

**Et si Lord Durham avait raison?
L'hétérolinguisme au cœur du rap québécois contemporain**

by

Frederic Giguere

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

French Studies

Waterloo, Ontario, Canada, 2020

© Frédéric Giguère 2020

Author's declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Résumé

En prenant l'édition 2019 du gala de l'ADISQ comme point de départ, cette thèse propose une étude du rap québécois contemporain grand public et de la présence relativement soutenue de l'anglais.

J'y explore les grands axes théoriques et méthodologiques liés à l'étude du rap québécois grand public. À l'aide notamment des concepts d'*hétérolinguisme* de Rainier Grutman et de *concurrence linguistique* et Jean-Claude Corbeil, j'aborde les albums en nomination au gala 2019 présentant une utilisation marquée de l'anglais, soit *Tout ça pour ça* de Loud, *Le sens des paroles* du groupe Alaclair Ensemble, *ZayZay* de FouKi et *La nuit des longs couteaux* de Koriass. À ces albums s'ajoute l'album *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies, un groupe au centre d'une polémique autour de l'utilisation des deux langues au sein d'un seul et même album.

Je partage dans le deuxième chapitre une analyse quantitative de l'hétérolinguisme de chaque album en répertoriant chaque chanson selon un système de codage, le but étant de présenter un survol de la situation linguistique de chaque album dans une perspective comparative. Cette analyse permet, entre autres, de mettre en lumière les chansons ayant le plus d'anglais pour une analyse thématique subséquente.

Le troisième chapitre porte sur l'aspect ludique qui se dégage de l'hétérolinguisme dans les différents albums. Je souligne les différentes manifestations du ludisme dans le corpus, particulièrement au niveau des échanges entre le français et l'anglais.

Dans le quatrième chapitre, j'explore les thèmes découlant de l'hétérolinguisme des chansons rap. Je souligne la manière d'insérer l'hétérolinguisme dans le corpus par l'entremise d'une analyse thématique. Il est question des thèmes de l'individualité, de la vulgarité, de l'importance du lieu, de l'industrie rap et du rap en tant que symbole de liberté.

Cette étude de cas du rap québécois repose sur une exploration de différentes approches théoriques et méthodologiques afin d'entamer une réflexion descriptive sur l'hétérolinguisme du rap grand public au moment où il brille dans l'espace public au Québec.

Remerciements

J'aimerais tout d'abord souligner le soutien de ma directrice de thèse, la professeure Nicole Nolette. Merci de m'avoir épaulé durant tout le processus qui ne fut pas sans repos. Nicole, ta bonne humeur, tes précieux commentaires, ton soutien et ce, malgré les étapes difficiles que nous avons traversées cette année, ne sont pas restés vains.

Je tiens également à remercier le département d'études françaises de l'Université de Waterloo d'avoir cru en ce projet ainsi qu'au soutien financier offert afin que je puisse étudier sans difficulté financière majeure.

Je tiens à remercier les membres de mon comité soit la professeure Élise Lepage et la professeure Svetlana Kaminskaia pour leurs commentaires et précisions à l'élaboration de cette thèse.

Je tiens à souligner le soutien que j'ai reçu de la part de la professeure Katherine Roberts avec qui j'ai entamé les réflexions préliminaires qui ont mené à la création de cette thèse. Je tiens à personnellement vous remercier pour toutes ces discussions qui furent fort pertinentes et utiles.

Jaimie, you have been such an important part of the writing process. You always had the right words to get me to surpass myself when things got challenging. Your listening skill is unparalleled. Thank you for sharing your opinion with me and showing an interest in my studies. Even though this year has been a true roller coaster, I was able to count on your support throughout this project and I will be forever grateful.

Andréann! Où commencer ! Merci d'avoir partagé le confinement avec moi. Je suis fier de tes accomplissements à l'Université de Guelph, souviens-toi que tout est possible. Je te remercie d'avoir partagé (et parfois même enduré) le rap qui jouait dans toute la maison. Finalement, je te remercie pour tes commentaires qui se sont avérés judicieux.

Maxime, Haneesha, Émilie, Eden et Mikayla, quelle année ! Je suis reconnaissant du temps que nous avons passé ensemble à la fois en personne et virtuellement. Merci de votre soutien. Vous avez su rendre cette année mémorable.

François, tu es un peu loin ces jours-ci, prends soin de toi là-bas. Je suis reconnaissant des années que nous avons passées ensemble et des moments que nous avons partagés. Malgré la distance qui nous sépare, je suis heureux de pouvoir compter sur toi. J'espère pouvoir te voir prochainement.

Finalement, je tiens à remercier mes parents, Michèle Van Damme et Yvon Giguère pour le soutien et l'éducation qu'ils ont su me donner au fil des années. Je vous en suis éternellement reconnaissant.

Dédicace

À papa,

Toi qui nous as quitté beaucoup trop tôt,
je sais que tu aurais aimé lire cette thèse.
Prends soin de nous là-haut!

Table des matières

AUTHOR'S DECLARATION	II
RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	IV
DÉDICACE	V
LISTE DES TABLEAUX	VII
INTRODUCTION	- 1 -
1. LE GALA 2019 DE L'ADISQ	- 1 -
2. UN BREF RETOUR HISTORIQUE	- 5 -
3. LE RAP : SOURCE D'ÉMANCIPATION LINGUISTIQUE ?	- 10 -
CHAPITRE I LES CONCEPTS FONDAMENTAUX DE L'ÉTUDE DU RAP QUÉBÉCOIS HÉTÉROLINGUE	- 17 -
1. LE MÉLANGE DES LANGUES	- 17 -
2. LE MÉLANGE DES LANGUES EN LITTÉRATURE	- 23 -
3. MÉTHODES D'ANALYSE DE LA CHANSON	- 26 -
CHAPITRE II SURVOL QUANTITATIF DE LA SITUATION LINGUISTIQUE	- 33 -
1. SURVOL DES ALBUMS RAP	- 37 -
2. DEAD OBIES : LA PARITÉ DES LANGUES	- 41 -
3. LOUD : <i>SOMETIMES</i> , MAIS PAS <i>ALL THE TIME</i>	- 43 -
4. KORIASS : LA COMPLEXITÉ DE LA CONSTANCE LINGUISTIQUE	- 46 -
5. L'UNIVERS FOUKI	- 48 -
6. ALACLAIRES ENSEMBLE : VERS UN RAP (SUR)CONSCIENT ?	- 50 -
CHAPITRE III LANGUE <i>CHANGES</i> : ENTRE LUDISME ET <i>FUN</i>	- 54 -
1. LES DEAD OBIES ET LE DÉDOUBLEMENT DES COCCINELLES INANIMÉES	- 57 -
2. LOUD ET LE JEU DES FIGURANTES FUNESTES	- 60 -
3. ALACLAIRES ENSEMBLE ET LA TRADUCTION PHONÉTIQUE INTERLINGUISTIQUE	- 62 -
4. KORIASS : SONORITÉS GRAPHIQUES ET CALQUES SYNTAXIQUES	- 65 -
5. FOUKI ET LA POÉTIQUE POLYVALENTE DU NÉOLOGISME	- 66 -
CHAPITRE IV POUR UNE APPROCHE THÉMATIQUE DU RAP	- 70 -
1. « JE », « I » : C'EST <i>WHICHEVER</i>	- 71 -
2. <i>WHAT</i> DE PHOQUE : REPRÉSENTATION DE LA VULGARITÉ	- 78 -
3. LE LIEU : SYMBOLE D'APPARTENANCE	- 84 -
4. L'INDUSTRIE DU RAP : <i>COMMENTS</i> ET PRISES DE POSITIONS	- 87 -
5. LE RAP : SYMBOLE DE LIBERTÉ	- 90 -
CONCLUSION	- 95 -
BIBLIOGRAPHIE	- 104 -

Liste des tableaux

Tableau 1 : Distribution des langues dans cinq albums de rap francophone contemporain	- 37 -
Tableau 2 : Distribution des langues dans Gesamtkunstwerk des Dead Obies	- 42 -
Tableau 3 : Distribution des langues dans Tout ça pour ça de Loud	- 44 -
Tableau 4 : Distribution des langues dans La nuit des longs couteaux de Koriass	- 47 -
Tableau 5 : Distribution des langues dans ZayZay de FouKi	- 49 -
Tableau 6 : Distribution des langues dans Le sens des paroles d'Alaclair Ensemble	- 50 -

INTRODUCTION

1. Le Gala 2019 de l'ADISQ

Ce qui semblait une soirée normale en 2019 pour les habitués des galas de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) ne l'était pas forcément pour les artisans de la culture hip-hop et de la chanson rap. Ce moment important du rap contemporain se passe le 27 octobre 2019 à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts à Montréal. Dès les premières minutes du gala, les rappeurs québécois foulent les planches de la scène. Loud lance le bal avec sa chanson « GG ». Souldia et Sarahmée poursuivent avec « Fuego », Souldia chantant : « Ils nous ont regardé brûler comme un vulgaire feu de paille¹ ». Il termine son couplet avec le vers poignant suivant. signe d'une nouvelle ère rap : « Il paraît que le rap était mieux autrefois² ». FouKi et Koriass s'enchaînent en rappant les chansons « iPhone » et « Cinq à sept ». La foule est debout au refrain de FouKi : « Elle m'appelle sur mon iPhone, yeah³ ». L'atmosphère se maintient à travers toute la chanson de Koriass pour se rétracter avec les vers unilingues suivants : « Croix de bois, croix de fer, tu peux me croire. / Juré craché demain matin j'arrête de boire⁴ ». Bien que présent dans les divers festivals du Québec depuis quelques

¹ Sarahmée et Souldia, « Fuego », *Irréversible*.

² *Ibid.*

³ FouKi, « iPhone », *ZayZay*.

⁴ Koriass, « Cinq à sept », *La nuit des longs couteaux*.

années, le rap n'avait jamais connu une telle présence au gala de l'ADISQ. Ces cinq artistes forment près de la moitié des performances présentées en direct lors du gala télévisé. À titre comparatif, lors des éditions 2017 et 2018 seulement un artiste rap a eu la chance de donner une prestation, Alaclair Ensemble et Loud respectivement. Suite au gala de 2019, Ugo Giguère du quotidien *La Presse* marque les points saillants de la soirée en écrivant : « Signe que le rap est devenu “le” genre musical incontournable de l'industrie, c'est à Loud, FouKi, Sarahmée, Souldia et Koriass qu'a été confié le numéro d'ouverture du Gala de l'ADISQ⁵ ».

Le gala de l'ADISQ s'avère un évènement incontournable dans le milieu artistique québécois grand public. Fondée en 1978, l'ADISQ récompense le travail des artistes de l'industrie de la musique et du spectacle. Par l'entremise de son gala, l'Association remet chaque année des prix nommés en honneur à Félix Leclerc⁶. Bien que ce gala ait déjà récompensé les artisans du rap depuis plusieurs années, l'édition 2019 adopte un ton différent. En effet, l'omniprésence des maisons de disques et des artistes liés au rap de cette édition témoigne de la pertinence actuelle du mouvement. L'importance du rap est confirmée par l'intérêt que génère celui-ci au sein de la population québécoise en général.

Lors de la remise du prix de l'album rap de l'année, Cœur de pirate lance « Yo, les jeunes » à titre d'introduction, soulignant l'aspect générationnel du rap qui mène à sa popularité auprès de la population en général. Marie-Claude Lapointe, autrice de l'*Enquête sur les pratiques culturelles au Québec* au ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine depuis 2006, écrit en effet que les jeunes de 15 à 24 ans sont

⁵ U. Giguère, « ADISQ: la consécration pour Alexandra Stréliski », s. p.

⁶ Clin d'œil que fait la formation rap Alaclair Ensemble dans leur chanson « FLX » (prononcé Félix) où le groupe sous-entend que la nouvelle génération ne connaît pas cette figure importante de la musique québécoise.

responsables d'une diversification de l'écoute musicale au sein de laquelle le rap a une place importante :

Les jeunes préfèrent nettement trois catégories musicales qui, ensemble, regroupent les deux tiers des répondants de 15 à 24 ans. Il s'agit du rock et du pop, du rap et du hip-hop ainsi que du new wave, du heavy metal, de l'alternatif, du grunge et du punk. Contrairement aux jeunes des générations les précédant, ceux d'aujourd'hui ne se concentrent pas majoritairement dans une catégorie, comme cela a été le cas avec *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec* le pop et le rock dans les années 1980.⁷

C'est dire l'intérêt contemporain pour le rap au Québec, peu décelable dans les décennies précédentes.

Le rap forme l'aspect musical de la culture hip-hop, qui comprend également le graffiti, le *disc jockey* (DJ) et le *break* (danse). Selon Christian Béthune, auteur du livre *Le Rap: Une esthétique hors la loi*, « le rap réinvente les mots et fait subir à l'invention verbale un curieux mouvement de va-et-vient entre oralité et écriture⁸ ». Le rap forme l'aspect écrit du processus artistique. En même temps il est performé oralement en direct ou sur enregistrement, avec ou sans musique. À cet égard, Isabelle Marc Martínez souligne dans le cadre de sa thèse sur le rap français deux aspects majeurs du processus, « celui de l'écriture de textes et leur récitation et celui de la mise en musique desdits textes⁹ ». Plusieurs études sur l'évolution du rap dans le monde et au Québec racontent en détail l'évolution de ce mouvement culturel. Les chercheurs s'entendent généralement pour dire que le rap a connu ses débuts dans les quartiers ouvriers et afro-américains de New York dans les années 1970¹⁰. Le rap poursuit son évolution à travers cette décennie qui se conclut

⁷ M-C. Lapointe, « L'écoute et la consommation de la musique », *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, p. 51-52.

⁸ C. Béthune, *Le Rap: Une esthétique hors la loi*, p. 11.

⁹ I. Martínez, *Le rap français: esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, p. 15.

¹⁰ Voir J. Schloss, *Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture In New York*, p. 4; J. Chang, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, p. 10; I. Martínez, *Le rap français*, p. 16.

avec le premier succès commercial du rap, soit « Rapper's Delight » par The Sugar Hill Gang¹¹, qui a propulsé le mouvement vers le *mainstream*.

Au Québec, Roger Chamberland et Myriam Laabidi s'entendent pour dire que le rap s'est vraiment implanté au cours des années 1990¹². Le lancement de l'album *La force de comprendre* de la formation Dubmatique connaît un très grand succès en 1997. C'est à ce moment que le rap et de nouveaux artistes émergents commencent à gagner en popularité au Québec. Cette année-là, l'ADISQ décerne un prix à Dubmatique, mais comme l'association n'a pas de catégorie rap en 1997, la formation reçoit le prix de l'album rock alternatif de l'année. En 1998, la catégorie « Album de l'année Hip Hop – Techno » apparaît et le groupe LMDS (Les messagers du son) sont en nomination. Dès 1999, la catégorie change de nom pour devenir « Album Hip Hop de l'année », nom qui restera inchangé pendant près d'une décennie jusqu'à apparaître une dernière fois lors de l'édition 2018 du gala. Durant cette décennie, l'ADISQ a récompensé des artistes rap tels que Muzion, Loco Locass, Dubmatique, Atach Tatuq, Omnikrom, Gatineau, Sir Pathétik, Manu Militari, Samian, Radio Radio, Koriass, Eman X Vlooper et Alaclair Ensemble. Mais malgré le fait que l'ADISQ remette des prix à l'industrie rap depuis 1999, ce n'est qu'en 2017 que la remise de ce prix se fait en direct à la télévision. Cette année-là, le groupe Alaclair Ensemble offre également une prestation durant le gala télévisé. Au fil des ans, le rap a su se tailler une place au sein de l'ADISQ et par conséquent de la sphère culturelle publique du Québec francophone. La présentation de l'édition 2019 du gala de l'ADISQ où le rap québécois s'est imposé forme donc un point de départ intéressant pour une étude

¹¹ J. Chang, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, p. 129.

¹² Voir R. Chamberland, « Le paradoxe culturel du rap québécois », p. 6; M. Laabidi, *Représentations scolaires et culture hip-hop*, p. 31.

de ce mouvement culturel. Hormis la présence importante du rap ce soir-là, un autre aspect ne peut être ignoré, c'est-à-dire la présence marquée de l'anglais sur une scène musicale francophone au Québec, notamment dans les chansons « La Famille » d'Alaclair Ensemble ou « GG » de Loud.

2. Un bref retour historique

Je propose de faire un bref retour historique pour mieux comprendre la pertinence de l'anglais dans le rap québécois francophone en 2019. La place de l'anglais dans la société canadienne-française et québécoise est hautement contentieuse au moins depuis le XIXe siècle. Suite aux rébellions de 1837-1838 des patriotes du Bas-Canada, majoritairement francophones, contre l'empire britannique, John George Lambton ou Lord Durham produit un rapport qui suggère que la présence du français en Amérique est à la source des conflits et que l'assimilation réglerait les inégalités existantes entre les deux peuples qu'il qualifie de races. Dans son *Report on the Affairs of British North America*, Durham dresse un portrait plutôt négatif des Canadiens français en soulignant « la désaffection entière et irrémédiable de toute la population française¹³ ». Selon Durham, la division entre francophones et anglophones est profonde au point tel que des épisodes de violences sont inévitables. Durham continue :

je serais en vérité surpris si les plus réfléchis d'entre les Canadiens français entretenaient à présent aucun espoir de continuer à conserver leur nationalité. Quelques efforts qu'ils fassent il est évident que l'opération de l'assimilation aux

¹³J.G. Lambton, *Rapport de Lord Durham, haut-commissaire de Sa Majesté sur les affaires de l'Amérique septentrionale britannique*, trad. anonyme, p. 156.

usages Anglais a déjà commencé. La langue Anglaise gagne du terrain comme la langue des riches et de ceux qui procurent de l'emploi le fera naturellement.¹⁴

Lors de son passage au Bas-Canada pour comprendre les problèmes sociaux présents dans la colonie britannique, Durham dit voir des signes évidents d'une assimilation de la race française. À cet égard, il souligne : « je crois qu'on ne peut rétablir la tranquillité qu'en soumettant la province au régime vigoureux d'une majorité Anglaise ; et qu'on ne trouvera de gouvernement efficace que dans une union législative¹⁵ ». L'union du pouvoir semble pour lui la seule façon de restaurer l'ordre dans la colonie. Cette fusion causerait alors « une sous-représentation des francophones [...] alors qu'ils représentent environ 40 % de la population¹⁶ », ce qui sera établi en 1840. Cette union crée une nouvelle entité : le Canada-Uni. Durham mise donc sur une assimilation progressive, évitant une approche trop brutale qui provoquerait de nouvelles rébellions.

Dans son livre *L'embarras des langues*, Jean-Claude Corbeil souligne l'absence de politique linguistique adéquate dans la colonie :

un seul article, l'article 133, traite de l'usage des langues, française et anglaise, mais uniquement dans les Chambres du Parlement du Canada et de la législature du Québec : dans ces deux instances, les lois et les procès-verbaux doivent être rédigés dans les deux langues et l'usage de l'une ou de l'autre dans les débats est, en principe, libre et facultatif.¹⁷

Corbeil en conclut que « l'anglais acquiert rapidement le statut de langue dominante, à cause de sa prépondérance dans les activités économiques au Québec, dans la vie politique canadienne et dans l'administration fédérale¹⁸ ». Le statu quo relatif à l'usage des langues,

¹⁴*Ibid.*, p. 178-179.

¹⁵*Ibid.*, p. 185.

¹⁶ R. Grutman, *Des langues qui résonnent : hétérolinguisme et lettres québécoises*, p. 115.

¹⁷ J.-C. Corbeil, *L'embarras des langues : origines, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*, p. 75.

¹⁸*Ibid.*, p. 76.

propice à une assimilation naturelle du français au Canada, est à l'œuvre jusqu'aux années 1960, qui coïncident avec la Révolution tranquille au Québec.

En 1963, après un énoncé du président du Canadien National sur l'infériorité des francophones dans le milieu du travail¹⁹, le gouvernement fédéral de Lester B. Pearson crée une commission d'enquête dans le but d'analyser l'état du bilinguisme au sein du pays. La *Commission d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme au Canada* est dirigée par l'anglophone Davidson Dunton et le francophone André Laurendeau. La Commission Laurendeau-Dunton cherche à comprendre comment allier les deux peuples au sein d'un seul et même gouvernement fédéral. Corbeil décrit les travaux de cette commission :

le rapport de la Commission s'échelonne au fil des années en plusieurs tranches, entre 1965 et 1970, apportant, du fait même de la qualité de ses travaux, une contribution de toute première importance à l'approfondissement de la situation de la langue française face à la langue anglaise.²⁰

Le premier rapport est publié deux ans après le début des travaux de la commission. Plusieurs rapports suivent jusqu'en 1970.

Cette commission forme la base de la politique fédérale bilingue pour lequel le Canada sera plus tard reconnu. Le gouvernement de Pierre-Elliott Trudeau s'inspirera des recommandations émanant de la Commission Laurendeau-Dunton pour élaborer et présenter en 1968 la *Loi sur les langues officielles*. Cette loi « assure le respect du français et de l'anglais à titre de langues officielles du Canada, leur égalité de statut et l'égalité de droits et privilèges quant à leur usage dans les institutions fédérales, notamment en ce qui touche les débats et travaux du Parlement²¹ ». Bien que la loi prévoie l'équilibre

¹⁹ M. Martel et M. Pâquet, *Langue et politique au Canada et au Québec*, p.142.

²⁰ J.-C. Corbeil, *L'embaras des langues : origines, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*, p. 103.

²¹ *Loi sur les langues officielles*, LRC 1985, c 31, s 2.

linguistique au sein du gouvernement fédéral, sa portée demeure limitée quant à la population générale. Ce projet de loi combiné au rapport de la Commission Laurendeau-Dunton force le gouvernement provincial québécois à lancer la *Commission d'enquête sur la situation de la langue française et sur les droits linguistiques au Québec* présidée par Jean-Denis Gendron. La Commission Gendron est mise en place pour « calmer l'inquiétude des Québécois au sujet de la situation de la langue française face à la langue anglaise, décrite par la Commission Laurendeau-Dunton²² ». La Commission poursuit ses travaux et recommande en 1970 « que dans un délai de cinq ans, le français soit obligatoire²³ » au sein de la société québécoise.

