 211-233.
- DIALLO, David (2009). « La musique rap comme forme de résistance? », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n° 1, [En ligne], [<https://journals.openedition.org/rca/56>].
- DURHAM, Aisha S. (2010). « Hip Hop Feminist Media Studies », *International Journal of Africana Studies*, vol. 16, n° 1, p. 117-140.
- DURHAM, Aisha, Brittney C. COOPER et Susana M. MORRIS (2013). « The Stage Hip-Hop Feminism Built: A New Directions Essay », *Signs*, vol. 38, n° 3, p. 721-737.
- FORMAN, Murray (1994). « "Movin' Closer to an Independent Funk": Black Feminist Theory, Standpoint, and Women in Rap », *Women's Studies*, vol. 23, n° 1, p. 35-55.
- FORMAN, Murray (2010). « Conscious Hip-Hop, Change, and the Obama Era », *American Studies Journal*, n° 54, [En ligne], [<http://www.asjournal.org/54-2010/conscious-hip-hop/>].
- FRALEY, Todd (2009). « I Got a Natural Skill...: Hip-Hop, Authenticity, and Whiteness », *Howard Journal of Communications*, vol. 20, n° 1, p. 37-54.
- GLADNEY, Marvin J. (1995). « The Black Arts Movement and Hip-Hop », *African American Review*, vol. 29, n° 2, p. 291-301.
- GOODALL, Nataki H. (1994). « Depend on Myself: T.L.C. and the Evolution of Black Female Rap », *The Journal of Negro History*, vol. 79, n° 1, p. 85-93.
- HARRISON, Anthony Kwame (2008). « Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop », *Sociology Compass*, vol. 2, n° 6, p. 1783-1800.
- HARRISON, Anthony Kwame, et Craig E. ARTHUR (2019). « Hip-Hop Ethos », *Humanities*, vol. 8, n° 1, [En ligne], [<https://www.mdpi.com/2076-0787/8/1/39>].
- HAUGEN, Jason D. (2003). « "Unladylike Divas": Language, Gender, and Female Gangsta Rappers », *Popular Music and Society*, vol. 26, n° 4, p. 429-444.
- HESS, Mickey (2005). « Hip-hop Realness and the White Performer », *Critical Studies in Media Communication*, vol. 22, n° 5, p. 372-389.

- hooks, bell (1994). « Gangsta Culture – Sexism and Misogyny: Who Will Take the Rap? », dans *Outlaw Culture: Resisting Representations*, New York, Routledge, p. 134-144.
- KELLEY, Robin D. G. (1997). « Lookin for the “Real” Nigga: Social Scientists Construct the Ghetto », dans *Yo’ Mama’s Disfunktional! Fighting the Culture Wars in Urban America*, Boston, Beacon Press, p. 15-42.
- KUBRIN, Charis E. (2005). « Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music », *Social Problems*, vol. 52, n° 3, p. 360-378.
- LAVOULLE, Crystal, et Tisha LEWIS ELLISON (2017). « The Bad Bitch Barbie Craze and Beyoncé: African American Women’s Bodies as Commodities in Hip-Hop Culture, Images, and Media », *Taboo*, vol. 16, n° 2, p. 65-84.
- LENA, Jennifer C. (2006). « Social Context and Musical Content of Rap Music, 1979-1995 », *Social Forces*, vol. 85, n° 1, p. 479-495.
- LESSARD, Guillaume (2017). « Du gangsta rap au hip-hop conscient : subversions et alternatives critiques en réponse aux mythes américains », *Cahiers d’histoire*, vol. 34, n° 1, p. 187-217.
- LIPSITZ, George (1994). « Diasporic Noise: History, Hip Hop, and the Post-Colonial Politics of Sound », dans *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, Londres, Verso, p. 25-48.
- LOW, Bronwen (2007). « Hip Hop, Language and Difference: The N-Word as a Pedagogical Limit-Case », *Journal of Language, Identity and Education*, vol. 6, n° 2, p. 147-160.
- LUSANE, Clarence (1993). « Rap, Race and Politics », *Race & Class*, vol. 35, n° 1, p. 41-56.
- MARTINEZ, Theresa A. (1997). « Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance », *Sociological Perspectives*, vol. 40, n° 2, p. 265-286.
- McLAREN, Peter (1999). « Gangsta Pedagogy and Ghetto-centricity: The Hip-Hop Nation as Counterpublic Sphere », *Counterpoints*, vol. 96, p. 19-64.
- McLEOD, Kembrew (1999). « Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation », *Journal of Communication*, vol. 49, n° 4, p. 134-150.
- MILLER, Matt (2004). « Rap’s Dirty South: From Subculture to Pop Culture », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 16, n° 2, p. 175-212.
- MORGAN, Joan (1995). « Fly-Girls, Bitches, and Hoes: Notes of a Hip-Hop Feminist » *Social Text*, n° 45, p. 151-157.
- NEGUS, Keith (1999). « The Music Business and Rap: Between the Street and the Executive Suite », *Cultural Studies*, vol. 13, n° 3, p. 488-508.