Suite aux travaux de la Commission, et dans le but d'éviter l'assimilation des francophones du Québec, le gouvernement libéral de Robert Bourassa présente le projet de loi 22 à l'Assemblée nationale du Québec en 1974. La loi sur la langue officielle porte sur la situation linguistique du français au Québec et qualifie le français de langue officielle au niveau provincial, ce qui signifie une importante transformation de l'économie québécoise sans toutefois qu'elle ait juridiction sur l'emploi actif du français dans les entreprises privées. Finalement, la Charte de la langue française ou loi 101, adoptée en 1977, précise le statut de la langue française en allant plus loin que la loi précédente, faisant notamment du français la langue de l'État, de l'éducation, du travail. À cet égard, Corbeil observe que

l'adoption de la loi 101 provoqua une profonde modification de la situation de la langue française et, par ricochet, de la société québécoise. Les entreprises du Québec se sont francisées rapidement et les Québécois francophones ont accédé aux postes de directions²⁴.

²² J.-C. Corbeil, *L'embaras des langues*, p. 116.

²³ *Ibid.*, p. 122.

²⁴ *Ibid.*, p. 188.

La Charte de la langue française transforme le paysage linguistique québécois et contribue à l'aménagement que nous connaissons de nos jours²⁵.

La Charte est maintenant forgée dans la sphère publique québécoise. Le français est la langue officielle du Québec, la langue dominante de la signalisation commerciale et la langue d'apprentissage des nouveaux arrivants. Certaines générations n'ont guère connu la période austère du français avant la loi 101. Corbeil souligne l'aspect générationnel de la loi 101 dans la dédicace de son ouvrage *L'embarras des langues*, publié en 2007 :

Je dédie ce livre aux enfants de la loi 101 qui n'ont pas connu l'époque où la langue française était, au Québec, une langue de seconde zone dominée par la langue anglaise, dans l'espoir qu'ils reprennent à leur compte l'avenir d'un Québec de langue et de culture françaises.²⁶

Avec l'expression « enfants de la loi 101 », cette dédicace souligne non seulement l'aspect générationnel, mais laisse également sous-entendre que son auteur se distancie de cette nouvelle génération en ayant connu ce qui a précédé la loi 101. Dans cette optique, les politiques linguistiques protectionnistes sont un projet générationnel visant à protéger la langue des Canadiens-français et Québécois francophones. La jeune génération de 2007, époque où écrit Corbeil, n'a pas vécu à cette période et n'est pas affectée par ce projet de la même manière. La sociolinguiste Patricia Lamarre remarque à cet égard que dès le début des années 1990, il y a « an evolution in the language dynamics of Montreal », une évolution qui se traduit par un « movement away from “language as battlefield” towards “language as playing field”²⁷ ». C'est cette évolution d'un rapport aux langues qui passe

²⁵ Il est important de souligner que les droits de la minorité anglophone sont préservés en respect de la loi fédérale sur les langues officielles.

²⁶ *Ibid.*, p. i.

²⁷ P. Lamarre, « Bilingual winks and bilingual wordplay in Montreal's linguistic landscape », p. 139.

du conflit au terrain de jeu qui m'intéresse, en particulier lorsqu'on le transpose au rap québécois grand public.

3. Le rap : source d'émancipation linguistique ?

Dans cette thèse, je propose d'analyser la production contemporaine du rap québécois des cinq dernières années à partir de la question controversée de ses langues. Les artistes qui forment mon corpus émergent tous d'un style musical apparu au Québec plus de 10 ans après l'instauration des politiques linguistiques protectionnistes. Ces artistes et leurs publics, pour la plupart, forment ce que Corbeil qualifie « les enfants de la loi 101²⁸ », soit la génération ayant grandi avec ces politiques. La flexibilité du rap en ce qui a trait à la stylistique permet aux artistes de transmettre leur message à leur manière sans être contraints par des limites imposées par les politiques linguistiques.

Dans l'article « Franglais in a post-rap world: audible minorities and anxiety about mixing in Québec », paru en avril 2019, l'anthropologue Bob W. White explique que le rap qui intègre de l'anglais engendre des inquiétudes dans un Québec profondément marqué par les questions linguistiques. Pourtant, comme il l'explique à la suite d'une analyse linguistique de l'album *Gesamtkunstwerk* du groupe les Dead Obies, l'anglais s'insère comme complément dans une matrice française. White montre notamment que « the syntax

²⁸ Je note un emploi généralisé de cette expression, employée pour désigner la jeunesse québécoise issue particulièrement de l'immigration. Je précise que j'opte pour une perspective qui englobe toute la génération peu importe leurs antécédents familiaux. Citons notamment le film *Les enfants de la loi 101* d'Anita Aloisio ou l'article de F. Giguère, « Des petits-enfants de la loi 101 », s. p.

of français throughout the album remains predominantly French, a conclusion which would probably surprise those who criticize the use of français as a threat to the future of the French language²⁹ ». L'approche ciblée de White, qui analyse les Dead Obies mais fait fi des autres artistes du style musical, n'a pas la prétention d'offrir un survol complet de la culture hip-hop québécoise. Il est à cet égard opportun d'examiner la possibilité que la situation telle que décrite par White soit généralisée à une section du rap québécois contemporain qui intègre l'anglais afin de décrire ses spécificités. Ma thèse sera donc la première à traiter du corpus d'une bonne partie du rap québécois de l'extrême contemporain. Dans les pages qui suivent, je me servirai de l'album *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies et de l'analyse effectuée par Bob. W. White comme fondation pour analyser les autres albums du corpus.

Puisque les recherches récentes sur ce phénomène portent surtout sur la production musicale jusqu'en 2016, je propose d'analyser cinq disques rap des cinq dernières années. Le corpus consistera des albums *La nuit des longs couteaux* (12 chansons ; 46 minutes) de Koriass lancé en 2018, *Tout ça pour ça* (10 chansons ; 32 minutes) de Loud lancé en 2019, *Gesamtkunstwerk* (15 chansons ; 81 minutes) des Dead Obies lancé en 2016, *ZayZay* (18 chansons ; 58 minutes) de FouKi en 2019 ainsi que *Le sens des paroles* (14 chansons ; 55 minutes) d'Alaclair Ensemble sorti en 2018. La durée totale du corpus tout album confondu est de 272 minutes pour 69 chansons, ce qui correspond à un corpus de 41 585 mots. À l'exception de l'album *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies, tous les albums ont reçu une nomination lors de l'édition 2019 du gala de l'ADISQ et incluent beaucoup d'anglais au sein de chansons généralement écrites en français.

²⁹ B. White, « *Français in a post-rap world: audible minorities and anxiety about mixing in Québec* », p. 964.

La formation Dead Obies propose un rap qu'elle qualifie de « post-rap³⁰ », ce qui correspond à ce que le musicologue Étienne Galarneau décrit comme une « affinité avec les musiques électroniques et sa tendance à mélanger librement le français et l'anglais dans l'emploi des paroles³¹ ». La sortie de l'album *Montréal Sud* en 2013 attire l'attention des médias et du grand public. Sorti en 2016, *Gesamtkunstwerk* n'est que le deuxième album des Dead Obies qui se veut « plus rassembleur et accessible³² ». Cela marque une volonté de demeurer dans la sphère médiatique. Le groupe a également visité le plateau de l'émission *Tout le monde en parle* en mars 2016 en vue du lancement de leur album. Ce passage à l'émission a généré un débat sur l'utilisation de l'anglais au sein d'un texte francophone entre le groupe, qui se défendait de créer de la musique à sa manière, et des défenseurs de la langue française qui déploraient une dégradation de la condition de la langue française au Québec.

Eman, Claude Bégin, Robert Nelseon, KenLo et Vlooper forment le groupe Alaclair Ensemble. Depuis leur premier album *4,99* lancé en 2010, le groupe mélange rimes, absurdité et ludisme à travers des albums variés. Le collectif met l'accent sur le terroir avec des références comme « Bas-Canada » ainsi que « post-rigodon³³ ». Le regard sur l'avenir se retrouve également chez les Dead Obies et, selon moi, demeure simplement une manière de distinguer le rap qu'ils produisent à ce qui se produisait avant leur arrivée, notamment un usage plus systématique de l'anglais. *Le sens des paroles*, lancé en 2018, marque le

³⁰ Voir la page Bandcamp de la formation, <https://deadobies.bandcamp.com/album/dead>.

³¹ E. Galarneau, « Innovations médiatiques et avant-garde musicale. Une sociomusicologie des “ musiques émergentes” à l'ère du web 2.0 », p. 16.

³² Voir la page Bandcamp de la formation, <https://deadobies.bandcamp.com/album/dead>.

³³ Terme défini par le groupe lors d'un entretien avec le journaliste Philippe Papineau dans son article « Festival d'été de Québec : Turlute des temps modernes » comme : « la rencontre de ces deux sphères culturelles, si on veut. C'est notre linguistique bas-canadienne, notre tradition orale, avec le joul, sur des thèmes sérieux, mais légèrement humoristiques, qui rencontre la musique américaine » (s. p.).

cinquième album studio de la formation. Dans cet album, le groupe prend parole au sujet de l'industrie rap globale, notamment avec la chanson « 0 à 120 », et québécoise avec la chanson « FLX ». Alaclair Ensemble présente un album aux rythmes variés qui témoigne de la gamme impressionnante du groupe.

Emmanuel Dubois alias Koriass sort son premier album studio en 2008. Intitulé *Les racines dans le béton*, l'album lui vaut une nomination au gala de l'ADISQ en 2009 dans la catégorie « révélation de l'année ». Koriass enchaîne les albums, dont *Rue des Saules* en 2013 qui reçoit le Félix de « l'album hip-hop de l'année » lors de l'édition 2014 du gala de l'ADISQ. Tout comme Alaclair Ensemble, l'album *La nuit des longs couteaux* marque pour Koriass le cinquième album studio. Koriass présente un album aux teintes autobiographiques. Au fil des chansons, il invite son public au cœur de sa réalité personnelle, entre autres en mentionnant son séjour à l'Institut universitaire en santé mentale de Québec et son parcours subséquent.

Léo Fougère alias FouKi est un artiste âgé de 21 ans ayant déjà sept albums à son actif entre 2016 et 2019. FouKi propose un univers ludique parsemé de néologismes et de jeux de mots. Par l'emploi de ceux-ci, il construit un univers bien à lui. La chanson *Gayé* tirée de l'album *Plato Zay* propulse sa carrière et l'entraîne à signer avec la maison de disque spécialisée dans le rap québécois 7^{ième} ciel en 2018. En 2019, l'artiste lance l'album *ZayZay* qui lui vaut une nomination dans la catégorie « album rap de l'année » lors de l'édition 2019 du gala de l'ADISQ. Fidèle à son style, FouKi joue dans cet album sur les sons avec un fort emploi de néologismes et de jeux de mots. Il présente des rythmes entraînants et des sonorités inhabituelles.

Simon Cliche-Trudeau alias Loud lance sa carrière solo en 2016 suite à la dissolution de son groupe Loud Lary Ajust qui s'était formé six ans auparavant. Son premier album *Une année record*, lancé en 2017, connaît un franc succès après la sortie de plusieurs singles. En 2018, non seulement son album *Une année record* reçoit le prix de « l'album hip-hop de l'année », mais Loud reçoit également le Félix de « l'artiste québécois s'étant le plus illustré hors Québec » notamment pour sa tournée en Europe. Son album *Tout ça pour ça*, lancé en 2019, présente son succès commercial par l'entremise de rimes ludiques. Il s'agit de la continuité de son album précédent *Une année record*, auquel il se réfère au fil du présent album. Alors que *Tout ça pour ça* n'est que le deuxième album studio de Loud, le rappeur réussit à remplir le Centre Bell à deux reprises pour son lancement. En 2019, il se voit décerner le Félix de « l'interprète masculin de l'année », une première pour le rap québécois. Malgré sa carrière solo récente, Loud cumule les prix et attire les regards sur le rap québécois au Québec et dans le monde.

J'ai choisi les albums *Gesamtkunstwerk*, *Le sens des paroles*, *La nuit des longs couteaux*, *Zayzay* et *Tout ça pour ça* respectivement des Dead Obies, d'Alaclair Ensemble, de Koriass, de FouKi ainsi que de Loud pour la forte présence de l'anglais au sein de ceux-ci. Ils présentent tous, à première vue, des mots et même des vers entiers en anglais. Je chercherai à dégager et à mettre en valeur l'inclusion de l'anglais dans ce corpus récent de rap québécois francophone en le quantifiant, puis en analysant son ludisme et ses thèmes.

La présente thèse est un survol de la situation linguistique du rap québécois francophone au moment où il brille. J'y quantifie la présence de l'anglais afin de trouver une réponse sur la fréquence d'insertion. Une analyse thématique permet de mieux comprendre sous quels thèmes se manifestent les insertions de l'anglais pour mieux

montrer le rapport entre les langues. Prises ensemble, ces analyses montrent qu'alors même que le rap permet aux artistes de laisser libre cours à leur imagination, le français demeure la langue dominante que l'anglais complète.

Le premier chapitre de cette thèse porte sur les grands piliers théoriques et méthodologiques dont je me servirai pour aborder la question linguistique du rap québécois. Il offre un regard sur les manières d'étudier la chanson et le rap, en particulier le rap québécois. Ce chapitre formera ainsi les fondations pour les chapitres analytiques qui suivront.

À la lumière des études portant sur le rap québécois, j'analyse les œuvres du corpus à partir d'une approche quantitative. Ce deuxième chapitre offre un survol détaillé de l'usage des langues. Chaque mot de chaque chanson est systématiquement classé à l'aide d'un système de codage préétabli. Ce procédé met en lumière les tendances linguistiques de chaque album pour mieux pouvoir les comparer. Les chansons affichant les plus hauts pourcentages d'anglais sont retenues pour l'analyse thématique figurant au sein du quatrième chapitre afin de lier les deux approches.

Le ludisme se retrouve systématiquement chez tous les artistes sous différentes formes, car le rap permet de jouer avec la langue ou en occurrence les langues. J'y consacre le chapitre trois, qui illustre la manière dont les artistes rap rappellent que les frontières linguistiques sont poreuses en passant d'une langue à l'autre sans toutefois perdre le message véhiculé.

Enfin, un dernier chapitre s'appuie sur les résultats recueillis dans le cadre de l'analyse quantitative du deuxième chapitre afin de cerner la manière et le contexte de l'emploi de l'anglais au cœur des chansons du corpus. Il s'agit de comprendre les thèmes

abordés lors des changements linguistiques pour mieux comprendre le lien entre la forme et le contenu.

Chapitre I

Les concepts fondamentaux de l'étude du rap québécois hétérolingue

Ce chapitre a deux fonctions. Il sert d'abord de présentation des divers outils théoriques et méthodologiques que je mentionnerai dans les chapitres qui suivent. Ensuite, il s'agit d'un état présent de la recherche liée aux études de la musique québécoise. Dans un premier temps, j'aborde les concepts sociolinguistiques qui forment la base de mon analyse pour bien les cadrer au sein de cette étude. Dans un deuxième temps, je mets en lumière les différentes méthodes d'analyse du texte littéraire et de la chanson qui, juxtaposées aux concepts mentionnés préalablement, peuvent nous en dire plus sur les usages linguistiques. Cet aperçu des recherches pertinentes au rap québécois contemporain permettra de mieux cerner l'objet et les méthodes appropriées pour son analyse.

1. Le mélange des langues

On se réfère le plus souvent au mélange entre les langues comme du *codeswitching* en anglais et de l'alternance codique en français. Dans les nombreuses études portant sur ce concept issu de la sociolinguistique, qu'elles soient rédigées en anglais et en français, le

terme est le plus souvent utilisé en anglais. Dans le *Dictionary of Sociolinguistics*, Joan Swann, Ana Deumert, Theresa Lillis et Rajend Mesthrie expliquent que le *codeswitching*

refers to instances when speakers switch between codes in the course of a conversation. Switches may involve different amounts of speech and different linguistic units - from several consecutive utterances to individual words and morphemes³⁴

Monica Heller ajoute qu'à travers ce changement de langue les interlocuteurs transmettent des données d'ordre sociales, discursives ou référentielles³⁵. Cette pluralité de transmission fait écho à une classification élaborée par John Gumperz soit : le *codeswitching* métaphorique, le *codeswitching* situationnel ainsi que le *codeswitching* conversationnel. Qu'est-ce qui distingue ces trois formes de *codeswitching* ? En ce qui a trait à l'aspect métaphorique, Heller signale que « [the] use of each variety in unconventional contexts has the effect of calling into play all the meanings associated with the variety in situations where normally other frames of reference are operative³⁶ ». C'est-à-dire que le changement de code peut, selon l'interlocuteur, modifier sa réponse. Quant au *codeswitching* situationnel, Gumperz le définit ainsi :

distinct varieties are employed in certain settings (such as home, school, work) that are associated with separated bounded kinds of activities (public speaking, formal negotiations, special ceremonials, verbal games, etc.) ... only one code is employed at any one time... There is a simple almost one to one relationship between language usage and social context³⁷

Le *codeswitching* situationnel entraîne une séparation des langues en lien avec le lieu dont l'interlocuteur se trouve. Selon Gumperz, il s'agit de *codeswitching* conversationnel lorsqu'il y a « juxtaposition within the same speech exchange of passages of speech

³⁴ J. Swann, A. Deumert, T. Lillis et R. Mesthrie, *Dictionary of Sociolinguistics*, p. 40

³⁵ M. Heller, *Codeswitching*, p. 3

³⁶ *Ibid.*, p. 5

³⁷ J. Gumperz, *Discourse Strategies*, p. 60-61

belonging to two different grammatical systems or subsystems³⁸ ». Dans les trois catégories de *codeswitching*, il y a mélange de langues au sein de conversations.

Pénélope Gardner-Chloros mentionne dans un panorama de la recherche sur le *codeswitching* que « presque chaque nouvelle étude s'est accompagnée d'une nouvelle définition. Celle-ci reflète dans chaque cas la manière dont le chercheur découpe le terrain vierge devant lui³⁹ ». À cet égard, plusieurs méthodologies ont vu le jour. Mon but consiste à trouver une méthodologie ayant assez de flexibilité pour bien représenter la réalité des langues du rap québécois contemporain. À ce propos, il me paraît pertinent de mentionner l'approche de Carol Myers-Scotton, qui propose un modèle libre de limitations grammaticales et syntaxiques. Elle indique : « Code-switching is the selection by bilingual or multilingual of forms from an embedded language (or languages) in utterances of a matrix language during the same conversation⁴⁰ ». La définition de Myers-Scotton se rapproche du phénomène observé dans le rap québécois contemporain. C'est en effet l'approche adoptée par Bob White dans son analyse de l'album *Montréal \$ud* des Dead Obies. White essaye de nuancer la charge politique liée au débat linguistique à travers l'analyse de structures syntaxiques présentées d'une certaine manière dans l'album en tant que « expressive units of lyrics that artists link together in order to construct musical and social meaning⁴¹ ». Cette analyse systématique de chaque chanson de l'album se rapproche de la perspective que je souhaite employer dans le cadre de la présente thèse. Non seulement White se sert de la définition proposée par Myers-Scotton, mais mon hypothèse

³⁸ *Ibid.*, p. 59

³⁹ P. Gardner-Chloros, « Code-Switching : Approches principales et perspectives », p.21

⁴⁰ K. Cantone, *Code-switching in Bilingual Children*, p. 57

⁴¹ B. White, « *Franglais* in a post-rap world: audible minorities and anxiety about mixing in Québec », p. 963.

s'aligne avec la conclusion qu'il tire au terme de son analyse c'est-à-dire que l'anglais s'insère dans une base française.

Dominique Caubet apporte des nuances importantes au *codeswitching* ; elle parle ainsi d'*alternances interphrastiques, intraphrastiques, et extra-phrastiques*. Caubet soutient que les alternances interphrastiques se produisent lorsque l'entièreté de la phrase se retrouve dans la langue opposée et vice versa. Les règles grammaticales provenant des deux langues doivent être entièrement respectées et les deux langues sont conservées à part l'une de l'autre⁴². Autrement dit, aucun mélange ne se produit au sein des phrases. En revanche, Caubet indique que les alternances intraphrastiques se produisent sous deux différentes approches, soit : « en termes d'alternance, puis plus tard en termes d'insertion⁴³ ». Les alternances extra-phrastiques incluent, par exemple, les usages des marqueurs discursifs (soit conjonctions, expressions figées⁴⁴) ou des étiquettes (soit expressions idiomatiques et proverbes⁴⁵). Ces concepts complèteront l'analyse de la présence de l'anglais figurant au chapitre suivant afin de montrer les différentes manières qu'ont les langues de coexister au sein des chansons sélectionnées. Cette classification de *codeswitching* est adoptée ici pour nous aider à mieux comprendre la présence de langues étrangères au sein du rap québécois contemporain.

Certains chercheurs, dont Susan Gal, ont tenté de comprendre les raisons derrière le *codeswitching*. Gal précise : « The intergroup relations that codeswitching indexes [...] are the result of specific historical forces which produce different social and linguistic

⁴² C. Canut et D. Caubet, *Comment les langues se mélangent : codeswitching en Francophonie*, p. 23.

⁴³ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁵ N. Thiam « Alternance codique », p. 33.

results at different times and places⁴⁶ ». Ainsi, quand dans un même territoire une langue en domine une autre, les répercussions à long terme peuvent être importantes. Les rapports de pouvoir s'avèrent un élément central de ce concept. Les langues présentes dans le rap se mélangent et des frictions peuvent avoir lieu en raison du déséquilibre entre les langues en question.

Dans cet ordre d'idées, la notion de diglossie développée par Charles Ferguson puis élargie par Joshua Fishman, désignant une situation langagière conflictuelle, paraît à première vue justifiée dans le contexte québécois. Au cœur du cadre théorique de Ferguson, deux registres d'une langue sont présents, soit la langue dite Haute et la langue dite Basse⁴⁷. Ferguson précise que la structure de la langue *Haute* s'apprend grâce à une éducation dite formelle⁴⁸. En outre, la définition de cette notion a été révisée par Fishman afin d'inclure deux différentes langues et leurs variétés (régionales et sociales) entrant en contact tout en suivant les balises préexistantes⁴⁹. Lionel Meney indique qu'une première situation diglossique caractérise le Québec entre le français québécois vernaculaire et le français standard, appris dans le contexte du système d'éducation réformé. Cependant, la présence de l'anglais dans la société québécoise actuelle ne convient pas au concept de diglossie. Du point de vue institutionnel, l'anglais a fait place au français au tournant des années 70. Les générations qui suivent la loi 101 n'ont pas connu les périodes austères du passé de la langue française et celle-ci devient un élément important de la société québécoise. Or, il est important de comparer la situation linguistique contemporaine à celle précédant la

⁴⁶ S. Gal, « The political economy of code choice », p. 248.

⁴⁷ Voir C. Ferguson, « Diglossia ».

⁴⁸ L. Meney, *Main basse sur la langue*, p. 331.

⁴⁹ Voir J. Fishman, « Bilingualism With and Without Diglossia; Diglossia With and Without Bilingualism ».

Révolution tranquille. Il s'avère que le rap hétérolingue ne correspond pas à une situation diglossique parce qu'il fait fi d'un élément propre à la diglossie : la répression. Bien qu'il y ait un rapport de force entre les langues, les paramètres ne sont plus semblables de nos jours, car l'anglais ne subit pas le même traitement sévère que le français a connu. Si dans un premier temps le français était certainement la langue *Basse* de la diglossie canadienne, le français pourrait maintenant grâce aux politiques linguistiques protectionnistes du Québec être qualifié de langue *Haute* tandis que l'anglais serait la langue *Basse*. La présence de l'anglais au cœur du rap vient scinder un discours en français tenu par un chanteur francophone. Et cette présence peut sembler conflictuelle dans la mesure où il semble y avoir un rapport de force entre les langues au sein de l'institution.

En revanche le terme *concurrence linguistique* met mieux en lumière un rapport de force oscillatoire entre les deux langues. Dans un contexte québécois, Jean-Claude Corbeil aurait popularisé l'usage de ce terme dans son ouvrage *L'embaras des langues. Origine, conception et évolution de la politique linguistique québécoise* publié en 2007. Il le définit par la présence de « deux ou plusieurs langues [qui] sont utilisées sur un même territoire [, ce qui] provoque une dynamique de partage qui peu [t] dégénérer en conflits⁵⁰ ». Il semble important de souligner la pertinence du mot *concurrence* dans la mesure où le pourcentage d'idiomes étrangers varie selon les artistes et selon les chansons d'un même artiste. En ce sens, les langues entrent indirectement, voire involontairement en compétition pour une plus grande place au sein des chansons. Quoique près de la diglossie, le sentiment de compétition s'en détache, car il s'agit d'un rapport de force avec absence de répression. Il

⁵⁰ J.-C. Corbeil, *L'embaras des langues*, p. 399

nous paraît judicieux d'analyser ce phénomène comme une *concurrency linguistique* et par conséquent de se distancer légèrement du concept polémique de diglossie.

Plusieurs chercheurs affirment que l'oralité fait partie intégrante du concept de *codeswitching*, qu'il soit ancré dans une situation diglossique ou concurrentielle. La spontanéité des changements liée à l'oralité s'avère problématique dans une analyse musicale, car nous sommes confrontés à des textes engagés et réfléchis. Le processus créatif musical n'est pas spontané dans la mesure où les rimes sont recherchées et les mots délibérément choisis, même si la performance du rap a toujours quelque chose de spontané. Dans cette optique, le terme *codeswitching* me paraît étroitement lié à la linguistique. Je souhaite donc également analyser la présence de deux langues concurrentielles à l'aide d'une approche littéraire.

2. Le mélange des langues en littérature

C'est précisément ce que propose Rainier Grutman en créant le terme *hétérolinguisme*, apporte une précision importante à la définition de l'alternance codique ou *codeswitching* de cette présente étude. Grutman définit l'hétérolinguisme comme étant « 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 principale⁵¹ ». L'aspect fondamental de cette définition est la précision textuelle que Grutman pointe du doigt. L'oralité du changement de langues revient strictement à la définition du concept de

⁵¹ R. Grutman, *Des langues qui résonnent*, p. 60, il souligne.

codeswitching. L'écriture résulte d'un acte réfléchi, d'un acte délibéré et volontaire, et non d'un acte improvisé. Dans un contexte d'analyse littéraire, il semble pertinent de suivre ce cadre théorique élaboré par Rainier Grutman dans la mesure où les chansons du corpus seront analysées en tant que textes. Le fait d'inclure des mots étrangers consiste en soi d'une volonté de faire interagir ces deux langues au sein d'une même unité textuelle. Une telle interaction peut sembler conflictuelle compte tenu des politiques langagières établies au Québec. Grutman précise qu'il est important d'

évoquer l'hétérogénéité, la variété, la diversité inhérentes au contact entre les langues mais aussi à ces dernières en tant que telles, avant même d'être mêlées à d'autres systèmes linguistiques. Les langues ne sont pas des îles clairement séparées les unes des autres mais des entités toujours déjà plurielles, toujours déjà « hydrides ».⁵²

La précision apportée par Grutman et son approche descriptive serviront de guides dans l'analyse du mélange hétérogène des langues et de la langue dans les textes qui nous concernent. Pour les besoins de cette analyse, je tenterai de combiner la *concurrency linguistique* et l'*hétérolinguisme* afin de comprendre le fonctionnement des chansons du corpus.

Je m'appuierai aussi sur le concept de la « virgule de traduction » afin de théoriser une manière de lier le français et l'anglais. La traductologue Sherry Simon invente ce concept dans une analyse de l'œuvre de l'autrice anglo-montréalaise Gail Scott, qui utilise beaucoup la virgule pour séparer le français de l'anglais dans ses romans. Simon explique que « the juxtaposition of English and French phrases across the comma points to translation as a movement that reveals, rather than conceals, difference⁵³ ». Le concept de

⁵² *Ibid.*, p. 62.

⁵³ S. Simon, *Translating Montreal: Episodes in the life of a divided city*, p. 131.

la virgule de traduction reviendra dans les chapitres qui suivent, en particulier dans l'analyse du ludisme ainsi que dans l'analyse thématique.

Dans une perspective similaire à celles de Grutman et de Simon, Lise Gauvin examine ce qu'elle appelle la *surconscience linguistique* au sein des littératures émergentes. La littérature québécoise est à bien des égards une littérature émergente, car comme l'explique Wladimir Krysiniski, « bien que son histoire soit relativement jeune, [...] [s]a richesse relève surtout de la multiplicité de ses discours, des formes et des thèmes que son histoire lui a donnés »⁵⁴. Gauvin explique la surconscience linguistique dans ces mots :

Le commun dénominateur des littératures dites émergentes [...] est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles - ou tout au moins concurrentielles - qu'entretiennent entre elles deux ou plusieurs langues, donnent lieu à cette surconscience dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient alors un véritable « acte de langage ». Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire.⁵⁵

Il est question de l'usage des langues, mais aussi d'un discours sur cet usage en littérature. Si la manière d'écrire les langues est bien un mode de représentation des pratiques d'un segment de la population, elle est aussi une manière de mettre en évidence comment on va transcrire ces pratiques et les figer dans l'écriture littéraire. Dans le rap québécois francophone contemporain, on trouve à la fois une plus grande intégration de l'anglais et une réflexion sur la manière d'intégrer ce code et de participer à un débat sur la place du rap et des langues dans la société. La spécificité des emplois langagiers à travers le corpus

⁵⁴ W. Krysiniski, « Littérature et identité en déplacement : Le défi du Québec », p. 158.

⁵⁵ L. Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, p. 8.

est de jouer librement avec les langues. Ce jeu peut entraîner de fortes réactions au sein de la société québécoise, surtout suivant la reconnaissance du rap québécois par l'ADISQ, dans la mesure où ces langues peuvent être perçues comme concurrentielles. Je souhaite analyser la manière d'intégrer le changement de codes au sein du rap québécois.

3. Méthodes d'analyse de la chanson

Finalement, je présenterai les diverses recherches élaborées dans le domaine de la musique pour mieux comprendre ce genre. Je mettrai l'accent sur la variété d'études portant sur la musique québécoise dans son ensemble en tant que domaine multidisciplinaire. La musique fait l'objet d'études dans plusieurs domaines : l'histoire, la cantologie, la linguistique, la littérature, la sociologie, l'anthropologie, etc. Comme le rap au Québec ne date que des années 1990, ce n'est que tout récemment que le mouvement commence à attirer l'attention des chercheurs, mais plusieurs chercheurs issus de différents domaines s'y penchent désormais.

Une des références les plus importantes en étude de la chanson est Stéphane Hirschi, qui a inventé le terme « cantologie » pour aborder la chanson. Hirschi précise que la *cantologie* « trait[e] l'oeuvre chanson globalement, comme une rencontre entre un texte, une musique et *une interprétation*⁵⁶ ». De cette rencontre découlent trois définitions capitales à la cantologie :

1/ *une chanson* : un air fixé par des paroles

2/ *un air* : une composition musicale facile à fredonner, donc doublement brève :

⁵⁶ S. Hirschi, *Chanson : l'art de fixer l'air du temps*, p. 25.

- Limitée par la mémorisation,
- Limitée par le souffle;

3/ *une chanson vivante ou organique* : une chanson interprétée, et par conséquent une question de souffle, liée à l'air et à la vie : *un instantané*, ou une *suite d'instantané*, dans un temps mesuré. C'est la chanson qu'on entend, qu'on retient, créée *in fine* par son interprète.⁵⁷

Considérons ces trois aspects distincts en tenant compte de l'analyse que je prépare. Le premier aspect, soit le texte, convient à mon analyse dans la mesure où je mets l'accent sur l'aspect poétique, l'aspect écrit de la chanson. Les deux autres points ne conviennent pas au travail que je souhaite effectuer. Bien que je considère que l'aspect musical est un élément central de la chanson, je préfère tenir compte de mes compétences et analyser uniquement l'aspect écrit de la chanson. Ne me considérant pas musicien moi-même, je ne prétends pas pouvoir par conséquent mener à terme une analyse approfondie digne de la complexité musicale du rap. Alors que j'aborde le texte en tant qu'élément central de mon analyse, cette approche me paraît conflictuelle avec le concept donné par Hirschi qui signale que

le texte n'est pas forcément central dans une chanson, c'est plutôt sa position équivalente à celle de la musique qui en constitue la marque, au sein d'autres pratiques plus spécifiquement musicales que les études anglo-saxonnes qualifient de « musiques populaires ».⁵⁸

Cette définition lie les caractéristiques propres à la chanson entre elles. L'égalité que propose Hirschi entre texte et musique semble insinuer que l'on ne peut envisager qu'une approche singulière, c'est-à-dire non seulement de traiter le texte mais également la manière dont la chanson est produite, son interprétation. Or puisque mon analyse portera sur les éléments textuels du texte, je considère la notion de cantologie comme un

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25-26.

éloignement de mon but principal, c'est-à-dire de m'interroger sur les effets provoqués par le texte lui-même. Je ne m'intéresse que dans une moindre mesure à la performance et à l'aspect musical qui accompagne ce texte. Comme je suis conscient qu'une chanson comporte une combinaison de divers éléments (paroles, instruments, vidéoclip, etc.) la rendant fort complexe, je tente de cerner la valeur de l'ajout des langues au sein du corpus sélectionné et non d'une analyse de l'ensemble des aspects d'une chanson ce qui, selon moi, créerait une distance avec l'hétérolinguisme que je tente d'illustrer.

Comment alors analyser le texte de la chanson au Québec? Les recherches de Roger Chamberland sur la musique québécoise sont incontournables lorsque l'on porte notre regard sur le rap québécois. Son anthologie *De La Bolduc à aujourd'hui*, publiée en 1994, ainsi que ses nombreuses publications⁵⁹ portent un regard sur la légitimité de la chanson comme objet d'études littéraires dans la mesure où en tant que professeur de littérature il figure parmi les pionniers à traiter du sujet. Ses recherches sur le rap ont culminé avec la publication posthume de *GROOVE: Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains* en 2006. Chamberland y présente le rap québécois dans un contexte national, c'est-à-dire le rap francophone et le rap anglophone à l'échelle du Canada. Il considère la culture du rap québécois comme un paradoxe à l'intérieur même d'un paradoxe dans la mesure où l'arrivée de différentes cultures minoritaires au sein de la société québécoise la modifie. Dans la même perspective que Chamberland, Christopher Jones s'est intéressé à établir un survol de la musique québécoise dans sa globalité. Jones, tout comme Chamberland, s'est penché sur la question du rap dès ses balbutiements sur la scène musicale québécoise. À cet égard, il a publié un article portant sur les particularités du rap québécois où il indique

⁵⁹ Voir R. Chamberland, « Rap in Canada : Bilingual and multicultural » et R. Chamberland, « Le paradoxe culturel du rap québécois ».

que « rap as a means of self- and cultural expression has already attained a localized authenticity in Quebec, and will continue to channel oppositional expression and practice from both anglophone and francophone sources⁶⁰ ». Dans le livre *Quebec Questions*, Jones nous plonge dans les grands courants musicaux en prenant soin d'y inclure une section sur le rap québécois à la fin, laissant présager une anticipation à ce que le rap devienne un mouvement culturel d'une plus grande ampleur⁶¹. Jones figure parmi ces chercheurs s'étant intéressé à la chanson comme sujet d'étude, entraînant plusieurs à explorer ce domaine autrefois négligé.

Étant perçu par plusieurs comme un mouvement propulsé par la jeunesse, le rap intéresse beaucoup les chercheurs dans le domaine de l'éducation. Bronwen Low, Mela Sarkar ainsi que Lise Winer ont fait des recherches portant sur le rap québécois dans cette perspective. Bronwen Low s'intéresse à la manière de lier le domaine de l'éducation et le monde du hip-hop. Autrement dit, elle s'intéresse au fait que le hip-hop plaît aux jeunes et à la manière dont les pédagogues peuvent s'en servir à des fins éducatives. Low tire la conclusion que le mouvement est fondamentalement urbain et qu'il revendique sa marginalité des minorités ethniques⁶². Linguiste de formation, Mela Sarkar s'intéresse de son côté à l'apprentissage d'une langue seconde. Dans le domaine du hip-hop, ses recherches portent d'ailleurs sur les choix linguistiques des artistes au cœur de leur processus créatif, ce qui a pour effet de « jeter les bases pour une critique fondamentale : le multilinguisme contredit le principe de l'*unilinguisme* français et toute tentative

⁶⁰ C. Jones, « Hip-Hop Quebec: Self and Synthesis », p. 198.

⁶¹ Voir C. Jones, « Popular Music in Quebec », p. 212-222.

⁶² Voir B. Low, *Slam School: Learning Through Conflict in the Hip-Hop and Spoken Word Classroom*.

d'homogénéisation selon les critères de la société dominante⁶³ ». Ayant des intérêts pour l'apprentissage d'une langue seconde ainsi que la sociolinguistique, Lise Winer, professeure émérite à l'université McGill, analyse le terrain linguistique du Québec en choisissant d'explorer le rap québécois et son emploi des langues. Elle considère que l'analyse linguistique du rap permet une meilleure compréhension de la situation linguistique au Québec⁶⁴. À travers un projet collaboratif cette fois, Bronwen Low, Mela Sarkar et Lise Winer démontrent l'aspect multilingue du hip-hop québécois, les difficultés que cela peut poser dans la société québécoise ainsi que les avantages que le système scolaire pourrait tirer à l'inclure à plus grande échelle⁶⁵. Elles abordent le rap de deux différentes manières. Dans un premier temps, elles présentent un système de codage afin de traiter les œuvres rap québécoises en se basant sur les albums *514-50 dans mon réseau* de Sans Pression et *Mentalité Moune Morne* de Muzion⁶⁶. Dans un deuxième temps, elles abordent l'aspect culturel et sociétal en incluant des entretiens avec des artistes du mouvement rap. Low, Sarkar et Winer forment un groupe de recherche solide dans l'analyse du rap en tant que champ d'étude légitime.

Le rap se taille une place en tant que champ d'étude au sein des études sur la chanson. À ma connaissance, deux mémoires ont d'ailleurs été écrits sur le sujet, forgeant une fois de plus la légitimité de ce domaine émergent. Le musicologue Etienne Galarneau, dans le cadre d'un mémoire déposé à l'Université de Montréal propose d'explorer

⁶³ M. Sarkar, « *Ousqu'on chill à soir? Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise* », p. 40, elle souligne.

⁶⁴ Voir M. Sarkar et L. Winer, « Multilingual code-switching in Quebec rap: Poetry, pragmatics, and performativity ».

⁶⁵ Voir B. Low, M. Sarkar et L. Winer, *Hip Hop Language and Youth Culture in Quebec: Multilingual Identity Practices In and Out of Classroom*.

⁶⁶ B. Low et M. Sarkar, « Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple », p. 30.

l'esthétique d'un style particulier du rap québécois contemporain, soit le « post-rap », se détachant ainsi du rap des années 1990. Il tente, à l'aide d'entretiens semi-dirigés, de comprendre la portée de ce mouvement propulsé au Québec par la formation des Dead Obies. Il interroge « des intervenants de différents milieux qui nous aideront à mieux appréhender les réalités du milieu musical actuel au Québec autant du point de vue des musiciens (émetteurs) et des médias (récepteurs)⁶⁷ ». Sa formation en musicologie lui permet notamment de porter une réflexion pertinente sur le style employé par les Dead Obies. Il s'intéresse à la fois à la création musicale chez les artistes « post-rap » ainsi qu'aux propos véhiculés par les médias. La présente analyse complète le travail de Galarneau dans la mesure où il qualifie le rap produit dans la décennie 2010 de « première vague de cette petite révolution hip-hop au Québec⁶⁸ ».

Le deuxième travail, écrit par le sociologue Sylvain Lemay, passe en revue le rap québécois francophone produit entre 1990 et 2012 inclusivement. Par une analyse approfondie de ce mouvement dans une perspective historique, Lemay en documente l'évolution et souligne que « le premier vrai disque de hip-hop enregistré et commercialisé à Montréal est donc celui du rappeur anglophone Freaky D lancé en 1986⁶⁹ ». Lemay voit également dans les années 1990 une croissance du rap québécois francophone. Il passe en revue un corpus considérable de 1260 albums, écoutant systématiquement chaque album afin d'en tirer les thèmes abordés sous quatre catégories : « les messages contestataires et dénonciateurs, les messages d'opinions, les messages de résistance et les messages

⁶⁷ E. Galarneau, « Innovations médiatiques et avant-garde musicale Une sociomusicologie des « musiques émergentes » à l'ère du web 2.0 », p. 30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 116

⁶⁹ S. Lemay, « Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012) », p. 55.

revendicateurs⁷⁰ ». Lemay mentionne le multilinguisme du rap chez Sans Pression, Dead Obies et Loud & Larry sans toutefois entrer dans les détails de cette pratique. En outre, son étude porte uniquement sur le rap francophone. Il s'avérera pertinent de noter les variations générées par un corpus contemporain où le rap hétérolingue est omniprésent.

Les conclusions de Lemay sur la présence de messages politiques dans le rap québécois contredisent partiellement celles de Myriam Laabidi, qui s'y est aussi intéressée. À cet égard, les recherches de Laabidi ont porté sur la culture hip-hop québécoise et sur le choix que les artistes ont fait d'éviter de parler haut et fort de politique à travers leurs textes⁷¹. Tout comme Chamberland, elle n'engage pas de réflexion basée sur la langue. Elle oriente son travail vers des entretiens semi-structurés avec des individus liés au rap québécois en tant qu'artiste, professionnel de l'industrie ou membre du public⁷². Laabidi analyse le mouvement dans son ensemble comme étant porté par les jeunes générations⁷³. Enfin, elle cite en exemple le groupe Loco Locass comme étant un des seuls ayant des paroles revendiquant une position politique claire.

En me servant des outils de la sociolinguistique, des études littéraires et des études sur le rap québécois contemporain, je mènerai ma propre analyse dans les chapitres qui suivent, où il sera question de *codeswitching*, d'hétérolinguisme et de surconscience linguistique dans des textes musicaux.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁷¹ Voir M. Laabidi, « Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois ».

⁷² *Ibid.*, p. 167.

⁷³ *Ibid.*, p. 168.

Chapitre II

Survol quantitatif de la situation linguistique

Ce chapitre offre un portrait d'ensemble de la proportion du français et de l'anglais dans les cinq albums du corpus : *Gesamtkunstwerk* du groupe Dead Obies, *Tout ça pour ça* de Loud, *La nuit des longs couteaux* de Koriass, *ZayZay* de FouKi ainsi que *Le sens des paroles* du collectif Alaclair Ensemble. Il repose sur une étude quantitative et systématique de chacune des chansons du corpus. Je souhaite d'abord examiner la proportion des deux langues au sein des albums et la comparer à l'album *Gesamtkunstwerk* de la formation des Dead Obies paru en 2016, en raison de son fort hétérolinguisme et de la controverse publique qu'il a engendrée. Le mémoire de Marie-Rose Savard Morand sur l'album *Gesamtkunstwerk* le présente comme la suite de la polémique de 2014 sur l'emploi simultané de l'anglais et du français⁷⁴. Puisque les Dead Obies se sont démarqués du point de vue de l'usage de l'anglais, je comparerai cet album aux albums créés dans le sillon de la controverse subséquente. Afin de permettre de visualiser l'usage de l'anglais, je classerai les albums en ordre croissant par rapport au nombre de mots de cette langue dans les chansons.

⁷⁴ Voir M.-R. Savard Morand, « *Gesamtkunstwerk* de Dead Obies : Posture, esthétique et poétique ».

Dans un premier temps, en l'absence de cahiers de paroles intégrés dans l'album musical, j'ai transcrit les paroles provenant majoritairement⁷⁵ de la page Bandcamp officielle de l'artiste en question. À partir de ces paroles, j'ai écouté les œuvres afin d'assurer l'exactitude des transcriptions. Il est important de noter que les répétitions ont été incluses par souci de refléter la réalité du processus d'écriture propre à la chanson. En considérant l'œuvre en tant que produit écrit, il me semble pertinent de retranscrire l'intégralité de la chanson. Par la suite, j'ai entamé une réflexion pour définir la classification avec laquelle je souhaite travailler dans le but de comparer les œuvres du rap québécois francophone contemporain. Je m'inspire ici des travaux de Mela Sarkar sur le plurilinguisme de la communauté hip-hop montréalaise. Dans l'article « Ousqu'on chill à soir? Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », la chercheuse crée un système de codage comportant neuf catégories, soit le français standard du Québec, le français non standard du Québec, le français européen, l'anglais standard de l'Amérique du Nord, l'anglais vernaculaire africain-américain, les mots propres au domaine du hip-hop, le créole haïtien, le créole jamaïcain et l'espagnol⁷⁶. L'étude de Sarkar montre la richesse linguistique du rap québécois qui découle de la présence des membres de la communauté hip-hop issus des minorités ethniques. De mon côté, j'ai élaboré un système de codage comprenant cinq catégories distinctes, soit le français (tout mot issu de l'emploi standard selon le dictionnaire *Usito* de l'Université de Sherbrooke et le *Multidictionnaire de la langue française*), l'anglais (tout mot issu de l'anglais selon le dictionnaire *Merriam-Webster*), l'anglicisme (tout mot francisé issu de racines anglaises selon les dictionnaires *Usito* et *Merriam-*

⁷⁵ Tous à l'exception de Loud où les paroles ont été retranscrites à partir du site paroles.net. Toutes les paroles ont été revues par souci d'exactitude.