- OWARE, Matthew (2009). « A “Man’s Woman”? Contradictory Messages in the Songs of Female Rappers, 1992-2000 », *Journal of Black Studies*, vol. 39, n° 5, p. 786-802.
- PHILLIPS, Layli, Kerri REDDICK-MORGAN et Dionne Patricia STEPHENS (2005). « Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004 », *The Journal of African American History*, vol. 90, n° 3, p. 253-277.
- POUGH, Gwendolyn D. (2007). « What It Do, Shorty?: Women, Hip-Hop, and a Feminist Agenda », *Black Women, Gender, and Families*, vol. 1, n° 2, p. 78-99.
- REBOLLO-GIL, Guillermo, et Amanda MORAS (2012). « Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misogyny, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space », *The Journal of Popular Culture*, vol. 45, n° 1, p. 118-132.
- RODRIGUEZ, Jason (2006). « Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, n° 6, p. 645-668.
- ROSE, Tricia (1991). « “Fear of a Black Planet”: Rap Music and Black Cultural Politics in the 1990s », *The Journal of Negro Education*, vol. 60, n° 3, p. 276-290.
- SAUCIER, P. Khalil, et Tryon P. WOODS (2014). « Hip Hop Studies in Black », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 26, n° 2-3, p. 268-294.
- STAPLETON, Katina R. (1998). « From the Margins to Mainstream: The Political Power of Hip-Hop », *Media, Culture & Society*, vol. 20, n° 2, p. 219-234.
- WALCOTT, Rinaldo (1999). « Performing the (Black) Postmodern: Rap as Incitement for Cultural Criticism », dans Cameron McCarthy, Glenn Hudak, Shawn Miklaucic et Paula Saukko (dir.), *Sound Identities: Popular Music and the Cultural Politics of Education*, Berne, Peter Lang, p. 97-118.
- WEITZER, Ronald, et Charis E. KUBRIN (2009). « Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings », *Men and Masculinities*, vol. 12, n° 1, p. 3-29.

3. France

- AUZANNEAU, Michelle, et Vincent FAYOLLE (2007). « L'énonciation rap, des places en devenir », dans Patricia Lambert (dir.), *Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique : mélanges offerts à Jacqueline Billiez*, Paris, L'Harmattan, p. 129-139.
- BÉRU, Laurent (2006). « Popularisation et récupération d'un marginalisme artistique : le rap, une liberté d'expression mort-née ou mort vivante? », *Questions de communication*, n° 9, p. 251-266.

- BÉRU, Laurent (2009). « Le rap français, un produit musical postcolonial? », *Volume!*, vol. 6, n° 1-2, p. 61-79.
- BÉRU, Laurent (2010). « Le rap engagé, une expansion du local au global sur des critères sociaux, spatiaux et ethniques », dans Yves Raibaud (dir.), *Géographie et musique : comment la musique vient aux territoires*, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme, p. 127-140.
- BÉRU, Laurent (2011). « Mémoire et musique rap : l'indissociabilité de l'esclavage et de la colonisation », *Mouvements*, hors-série, n° 1, p. 67-76.
- DESVÉRITÉ, Jean-Raphaël, et Anne-Marie GREEN (1997). « Le rap comme pratique et moteur d'une trajectoire sociale », dans Anne-Marie Green (dir.), *Des jeunes et des musiques : rock, rap, techno...*, Paris, L'Harmattan, p. 169-213.
- DEVILLA, Lorenzo (2011). « "C'est pas ma France à moi..." : identités plurielles dans le rap français », *Synergies Italie*, n° 7, p. 75-84.
- DJAVADZADEH, Keivan (2015). « Colonialité du pouvoir, postcolonialité du rap : l'émergence et la répression d'un rap français structuré autour de la critique postcoloniale dans les années 2000 », *Academic Journal: Excitable Speech? Radical Discourse and the Limits of Freedom*, vol. 3, n° 1, [En ligne], [<http://postcolonialist.com/culture/colonialite-du-pouvoir-postcolonialite-du-rap-lemergence-et-la-repression-dun-rap-francais-structure-autour-de-la-critique-postcoloniale-dans-les-annees-2000/>].
- FAYOLLE, Vincent, et Adeline MASSON-FLOCH (2002). « Rap et politique », *Mots : les langages du politique*, n° 70, p. 79-98.
- GROSS, Joan, David McMURRAY et Ted SWEDENBURG (1994). « Arab Noise and Ramadan Nights: Rai, Rap, and Franco-Maghrebi Identity », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 3, n° 1, p. 3-39.
- HAMMOU, Karim (2009). « Des raps en français au "rap français" : une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel », *Histoire & mesure*, vol. 24, n° 1, p. 73-108.
- HAMMOU, Karim (2013). « Y a-t-il une "question blanche" dans le rap français? », dans Sylvie Laurent et Thierry Leclère (dir.), *De quelle couleur sont les Blancs? Des « petits Blancs » des colonies au « racisme anti-Blancs »*, Paris, La Découverte, p. 190-196, coll. « Cahiers libres ».
- HAMMOU, Karim (2015). « Between Social Worlds and Local Scenes: Patterns of Collaboration in Francophone Rap Music », dans Nick Crossley, Siobhan McAndrew et Paul Widdop (dir.), *Social Networks and Music Worlds*, New York, Routledge, p. 104-121.
- HAMMOU, Karim (2015). « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe? », *Informations sociales*, vol. 4, n° 190, p. 74-82.