⁷⁶ M. Sarkar, « Ousqu'on chill à soir? Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », p. 34-35.

Webster), le québécoisme (tout mot propre au français du Québec selon le dictionnaire *Usito*) et autre.

J'ai utilisé trois ouvrages de référence : le dictionnaire anglais *Merriam-Webster*, le *Multidictionnaire de la langue française* de Marie-Éva de Villers ainsi que de la ressource Web *Usito* développée par Hélène Cajolet-Laganière, Pierre Martel, Chantal-Édith Masson et Louis Mercier de l'Université de Sherbrooke. Les dictionnaires *Usito* et *Merriam-Webster* ont été mis à contribution, d'une part, car ils offrent une vision descriptive de l'usage moderne de leur langue respective en incluant de nombreux néologismes. D'autre part, ils sont disponibles en ligne en tout temps. Le dictionnaire anglais *Merriam-Webster*, grâce à un riche éventail de mots issus du vernaculaire américain, me permet de dresser un portrait des mots anglais se retrouvant dans mon corpus. Sa disponibilité en ligne s'est également avéré un atout indispensable. Le dictionnaire *Usito* permet de faire de même avec le français. *Usito* inclut les mots issus du vernaculaire québécois permettant par le fait même cette classification. Le *Multidictionnaire* sert à compléter ou nuancer certaines définitions en ce qui a trait au classement entre français standard et québécoisme. La réflexion sur la méthode quantitative a débuté avec le *Multidictionnaire*, auquel s'est joint le dictionnaire *Usito*.

La classification préliminaire permettra de voir rapidement quels sont les artistes qui emploient l'anglais plus librement. Je mettrai en évidence la perspective globale afin de sélectionner les chansons pour une analyse subséquente plus détaillée. Un premier tableau servira à comparer les différents albums de manière globale. Un autre tableau comparera les chansons au sein des albums. Au terme de ce survol, je trouverai l'album possédant la plus grande proportion de mots en anglais derrière celui des Dead Obies, soit l'album *Tout ça pour ça* de Loud. Je mettrai en lumière les trois chansons ayant les plus hauts taux d'anglais dans cet album pour analyser les

techniques linguistiques. Cette méthode est maintenue pour l'album ayant le deuxième plus fort taux d'anglais, l'album *La nuit des longs couteaux* de Koriass. Deux chansons seront alors sélectionnées pour une analyse plus approfondie.

L'approche sélectionnée consiste à faire une analyse quantitative des éléments textuels afin d'entamer un dialogue entre les langues employées au sein du corpus. Cet exercice permet de catégoriser les mots n'ayant pas nécessairement de catégories fixes. Il ne se veut pas la présentation d'une vérité absolue, mais plutôt une vision descriptive des pratiques linguistiques. Comme le souligne Lise Gauvin à travers de sa réflexion portant sur la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, « il ne s'agit plus d'un conflit des codes mais d'un brouillage et d'un renversement. Le langage populaire devient ainsi synonyme du langage de la maîtrise et fondement de la parole culturelle⁷⁷. » Dans le contexte théâtral, le jocal figurait au centre de débats linguistiques sur sa légitimité. Pour parler de brouillage des frontières entre les langues, l'approche élaborée par Myriam Suchet pour les littératures hétérolingues s'avère pertinente pour mon travail. Suchet parle d'un « imaginaire » des langues qui « constitue une alternative aux paradigmes conceptuels ou aux logiciels d'une logique dominante – en l'occurrence, celle d'un certain monolinguisme qui tend à essentialiser “la langue”⁷⁸ ». D'où pour elle l'utilisation propice du terme « hétérolinguisme » qui brouille des étymologies grecques et latines. À cet égard, dans l'approche descriptive de Suchet, aucune langue ne s'avère en position de pouvoir par rapport aux autres, ce qui peut expliquer le brouillage des frontières linguistiques dans les littératures hétérolingues. Mela Sarkar note qu'une situation semblable a cours dans la culture hip-hop montréalaise :

les jeunes de la génération hip-hop au Québec construisent un nouveau langage hybride et mixte. Ce langage défie et rend désuète la question des « anglicismes, des québécoisismes et

⁷⁷ L. Gauvin, *Langagement*, p. 132

⁷⁸ M. Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, p. 14.

des barbarismes ». Le parler oral des jeunes en milieu urbain, surtout à Montréal, devient un lieu de métissage constant.⁷⁹

La défiance identifiée par Sarkar est l'équivalent culturel du brouillage signalé par Gauvin et Suchet. En effet, les frontières poreuses entre les codes compliquent une analyse quantitative du rap québécois. En revanche, cette analyse permet de mettre en lumière la porosité de ces frontières qui, même si elles sont refusées par les artistes, sont érigées de plus belle par le discours public. Mentionnons encore une fois la controverse suscitée par la présence perçue d'anglicismes, québécismes et barbarismes chez les Dead Obies, notamment chez le chroniqueur conservateur Mathieu Bock-Côté, mais décrite jusque dans le quotidien *The New York Times*.⁸⁰

1. Survol des albums rap

Tableau 1 : Distribution des langues dans cinq albums de rap francophone contemporain

Titre de l'album	Artiste	Français	Anglais	Anglicisme	Québécisme	Autre
Gesamtkunstwerk	Dead Obies	4666	4866	45	237	316
		46,06 %	48,04 %	0,44 %	2,34 %	3,12 %
Tout ça pour ça	Loud	4247	1038	6	8	163
		77,76 %	19,00 %	0,11 %	0,15 %	2,98 %
La nuit des longs couteaux	Koriass	6262	1228	29	88	146
		80,77 %	15,84 %	0,37 %	1,14 %	1,88 %
ZayZay	FouKi	6525	1369	10	53	684
		75,51 %	15,84 %	0,12 %	0,61 %	7,92 %
Le sens des paroles	Alaclair Ensemble	7740	1189	42	183	445
		80,63 %	12,39 %	0,44 %	1,91 %	4,64 %

⁷⁹ M. Sarkar, « “Ousqu'on chill à soir?” Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », p. 28.

⁸⁰ Voir M. Bock-Côté, « Le franglais et ce qu'il révèle », s. p. et D. Bilefsky, « ‘What Rhymes With Purell?’ Franglais Rappers Push Language Boundaries in Quebec », s. p.

Il est important de noter que l'ordre de présentation des albums dans le tableau 1 s'est fait à partir des pourcentages selon le taux d'anglais, car certains de ces albums sont plus longs que d'autres. L'album *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies compte 14 chansons tandis que l'album *Tout ça pour ça* de Loud n'en compte que 10. Il en va de même pour les albums *La nuit des longs couteaux* de Koriass, *ZayZay* de FouKi et *Le sens des paroles* d'Alaclair Ensemble qui comptent respectivement 12, 18 et 14 chansons. En ce sens, les proportions permettent une analyse plus adéquate des emplois linguistiques. Compte tenu de la réaction des chroniqueurs et des médias à l'égard de l'anglais dans l'album *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies, il n'est peut-être pas étonnant que le collectif figure au sommet de ce tableau. Mis à part l'album des Dead Obies, dont l'usage de l'anglais supplante celui du français, l'utilisation de l'anglais se situe entre 18 % et 12 %. Loud figure au sommet du tableau en ce qui a trait au pourcentage d'anglais dans son album tandis que le collectif Alaclair Ensemble se trouve bon cinquième avec 12 %.

La catégorie autre ne dépasse pas 10 % dans l'ensemble du corpus avec des taux allant de 1,88 % chez Koriass jusqu'à 7,92 % chez FouKi. J'inclus dans cette catégorie tout mot qui ne pouvait pas être considéré dans les catégories précédentes. Au terme de l'écoute, quatre sous-sections forment cette catégorie : les noms propres, les néologismes, les interjections et les mots issus de langues étrangères. Pour Suchet, les noms propres « n'appart[ien]nent pas à la langue à proprement parler dans la mesure où il[s] [sont] dépourvu[s] de sens lexical⁸¹ ». En suivant la définition que donne Le *Multidictionnaire de la langue française* pour les noms propres, j'ai inclus dans cette sous-section les noms de personnes, les noms de peuples, les noms géographiques ou historiques, les noms d'œuvres ainsi que les dénominations⁸². Les noms propres forment la majorité de cette catégorie chez quatre des cinq artistes. En effet, les albums des Dead Obies,

⁸¹ M. Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, p. 140.

⁸² M.-E. De Villers, *Multidictionnaire de la langue française*, p. 1201.

d'Alaclair Ensemble, de Koriass et de Loud affichent respectivement un taux de 60,44 %, 76,18 %, 76,03 % et 66,87 % de noms propres dans la catégorie « autre ». (Contrairement aux quatre autres collectifs et artistes, chez FouKi, les noms propres (21,78 %) se retrouvent au deuxième rang derrière les interjections avec un taux de 51,17 %.) Citons à titre d'exemples de noms propres figurant dans les chansons du corpus des noms de personnes comme « Kanye⁸³ », « Valérie Plante⁸⁴ », « Régis⁸⁵ », « Peter Pan⁸⁶ », « Jean-Marie⁸⁷ » et « Céline⁸⁸ », des noms géographiques comme « Montréal⁸⁹ », « Québec⁹⁰ » et « Villeray⁹¹ », ainsi que des noms de marque ou d'entités comme « Google Maps⁹² » et « Bentley⁹³ ». Comme le souligne Suchet, il semble difficile de classer les noms propres dans une langue plutôt qu'une autre dans la mesure où ces derniers ne se traduisent pas systématiquement. Par conséquent, j'ai décidé de les inclure dans cette catégorie mais de les délaissier dans l'analyse quantitative subséquente.

La deuxième sous-section ayant le plus fort taux est celle des interjections, soit tout mot « invariable autonome qui exprime d'une manière vive une attitude affective ou qui décrit un bruit, un cri, le plus souvent dans un discours familier⁹⁴ ». C'est le cas de trois artistes : les Dead Obies (29,75 %), Loud (31,29 %) ainsi qu'Alaclair Ensemble (11,24 %). Koriass diffère des autres dans cette deuxième sous-catégorie car on trouve chez lui un plus fort pourcentage de néologismes (17,81 %) comparativement à son emploi d'interjections qui se situe à seulement 2,74 %. Citons à

⁸³ Loud, « Fallait y aller », *Tout ça pour ça* (2019).

⁸⁴ Koriass, « Get it right », *La nuit des longs couteaux* (2018).

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Id.*, « DO 2 Get », *Gesamtkunstwerk* (2016).

⁸⁷ FouKi, « Faut c'qui faut », *ZayZay* (2019).

⁸⁸ Alaclair Ensemble, « Paroisse », *Le sens des paroles* (2019).

⁸⁹ Dead Obies, « Jelly », *Gesamtkunstwerk* (2016).

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Id.*, « Rédelé », *Le sens des paroles* (2019).

⁹² Koriass, « Éléphant », *La nuit des longs couteaux* (2018).

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ H. Cajolet-Laganière, P. Martel et C-D. Masson, « interjection », s. p.

titre d'exemples les interjections « ha ! ha !⁹⁵ » dans *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies, « Ah !⁹⁶ » dans *La nuit des longs couteaux* de Koriass, « Oh !⁹⁷ » dans *Tout ça pour ça* de Loud, « Oula Oula Oula Ou⁹⁸ » dans *ZayZay* de FouKi et « Hen !⁹⁹ » dans *Le sens des paroles* d'Alaclair Ensemble.

Dans les albums *Gesamtkunstwerk*, *ZayZay* et *Le sens des paroles*, les Dead Obies, FouKi et Alaclair Ensemble déploient respectivement des néologismes à des taux de 5,70 %, 14,77 % et 7,42 %. Ces taux se retrouvent au troisième rang derrière les noms propres et les interjections. Pour ce qui est des albums *Tout ça pour ça* de Loud et *La nuit des longs couteaux* de Koriass, ce sont plutôt les langues étrangères qui se hissent au troisième rang avec des mots tels que « sayonara¹⁰⁰ », issu du japonais, et « djole¹⁰¹ » issu du créole. Pour les albums *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies, *ZayZay* de FouKi et *Le sens des paroles* d'Alaclair Ensemble, cette sous-section se retrouve au quatrième rang. Il me semble pertinent de mentionner qu'au terme de cet exercice, Loud est le seul artiste affichant un taux nul dans la sous-catégorie « néologisme » tel que « Zay¹⁰² » chez FouKi. Puisque les néologismes cernent souvent un public initié au réseau intertextuel de l'artiste, j'en déduis que ses textes pourraient cibler un public à une plus grande échelle.

Chaque album entretient une relation différente avec l'anglais. Certains artistes en utilisent peu tandis que d'autres l'emploient plus systématiquement. Comme l'album *Tout ça pour ça* de Loud figure au sommet avec près de 20 % d'anglais, nous pouvons en déduire qu'il y a un fort hétérolinguisme, ce qui m'entraîne à choisir trois chansons qui se prêteront à une analyse plus détaillée. Ces chansons seront comparées à celles des *Dead Obies* afin d'en tirer des conclusions

⁹⁵ Dead Obies, « Waiting », *Gesamtkunstwerk* (2016).

⁹⁶ Koriass, « Ennemis », *La nuit des longs couteaux* (2018).

⁹⁷ Loud, « Médaille », *Tout ça pour ça* (2019).

⁹⁸ FouKi, « Yeyey », *ZayZay* (2019).

⁹⁹ Alaclair Ensemble, « 0 à 120 », *Le sens des paroles* (2019).

¹⁰⁰ Loud, « Jamais de la vie », *Tout ça pour ça* (2019).

¹⁰¹ Koriass, « Miracles », *La nuit des longs couteaux* (2018).

¹⁰² FouKi, « ZayZay », *ZayZay* (2019).

sur l'évolution des pratiques linguistiques dans le rap grand public vers un emploi de l'anglais complétant le français. Dans un deuxième temps, je vais considérer deux chansons tirées de l'album *La nuit des longs couteaux* de Koriass, caractérisé par la présence de 16 % d'anglais. Dans un troisième temps, j'analyserai une chanson de *ZayZay* de FouKi et du *Sens des paroles* d'Alaclair Ensemble, albums qui montrent le plus faible taux de mots anglais du corpus. Au terme de l'analyse quantitative, je présenterai onze chansons tirées des cinq albums dans une perspective comparative afin de souligner les spécificités linguistiques et thématiques.

2. Dead Obies : la parité des langues

Considérons le groupe *Dead Obies* et son album *Gesamtkunstwerk* sorti en 2016. L'album de 14 chansons compte 10 130 mots. En outre, à partir de l'analyse, seulement 4 titres sont totalement ou partiellement en français. À cet égard, cet album montre un fort emploi de l'anglais car 48,06 % de l'album est chanté dans cette langue. Rappelons que ce n'est pas la première fois que les Dead Obies présentent un album profondément hétérolingue. C'est ce que constate l'anthropologue Bob W. White, qui s'intéresse aux phénomènes linguistiques et sociaux que ce groupe engendre en analysant son album *Montréal-Sud*, paru en 2013. White étudie la structure des phrases des chansons de *Montréal-Sud* pour démontrer que leur syntaxe est française et que l'anglais y apparaît comme élément inséré¹⁰³. Même si un des membres du groupe (O.G. Bear) chante surtout en anglais, et que les refrains sont en grande majorité composés dans cette langue, les couplets chantés par les autres membres comptent « 604 English-only CPs, 504 French-only

¹⁰³ B. White. « *Franglais* in a post-rap world : audible minorities and anxiety about mixing in Québec », p. 963.

CPs, 62 CPs with English as the matrix language and 546 with French as the matrix language¹⁰⁴ ». L'inclusion de l'album *Gesamtkunstwerk* dans notre étude confirme les hypothèses émises par White sur une base linguistique. Nous avons opté pour l'album *Gesamtkunstwerk* car les Dead Obies ont connu essentiellement la même réaction médiatique à la sortie des deux albums et que nous souhaitons rester plus près des albums des autres artistes en nomination lors de l'édition 2019 du gala de l'ADISQ.

Tableau 2 : Distribution des langues dans *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies¹⁰⁵

Nom de l'artiste	Dead Obies						
Nom de l'album	<i>Gesamtkunstwerk</i>						
Année de parution	2016						
Nombre total de mots	10130						
	Titres	Français	Anglais	Anglicisme	Québécoisisme	Autre	Total
1	<i>DO 2 Get</i>	372	682	3	12	19	1088
2	<i>Waiting</i>	289	302	2	7	19	619
3	<i>Jelly</i>	211	251	3	5	17	487
4	<i>Wake-Up Call</i>	271	234	1	33	9	548
5	<i>Where They @</i>	201	507	5	5	24	742
6	<i>Lil' \$</i>	193	496	1	6	19	715
7	<i>Johnny</i>	420	169	5	12	33	639
8	<i>Pour vrai</i>	489	129	10	9	12	649
9	<i>Explosif</i>	495	651	1	9	34	1190
10	<i>Aweille!</i>	269	244	2	3	8	526
11	<i>Moi pis mes homies</i>	426	194	8	49	29	706
12	<i>Oh Lord (Live)</i>	611	191	3	74	8	887
13	<i>Untitled</i>	237	352	0	8	33	630
14	<i>Outro</i>	182	464	1	5	52	704
TOTAL		4666	4866	45	237	316	

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Il convient de préciser que les pourcentages systématiquement calculés pour chaque chanson ont été arrondis au centième près.

		46,06 %	48,04 %	0,44 %	2,34 %	3,12 %	
--	--	---------	---------	--------	--------	--------	--

Comme le montre le tableau 2, quatre chansons se sont démarquées au sein de l'album *Gesamtkunstwerk* par des taux d'utilisation d'anglais avoisinant 70 %. Au terme, les chansons « DO 2 Get » et « Outro » présentent respectivement 62,68 % et 65,91 % d'anglais. Chanson phare de l'album, « Where they @ » présente 68,33 % d'anglais, suivie par « Lil' \$ » à 69,37 %. Dans le cas de « Where they @ », le refrain est entièrement en anglais, comme par exemple le vers suivant : « *You say you got drugs, homie, tell me where they at ?*¹⁰⁶ ». Cependant, dans les couplets, la structure des phrases est française, avec les îlots anglais insérés là-dedans : par exemple « Su'a croix du mont Royal en train d'crier *where they at*¹⁰⁷ » et « Tu dis que t'as payé 5000 pour tes mags, *where they at*?¹⁰⁸ ». Ces quatre chansons de *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies, album datant de 2016, serviront de pilier central à l'analyse comparatiste des autres albums ayant été produits plus récemment.

3. Loud : *sometimes*, mais pas *all the time*

Bien que l'emploi de l'anglais au sein de l'album de Loud *Tout ça pour ça* soit systématique, les pourcentages diffèrent de ceux des Dead Obies. En ce sens, la majorité des titres sont en français. De même, aucune chanson de l'album ne présente des taux excédant 45 %. Autrement dit, aucune d'entre elles ne présente l'anglais au premier plan. Il m'apparaît également

¹⁰⁶ Dead Obies, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

¹⁰⁷ *Ibid.*, je souligne.

¹⁰⁸ *Ibid.*, je souligne.

pertinent de souligner qu'à l'échelle du corpus, l'album de Loud compte le moins de mots, ce qui peut en partie s'expliquer par le nombre réduit de chansons.

Tableau 3 : Distribution des langues dans *Tout ça pour ça* de Loud

Nom de l'artiste	Loud						
Nom de l'album	Tout ça pour ça						
Année de parution	2019						
Nombre total de mots	5462						
	Titres	Français	Anglais	Anglicisme	Québécoisisme	Autre	Total
1	<i>Sans faire d'histoire</i>	380	35	0	0	10	425
2	<i>Médailles</i>	538	61	0	3	21	623
3	<i>Jamais de la vie</i>	394	107	0	0	10	511
4	<i>Salles Combles</i>	656	53	1	0	7	717
5	<i>Longues vies</i>	293	137	0	1	13	444
6	<i>Sometimes, All The Time</i>	262	192	3	1	1	459
7	<i>Off The Grid</i>	411	234	2	1	44	692
8	<i>Fallait y aller</i>	454	142	0	2	34	632
9	<i>Pas sortables</i>	426	26	0	0	21	473
10	<i>GG</i>	433	51	0	0	2	486
TOTAL		4247	1038	6	8	163	
		77,76 %	19,00 %	0,11 %	0,15 %	2,98 %	

Trois chansons se distinguent dans l'album *Tout ça pour ça* de Loud : « Longues vies », « Sometimes, All The Time » et « Off The Grid ». Ces chansons ont un pourcentage d'anglais qui se chiffre respectivement à 30,24 %, 41,83 % et 33,82 %. Bien que ces taux soient relativement élevés, il s'avère qu'ils varient grandement au sein de l'album. Par exemple, trois chansons ont des taux inférieurs à 10 %. Tout comme les Dead Obies, les refrains de Loud semblent portés vers

un emploi plus soutenu de l'anglais, par exemple : « *Everybody sing / Long live the king*¹⁰⁹ », « *Do you think about me sometimes? / Even though I'm never home all the time*¹¹⁰ » et « *I'm going off the grid right now / I'm leaving in the morning, I don't know when I'll be comin' back (oh, oh)*¹¹¹ ». Cependant, cet emploi de l'anglais n'est pas systématique, car dans ces trois mêmes refrains ont lieu des alternances entre le français et l'anglais. Dans la chanson « *Sometimes, all the time* », on trouve par exemple les vers suivants : « À l'autre bout du monde, il ne manque que toi / Au milieu de nulle part, dans un lobby d'hôtel / J'suis parti gagner ma vie, je sais qu'tu vis la tienne¹¹² ». De manière similaire, dans « *Off the Grid* », on entend le refrain « *J'irai jusqu'au bout du monde / J'ai besoin de faire le vide right now*¹¹³ ». Enfin, dans « *Longues Vies* », on trouve « *À chaque couronne sa guillotine / But I can only hope that I won't feel a thing*¹¹⁴ ».

Malgré une présence accrue de l'anglais dans les refrains, la majorité des vers de ces trois chansons conservent une matrice française. C'est ce dont témoignent les vers suivants : « *J'ai déjà toutes les statuettes, j'ai pas besoin d'une trophy girl*¹¹⁵ » et « *But my man, le secret c'est qu'le secret faut l'garder soi-même*¹¹⁶ ». Ces derniers exemples d'alternance codique intraphrastique illustrent le mélange linguistique entre le français et l'anglais si l'on considère les apostrophes comme éléments internes à la phrase. Dans ces chansons figure toutefois un nombre important de vers composées entièrement en français avec des alternances interphrastiques. En somme, comme le démontre les résultats du tableau 3, Loud emploie majoritairement le français à titre de langue matrice pour des insertions d'anglais.