- HAMMOU, Karim (2016). « Mainstreaming French Rap Music: Commodification and Artistic Legitimation of Othered Cultural Goods », *Poetics*, vol. 59, p. 67-81.
- HAMMOU, Karim, et Stéphanie Molinero (2020). « Plus populaire que jamais? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », dans Caroline Giron-Panel, Solveig Serre et Jean-Claude Yon (dir.), *Les publics des scènes musicales en France (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, p. 125-144.
- JACONO, Jean-Marie (1996). « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire », dans Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet (dir.), *La musique depuis 1945 : matériau, esthétique et perception*, Sprimont (Belgique), Éditions Mardaga, p. 45-60.
- KOCI, Simon (2014). « La ville sous les haut-parleurs ou le rap comme critique urbanistique et paysager », *Environnement urbain = Urban Environment*, vol. 8, p. 119-133.
- LESACHER, Claire (2013). « "Le rap est sexiste", ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et de la coproduction des rapports de pouvoir », dans Yolaine Parisot et Nadia Ouabdelmoumen (dir.), *Genre et migrations postcoloniales : lectures croisées de la norme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 155-170.
- MARQUET, Mathieu (2016). « Le rappeur (et le) sociologue », *Sociologie et sociétés*, vol. 48, n° 2, p. 63-76.
- MILON, Alain (2004). « Pourquoi le rappeur chante? : le rap comme expression de la relégation urbaine », *Cités*, vol. 3, n° 19, p. 71-80.
- MUCCHIELLI, Laurent (2003). « Le rap de la jeunesse des quartiers relégués : un univers de représentations structuré par des sentiments d'injustice et de victimation collectives », dans Manuel Boucher et Alain Vulbeau (dir.), *Émergences culturelles et jeunesse populaire : turbulences ou médiations?*, Paris, L'Harmattan, p. 325-355.
- PECQUEUX, Anthony (2004). « La violence du rap comme *katharsis* : vers une interprétation politique », *Volume!*, vol. 3, n° 2, p. 55-70.
- PECQUEUX, Anthony (2008). « Des voix violentes, immorales... et politiques : à propos de quelques conditions pour une chanson politique (le cas du rap français) », dans Michel Prat et Céline Cecchetto (dir.), *La chanson politique en Europe*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 31-40.
- PRÉVOS, André J. M. (1996). « The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s », *The French Review*, vol. 69, n° 5, p. 713-725.
- SCHWEITZER, Laetitia (1999). « Le rap, une affaire de famille », *Esprit*, vol. 7, n° 254, p. 164-169.
- SIMON, Patrick (2018). « Rap en France et racialisation : entretien avec Karim Hammou », *Mouvements*, vol. 4, n° 96, p. 29-35.

- SONNETTE, Marie (2015). « Articuler l'engagement politique et la reconnaissance artistique : conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles de rappeurs contestataires », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, p. 163-186.
- SONNETTE, Marie (2015). « Des mises en scène du “nous” contre le “eux” dans le rap français : de la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe », *Sociologie de l'art*, vol. 23-24, n° 1-2, p. 153-177.
- SOUCHARD, Maryse (2015 [1996]). « La différence rap », dans Alain Darré (dir.), *Musique et politique : les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 257-264, coll. « Res publica ».
- ZEGNANI, Sami (2004). « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », *Langage et société*, vol. 4, n° 110, p. 65-84.

4. Études générales ou portant sur d'autres pays

- ANDROUTSOPOULOS, Jannis, et Arno SCHOLZ (2003). « Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe », *Popular Music and Society*, vol. 26, n° 4, p. 463-479.
- ATERIANUS-OWANGA, Alice (2012). « Rapper en “terrain miné” : pratiques musicales et dynamismes des imaginaires sorciers au Gabon », *Parcours anthropologiques*, n° 8, p. 26-49.
- ATERIANUS-OWANGA, Alice (2017). « *Rap Studies in Africa* : revue analytique de la littérature sur le rap en Afrique depuis les années 2000 », *Volumel*, vol. 14, n° 1, p. 7-22.
- AUZANNEAU, Michelle (2001). « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, vol. 41, n° 163-164, p. 711-734.
- BENNETT, Andy (1999). « Hip hop am Main: The Localization of Rap Music and Hip Hop Culture », *Media, Culture and Society*, vol. 21, n° 1, p. 77-91.
- BENNETT, Andy (1999). « Rappin' on the Tyne: White Hip Hop Culture in Northeast England – An Ethnographic Study », *The Sociological Review*, vol. 47, n° 1, p. 1-24.
- BUIRE, Chloé, et Arnaud SIMETIÈRE (2010). « Les “désirs d'être” du hip-hop à Luanda : par-delà les clichés de l'Atlantique noir », *Géographie et cultures*, n° 76, p. 81-97.
- CHEESEMAN, Tom (1998). « Polyglot Politics: Hip Hop in Germany », *Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 6, n° 2, p. 191-214.
- DORCHIN, Uri (2017). « Flowing Beyond Sectarian Ethno-Politics: Ethnography of Jewish and Arab Rap in Israel », *Ethnopolitics*, vol. 16, n° 2, p. 145-160.

- ELAFROS, Athena (2013). « Greek Hip Hop: Local and Translocal Authentication in the Restricted Field of Production », *Poetics*, vol. 41, n° 1, p. 75-95.
- ELFLEIN, Dietmar (1998). « From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany », *Popular Music*, vol. 17, n° 3, p. 255-265.
- FERNANDES, Sujatha, et Jason STANYEK (2007). « Hip-Hop and Black Public Spheres in Cuba, Venezuela, and Brazil », dans Darién J. Davis (dir.), *Beyond Slavery: The Multilayered Legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, p. 199-222.
- HUO, Rupa (2006). « European Youth Cultures in a Post-Colonial World, British Asian Underground and French Hip-Hop Music Scenes », dans Pam Nilan et Carles Feixa (dir.), *Global Youth?: Hybrid Identities, Plural Worlds*, New York, Routledge, p. 14-31.
- KAHF, Usama (2007). « Arabic Hip Hop: Claims of Authenticity and Identity of a New Genre », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 19, n° 4, p. 359-385.
- KIM, Hong-Jung, et Yunjoo SUNG (2020). « Rappers as Hip-Hoppers: The Remaking of Authenticity and Construction of the Future by Korean Underground Rappers », *Journal of Youth Studies*, vol. 23, n° 10, p. 1366-1380.
- LIADI, Olusegun Fariudeen (2012). « Multilingualism and Hip Hop Consumption in Nigeria: Accounting for the Local Acceptance of a Global Phenomenon », *Africa Spectrum*, vol. 47, n° 1, p. 3-19.
- MITCHELL, Tony (2001). « Introduction. Another Root – Hip-Hop outside the USA », dans Tony Mitchell (dir.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, p. 1-38.
- MITCHELL, Tony (2007). « The DIY Habitus of Australian Hip Hop », *Media International Australia*, vol. 123, n° 1, p. 109-122.
- MOTLEY, Carol M., et Geraldine Rosa HENDERSON (2008). « The Global Hip-Hop Diaspora: Understanding the Culture », *Journal of Business Research*, vol. 61, n° 3, p. 243-253.
- MOURRE, Martin (2011). « Rap à Nouakchott, entre langage et esthétique : vers un remodelage du politique par la jeunesse? », *Diversité urbaine*, vol. 10, n° 2, p. 129-140.
- NIANG, Abdoulaye (2006). « Boys Hip-Hop Culture in Dakar, Sénégal », dans Pam Nilan et Carles Feixa (dir.), *Global Youth?: Hybrid Identities, Plural Worlds*, New York, Routledge, p. 167-185.
- NIANG, Abdoulaye (2012). « Hip-hop, musique et Islam : le rap prédicateur au Sénégal », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 49, p. 63-94.