¹⁰⁹ Loud, « *Longues vies* », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

¹¹⁰ *Id.*, « *Sometimes, all the time* », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

¹¹¹ *Id.*, « *Off The Grid* », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

¹¹² *Id.*, « *Sometimes, all the time* », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

¹¹³ *Id.*, « *Off The Grid* », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

¹¹⁴ *Id.*, « *Longues Vies* », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

¹¹⁵ *Id.*, « *Sometimes, all the time* », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

¹¹⁶ *Id.*, « *Off The Grid* », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

4. Koriass : la complexité de la constance linguistique

Du côté de Koriass, le français est mis en évidence dès l'annonce des titres de l'album : un seul titre n'est pas en français. Cette tendance se poursuit au niveau textuel. Koriass est parmi les artistes du corpus employant le plus de français au sein de ses chansons, à un taux de 80,77 %. En revanche, il emploie également un nombre considérable de mots anglais, à un taux de 15,84 %. Cela se traduit dans trois chansons en particulier, soit « Cause perdue », « Miracles » et « Lait de chèvre », où on trouve des taux de 21,05 %, 26,19 % et 31,31 %. À quelques exceptions près, les échanges intraphrastiques sont au cœur de ces deux chansons. Ces échanges se présentent au moment où l'anglais s'insère dans la langue française qui agit à titre de matrice. Citons à titre d'exemple les vers « T'habilles d'un habit d'la valeur du salaire de l'année de l'*average* comédien¹¹⁷ » dans la chanson « Miracle » et « J'mets des *bills* de 100 dans mes *shakes* de protéines¹¹⁸ » dans « Lait de chèvre ». Notons la longueur de ces insertions. À cet égard, Koriass insère fréquemment de courts passages en anglais. Il est pertinent de préciser que la seule chanson ayant un titre en anglais ne se distingue pas par rapport au pourcentage d'anglais comparativement à « Cause perdue », « Miracles » et « Lait de chèvre ». Cela vient déjouer les attentes du public qui peut s'attendre à ce qu'un titre en anglais ait naturellement plus de mots en anglais que d'autres. Toutes ses chansons présentent plus ou moins des taux semblables, ce qui fait de Koriass l'un des artistes dont l'hétérolinguisme est des plus constants. Enfin, mentionnons une autre particularité constante de l'album de Koriass : on y trouve également un nombre important de québécoisismes tels

¹¹⁷ Koriass, « Miracles », *La nuit des longs couteaux*, (2018), je souligne.

¹¹⁸ *Id.*, « Lait de chèvre », *La nuit des longs couteaux*, (2018), je souligne.

que « char¹¹⁹ » ou encore « s'en sacre » dans le vers suivant : « Quand Safia débarque et *s'en sacre* de ce qu'on attend d'une femme¹²⁰ ».

Tableau 4 : Distribution des langues dans *La nuit des longs couteaux* de Koriass

Nom de l'artiste	Koriass						
Nom de l'album	La nuit des longs couteaux						
Année de parution	2018						
Nombre total de mots	7753						
	Titres	Français	Anglais	Anglicisme	Québécoisisme	Autre	Total
1	<i>J-3000</i>	364	38	4	7	14	427
2	<i>Cinq à sept</i>	495	60	3	8	15	581
3	<i>Éléphant</i>	1122	86	2	2	4	1216
4	<i>Miracles</i>	572	214	5	9	17	817
5	<i>Get It Right</i>	373	92	0	15	15	495
6	<i>Ennemis</i>	348	82	1	0	2	433
7	<i>Lait de chèvre</i>	486	247	3	1	55	792
8	<i>Alerte amber</i>	390	64	6	5	3	468
9	<i>Chenous</i>	658	114	2	21	3	798
10	<i>Tout donné</i>	563	92	1	7	2	665
11	<i>Cause perdue</i>	411	116	2	8	14	551
12	<i>Bref</i>	480	22	1	5	2	510
TOTAL		6262	1228	29	88	146	
		80,77 %	15,84 %	0,37 %	1,14 %	1,88 %	

¹¹⁹ *Ibid.*, je souligne.

¹²⁰ *Id.*, « Miracles », *La nuit des longs couteaux*, (2018), je souligne.

5. L'univers FouKi

FouKi présente un rap qui diffère grandement des autres artistes par son utilisation de néologismes. Le titre de son album présage ce fait d'emblée en employant un de ses néologismes : *ZayZay*. Par ailleurs, il n'est pas étonnant de trouver un nombre considérable de néologismes dans les chansons de l'album qui de plus compte le plus grand nombre de chansons du corpus. Bien que l'anglais soit présent dans l'entièreté de l'album de FouKi, il fait figure d'arrière-plan, laissant la place aux néologismes. Je considère ces néologismes comme la manifestation d'un « we-code », concept développé par John Gumperz qui l'explique ainsi :

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 served as the 'they code', associated with the more formal, stiffer and les personal out-group relations.¹²¹

Mela Sarkar précise que de tels « we-code » peuvent se mettre en place par les artistes de la communauté hip-hop montréalaise « de façon à rendre l'interprétation de leurs chansons inaccessible aux non-initiés¹²² ». Je considère pour ma part les néologismes comme un « we-code » établi entre FouKi et ses auditeurs, car l'artiste les emploie dans tous ses albums, en faisant un signe incontournable de son rap. En effet, le néologisme « Zay » devient sa signature qu'il apposera sur plusieurs de ses albums tels que *Pré_Zay* en 2017, *Zay* et *La Zayté* en 2018, ainsi que le présent album *ZayZay* en 2019. « Zay » se retrouve également au sein des chansons à titre de préfixe remplaçant fréquemment des syllabes. Alors que « Zay » n'a pas de sens à proprement parler, c'est un élément qui tisse un lien entre les albums de FouKi, et entre les albums et les auditeurs qui suivent la série.

¹²¹ J. Gumperz, « The Sociolinguistic Significance of Conversational Code-Switching », p. 6

¹²² M. Sarkar, « Ousqu'on chill à soir? », p. 37.

Par rapport aux alternances codiques, ces néologismes agissent en tant que pont linguistique entre les langues en créant un entre-deux. FouKi emploie à la fois le néologisme « Zay » dans un contexte francophone et anglophone. Citons à titre d'exemple l'album *La Zayté* et le néologisme « Zaybae » issu de ce même album. La polyvalence du néologisme agit comme intermédiaire pour permettre un échange entre les langues.

Comparativement au reste de l'album, la chanson « Yeyey » se démarque par son utilisation de l'anglais, notable à son taux de 35,34 %. L'emploi des langues varie dans cette chanson. D'une part, on trouve « Mets 514 sur ton carnet, *got to celebrate*¹²³ » et « Yeah tout l'monde c'est mes amis¹²⁴ ». D'autre part, FouKi emploie dans la même chanson des phrases à structure anglaise telles que « *One and only* pour le *piece*¹²⁵ » et « *And I be ridin'* dans ma grande ville¹²⁶ ». Malgré cette ambivalence au sein de la chanson « Yeyey », le français demeure majoritaire dans l'ensemble de l'album.

Tableau 5 : Distribution des langues dans *ZayZay* de FouKi

Nom de l'artiste	FouKi						
Nom de l'album	ZayZay						
Année de parution	2019						
Nombre total de mots	8641						
	Titres	Français	Anglais	Anglicisme	Québécoisisme	Autre	Total
1	<i>ZayZay</i>	234	36	0	1	52	323
2	<i>Yeyey</i>	207	141	0	3	48	399
3	<i>Wono</i>	344	111	0	6	20	481
4	<i>Positif</i>	370	45	0	5	40	460
5	<i>Faut c'qui faut</i>	758	77	1	3	51	890
6	<i>iPhone</i>	364	60	0	1	16	441

¹²³ FouKi, « Yeyey », *ZayZay*, (2019), je souligne.

¹²⁴ *Ibid.*, je souligne.

¹²⁵ *Ibid.*, je souligne.

¹²⁶ *Ibid.*, je souligne.

7	<i>Timing</i>	355	108	0	4	12	479
8	<i>Néfertiti</i>	402	46	4	2	40	494
9	<i>No Offense</i>	370	169	1	2	31	573
10	<i>Woosh</i>	305	154	0	5	39	503
11	<i>Tjrs raison</i>	897	57	1	9	117	1081
12	<i>S.P.A.L.A.</i>	374	6	0	3	32	415
13	<i>Budapest</i>	276	83	0	6	38	403
14	<i>De Nada</i>	362	65	0	0	25	452
15	<i>Papillon</i>	252	42	0	0	14	308
16	<i>Miracle</i>	233	59	1	2	24	319
17	<i>Wiikend</i>	158	59	1	1	20	239
18	<i>Spliff à deux</i>	264	51	1	0	65	381
TOTAL		6525	1369	10	53	684	
		75,51 %	15,84 %	0,12 %	0,61 %	7,92 %	

6. Alaclair Ensemble : vers un rap (sur)conscient ?

Le groupe Alaclair Ensemble évoque un désir volontaire de présenter la langue française d'emblée. Le groupe prend soin d'indiquer explicitement le pourcentage entre le français et l'anglais avant de présenter chaque parole sur sa page *Bandcamp*¹²⁷. Ce geste se traduit non seulement par un faible taux d'anglais de façon générale, mais également le plus faible de l'ensemble du corpus.

Tableau 6 : Distribution des langues dans *Le sens des paroles* d'Alaclair Ensemble

Nom de l'artiste	Alaclair Ensemble
Nom de l'album	Le sens des paroles
Année de parution	2019
Nombre total de mots	9599

¹²⁷ Voir <https://alaclairensemble.bandcamp.com/album/le-sens-des-paroles>.

	Titres	Français	Anglais	Anglicisme	Québécoisme	Autre	Total
1	<i>De partout</i>	983	170	1	29	44	1227
2	<i>Paroisse</i>	444	142	6	23	19	634
3	<i>Ripa</i>	397	41	1	5	52	496
4	<i>Refined moment</i>	149	59	0	2	13	223
5	<i>Quand même clean</i>	429	85	1	28	18	561
6	<i>Rédelé</i>	637	44	4	7	24	716
7	<i>0 à 120</i>	485	66	2	17	30	601
8	<i>FLX</i>	629	53	3	14	92	791
9	<i>Kikiridki</i>	566	88	7	8	34	703
10	<i>La famille</i>	554	69	2	5	27	657
11	<i>Pied sul gaz</i>	515	91	4	10	21	641
12	<i>Rien qui s'donne</i>	770	108	5	15	51	949
13	<i>Incendie</i>	640	64	5	12	16	737
14	<i>436 (yéyé Gospel edit)</i>	542	109	1	7	4	663
TOTAL		7740	1231	42	209	431	
		80,26 %	12,83 %	0,44 %	2,18 %	4,49 %	

Dans le contexte des emplois linguistiques transfrontaliers, la chanson « *Refined moment* » est la seule de l'album avec un titre entièrement en anglais. Elle se démarque par un taux d'anglais de 26,46 %. Alaclair Ensemble insère l'anglais dans la chanson « *Refined moment* », comme par exemple dans les phrases suivantes : « Quand j'serai un tas d'cendres, *will you remember me?*¹²⁸ » et « *Surf sa wave* de poudre qui endort comme un papillon¹²⁹ ». Cette chanson montre comment les artistes de rap québécois francophone peuvent inclure l'anglais plus timidement que ne le font les Dead Obies, en changeant peu de code au sein d'une matrice française.

Dans le contexte d'un corpus de rap québécois francophone de l'extrême contemporain, fortement marqué par l'hétérolinguisme, je considère le geste d'intégrer peu d'anglais comme un

¹²⁸ Alaclair Ensemble, « *Refined Moment* », *Le sens des paroles*, (2019), je souligne.

¹²⁹ *Ibid.*, je souligne.

moyen analogue d'aborder ce que Lise Gauvin qualifie de *surconscience linguistique* dans la littérature québécoise :

Ni phare ni éclaireur, l'écrivain est celui qui, sans abdiquer son devoir de vigilance quant au sort réservé au français dans sa société, rend compte d'une variance infinie des poétiques. Soit d'un imaginaire *de et par* la langue, d'une *surconscience linguistique* qui a évolué peu à peu vers une conscience de la langue comme d'un vaste laboratoire de possibles.¹³⁰

La conscience démontrée par le geste d'Alaclair Ensemble peut témoigner d'une certaine volonté de préserver le français tout en permettant un certain nombre d'échanges où figure l'anglais. Bien que cette perspective protectionniste se veut d'emblée unique dans mon corpus, la surconscience linguistique se reflète également un peu dans le reste du corpus, où on trouve un désir de rendre compte d'une variance infinie des poétiques des langues au sein de la matrice protectrice du français. À cet égard, la totalité des albums présente un usage majoritairement français si l'on se fie à l'analyse effectuée dans ce présent chapitre.

On a vu les particularités quantitatives de l'hétérolinguisme dans les différents albums du corpus. L'album des Dead Obies présente d'abord une quasi-parité inégalée entre l'anglais et le français. Quant à l'album de Loud, il fait un usage marqué de l'anglais sans toutefois que cette langue domine le texte. Koriass insère pour sa part de courts emprunts de l'anglais dans l'ensemble de son album, alors que FouKi utilise des néologismes et des segments en anglais afin de créer son propre univers. Enfin l'album d'Alaclair Ensemble indique que l'anglais peut bien s'insérer dans une matrice de langue française à partir d'une surconscience des usages linguistiques possibles. Au terme de ce survol, je souhaite mettre en lumière la manière dont les artistes rap s'attaquent aux frontières linguistiques prédéfinies en les brouillant. La porosité des frontières linguistiques

¹³⁰ L. Gauvin, *Langagement*, p. 213. Elle souligne.

peut être démontrée par les différentes conclusions possibles en lien aux catégories citées plus haut ainsi que des divergences d'opinions possible face aux classifications que j'ai réalisées. Tout compte fait, cet exercice permet de quantifier l'hétérolinguisme sous une perspective générale.

Grâce à cette analyse quantitative, j'ai aussi identifié les chansons à inclure dans les prochains chapitres, où il s'agira de mieux comprendre la forme ludique de l'hétérolinguisme des différents albums du corpus et les thèmes qui y sont abordés. L'analyse subséquente consistera ainsi en grande partie des chansons suivantes : « DO 2 Get », « Outro », « *Where they @* » et « Lil' \$ » des Dead Obies ; « Longues vies », « Sometimes, All The Time » et « Off The Grid » de Loud ; « Miracles » et « Lait de chèvre » de Koriass ; « Yeyey » de FouKi ; et enfin « Refined moment » d'Alaclair Ensemble.

Chapitre III

Langue *changes* : entre ludisme et *fun*

Dans ce chapitre, j’analyserai l’hétérolinguisme ludique, c’est-à-dire la manière dont les artistes rap utilisent les langues et les codes pour créer des jeux de mots et d’esprit. J’analyserai d’abord la présence d’éléments ludiques au sein de l’album des Dead Obies pour ensuite la comparer aux albums de Loud, d’Alaclair Ensemble, de Koriass et de FouKi. Je chercherai ainsi à comprendre si le ludisme est présent de la même manière dans tout le corpus ou s’il y a des divergences quant à son emploi. Dans cette perspective, je considère que l’hétérolinguisme ludique du rap québécois francophone de l’extrême contemporain peut faire écho à la réflexion de Sherry Simon quant aux limites d’une certaine conception de la traduction. La chercheuse affirme en effet :

Those who refuse equivalence (in the name of the expressive power of language) put their hopes in the possibilities of unending difference. Translation is at the heart of these debates. It obliges us to ask with each proper name, with each cultural reference, with each stylistic trait, with each idiomatic expression, with each swear word: how similar is this reality to its possible replacement in another language? ... how different? When do differences climb from the trivial to the substantial?¹³¹

Il s’agit d’un constat pertinent dans la mesure où les rappeurs répondent à ces questions en produisant des textes hybrides qui mélangent les traits liés au français à ceux liés à l’anglais. Ce chapitre illustrera diverses manières de défier les frontières linguistiques et la traduction. Afin

¹³¹ S. Simon, *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*, p. 12.

d'illustrer ce phénomène, je tirerai mes exemples à la fois des chansons du deuxième chapitre ainsi que des chansons du reste du corpus si un exemple s'avère plus judicieux.

Pour mener à terme cette analyse, je propose d'entrer en dialogue avec l'ouvrage *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone* de Nicole Nolette, car plusieurs éléments soulignés par cette dernière figurent également au cœur du rap québécois francophone. Nolette souligne d'abord l'apport de la théorie postcoloniale de complémentarité articulée par Homi Bhabha, qui « [s']appliqu[e] aux langues qui s'additionnent et se suppléent par les différences conceptuelles qu'elles génèrent¹³² ». Ces additions et suppléances occasionnent des effets visant des lecteurs et spectateurs sur une vaste gamme de compétences linguistiques. À ce concept, Nolette ajoute des précisions sociolinguistiques tirées de l'alternance codique, notamment celle de la « bivalence stratégique » de Kathryn A. Woolard. La bivalence stratégique repose sur la variation sémantique ou sur « [un] usage stratégique de segments linguistiques dont on trouve des occurrences simultanées dans plus d'une langue et dont les fonctions peuvent être rhétoriques, sociales ou politiques¹³³ ». Afin d'illustrer ce procédé, Woolard explore notamment le terrain de la ville de Barcelone, où les alternances entre le catalan et le castillan sont fréquentes. Woolard met en valeur cette stratégie dans un passage d'une émission de radio de 1987. Le texte brut illustre l'emploi du catalan, le texte en caractère gras illustre le castillan et le texte souligné illustre la bivalence :

Bueno, va. Pasa. pasa.. .la primera, eu [laugh]
'Ok, go. go on. go on.. .the first, uh [laugh]¹³⁴

Woolard précise à quel point les deux langues se ressemblent et que les locuteurs brouillent volontairement les frontières linguistiques à l'aide de mots bivalents. Les artistes rap québécois

¹³² N. Nolette, *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, p. 21.

¹³³ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁴ K. Woolard, « Simultaneity and Bivalency as Strategies in Bilingualism », p. 8.

vont jouer sur la sémantique de l'anglais et du français, créant ainsi de véritables dialogues entre les langues. La bivalence stratégique de ces artistes s'avère ludique par le double sens engendré pour les spectateurs bilingues. Stratégique, ce ludisme peut aussi s'avérer social ou politique.

De manière générale, je considère aussi ce phénomène comme une manifestation de ce que la sociolinguiste Patricia Lamarre qualifie dans le contexte montréalais de « Bilingual Winks » ou clins d'œils au bilinguisme et aux locuteurs bilingues. Lamarre considère que le ludisme (ou *play*) se manifeste de plusieurs façons dans ces jeux de mots bilingues affichés dans le paysage linguistique de la ville : « (1) they toy or mess around with the ambiguity inherent to language and to languages, but (2) they are also play in the sense of performance or skill¹³⁵ ». Bien que présent dans les chansons du corpus, le ludisme de ces clins d'œil hétérolingues n'est pas forcément explicite, comme par exemple dans les chansons du groupe acadien Radio Radio. Lorsqu'il chante « Quand ce tu m'tannais / *About* ma langue / *But* chu point icitte pour bitcher¹³⁶ », Radio Radio affirme explicitement la position du groupe à l'égard de l'hétérolinguisme de leurs chansons. Et le ludisme est clairement exprimé dans son discours : « Chu icitte pour changer les ondes / Pour le *fun* avec plaisir¹³⁷ ». C'est ce que relève Catherine Leclerc dans son analyse du groupe d'origine acadienne Radio Radio et de sa réception au Québec : « dans le discours qu'il tient sur la langue, la revendication s'éclipse pour laisser toute la place au ludisme¹³⁸ ». Chez les artistes rap québécois, la subtilité du ludisme me permet de tenter un rapprochement inédit entre le concept de Lamarre et les pratiques artistiques du rap. Alors qu'un rapprochement entre la question de l'unilinguisme au Québec soulevé par Lamarre et les artistes rap québécois a été établie notamment

¹³⁵ P. Lamarre, « Bilingual winks and wordplay », p. 142.

¹³⁶ Radio Radio, « Pour la fun », *Ej feel zoo* (2014), je souligne.

¹³⁷ *Ibid.*, je souligne.

¹³⁸ C. Leclerc, « Radio Radio à Montréal : “la right side of the wrong” » p. 118.

par Bob W. White et Claire Lesacher dans leurs études respectives du rap au Québec¹³⁹, le rapprochement du rap québécois francophone avec le concept de clins d'œil au bilinguisme n'a pas été fait.

1. Les Dead Obies et le dédoublement des coccinelles inanimées

Le ludisme se retrouve de différentes manières au sein de l'album *Gesamtkunstwerk* des Dead Obies. Les changements de langues peuvent engendrer des non-sens dans le cadre de l'album. Bien que certains passages entre les langues soient fluides, certains le sont moins et présentent des non-sens. À titre d'exemple, dans la chanson « Pour vrai », une omission, aussi volontaire soit-elle, provoque un non-sens lors du passage du français à l'anglais : « *Sorry*, j'suis parti *as fuck*¹⁴⁰ ». L'omission se situe au niveau du prédicat où un mot semble manquer pour lier le verbe français « partir » à l'élément subordonné « as fuck » que je comprends comme une tentative de laisser derrière soi toute la critique linguistique. La subordonnée soulignant une comparaison est introduite par « as » suivi par l'emploi de la vulgarité tiré du vernaculaire anglais avec « fuck ». Cependant, le premier élément est omis dans cette comparaison. Bien que fluide lorsque ce passage est rappé, je le considère incomplet dans une perspective sémantique où pour compléter la comparaison le mot « far » semble être manquant. Alors que cette omission permet au public de la compléter avec leurs propres interprétations, je considère que cette absence se rapproche du concept de non-traduction signalé par Jason Harding et John Nash comme :

¹³⁹ Voir C. Lesacher, « Rap, genre, langage et *québécoïcité* : enjeux et tensions sociolinguistiques de l'accès aux espaces médiatiques à Montréal ».

¹⁴⁰ Dead Obies, « Pour vrai », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

« incorporated words or brief phrases, sometimes quotations or allusions from other languages. [...] It stresses the grammatical negative in order to emphasize the differences between languages¹⁴¹ ». Sherry Simon ajoute que l'artiste le fait consciemment. Par ailleurs, Simon souligne à travers l'œuvre poétique de Jacques Brault que :

By proposing the concept of « non-translation » (and illustrating it through his own versions of the English poems), he reminded the reader of the still painful and difficult relations with English Canada. At the same time Brault insisted on the importance of translation as a gesture of dialogue and cultural maturity.¹⁴²

L'absence du mot pour un francophone vient créer un non-sens dans la mesure où il ne pourra pas se servir de ses repères linguistiques pour compléter l'énoncé de la même manière qu'un anglophone ce qui exacerbe les différences entre les deux cultures en isolant l'une. Je souligne cet aspect dans la mesure où le milieu rap a évolué depuis la sortie de cet album en 2016. L'aspect vulgaire sera analysé dans le chapitre thématique, par conséquent nous ne nous préoccupons pas de sa présence à cette étape.

Une manifestation très subtile du concept de bivalence stratégique de Woolard se retrouve au cœur de la chanson « Do 2 Get » des Dead Obies. Le texte en français peut avoir une toute autre signification en anglais. Le clin d'œil hétérolingue débute avec la mention de deux personnages issus des films d'animation de Walt Disney dans la phrase suivante : « Peter Pan et Mickey Mouse *won't get it*¹⁴³ ». Ce vers fournit une contextualisation qui va s'avérer utile pour comprendre le jeu de mot qui suit : « *Seen my dad inanimé, kid grow up*¹⁴⁴ ». L'omniprésence de l'anglais est volontaire. Elle permet deux interprétations de cette phrase selon la langue choisie. Au niveau textuel et en considérant les mots attribués aux deux langues à la fois, l'adjectif « inanimé » décrit

¹⁴¹ J. Harding et J. Nash, *Modernism & Non-Translation*, p. 2.

¹⁴² S. Simon, *Translating Montreal episodes in the life of a divided city*, p. 136.

¹⁴³ *Id.*, « Do 2 Get », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

¹⁴⁴ *Ibid.*, je souligne.

l'état du père et ce constat a comme conséquence pour l'enfant de grandir plus rapidement et de devenir un adulte, soit le dernier segment. Cependant en considérant les mots présents en français dans le vers précédent sur les personnages animés Peter Pan et Mickey Mouse, une interprétation différente est possible. En effet, si l'on considère la sonorité de l'adjectif français « inanimé », on peut le transformer en groupe préposition à racines anglaises, « in anime ». La chanson permet de confirmer cette interprétation, car les Dead Obies rappent : « *Drew the line and animated my way up, been rough*¹⁴⁵ ». Ce jeu continue dans la mesure où le champ lexical des films d'animations sont mentionnés avec les verbes « dessiner » et « animer ».

Ce dédoublement d'interprétation se retrouve également dans la chanson « Aweille », où s'ajoute une part de vulgarité. Dans ce cas-ci, le passage se fait de l'anglais vers une interprétation sonore en français. Alors que la version textuelle présente une certaine vulgarité, la représentation sonore en français fait entièrement fi de cette vulgarité. Elle m'apparaît évidente lorsque les Dead Obies chantent : « *Many cocks in elle, j'l'appelle bibitte à patate, chum!* ». Cependant, prononcé en français, le début de ce vers se résume à un seul nom, « coccinelle », soit un insecte complètement anodin sans connotation vulgaire¹⁴⁶. La fin de ce vers vient prouver ce clin d'œil hétérolingue avec la présence du québécoisisme « bibitte à patate » ou « doryphore », soit « insecte coléoptère de type chrysomèle, d'origine nord-américaine, à corps ovale et à dos bombé, de couleur jaunâtre et rayé de noir¹⁴⁷ ». La coccinelle et le doryphore étant tous les deux coléoptères, la présence consécutive à l'intérieur du même vers rend ce clin d'œil d'autant plus probable. Les Dead Obies présentent un ludisme hétérolingue qui puise sa richesse de l'échange linguistique. Les clins d'œil ludiques se présentent par la multiplicité des sens engendrée par l'hétérolinguisme.

¹⁴⁵ *Ibid.*, je souligne.

¹⁴⁶ Je discuterai plus en profondeur la présence de la vulgarité dans le chapitre thématique, ce pourquoi je ne m'y attarderai pas présentement mis-à-part pour signaler sa présence.

¹⁴⁷ H. Cajole-Laganière, P. Martel et C-D. Masson, « Doryphore », s. p.

2. Loud et le jeu des figurantes funestes

Tout comme chez les Dead Obies, l'album de Loud présente également de nombreux clins d'œil hétérolingues. La chanson « Longues vies » présente un exemple de supplémentarité en annonçant un jeu sur la sémantique : « À contre-courant dans les sens uniques¹⁴⁸ ». Par ce vers, Loud affirme qu'il ne suivra pas le courant populaire qu'il qualifie de « sens unique ». Le jeu sur la sémantique se confirme dès les deux prochains vers de la chanson : « Ils ne comprennent pas nos têtes d'enterrement / C'est trop *underground* pour le grand public¹⁴⁹ ». Dans le premier vers, le sujet ne comprend pas le caractère funeste caractérisé par l'emploi de « têtes d'enterrement ». Loud suggère une réponse avec le vers suivant. Le jeu de mot porte sur le seul mot à racine anglaise dans le dernier vers, « *underground* », un mot qui fait allusion à la fois au statut du rap en général ainsi qu'au vers précédent. Un lien entre l'enterrement, le deuil et « *underground* » peut être dressé car en tenant compte du changement de langue, ces mots peuvent être employés dans un même contexte.

Le ludisme se poursuit dans la chanson « Sans faire d'histoires » avec un exemple de bivalence stratégique qui ressemble à ceux des Dead Obies. Loud rappe : « Ils mangeront mes restes *when I rest in peace*¹⁵⁰ ». Le ludisme porte sur la similarité phonique du nom français « reste » et du verbe anglais « rest » répété à sa suite. Cette similarité ouvre un dialogue entre les langues. Le début du vers en français est directement lié à la fin de celui-ci malgré le changement

¹⁴⁸ Loud, « Longues vies », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

¹⁴⁹ *Ibid.*, je souligne.

¹⁵⁰ *Id.*, « Sans faire d'histoires », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

de langue et ce, grâce au ludisme. Loud reprend ce type de clin d'œil au sein de la chanson « Sometimes all the time » quand il chante : « Tu sais qu't'as jamais à t'en faire avec ces *figurantes*¹⁵¹ ». Le personnage rassure sa copine face à des groupies qu'il compare à des figurantes, réduisant ainsi leur rôle dans la vie du protagoniste. Loud tente d'allier les deux langues dans le prochain vers : « T'as quelque chose qu'elles pourront jamais *figure out*¹⁵² ». L'intrusion de l'anglais au sein de ce vers le lie au vers précédent. Bien que la langue soit différente d'un vers à l'autre, l'aspect phonique demeure pratiquement inchangé.

Loud présente un autre aspect ludique de l'hétérolinguisme dans sa chanson « Fallait y aller » en évoquant sa transformation salariale : « De salaire minimum à *minimum a hundred thou*'[sands]¹⁵³ ». La reprise de l'adjectif « minimum » naturalisé dans les deux langues peut représenter deux différentes réalités. Alors que le mot se retrouve à deux reprises au sein du même vers, il représente deux conditions de vie fondamentalement opposées, la pauvreté et la richesse, et ouvre la voie à une analyse politique du choix stylistique. Car si Loud représente le seuil de la pauvreté avec le français, il lui oppose la richesse avec l'emploi de l'anglais, représentant ainsi le contexte diglossique traditionnel de la ville de Montréal où l'ascension socioéconomique dépendait de ses capacités en anglais¹⁵⁴. Le double-sens créé par le mot « minimum » selon la langue et le contexte du vers apporte non seulement une richesse à ce vers, mais fluidifie le passage langagier en employant ce mot que l'on retrouve dans les deux. Cette série de clins d'œils bivalents contribue à la fluidité de l'hétérolinguisme au sein de l'album de Loud.

¹⁵¹ Loud, « Sometimes all the time », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

¹⁵² *Ibid.*, je souligne.

¹⁵³ *Id.*, « Fallait y aller », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

¹⁵⁴ Voir entre autres M. Heller, *Language, Ethnicity and Politics in Quebec*.

3. Alaclair Ensemble et la traduction phonétique interlinguistique

Considérons maintenant le ludisme au sein de l'album *Le sens des paroles* d'Alaclair Ensemble. J'y recense un emploi du ludisme se rapprochant de la bivalence stratégique. Le jeu porte sur un fort amalgame entre le français et l'anglais où la prononciation est mise en évidence. Dans la chanson « Quand même clean », le groupe dresse une liste des noms ne figurant pas au sein du groupe : « C'pas l'Île d'Orléans, Lil Lol ou ben Lil Pump¹⁵⁵ ». Dans ce vers, j'aimerais mettre en lumière deux éléments ludiques. Le premier élément de cette énumération fait référence à une île de la région de la ville de Québec, puis les deux autres éléments présentent des noms de rappeur, le premier fictif et le deuxième un rappeur américain connu. Le clin d'œil s'effectue par l'énumération d'une prononciation similaire du nom commun français « l'île » et de la forme vernaculaire « lil¹⁵⁶ » de l'adjectif « little ». Le deuxième élément ludique de ce vers consiste du deuxième élément de cette énumération, soit le nom fictif « Lil Lol ». Le changement de voyelle permet de faire un clin d'œil à l'acronyme anglais « Laugh Out Loud (LOL) », d'une part une référence à la culture américaine du rap, d'autre part à la québécoité par une référence au territoire québécois.

Cette forme de ludisme se poursuit dans la chanson « Refined Moment », où je constate un passage hétérolingue subtil. En mentionnant la légitimité de leur groupe au sein du rap québécois francophone, un membre du collectif rappe : « Mon règne est long comme le gevity¹⁵⁷ ». Ce vers semble agrammatical car le nom « gevity » n'appartient ni au français ni à l'anglais. Le ludisme provient de la nécessité de combiner ce nom inconnu à l'article « le » le précédant, formant un

¹⁵⁵ Alaclair Ensemble, « Quand même clean », *Le sens des paroles* (2018), je souligne.

¹⁵⁶ « Lil », forme raccourcie de « little » est un alias populaire du rap américain. Je cite quelques artistes à titre d'exemple : Lil Wayne, Lil Pump, Lil Jon, Lil Uzi Vert.

¹⁵⁷ Alaclair Ensemble, « Refined Moment », *Le sens des paroles* (2018), je souligne.

sens qui connecte le tout au vers dans son ensemble. La suite composée de « le » et « gevity » permet de former « longevity » qui corrobore la première partie du vers sur la longueur du règne, ici musical.

Les deux exemples suivants portent également sur certaines ressemblances sonores entre le français et l'anglais, se rattachant par conséquent à la bivalence stratégique de Woolard. Le premier exemple qui se retrouve dans la chanson « FLX » d'Alaclair Ensemble avec une prestation du rappeur Souldia, un rappeur provenant du quartier ouvrier Limoilou de Québec. Il y a dans cette chanson une ambiguïté par rapport à la langue du dernier mot du vers : « Non, je ne suis pas politically correct¹⁵⁸ ». Alors que « politically » provient incontestablement de l'anglais, la situation est toute autre pour « correct ». En effet, la graphie ne peut pas dicter la langue dans ce cas-ci. Cependant le contexte peut fournir une piste à considérer, soit l'expression anglaise « politically correct » que le dictionnaire Merriam-Webster définit comme : « conforming to a belief that language and practices which could offend political sensibilities (as in matters of sex or race) should be eliminated¹⁵⁹ ». Cependant, si l'on considère l'aspect oral du rap, je constate toujours la présence d'une ambiguïté linguistique qui perpétue le ludisme de ce passage. En effet, le rappeur Souldia met l'accent sur la prononciation des deux « r », ce qui fait basculer ce mot vers le français car la prononciation du son « r » diffère en anglais. En ce sens, le vers joue de l'ambiguïté entre le français et l'anglais.

Finalement, l'hétérolinguisme ludique se retrouve également dans la chanson « De partout ». Un changement linguistique s'opère entre les vers suivants : « *Monopoly* sur ta gueule, mon gars¹⁶⁰ » et « Monopolise ta *gurl*¹⁶¹ ». Bien que la traduction du verbe soit réciproque, les

¹⁵⁸ Alaclair Ensemble, « FLX », *Le sens des paroles* (2018), je souligne.

¹⁵⁹ Merriam-Webster, « politically correct », s. p.

¹⁶⁰ Alaclair Ensemble, « De partout », *Le sens des paroles* (2018), je souligne.

¹⁶¹ *Ibid.*, je souligne.

compléments d'objets différents pour satisfaire une égalité phonique entraînée par la présence supplémentaire de deux lettres (la syllabe supplémentaire « se » du verbe en français). Dans le premier vers, la préposition « sur » est ajoutée suite au verbe anglais « monopoly » afin de compenser pour la syllabe manquante. La graphie modifiée du nom anglais « girl », où le « i » fait place à un « u », n'est également pas un hasard. Cette permutation permet de se rapprocher d'un point de vue phonétique du mot « gueule » du vers précédent. Jacqueline Henry, en analysant l'œuvre *Mots D'Heures : Gousses, Rames* de Luis d'Antin van Rooten, qualifie ce type de jeu de mot de traduction phonétique interlinguistique ou « traducson ». Elle cite l'exemple du recueil de poèmes de D'Antin van Rooten qui se veut une « traducson » en français, des contes de *Mother Goose's Rhymes* :

<i>Humpty Dumpty</i>	Un petit d'un petit
<i>Sat on a wall</i>	S'étonne aux Halles
<i>Humpty Dumpty</i>	Un petit d'un petit
<i>Had a great fall</i>	Ah! Degrés te fallent ¹⁶²

Dans la chanson d'Alaclair Ensemble, les vers « *Monopoly* sur ta gueule, mon gars » et « *Monopolise ta gurl* » répètent le geste de « traducson » de d'Antin van Rooten en s'appuyant sur la phonétique des deux langues. En somme, le ludisme d'Alaclair Ensemble est le résultat d'un travail stylistique qui met en lumière un usage linguistique fluide par le biais de la traduction phonétique interlinguistique.

¹⁶² J. Henry, *La traduction des jeux de mots*, p. 99-100, je souligne. Elle cite L. d'Antin van Rooten, *Mots D'Heures : Gousses, Rames*, s. p.

4. Koriass : sonorités graphiques et calques syntaxiques

Dans la même perspective qu'Alaclair Ensemble, Koriass emploie des sonorités semblables faisant place à un certain ludisme. Dans la chanson « J-3000 », Koriass chante : « J'ai réglé mes problèmes de couple avec une cinq de *kush*¹⁶³ ». On peut combiner ce vers avec le thème de la chanson « Bref », la dernière de l'album, où Koriass mentionne que « Là j'te vois entrer en première avec la gorge qui serre¹⁶⁴ » en parlant de l'entrée à l'école de sa propre fille. Le jeu de mot apparait au niveau phonétique. En effet, derrière « une cinq de *kush* » se cache « une scène de couche », laissant sous-entendre que le rappeur a sauvé son couple en se reproduisant et en donnant naissance à ses enfants.

De la même manière qu'Alaclair Ensemble avec l'emploi « lil lol », Koriass joue avec les acronymes. Il présente au sein de la chanson « Tout donné » un vers entièrement en français intégrant un acronyme anglais : « J'ai mis le "FT" devant le W¹⁶⁵ ». Même si l'acronyme provient de l'anglais, les lettres sont prononcées en français et non en anglais. Or en détournant l'acronyme anglais, la prononciation française des lettres « FTW » ne fournit pas intuitivement une référence à l'acronyme anglais « for the win ». Le clin d'œil au bilinguisme demande au public de traverser la frontière entre les langues pour obtenir l'explication de l'acronyme.

Enfin dans la chanson « Alerte Amber », Koriass joue sur la syntaxe en calquant l'ordre grammatical de l'autre langue. Il le fait en décrivant la couleur de son pull lorsqu'il rappe : « *Hoodie black* sur la tête¹⁶⁶ ». Cette modification lexicale est aussi syntaxique, car l'adjectif « black » viendrait avant et non après le nom « hoodie » en anglais. C'est la structure française du

¹⁶³ L'Urban Dictionary définit ce terme issu du vernaculaire anglais tel une catégorie de marijuana. Voir « *kush* ».

¹⁶⁴ Koriass, « Bref », *La nuit des longs couteaux* (2018).

¹⁶⁵ *Id.*, « Tout donné », *La nuit des longs couteaux* (2018).

¹⁶⁶ Koriass, « Alerte Amber », *La nuit des longs couteaux* (2018), je souligne.

nom suivi de l'adjectif (chandail noir) qui est calquée dans ce vers. Le calque ludique est une autre manière de présenter des frontières linguistiques poreuses en combinant le français et l'anglais.

5. FouKi et la poésie polyvalente du néologisme

Koriass n'est pas le seul artiste à jouer sur la syntaxe. FouKi présente certains vers où la syntaxe ne correspond pas à la langue utilisée. Il est important d'ajouter que cet artiste est le plus expérimental des artistes parmi ceux présents dans la thèse. Comparativement à Koriass et sa chanson « Alerte Amber », FouKi présente dans sa chanson « Tjrs Raison » une syntaxe anglaise annexée à des mots français dans le vers « la bleue gomme balloune¹⁶⁷ ». L'adjectif « bleue » suit les règles syntaxiques de l'anglais tout en étant écrit en français. Ce clin d'œil hétérologue figure parmi les manières les plus discrètes de mélanger les langues. À titre d'autre exemple, dans la chanson « Zayzay », FouKi joue avec une syntaxe tirée de l'anglais alors qu'il place l'adjectif « infini » devant le nom « possibilités » dans les vers « Mets des Zayzay sur ton CV / Infi[ni] possibilités / Non on n'est pas prêt d'arrêter, ok¹⁶⁸ ». On peut considérer cette permutation à la fois comme une manière de faire rimer en « é » les mots « CV », « possibilités » et « arrêter », et comme un clin d'œil à l'autre langue. Le jeu sur la syntaxe est alors intégré à la poésie de la chanson rap.

Comme Loud, Alaclair Ensemble et Koriass, FouKi porte une attention particulière aux sons qu'il génère par ses textes. Le néologisme « Zay » traverse sa discographie à la fois comme titre d'album ou de chanson et dans ses paroles. Ce mot est une véritable signature poétique. FouKi

¹⁶⁷ FouKi, « Tjrs raison », *ZayZay* (2019).

¹⁶⁸ FouKi, « Zayzay », *ZayZay* (2019).

remplace très souvent le son « sé » à travers ses chansons par ce néologisme. Je considère que « Zay » définit FouKi, car d'une part il est le seul à l'employer et d'autre part cette exclusivité se traduit par une possibilité d'associer le terme avec l'artiste. Dans cette optique, ce terme fait partie du champ lexical de FouKi. Explorons l'aspect combinatoire découlant de ce néologisme. J'aimerais citer à titre d'exemple le vers « Boro Zay pour le steaz¹⁶⁹ » tiré de la chanson « Yeyey ». Textuellement, « Boro Zay » n'indique rien à un public français et anglais. Cependant, verbalement « Boro Zay » se transforme en « Beau rosé », ce qui corrobore l'énumération culinaire du début de la chanson où il chante aussi : « Quartier chinois pour les dumplings / Pizza 900 pour la bonne pizz[a] / Piri Piri pour le poulet¹⁷⁰ ». Pour ce qui est de la fin du vers « Boro Zay pour le steaz », l'emploi du « z » dans « steaz » permet d'éviter le son « k » de « steak », qui causerait une rupture de la fluidité du vers.

Dans sa chanson « iPhone », FouKi enchaîne avec une utilisation accrue du néologisme « Zay » à titre de préfixe à la fois en anglais et en français. Au sein du vers « T'es ma Zaybae, ensemble on passe les Zaytés¹⁷¹ », FouKi utilise « Zaybae » pour faire référence à l'acronyme de l'anglais américain urbain « bae », soit la personne « before anyone else¹⁷² ». Il utilise aussi « Zaytés », soit une visualisation de la liaison effectuée par les locuteurs francophones entre « les » et « étés ». Je souligne ici la bivalence du néologisme qui permet à la fois une utilisation en français et en anglais. Ce néologisme contribue au ludisme linguistique présent dans le rap de l'album *ZayZay* de FouKi.

¹⁶⁹ *Id.*, « Yeyey », *ZayZay* (2019).

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Id.*, « iPhone », *ZayZay* (2019), je souligne.

¹⁷² Selon le Urban Dictionary, « Bae ».

FouKi va même jusqu'à partiellement traduire l'expression québécoise « c'est arrangé avec le gars des vues¹⁷³ » en remplaçant « vues » par « views » dans les vers suivants : « Ta carrière est anormale / C't'arrangé avec le gars des *views* / Ma carrière est *bulletproof*¹⁷⁴ ». La traduction partielle ne permet pas à un public anglophone non-familier avec les expressions québécoises de bien saisir le contenu de ce vers. Les articles possessifs qui encadrent l'expression « le gars des *views* » ne permettent pas de cibler cette expression à un vers en particulier. Cependant, lorsque l'on considère cette traduction partielle en lisant les vers dans les deux langues, on voit bien que FouKi y parle partout de sa carrière. La rime entre « views » et « bulletproof » pourrait donc mettre en valeur le statut de la carrière, illustré par le nombre de visionnements de ses vidéos sur la plateforme YouTube, un indice de notoriété au sein du mouvement rap.

En somme, ce chapitre montre la forte présence du ludisme dans les chansons hétérolingues du corpus. Certains albums présentent un ludisme s'appuyant sur la théorie de complémentarité postcoloniale d'Homi Bhabha, comme par exemple lorsque Loud qualifie le rap québécois d'être « trop *underground* pour le grand public¹⁷⁵ » en le liant au vers précédant mentionnant leurs « têtes d'enterrements¹⁷⁶ ». D'autres albums reposent sur le concept de bivalence stratégique de Kathryn Woolard en jouant notamment sur les frontières linguistiques et en déjouant quelques fois les attentes du public face à l'appartenance linguistique des paroles des chansons. Les artistes vont même jusqu'à utiliser l'hétérolinguisme ludique dans le titre de leurs chansons. Prenons deux chansons du corpus, soit « Miracle » provenant de l'album *ZayZay* de FouKi et « *Miracles* » issu

¹⁷³ Le dictionnaire *Usito* définit ce québécisme comme quelque chose qui est réglé à l'avance; truqué, falsifié. Voir « vue ».

¹⁷⁴ *Id.*, « Budapest », *ZayZay* (2019), je souligne.

¹⁷⁵ Loud, « Longues vies », *Tout ça pour ça*, (2019), je souligne.

¹⁷⁶ *Ibid.*

de l'album *La nuit des longs couteaux* de Koriass. En français comme en anglais, la graphie de ce mot demeure la même. Sans avoir entendu les deux chansons, il est impossible de cerner l'appartenance linguistique. La sélection de mots ayant la même graphie dans les deux langues permet aux artistes de s'appuyer des frontières linguistiques poreuses et ainsi contourner un emploi unilingue jugé restrictif tout en ne s'éloignant pas entièrement de la langue matrice, le français.