- RÉRAT, Patrick (2006). « Le rap des steppes : l’articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol », *Géographie et cultures*, n° 59, p. 43-55.
- SOLOMON, Thomas (2005). « “Living Underground Is Tough”: Authenticity and Locality in the Hip-Hop Community in Istanbul, Turkey », *Popular Music*, vol. 24, n° 1, p. 1-20.
- SOYSAL, Levent (2004). « Rap, Hiphop, Kreuzberg: Scripts of/for Migrant Youth Culture in the WorldCity Berlin », *New German Critique*, n° 92, p. 62-81.

III. SOURCES MÉDIATIQUES PORTANT SUR LE RAP QUÉBÉCOIS

A) Articles de journaux et de blogues

- ASSELIN, Mario (2014). « Pour s'y retrouver dans le débat sur le français », *Le Journal de Montréal*, 28 juillet, [En ligne], [<http://www.journaldemontreal.com/2014/07/28/pour-sy-retrouver-dans-le-debat-sur-le-francais>].
- ATSÉNA ABOGO, Marie-Thérèse (2015). « Les enjeux du hip-hop à Québec », *Agora francophone*, [En ligne], [<https://www.agora-francophone.org/canada-quebec-les-enjeux-du-hip-hop-a-quebec>].
- AUDET, Véronique (2009). « Hip-hop autochtone au Québec : oralités contemporaines au gré des ondes politiques et médiatiques », *Inter*, n° 104, p. 34-37.
- BAILLARGEON, Stéphane (2018). « Le rap, entre irrévérence et responsabilité », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/culture/musique/530447/le-rap-entre-censure-et-liberte-d-expression>].
- BILEFSKY, Dan (2020). « “What Rhymes with Purell?” Français Rappers Push Language Boundaries in Quebec », *The New York Times*, 7 avril, [En ligne], [<https://www.nytimes.com/2020/04/07/world/canada/quebec-montreal-hip-hop-rapping-francais.html>].
- BLAIS-POULIN, Charles-Éric (2017). « Dubmatique, Omnikrom et Rymz : du hip-hop franco au rap québ », *La Presse*, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/festivals/francofolies/201706/16/01-5108231-dubmatique-omnikrom-et-rymz-du-hip-hop-franco-au-rap-queb.php>].
- BOCK-CÔTÉ, Mathieu (2014). « Le français : le raffinement des colonisés », *Le Journal de Montréal*, 12 juillet, [En ligne], [<http://www.journaldemontreal.com/2014/07/12/le-francais-le-raffinement-des-colonises>].
- BOCK-CÔTÉ, Mathieu (2014). « Le français et ce qu'il révèle », *Le Journal de Montréal*, 22 juillet, [En ligne], [<http://www.journaldemontreal.com/2014/07/22/le-francais-et-ce-quil-revele>].
- BOCK-CÔTÉ, Mathieu (2014). « Qui franglise s'anglicise », *Le Journal de Montréal*, 27 juillet, [En ligne], [<http://www.journaldemontreal.com/2014/07/27/qui-franglise-sanglicise>].
- BOCK-CÔTÉ, Mathieu (2016). « Parlons français en anglais, ce sera plus inclusif! », *Le Journal de Montréal*, 9 juin, [En ligne], [<http://www.journaldemontreal.com/2016/06/09/parlons-francais-en-anglais-ce-sera-plus-inclusif>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2016). « 2016 : l'année du hip-hop québécois », *Paroles et musique*, [En ligne], [<https://www.magazinesocan.ca/features/2016-lannee-du-hip-hop-quebecois/>].

- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2016). « FrancoFolies : âge d'or et néo-rap queb », *Voir*, 2 juin, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2016/06/02/francofolies-age-dor-et-neo-rap-queb/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2016). « Il y a 15 ans : 83 – *Hip-hop 101* », *Voir*, 23 septembre, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2016/09/23/il-y-a-15-ans-83-hip-hop-101/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2017). « Elles pis leurs homies », *Voir*, 16 août, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2017/08/16/elles-pis-leurs-homies/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2017). « Il y a 20 ans : Dubmatique – *La force de comprendre* », *Voir*, 9 juin, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2017/06/09/il-y-a-20-ans-dubmatique-la-force-de-comprendre/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2018). « La relève se réveille », *Voir*, 9 mars, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2018/03/09/la-releve-se-reveille/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2018). « Limoilou, terre sacrée du hip-hop québécois », *Voir*, 30 mars, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2018/03/30/limoilou-terre-sacree-du-hip-hop-quebecois/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2019). « 10 ans de WordUP! Battles, la compétition qui a transformé le rap queb », *Voir*, 15 novembre, [En ligne], [<https://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2019/11/15/10-ans-de-wordup-battles-la-competition-qui-a-transforme-le-rap-queb/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2019). « Comment le rap queb s'est imposé comme genre musical de la décennie », *Voir*, 16 décembre, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2019/12/16/comment-le-rap-queb-sest-impose-comme-genre-musical-de-la-decennie/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2019). « Il y a 20 ans : Muzion – *Mentalité Moune Morne... (Ils n'ont pas compris)* », *Voir*, 4 juillet, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2019/07/04/il-y-a-20-ans-muzion-mentalite-moune-morne-ils-nont-pas-compris/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2019). « Il y a 20 ans : Sans Pression – *514-50 dans mon réseau* », *Voir*, 17 juin, [En ligne], [<https://voir.ca/musique/2019/06/17/il-y-a-20-ans-sans-pression-514-50-dans-mon-reseau/>].
- BOISVERT-MAGNEN, Olivier (2019). « Femmes et hip-hop québécois : vers une scène plus inclusive », *Paroles et musique*, [En ligne], [<https://www.magazinesocan.ca/features/femmes-et-hip-hop-quebecois-vers-une-scene-plus-inclusive/>].
- BOMPART, Mario (2015). « Le franglais dans le rap québécois : une créolisation qui fait débat », *Les Inrockuptibles*, [En ligne], [<https://www.lesinrocks.com/musique/le-franglais-dans-le-rap-quebecois-une-creolisation-qui-fait-debat-120840-04-04-2015/>].

- CAMPBELL, Stéfane (2016). « Le pape du rap : état des lieux du rap queb' ici, maintenant », *Urbania*, [En ligne], [<https://urbania.ca/article/le-pape-du-rap-etat-des-lieux-du-rap-queb-ici-maintenant>].
- CASSIVI, Marc (2014). « Lettre à Christian Rioux », *La Presse*, [En ligne], [<http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201407/22/01-4785767-lettre-a-christian-rioux.php>].
- CASSIVI, Marc (2015). « Yes Mccan : en français, svp! », *La Presse*, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/festivals/francofolies/201506/13/01-4877763-yes-mccan-en-francais-svp.php>].
- CHAMPAGNE, Pier-Yves (2016). « L'intersectionnalité à deux vitesses », *Ricochet*, [En ligne], [<https://ricochet.media/fr/1069/lintersectionnalite-a-deux-vitesses>].
- CHARLEBOIS, Mathieu (2013). « Le post-rap sans gêne de Dead Obies et Alaclair Ensemble », *L'actualité*, [En ligne], [<http://www.lactualite.com/culture/post-rap-alaclair-ensemble-dead-obies/>].
- CÔTÉ, Émilie (2013). « Hip-hop québécois : jeune, fort, indépendant », *La Presse*, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/musique/201301/18/01-4612752-hip-hop-quebecois-jeune-fort-independant.php>].
- CÔTÉ, Émilie (2016). « Le hip-hop, sauveur de la chanson franco? », *La Presse*, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/festivals/francofolies/201606/07/01-4989279-le-hip-hop-sauveur-de-la-chanson-franco-.php>].
- DESFOSSÉS, Félix B. (2018). « L'histoire des enregistrements du rap queb, revue et corrigée avec Rap Aléatoire II », *HHQC*, [En ligne], [<https://www.hhqc.com/actualites/lhistoire-des-enregistrements-du-rap-queb-revue-et-corrigee-avec-rap-aleatoire-ii/>].
- DESFOSSÉS, Félix B. (2019). « 35 ans plus tard, retour sur le premier événement hip-hop de Montréal », *HHQC*, [En ligne], [<https://www.hhqc.com/articles/35-ans-plus-tard-retoursur-le-premier-evenement-hip-hop-de-montreal-break-dance-84/>].
- DEMERS, Rodolphe (2014). « Pour un dialogue entre le “rap keb” et l'intelligentsia québécoise », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/opinion/idees/415199/debat-sur-le-francais-pour-un-dialogue-entre-le-rap-keb-et-l-intelligentsia-quebecoise>].
- ENNAJIMI, Myriam, Hind FAZAZI, Naoual LAAROUSSI et Pauline MOSZKOWSKI (2016). « Aweille! la récupération identitaire : réponse à Pierre-Yves Champagne », *Ricochet*, [En ligne], [<https://ricochet.media/fr/1076/aweille-la-recuperation-identitaire>].
- FERAH, Mayssa (2019). « Trop blanc, le “rap keb”? », *La Presse*, 29 juillet, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/musique/2019-07-29/trop-blanc-le-rap-keb>].
- GERVAIS, Lisa-Marie (2014). « La langue des rappeurs, signe d'un français fort? », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/societe/education/415106/plint-chaud-la-langue-des-rappeurs-signe-d-un-francais-fort>].

- GROGUHÉ, Marissa (2021). « La fin des faibles : le rap à l'avant-scène », *La Presse*, 24 février, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/television/2021-02-24/la-fin-des-faibles/le-rap-a-l-avant-scene.php>].
- GRUET-PELCHAT, Ariane (2013). « Singing in “the Language of Our Community”: Quebec Rappers’ Constant Lingo Shifts Reflect Culture They Evolved in and Universal Flow of Hip Hop », *The Gazette*, [En ligne], [<http://lagrue.tumblr.com/post/52905349477/singing-in-the-language-of-our-community>].³
- HOULE, Nicolas, et Geneviève BOUCHARD (2017). « Le hip-hop québécois en quatre temps », *Le Droit*, [En ligne], [<https://www.ledroit.com/arts/musique/le-hip-hop-quebecois-en-quatre-temps-00eac82a6310f475c4ff1c14624ef972>].
- KELLY, Brendan (1991). « French-Language Rap is Gaining Converts », *The Gazette*, 27 avril, p. D5.
- LAMORT, Kapois, et Romaine PROPHÈTE DE MT-HELL (2013). « Historique du rap ethnoculturel à Montréal », *Prod Noire All Star*, [En ligne], [<http://prodnoireallstar.blogspot.fr/2013/02/historique-du-rap-ethno-montreal.html>].
- LAURENCE, Jean-Christophe (2020). « Le rap d’ici avant le Rap-à-Billy », *La Presse*, 16 décembre, [En ligne], [<https://www.lapresse.ca/arts/musique/2020-12-16/le-rap-d-ici-avant-le-rap-a-billy.php>].
- MCCAN, Yes (2014). « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués », *Voir*, 23 juillet, [En ligne], [<https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>].
- MELLO, Marie-Hélène (2008). « L’autre hip hop québécois : la relève repousse les limites du genre », *RFI Musique*, [En ligne], [<https://musique.rfi.fr/musique/20081015-lautre-hip-hop-quebecois>].
- MOREL, Jean (2014). « La controverse du rap québécois : pourquoi Montréal réinvente le rap francophone », *Novamag*, [En ligne], [<http://www.novaplanet.com/novamag/38124/la-controverse-du-rap-quebecois>].
- OLIVER, Huw (2015). « Parlez-vous franglais?: Montreal’s Bilingual Rappers Speak Their Own Language », *The Guardian*, 17 septembre, [En ligne], [<https://www.theguardian.com/music/2015/sep/17/franglais-montreal-bilingual-rappers-music>].
- PAPINEAU, Philippe (2013). « Je chante comme je parle », *Le Devoir*, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/musique/377930/je-chante-comme-je-parle>].

³ Non disponible sur le site de *The Gazette*.