Malgré leur utilisation partagée du ludisme, les Dead Obies se distinguent des autres artistes du corpus. Par la présente analyse du ludisme, je note une présence accrue de la vulgarité comme toile de fond du ludisme chez les Dead Obies, une vulgarité qui n'est pas systématiquement présente chez les autres artistes. Tandis que les concepts ludiques demeurent semblables chez Loud, FouKi, Koriass et Alaclair Ensemble, la présence d'éléments à connotation vulgaire fait singulièrement partie du lexique ludique des Dead Obies.

Chapitre IV

Pour une approche thématique du rap

Dans le cadre de ce dernier chapitre, je m'intéresse à ce qui est dit ainsi que la manière d'insérer l'hétérolinguisme dans une perspective thématique. Autrement dit, je m'interroge sur les impacts des changements linguistiques sur les thèmes abordés dans les chansons du corpus. Ce chapitre porte ainsi sur les thèmes issus des chansons sélectionnées au sein du deuxième chapitre. Les chansons ayant les plus forts taux ont été retenues pour l'analyse thématique dans la mesure où celles-ci présentent un nombre important de vers hétérolingues. Chez les Dead Obies, les chansons « Where they @ », « Do 2 Get » et « Lil \$ » de l'album *Gesamtkunstwerk* sont retenues pour leurs forts taux d'anglais. Du côté de Loud qui affiche, après les Dead Obies, les plus hauts taux dans *Tout ça pour ça*, les chansons « Longues vies », « Sometimes all the time » et « Off the Grid » se distinguent. Koriass présente également trois chansons très hétérolingues dans *La nuit des longs couteaux*, soit « Miracles », « Lait de chèvre » et « Cause perdue ». Du côté de FouKi et d'Alaclair Ensemble, c'est une chanson de chacun qui se démarque par son hétérolinguisme, soit respectivement « Yeyey » dans *ZayZay* et « Refined Moment » dans *Le sens des paroles*. À ces chansons s'ajouteront quelques chansons discutées dans le cadre du chapitre précédent portant sur l'hétérolinguisme ludique, afin de préciser certains points mentionnés préalablement.

Dans ce chapitre, ma méthodologie s'inspire de celle de Sylvain Lemay, qui, dans le cadre d'un mémoire de maîtrise en sociologie, propose une « analyse des messages dans le rap

francophone du Québec¹⁷⁷ ». Lemay passe en revue la discographie du rap francophone du Québec de 1990 à 2012, où il décèle plusieurs grands thèmes :

entre autres ceux des inégalités sociales, du racisme, de la religion, des policiers, de la politique et des politiciens, du système scolaire, du capitalisme, de la société de consommation, du travail, de la technologie, de la question nationale, de la question environnementale, des médias, de l'industrie du disque et du star-système québécois, de la commercialisation du hip-hop, des wacks, de la mode et de l'hypersexualisation des jeunes filles et finalement du conformisme.¹⁷⁸

J'ai moi-même relu attentivement les textes et noté dans les marges de chaque page les thèmes soulevés. J'ai ensuite comptabilisé les différents passages se rattachant aux divers thèmes pour dresser une liste en ordre décroissant du thème le plus présent jusqu'aux thèmes plus marginaux. Au terme de cet exercice, cinq thèmes sont ressortis de mon corpus de rap hétérolingue du Québec : l'individualité, la vulgarité, l'importance du lieu, l'industrie rap et le rap en tant que symbole de liberté. En raison du thème de la vulgarité qui sera abordé dans les pages qui suivent, je tiens à informer mes lecteurs que quelques passages de ce chapitre pourraient choquer certaines sensibilités en ce qui a trait au langage utilisé.

1. « Je », « I » : c'est *whichever*

L'individualité est un thème traité dans l'entièreté du corpus. Chaque artiste présente des éléments liés à une vision singulière de l'énonciateur. Chez les Dead Obies, un sentiment de confrontation est palpable dans plusieurs extraits ayant des mentions d'individualité. Une frontière peut littéralement être dressée entre le « moi » (aussi *I*) et le « toi ». Une telle opposition se

¹⁷⁷ S. Lemay, « Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012) », p. i.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 80.

manifeste dans la chanson « Where they @ » où le *I* se compare à un planchiste américain : « *I been grindin' like Nyjah Huston, toi, mon gars, où est-ce qu't'étais*¹⁷⁹ ». La transition de l'anglais vers le français est scindée par une virgule de traduction, qui marque également le passage d'un « moi » anglophone vers le « toi » francophone. En ce sens, l'emploi linguistique fluide des Dead Obies m'entraîne à contester une vision traditionnelle de confrontation entre le francophone et anglophone pour expliquer l'hétérolinguisme de ce vers. Le groupe effectue des va-et-vient entre le français et l'anglais sans toutefois conserver les sujets fixes.

À cet égard, le « moi » francophone du vers précédent se transforme en anglais et vice versa dans le vers suivant de la chanson « Do 2 Get » : « *J'peux pas donner d'fuck like most of y'all do*¹⁸⁰ ». Dans ce dernier vers, « you » peut être la société francophone qui porte un jugement envers l'emploi de l'anglais, par conséquent la masse pour qui c'est un enjeu important comparativement au sujet pour qui ce ne l'est pas. Dans cette chanson, non seulement les rôles sont-ils inversés, mais la virgule qu'on trouvait dans « Where they @ » est absente. La transition entre le français et l'anglais s'effectue à partir d'un groupe nominal inséré à l'aide de l'article « de ». Ce groupe prépositionnel, respectueux des règles syntaxiques des deux langues, vient fluidifier le passage linguistique.

Cela se reproduit une seconde fois dans la chanson « Do 2 Get » où le « Je » est remplacé par « I ». Les Dead Obies chantent ainsi : « *I'm moi ! Toi, t'es pareil à tou'é autres*¹⁸¹ ». Le sujet hétérolingue est singulier tandis que le sujet francophone unilingue (« Toi ») est une foule indissociable. Le *Je* ou *I* se réfère ici à la formation musicale des Dead Obies en tant qu'unité singulière. Le sujet *I* s'identifie à la fois en anglais et français, car à partir d'un vers

¹⁷⁹ Dead Obies, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

¹⁸⁰ *Id.*, « Do 2 Get », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

¹⁸¹ *Id.*, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

majoritairement en français vient s'opérer un changement de langue qui ne modifie pas pour autant le message. En effet, dans le prochain vers, « *I'm doin' me, let's toast to this*¹⁸² », je constate une célébration du soi et du succès. Cette célébration entoure également les deux langues dans les autres vers : « Forcé d'admettre *that I was born to win*¹⁸³ » et « Là j'ai un show à finir, *let's toast to this* !¹⁸⁴ ». Il m'apparaît intéressant de noter la présence du français devant « *let's toast to this* », qui dans sa première occurrence est apparu dans un vers festif composé entièrement en anglais. Dans le vers hétérolingue de la deuxième occurrence, la fête fait place à une tension palpable de peur que le succès s'estompe. Cette peur du succès vient fragiliser l'individu, le menant métaphoriquement à la noyade (« *Looking at me fly, now they want to see me drown*¹⁸⁵ ») ou encore à la chute (« *How the hell j'suis sensé fall? Bitch ! I'm right on top mais sans effort*¹⁸⁶ »). Le groupe va même jusqu'à prendre un « Moment d'silence pour nos *haters* » (Bonne chose de faite !)¹⁸⁷ », comme s'il fallait mettre à mort ces *haters* pour mieux exister soi-même. Je considère que ce groupe ne tient pas pour acquise l'acceptabilité sociale du rap ni de l'hétérolinguisme au moment même où le groupe était en pleine controverse publique au sujet de son usage de l'hétérolinguisme. Rappelons qu'en 2016, le rap infusé de beaucoup d'anglais ne s'était pas tout à fait imposé en tant que mouvement grand public comme cela a été le cas en 2019 au gala de l'ADISQ, et que l'hétérolinguisme des Dead Obies faisait couler bien de l'encre.

Si le soi oscille avec l'autre et que le succès s'enflamme et menace de vaciller chez les Dead Obies, le groupe Alaclair Ensemble présente une vision similaire de l'individualité tout en étouffant le contraste avec l'autre. En effet, dans la chanson « Refined Moment », le groupe emploie

¹⁸² *Id.*, « Do 2 Get », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

¹⁸³ *Ibid.*, je souligne.

¹⁸⁴ *Ibid.*, je souligne.

¹⁸⁵ *Ibid.*, je souligne.

¹⁸⁶ *Ibid.*, je souligne.

¹⁸⁷ *Ibid.*, je souligne.

trois pronoms personnels de la première personne dans un même vers : « J’suis *blessed*, *I guess* j’suis Céline Dion¹⁸⁸ ». L’utilisation des deux langues indique que le *I* et le *Je* sont indissociables et conséquemment synonymes : il s’agit de la même entité singulière, celle à partir de laquelle le groupe s’exprime et se compare à Céline. En tenant compte du rythme de la chanson rap, lorsqu’on analyse l’usage des pronoms dans le texte, la virgule scinde le français du pronom anglais. Toutefois, l’utilisation du participe passé anglais « *blessed* » après un auxiliaire en français tout au début du vers montre aussi un dépassement de la frontière linguistique. De plus, la comparaison avec Céline Dion a le même but que celle employée par les Dead Obies. L’image de la star québécoise de la pop célèbre les ambitions de succès musical et l’emploi du français et de l’anglais pour mieux faire avancer sa carrière. Mais par-delà la célébration, la peur exprimée par les Dead Obies se retrouve également au sein du rap d’Alaclair Ensemble. Le groupe chante : « Quand j’serai un tas d’cendres, *will you remember me ?*¹⁸⁹ ». Ici, la peur n’est pas forcément liée à une perte en popularité, mais à un questionnement à propos de la survie à long terme du mouvement rap et à la place de la mémoire pour ce mouvement éphémère. En ce sens, j’émet l’hypothèse que le « *you* » est la prochaine génération en général. Est-ce que le rap n’est qu’un mouvement générationnel qui s’estompera à court ou moyen terme? Qu’en est-il du rap québécois francophone ou encore de la formation Alaclair Ensemble? Voilà la question que pose « *Refined Moment* » en français et en anglais.

Il convient de préciser que contrairement aux deux groupes précédents, Koriass présente un album aux teintes autobiographiques. Il s’avère judicieux de comparer ses pratiques vis-à-vis le thème de l’individu. D’emblée, Koriass célèbre également le succès dans la chanson « *Lait de*

¹⁸⁸ Alaclair Ensemble, « *Refined moment* », *Le sens des paroles* (2019), je souligne.

¹⁸⁹ *Ibid.*, je souligne.

chèvre ». Il s'en vante : « J'suis le *shit*, j'suis le *GOAT*, j'suis le *best yet*¹⁹⁰ ». C'est grâce à ce vers qu'il est possible de comprendre le sens du titre de la chanson « Lait de chèvre ». En effet, la traduction de l'expression urbaine anglaise « GOAT » est « greatest of all time¹⁹¹ » ou « meilleur de tous les temps », mais celle du nom commun « goat » est bien « chèvre ». Dans le vers « J'suis le *shit*, j'suis le *GOAT*, j'suis le *best yet* », le verbe « être » est présent à trois occasions pour introduire un prédicat anglais, soit « shit », « GOAT » et « best yet ». Le *Je* parle à partir du français, mais il se définit à partir de l'anglais. Cela laisse présager une indissociabilité au niveau des langues dans la mesure où l'individu se considère dans les deux langues simultanément, ce qui s'avère pertinent lorsque l'on considère le passage suivant : « J'voulais 56K là c'est ça que j'paye en impôts/c'est littéralement *when I take the money in*¹⁹² ». Koriass discute d'argent en employant le *Je* pour payer et le *I* pour récolter. Le sujet ne change pas même si Koriass introduit une subordonnée en anglais à la fin de ce vers.

Si l'artiste souligne son succès, il prend également soin, dans sa chanson « Cause perdue », de bien faire les choses en reprenant la métaphore dans les deux langues dans le vers suivant : « J'aimerais goûter le vin, *but I'm waiting for the grapes to blossom*¹⁹³ ». Le segment en français est ici le résultat du segment en anglais. La répétition de la même figure de style vinicole dans les deux langues et l'emploi des deux pronoms scindés par une virgule de traduction permettent de confirmer l'indissociabilité de l'individu au sujet de son emploi linguistique. Koriass affirme dans sa chanson « Cause perdue », chanson à caractère très personnel, qu'« I did it my way¹⁹⁴ ». À la toute fin du vers suivant, il souligne la peur vis-à-vis de l'autre mentionnée notamment par les

¹⁹⁰ Koriass, « Lait de chèvre », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

¹⁹¹ Urban Dictionary, « GOAT », s. p.

¹⁹² Koriass, « Lait de chèvre », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

¹⁹³ *Id.*, « Cause perdue », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

¹⁹⁴ *Ibid.*, je souligne.

Dead Obies : « Note à moi-même : *get your head up, love yourself* si les autres t'aiment pus¹⁹⁵ ». Malgré le fait que l'amour des « autres » vienne déstabiliser l'équilibre de l'individu, une volonté de se dépasser et de franchir les étapes difficiles émerge de cette note à soi-même qui fait écho aux discours motivateurs des coachs de vie à l'américaine.

Enfin, dans sa chanson « Longues vies », Loud joue sur la peur de l'effacement du rap évoquée par les Dead Obies et Alaclair Ensemble en rapportant ce qu'il faut avoir : « Une mort qui vaut la peine d'être vécue¹⁹⁶ ». De même, il est nécessaire de « Demeurer invaincu le temps d'une vie¹⁹⁷ ». Malgré l'absence de pronom personnel dans ces vers, Loud parle de lui en employant l'infinitif, puis s'incarne plus tard dans la même chanson : « *But I can only hope that I won't feel a thing / J'partirai la tête haute, long live the king*¹⁹⁸ ». Le changement de langue s'effectue d'abord à même le changement de vers. Ensuite, dans le vers débutant en français, un deuxième changement s'opère en employant une virgule de traduction. Le *I* et *Je* contribuent à la même idée d'un sujet qui espère, qui s'empêche de ressentir des émotions et des sensations et qui part. Mais dans une division assez spectaculaire, le *I* est un sujet introspectif, tourné vers le soi, alors que le *Je* est un sujet prospectif, tourné vers l'action.

La transférabilité du pronom d'une langue à l'autre qui a été mentionnée chez Loud, Koriass, Alaclair Ensemble et les Dead Obies figure également chez FouKi. Dans sa chanson « Yeyey », il énumère des éléments de son quotidien tels que ses meilleures adresses pour les restaurants ainsi que ses activités préférées. Au tout début de la chanson, FouKi lance : « *And I be ridin'* dans ma grande ville¹⁹⁹ ». Le sujet du vers est en anglais (*I*), mais est complété par un

¹⁹⁵ *Ibid.*, je souligne.

¹⁹⁶ Loud, « Longues vies », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

¹⁹⁷ *Ibid.*, je souligne.

¹⁹⁸ *Ibid.*, je souligne.

¹⁹⁹ FouKi, « Yeyey », *ZayZay* (2019), je souligne.

« ma » en français. Cette greffe complète le verbe et s'avère primordiale au niveau de la sémantique, car il est question de la ville, un thème que j'explorerai plus tard dans ce chapitre. FouKi traduit partiellement ce vers un peu plus tard dans cette chanson : « Mon gars j'*ride around* sur ma Zayzette dans ma *city yeah*²⁰⁰ ». Le pronom passe du *I* au *Je*, pourtant le verbe demeure en anglais. Le futur du verbe du vers précédent cède sa place au même verbe écrit au présent. L'anglais vient s'annexer au français avec l'emploi du verbe « ride » et du nom « city ». La permutation linguistique du pronom sujet et du nom « ville » réaffirme la volonté de l'artiste de souligner sa réalité urbaine. Dans ce vers, le *Je* possède trois choses – un gars, une Zayzette et une *city* – ce qui démontre bien par ailleurs son contexte plurilingue. À la ville représentée par l'anglais s'annexe le gars, figure unilingue francophone. Le déplacement dans cette ville est rendu possible seulement par l'utilisation d'un néologisme, « ma Zayzette ». C'est dire que le néologisme de FouKi sert ici de véhicule propice à la traversée du paysage plurilingue de la ville par le sujet.

FouKi emploie l'individualité d'une autre manière dans sa chanson « Wono », qui selon moi mérite d'être soulignée. Il rappe à propos de l'impossibilité d'être mal rémunéré par « l'autre » dans le vers suivant : « Impossible tu m'payes des *peanuts*/Parce que munga [mon gars] j'ai des allergies, yeah²⁰¹ ». J'aimerais signaler la présence d'une quasi bivalence stratégique avec le mot « peanuts » avec le québécoisisme « pinottes », soit des arachides ou, au sens figuré, presque rien. Le jeu sur les sens propre et figuré est unique à FouKi. Il contre les actions de « l'autre » (payer presque rien ou des « *peanuts* / pinottes ») en invoquant le sens propre et la réaction personnelle à l'environnement que sont les allergies. FouKi détourne ainsi l'aspect négatif du mot anglais à l'avantage du sujet qui se prévaut de ses droits (« Impossible »), à la fois en changeant de langue et de langage. C'est aussi un peu ce que font à différents degrés les Dead Obies, Alaclair Ensemble,

²⁰⁰ FouKi, « Yeyey », *ZayZay* (2019), je souligne.

²⁰¹ *Id.*, « Wono », *ZayZay* (2019), je souligne.

Koriass et Loud : exposer un sujet hétérolingue à l'altérité, au succès et aux dangers environnants, tout en balisant son parcours.

2. *What de phoque* : Représentation de la vulgarité

Si dans le rap québécois francophone contemporain l'individu traverse la frontière entre *Je* et *I*, son registre hétérolingue s'étend également à la vulgarité. Dans le livre *Roc the Mic Right : The Language of Global Hip Hop*, l'anthropologue Samy Alim propose une réflexion pertinente pour entamer cette section portant sur la vulgarité au sein du rap. Il note :

there is a reason why Hip Hop communities resist others' attempts to control their language varieties (you can slap on all the « explicit lyrics » stickers you want). Heads know that policing language is a form of social control that amounts to nothing less than policing people²⁰².

C'est dans cette perspective descriptive que je souhaite entamer une réflexion sur la présence de la vulgarité à travers le corpus, c'est-à-dire sans forcément porter un jugement à l'égard de la nécessité, la pertinence de ce thème au sein de la culture rap. Je souhaite ainsi mieux comprendre les choix linguistiques se référant à l'insertion de la vulgarité au sein des chansons du corpus.

Ce survol s'appuie sur la réflexion du linguiste Geoffrey Hughes en ce qui a trait à la présence de mots vulgaires dans un texte et à l'importance de la dimension sociale. La société destinataire de ces mots à connotation vulgaire définit le seuil d'acceptabilité de ceux-ci. Hughes l'indique :

Taboos often reveal divisions within a society, there being different conventions according to class, position, sex and age. In some societies taboo terms may be uttered only by the

²⁰² H. S. Alim, *Roc the Mic Right: The Language of Global Hip Hop*, p. 8-9.

priestly class (as in such formal cursing as the anathema) while in others they are the sole class prohibited from taboo utterances: it would be most inappropriate for a Western priest to indulge in genital swearing.²⁰³

À partir de cette remarque sur le contexte dans lequel le juron devient tabou, j'avance l'hypothèse que la majorité de la vulgarité présente au sein des chansons préalablement identifiées peut se rattacher à l'anglais afin d'être tolérée plus aisément. Cette présence ne viendrait pas choquer le public québécois, car le registre de tabous est fondamentalement différent de celui de l'anglais vernaculaire américain. À cet égard, dans un mémoire de maîtrise consacré au mot « fucking en français québécois parlé à Montréal », Alice Tremblay souligne en citant Gaétane Dostie qu'en « [français québécois], les sacres sont des mots “socialement stigmatisés du fait que tout en évoquant, dans la conscience collective, une réalité sacrée, il[s] apparai[ssent] dans un contexte sans lien avec une telle réalité” (Dostie, 2015a : 55) »²⁰⁴. Il est également important de mentionner que bon nombre de mots vulgaires présents dans le rap américain sont importés dans le rap québécois, où ils sont tout aussi coupés d'une réalité sacrée dans la conscience collective.

Les Dead Obies présentent une des chansons ayant le plus de vulgarité de tout le corpus, soit « Where they @ ». L'anglais est fréquemment employé pour la représenter. Un dialogue s'installe dans le vers suivant de la chanson : « *Bitch, you gotta follow the rules*²⁰⁵ ». La vulgarité porte une insulte envers autrui au sein d'un vers unilingue. Cet unilinguisme vulgaire issu du rap américain est aussi présent dans un vers qui se répète plusieurs fois dans la chanson : « *You say you got thugs, mothafucka, where they at?*²⁰⁶ ». Cette tendance se maintient dans la chanson « Do 2 Get », qui contient deux mots à connotation vulgaire dans le vers suivant : « Dead Obies clique,

²⁰³ G. Hughes, *Swearing: A Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English*, p. 21.

²⁰⁴ A. Tremblay, « Emprunt de fucking en français québécois parlé à Montréal », p. 7.

²⁰⁵ Dead Obies, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016).

²⁰⁶ *Ibid.*, je souligne.

fuck a'ec le *roster, bitch!*²⁰⁷ ». Je comprends que le groupe des Dead Obies a connu des changements inattendus, ce qui provoque une réaction exprimée unilatéralement en anglais.

Pour un public francophone, la similarité phonique du vernaculaire américain « *fuck* » et du mot français « phoque » provoque une distanciation de l'élément provocateur. Cela dit, cet emploi ne figure pas systématiquement de la même manière dans toutes les chansons. Le groupe des Dead Obies passe du vernaculaire anglais américain au vernaculaire québécois dans le vers suivant : « *Fuck* ce *shit*-là, parle pas, farme ta yeule ». Selon moi, par l'entremise de « ce », les Dead Obies dénoncent les débats linguistiques entourant l'emploi hétérologue. La graphie de l'élément français permet également de distinguer le vernaculaire québécois. Le passage d'une langue à l'autre amplifie la vulgarité dans la chanson « Lil \$ », où le caractère religieux typique au vernaculaire québécois est mentionné : « *Fuck* a'ec le *boy*, ou ben *call it* du *junk*, m'en calice, m'a pas v'nir chialer²⁰⁸ ». Ce segment issu de l'album *Gesamtkunstwerk* de 2016 combine les deux langues, mais qu'en est-il du reste, du corpus qui est plus récent ? Retrouve-t-on cet aspect combinatoire dans le rap grand public ?