- PAPINEAU, Philippe (2016). « Jeunesse rap », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/culture/musique/484111/jeunesse-rap>].
- PROD NOIRE ALL STAR (2016). « Latitude Nord : historique du hip-hop islamique au Québec », *Prod Noire All Star*, [En ligne], [<http://prodnoireallstar.blogspot.com/2016/01/latitude-nord-historique-du-hip-hop.html>].
- PROD NOIRE ALL STAR (2016). « Littérature hip-hop québécoise pt. 1 », *Prod Noire All Star*, [En ligne], [<http://prodnoireallstar.blogspot.com/2016/01/litterature-hip-hop-quebecoise-pt1.html>].
- PROD NOIRE ALL STAR (2016). « Où s'en va le gangsta rap montréalais en 2016-2017? », *Prod Noire All Star*, [En ligne], [<http://prodnoireallstar.blogspot.com/2016/06/ou-sen-va-le-gangsta-rap-montrealais-en.html>].
- RENAUD, Philippe (2012). « À la découverte du “Piu piu” », *La Presse*, [En ligne], [<http://www.lapresse.ca/arts/musique/201206/06/01-4532322-a-la-decouverte-du-piu-piu.php>].
- RENAUD, Philippe (2019). « Connaître ses classiques, version rap », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/culture/musique/559270/musique-muzion-le-retour>].
- RENAUD, Philippe (2020). « Déboulonner des mythes, en ériger de nouveaux », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/lire/590939/deboulonner-des-mythes-en-eriger-de-nouveaux>].
- RENAUD, Philippe (2021). « Les leçons de la polémique du franglais dans le rap québécois », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/culture/597799/serie-devoirs-de-francais-les-lecons-de-la-polemique-du-franglais>].
- RENAUD, Philippe (2021). « Urbano queb : la nouvelle vague latino », *Paroles et musique*, [En ligne], [<https://www.magazinesocan.ca/features/urbano-queb-la-nouvelle-vague-latino/>].
- REZZONICO, Philippe (2016). « Du franglais aux FrancoFolies, parce que nous sommes en 2016 », *ICI Radio-Canada*, [En ligne], [http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/06/07/007-franglais-hip-hop-philippe-rezzonico.shtml].
- RIoux, Christian (2013). « La langue du maître », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/370419/la-langue-du-maitre>].
- RIoux, Christian (2014). « “J’rape un suicide...” », *Le Devoir*, [En ligne], [<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/413795/j-rape-un-suicide>].

B) Documentaires, vidéos et émissions de radio

- ARBOUR-MASSE, Olivier (2018). *Street rap : le son de la rue*, documentaire, sur le site de Radio-Canada, [<https://www.rad.ca/dossier/rap/143/street-rap-le-son-de-la-rue>].
- CHABUEL, Cédric (réalisateur), Olivier Boisvert-Magnen et Olivier Arbour-Masse (animateurs) (2021). *D'où je viens : le rap d'ici*, baladodiffusion, sur le site de Radio-Canada, [<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/balados/9034/hiphop-rap-quebecois-territoire-histoire>].
- CHARRON, Maxime (2016). « Dead Obies in *Gesamtkunstwerk* : ein dokumentarfilm », documentaire, Bonsound, Champagne Club Sandwich, This Is Herd, [En ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=rxrGe_X6epg].
- Cyrano de Montréal et Keke Calixte (2019 - présent). *Rapolitik*, baladodiffusion, indépendant, [En ligne], [<https://www.youtube.com/channel/UCvW58FLywXkK9ojr41j70dw>].
- DESFOSSÉS, Félix B. (2012). « Les débuts du hip-hop au Québec », émission de radio *Bande à part*, [En ligne], [<https://soundcloud.com/felix-b-desfosses/les-d-buts-du-hip-hop-au-qu>].
- DESJARDINS-PAQUETTE, Joëlle (2018). « Rapkeb Allstarz (le documentaire) », documentaire, Urbania, [En ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=UJn66OS-h3k&feature=emb_title].
- DUCASSE, Russell (2003). *Cul-De-Sac... le hip-hop au Québec*, documentaire, indépendant, [En ligne], [<https://www.youtube.com/watch?v=JqOEyUz2EQk>].⁴
- Jay Seven et Le Onze (animateurs) (2020-présent). *Pod'casque*, baladodiffusion, ONZMTL, [En ligne], [<https://onzmtl.com/category/news/podcasque/>].
- LANGIS, Sofi (2016). « Dead Obies : Made au Québec », documentaire, sur le site *Vice*, [<https://www.vice.com/fr/article/wdbpnz/dead-obies-made-au-quebec>].
- LOISELLE, Alain (réalisateur), et Simon COUTU (animateur) (2018). *Rap carcéral*, baladodiffusion, Montréal, Radio-Canada et Vice Québec, [En ligne], [<https://ici.radio-canada.ca/ohdio/balados/6201/rap-carceral-prison-musique-gang-rue>].
- RIDJANOVIC, Ogden (2013). « La reconquête du show-biz : comment Internet a tout changé », TedxQuébec, Tedx Talks, [En ligne], [<https://www.youtube.com/watch?v=iVVFy4QFeFM>].
- VERTUS, Aisha, et Philippe SAWICKI (2013). *PIU PIU, A Film About Montreal Beat Scene (PART 001)*, film, indépendant, [En ligne], [<http://www.youtube.com/watch?v=zfaVCluBu-8>].

⁴ Nous remercions M. Ducasse d'avoir téléversé le documentaire sur YouTube.