L'emploi de la vulgarité dans les chansons de Koriass se rapproche du style des Dead Obies, qui mobilisent également le vernaculaire anglais américain « *fuck* ». Koriass dénonce certains comportements présents dans la société québécoise. Il le fait dans un premier temps en parlant des blogueurs alors que seule la vulgarité est en anglais annexé à un vers unilingue français. Koriass rappe « *Fuck y'all* y'a pas un chat qui va lire vos blogues²⁰⁹ ». Je souligne la présence de « *y'all* » et de « *blogues* » qui lie le français et l'anglais à un même « vous » pluriel. En effet, le début du vers dirige la vulgarité vers les blogues qui pourraient être notamment les textes d'opinion

²⁰⁷ Id., « Do 2 Get », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

²⁰⁸ Id., « Lil \$ », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

²⁰⁹ Koriass, « Miracles », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

de Mathieu Bock-Côté critiquant l'hétérolinguisme. Koriass emploie également la même structure que les Dead Obies avec le mot « bitch » que tous les deux placent au début d'un vers. Koriass effectue cela dans la chanson « Miracles » lorsqu'il rappe « *Bitch* j'emplirai mes poches vite, j'vas vider les coffres²¹⁰ » en parlant d'un souhait d'être jeté dans une piscine remplie d'argent. Cependant, l'emploi de ce mot chez Koriass n'est pas dirigé à un individu en particulier, comme c'est le cas avec « *fuck* » dont la fonction est purement expressive. Dans la même chanson, Koriass scande : « J'veux faire des miracles et *beat* les *odds*/*Middle fingers up*²¹¹ ». Bien qu'il s'agisse d'un symbole de liberté individuelle, un thème que j'analyserai un peu plus loin dans ce chapitre, la symbolique du geste posé est également le majeur dans les airs. Le doigt se résume ainsi à l'expression « *fuck you* » du vernaculaire américain, mot que Koriass reprend un peu plus loin dans la chanson en parlant des journalistes lorsqu'il rappe : « *Fuck* les journalistes de marde qui étaleraient toute ma vie juste pour des scoops²¹² ». Encore une fois, seul l'élément à connotation vulgaire est en anglais alors que l'entièreté du vers est en français. Ce fait est marquant dans la chanson « Get it right » : « Pas pour le *cash* et les *bitches*, han / Si j'le faisais pour les femmes et le fric [...]»²¹³. Le deuxième vers est une traduction vers le français du premier ; or cette traduction efface la vulgarité. En effet, « *bitches* » est traduit par « femmes », ce qui a pour effet de réduire la connotation vulgaire en français sans toutefois en réduire la portée misogyne.

Pour sa part, Alaclair Ensemble joue sur les registres dans le vers suivant de la chanson « Refined moment » : « *Call you back, I'm in a cul-de-sac you fuckin' ******²¹⁴ ». La définition donnée de « cul-de-sac » par le *Multidictionnaire de la langue française* n'indique pas d'élément

²¹⁰ *Ibid.*, je souligne.

²¹¹ *Ibid.*, je souligne.

²¹² Koriass, « Miracles », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

²¹³ *Id.*, « Get it Right », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

²¹⁴ Alaclair Ensemble, « Refined moment », *Le sens des paroles* (2019), je souligne.

du registre familier ou vulgaire. Cependant, la présence dans ce mot signalant une impasse routière, mais qui cache aussi un nom familier pour le derrière, est l'élément déclencheur de la vulgarité présente dans ce vers. Tout comme les Dead Obies, Alclair Ensemble emploie un dérivé de « fuck », mais comme le groupe cache le « cul » dans le « cul-de-sac », il masque le deuxième élément sous des astérisques. Cette censure diverge de celle des Dead Obies dans la mesure où Alclair Ensemble considère que l'élément qui suit « fuckin' » dépasse ce que le public est prêt à entendre. Cette censure s'avère pertinente lorsque l'on considère le potentiel radiophonique et la volonté du groupe de jouer à la radio commerciale, mais cela va également à l'encontre des propos tenus par l'anthropologue Samy Alim en ce qui a trait à la présence délibérée de la vulgarité qui fait fi de la censure. Avec une chanson à caractère vulgaire, l'artiste perd le contrôle de sa chanson lorsque celle-ci perce à la radio commerciale, moment crucial auquel la censure sera effectuée par les radios pour la mettre sur les ondes.

Un constat premier s'impose. Les artistes du rap québécois emploient le terme « *fuck* » assez ouvertement. L'emprunt de « fuck » renvoie au lexique du rap américain et n'a pas d'ancrage historique dans le contexte québécois. Ainsi, Alice Tremblay signale que « Fuckin' ne fait pas partie des jurons traditionnels du FQ [français québécois], sa présence étant relativement récente dans cette variété de français. Il n'apparaît pas non plus dans les mêmes environnements syntaxiques que les jurons traditionnels.²¹⁵ » Cela dit, il est tout de même fréquent, comme en témoigne l'étude très récente de Tremblay sur la présence de ce juron à Montréal, qu'elle répertorie sur la plateforme Twitter.

En 2018, suite à une plainte concernant une émission de radio anglophone à Edmonton diffusé sur les ondes de CKNO-FM le 24 janvier 2018 où le mot « *fuck* » a été entendu à deux

²¹⁵ A. Tremblay, « L'emprunt de *fuckin'* en français québécois parlé à Montréal : un cas d'inféxation », p. 7

reprises dans une chanson que le diffuseur pensait avoir correctement censurée, le Conseil canadien des normes de la radiotélévision (CCNR) a rendu une décision. Il conclut qu'il s'agit « d'une infraction au *Code de déontologie* de l'Association canadienne des radiodiffuseurs (ACR)²¹⁶ ». Cela semble tout à fait justifié car le public cible de la radio en question est anglophone. Cependant, le Conseil avait déjà tranché en novembre 2017 en faveur du diffuseur montréalais CKOI-FM dans le cas d'une potentielle infraction au Code semblable à celle de 2018 pour avoir diffusé le mot à deux reprises sur les ondes. À cet égard, le CCNR se prononce :

Bien qu'antérieurement, le CCNR se soit opposé à la diffusion du mot *fuck* à la radio aux heures d'écoute de la journée ou du début de soirée, il a établi dans une décision subséquente portant sur l'emploi de ce mot dans une émission de télévision francophone que le mot *fuck* en français n'avait pas une connotation aussi vulgaire qu'en anglais. Pourvu que le mot soit utilisé avec parcimonie et ne serve pas à insulter une personne en particulier, il a été déterminé qu'il serait considéré comme acceptable dans les émissions de langue française.²¹⁷

Le Conseil rend deux décisions différentes en tenant compte de la langue du public ce qui vient justifier la forte présence de ce mot au cœur du rap québécois contemporain. Dans un contexte francophone, le mot perd de son éloquence et de sa force perlocutoire. En s'appuyant sur les constats du CCNR, chanté sur les ondes radiophoniques, le mot « fuck » ne choque pas autant un public francophone qu'un public anglophone. Pour les cinq albums, la vulgarité opère dans le contexte québécois, ce qui modifie le sens des mots vulgaires en anglais car les récepteurs francophones ne les perçoivent pas de la même manière que leurs homologues anglophones.

²¹⁶ Conseil canadien des normes de la radiotélévision, « Le Conseil canadien des normes de la radiotélévision déclare que la présence du mot fuck dans une chanson en anglais diffusée à une émission du matin enfreint le code », s. p.

²¹⁷ Conseil canadien des normes de la radiotélévision, « Le Conseil canadien des normes de la radiotélévision déclare que le mot fuck dans une émission en français n'a pas une connotation aussi vulgaire qu'en anglais », s. p.

3. Le lieu : symbole d'appartenance

Tout comme la vulgarité, le lien avec le lieu est important pour les rappeurs. Ceux-ci affichent clairement les couleurs linguistiques de la ville au sein des chansons. Si toutes les maisons de disques des artistes du corpus se trouvent à Montréal, est-ce que ces derniers accordent la même importance à cette ville dans leurs albums respectifs ? Il s'agira également dans ce qui suit de comprendre les subtilités linguistiques employées pour représenter le caractère bilingue de la ville.

Le groupe Dead Obies annonce dans la chanson « Where they @ » : « *If you lookin' for yo' girl*, elles sont toutes à Montréal²¹⁸ ». L'allusion au caractère bilingue de la ville passe par l'hétérolinguisme du vers, car le destinataire doit avoir une bonne maîtrise des deux langues afin de bien comprendre l'énoncé. Une virgule de traduction trace une ligne entre le français et l'anglais sans débordement, un peu de la même manière que le fait une carte représentant les concentrations linguistiques de la population montréalaise avec des zones francophones et anglophones²¹⁹. Le groupe emploie également des références montréalaises pour créer une affiliation à la ville : « *R.I.P. the Royals, Jeffrey Loria, where you at?*²²⁰ ». L'unilinguisme anglais de ce vers est pertinent, car y est interpellé l'Américain Jeffrey Loria, propriétaire des Expos, l'équipe de baseball professionnel de Montréal qui fût renommée ainsi après l'exposition universelle de 1967 à partir du nom original des Royals. Pour les adeptes de baseball, le vers marque la fin de la présence professionnelle de ce sport à Montréal. Le groupe mentionne également un lieu montréalais célèbre dans la chanson « Where they @ » : « Su'a croix du Mont Royal en train

²¹⁸ Dead Obies, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

²¹⁹ Voir Radio-Canada, « Unilingues? Bilingues? Les cartes de la langue à Montréal », s. p. La source principale de cet article est l'*Annuaire statistique de l'agglomération de Montréal* publié par l'équipe de Montréal en statistiques de la Ville de Montréal.

²²⁰ Dead Obies, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

d'crier : «*where they at?*»²²¹ ». En nommant l'un des symboles les mieux connus (la croix), mais aussi l'un des points les plus hauts de la ville, ce passage peut être analysé comme l'exercice d'un certain degré de contrôle envers l'espace urbain. Le groupe narre en français et intègre un discours direct en anglais, les deux éléments se distinguant par la ponctuation.

Loud mentionne explicitement Montréal de manière presque unilingue dans sa chanson « Longues vies » : « Montréal s'est pas bâtie en un jour²²² ». Cette insertion ressemble à celle des Dead Obies dans la mesure où il s'agit de mentionner la ville de manière explicite. Loud opte par contre pour des mentions de lieux montréalais subtilement insérés dans sa chanson « Off the Grid ». Il parle par exemple du boulevard St-Laurent, une artère commerciale importante de la ville qui divisait traditionnellement la ville entre les anglophones de l'ouest et les francophones de l'est. Il se remémore qu'il « rappaît dans la Volvo bleue qui dérapait sur St-Laurent²²³ ». Ailleurs dans la même chanson, Loud évoque le stade maudit construit pour les Jeux olympiques d'été de 1976 : « Option de toit rétractable, comme le Stade Olympique/*So they see me drive by*²²⁴ ». Bien que la mention en tant que telle soit présentée en français, l'explication de la comparaison avec le stade suit en anglais. Je tiens à mentionner que la présence de Montréal dans les chansons de Loud n'apparaît pas avec la même fréquence que dans les chansons des Dead Obies.

La perspective de FouKi diffère de celle de Loud dans la mesure où l'importance du lieu est plus grande. Chez FouKi, il y a une véritable célébration de la ville. FouKi s'élance en rappaît : « *And I be ridin'* dans ma grande ville²²⁵ ». L'action décrite au début du vers est exprimée en anglais alors que le vers se termine avec un complément du lieu en français. Bien que le groupe

²²¹ Dead Obies, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

²²² Loud, « Longues vies », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

²²³ *Id.*, « Off the Grid », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

²²⁴ *Ibid.*, je souligne.

²²⁵ FouKi, « Yeyey », *ZayZay* (2019), je souligne.

nominal « grande ville » ne permette pas de distinguer Montréal explicitement, FouKi précise ses propos dans un prochain vers : « Fais ton tour dans ma Ville-Marie²²⁶ ». En employant l'ancien nom de la ville ainsi que le nom de l'arrondissement du centre-ville « Ville-Marie », FouKi fait disparaître l'ambiguïté toponymique présente dans le premier vers. L'hétérolinguisme apparaît clairement quand FouKi emploie l'indicatif régional lié à la région montréalaise, soit le 514. Il le fait en premier lieu dans le vers « Mets 514 sur ton carnet, *got to celebrate*²²⁷ ». Une virgule de traduction précise en anglais la raison pour laquelle il faut garder la région montréalaise en tête : les festivités. Les numéros présents dans ce vers sont énumérés en français et en chiffres arabes, mais ils pourraient tout aussi bien être en anglais et en lettres romaines. En effet, un peu plus loin dans la même chanson, FouKi emploie une représentation textuelle de l'indicatif régional lorsqu'il témoigne de son amour pour la ville : « Ma ville je l'aime / Dans *l'five one four* avec mes *bros*²²⁸ ». La transcription des numéros vient réaffirmer l'aspect hétérolingue en mettant l'accent sur l'anglais pour représenter la même ville que dans le vers précédent.

FouKi, Loud et les Dead Obies présentent Montréal à travers leurs chansons. Cependant, comme Koriass présente son passé dans un album aux teintes autobiographiques, on retrouve des lieux liés à son histoire sans toutefois que ce soit la ville de Montréal. Dans la chanson « Lait de chèvre », Koriass lance « *Straight Outta* Robert-Giffard²²⁹ ». L'hétérolinguisme du vers substitue le nom propre « Compton » du titre anglais par « Robert-Giffard ». La ville californienne de Compton est reconnue non seulement pour son taux de criminalité élevé, mais également comme étant la ville natale du groupe rap N.W.A. qui lance en 1988 son album *Straight outta Compton*,

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, je souligne.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Koriass, « Lait de chèvre », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

qui s'écoula à plus de 3 millions d'exemplaires²³⁰. Cette ville est aussi synonyme de conflit et un lieu important du *gangsta rap*, soit un rap qui dépeint la réalité de la vie du ghetto caractérisé par la violence et les activités criminelles²³¹. Koriass transfère la référence californienne à l'Institut en santé mentale Robert-Giffard du Québec où il a lui-même séjourné, mobilisant du même trait la criminalité de la ville de Compton. Malgré la connotation négative, Koriass démontre un épanouissement personnel plus tard dans l'album où ce même lieu revient lorsqu'il chante : « Rebâti ma maison sur les *remains* de l'asile²³² ». Le passage hétérolingue témoigne d'un regard porté vers le futur en français, malgré la puissance du passé représentée ici par le recours à l'anglais. La maison rêvée de Koriass pourrait bien être celle qui lui permettrait de poursuivre son cheminement personnel.

Quant à la formation Alaclair Ensemble, je constate une absence totale (et étonnante) de la thématique du lieu. Dans la chanson « Refined Moment » du groupe, pourtant très hétérolingue, le groupe ne fait aucune mention de Montréal ou d'autres espaces géographiques. Ceci étant dit, le lieu demeure une figure importante du rap québécois.

4. L'industrie du rap : *Comments* et prises de positions

Si les artistes du corpus explorent le lieu et surtout la ville de Montréal à travers leurs chansons, ils commentent aussi le statut de l'industrie du rap au Québec et ailleurs. Tel que le soulignent Becky Inkster et Akeem Sule, le rap américain fait fréquemment référence aux

²³⁰ B. McCann. « Contesting the Mark of Criminality : Race, Place and the Prerogative of Violence in N.W.A.'s *Straight Outta Compton* », p. 368.

²³¹ M. Terkourafi, *Languages of Global Hip Hop*, p. 330.

²³² Koriass, « Cause perdue », *La nuit des longs couteaux*, (2019), je souligne.

drogues²³³. Cette observation se traduit par la présence de termes liés à la drogue dans le rap québécois francophone grand public. Les Dead Obies le mentionnent en demandant : « *You say you got drugs, homie, tell me, where they @*²³⁴ ». L'unilinguisme anglais de ce vers corrobore l'américanité de la référence à l'univers du rap. FouKi, lui, mentionne fréquemment la marijuana dans ses chansons avec des vers tels que « SQDC pour le kankan²³⁵ » ou « Prohibition pour la *real Mari*²³⁶ ». Le nom « Mari » a été raccourci pour rimer avec le vers précédent se terminant avec « Ville-Marie ».

Mis à part la drogue, les artistes évoquent également la propulsion que connaît le rap québécois dans la sphère publique. Dans la chanson « Do 2 get », les Dead Obies se questionnent sur comment ils sont parvenus à se rendre jusqu'à des hauteurs inattendues dans leur art : « *Looking at me now, thinking: 'How'd he made it?'*²³⁷ ». À ce vers se juxtapose l'invitation suivante : « *Dead-O on the road again, c'est mon tour de get sous le spotlight, viens donc voir le dopest set*²³⁸ ». La complexité de ce vers provient de la multitude de petites insertions de l'anglais dans un vers ayant une structure syntaxique française. Les Dead Obies représentent l'industrie par le biais de l'hétérolinguisme et des références scéniques en anglais avec des mots tels que « *spotlight* » et « *set* ». Or malgré le vocabulaire scénique anglais, le public est interpellé en français : « viens donc voir ». La représentation des réalités de l'industrie du rap se poursuit dans un prochain énoncé où le groupe visualise le dernier concert d'une tournée : « *One last night to get*

²³³ B. Inkster et A. Sule, « Drug Term Trends in American Hip-Hop Lyrics », p. 169.

²³⁴ Dead Obies, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

²³⁵ FouKi, « Yeyey », *ZayZay*, (2019). La Société Québécoise du Cannabis (SQDC) est la société publique en charge de la vente du cannabis légal dans la province de Québec. « Kankan » est un néologisme créé par FouKi pour parler du cannabis.

²³⁶ *Ibid.*, je souligne.

²³⁷ Dead Obies, « Do 2 Get », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

²³⁸ *Ibid.*

it right/Dernière chance to get it done/So on y r'tourne, encore une fois/ "Mains en l'air, c't'un hold up", comme...²³⁹ ».

Lorsque l'on analyse la situation sur le plan temporel, on constate un contraste important entre la vision des Dead Obies et celle d'Alaclair Ensemble. Dans le vers suivant, Alaclair Ensemble souligne l'aspect marginal du rap qui sous-entend que le mouvement n'a pas encore connu son apogée : « *Underground, m'apprête à blow comme une mine²⁴⁰* ». Le champ lexical du *underground* se maintient avec l'emploi du verbe « blow » ainsi que de la comparaison « comme une mine » qui se trouve sous la terre. Dans un autre vers, Alaclair Ensemble se fait suggérer de se distancier du *Gangsta Rap* : « Ils m'ont dit *Maybe* arrête avec tes *gang signs*²⁴¹ ».

Ce désir de se distancier du *Gangsta Rap* se fait également sentir chez Koriass qui affirme : « J'ai pas vu s'empiler les corps dans le bruit des *guns*, mais j'ai déjà senti des regards qui veulent *kill* un homme²⁴² ». La présence de l'anglais témoigne de la violence, avec le nom « *guns* » et le verbe « *kill* ». Cependant, la négation du début du vers sépare la violence physique des autres rappeurs de la violence d'ordre psychologique et interpersonnelle que confronte Koriass. En dépit de la différence entre l'expérience de Koriass et celle des autres rappeurs, la connotation violente des deux insertions, elle, demeure inchangée. Koriass ajoute qu'il souhaite « rest[er] du bon côté d'la force, *yeah*²⁴³ ». Il s'agit pour lui de prendre position contre le caractère violent du rap, propos qu'il vient compléter dans la chanson « Cause perdue » : « Maintenant le *game* de l'industrie *just makes me nauseous*²⁴⁴ »

²³⁹ *Ibid.*, je souligne.

²⁴⁰ Alaclair Ensemble, « Refined moment », *Le sens des paroles* (2018), je souligne.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Koriass, « Miracles », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

²⁴³ *Ibid.*, je souligne.

²⁴⁴ Koriass, « Cause perdue », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

C'est par l'entremise de la chanson « Longues vies » que Loud discute de l'industrie rap en appréhendant une certaine peur vis-à-vis de la gloire reliée à ce domaine. Il concède que la notoriété d'un artiste rap l'expose à certains risques et qu'il faut faire attention pour ne pas « OD comme O.D.B.²⁴⁵ » ou pour ne pas se faire « tirer like it's no Biggie²⁴⁶ ». Dans le premier vers, Loud se réfère à l'artiste américain Old Dirty Bastard décédé suite à un abus de drogues en 2004. Le rappeur américain The Notorious B.I.G. ou simplement Biggie est décédé subitement en 1997 des suites d'une fusillade. À propos du dernier vers, Loud précise que « Gros *pun intended*, hip-hop ain't dead²⁴⁷ ». Malgré les nombreux décès au sein du rap et plus largement de la culture hip-hop, le mouvement n'est pas éteint. Loud utilise le nom de l'artiste atteint par balles pour souligner que le mouvement continue. Il compare sa vie et celles de rappeurs américains célèbres décédés au fil du temps. Il craint que son succès dans l'industrie ne l'entraîne dans la même direction funeste. Loud demeure jusqu'à ce jour le seul artiste à avoir présenté un spectacle solo au Centre Bell, soit une salle réservée aux plus grands noms de l'industrie musical ayant une capacité maximale de 15 000 places. Cette chanson témoigne à la fois de ce succès et de la crainte qui s'installe chez l'artiste compte tenu du sombre passé de l'industrie rap.

5. Le rap : symbole de liberté

Sur une note positive cette fois, le rap permet aussi aux artistes de s'évader, de laisser libre cours à leur imagination. Depuis sa création dans les années 1970, la culture rap donne la parole à

²⁴⁵ Loud, « Longues vies », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, je souligne

des groupes minorisés qui jadis n'en avait pas²⁴⁸. Chez les Dead Obies, cela signifie de ne pas céder aux critiques, par exemple lorsque le groupe chante : « *Give a fuck* si tu m'aimes pas, j'suis *so over it*²⁴⁹ ». Les sujets et les verbes principaux demeurent en français alors qu'une subordonnée ainsi qu'un complément du verbe en anglais viennent s'y annexer. Cependant, la réception des francophones (« si tu n'aimes pas ») s'avère intéressante dans la mesure où elle est négative à l'égard d'un rappeur hétérolingue. Tout comme les Dead Obies, FouKi fait mention de la liberté d'expression dans sa chanson « *Woosh* » : « *Langue propre ou langue sale/ Liberté d'expression, ferme ta yeule/ Ihhh, imma rap*²⁵⁰ ». Peu importe ce que pensent les critiques de la qualité de sa langue ou de son hétérolinguisme, FouKi plaide la liberté d'expression à laquelle s'ajoute un désir de les faire taire pour ensuite poursuivre avec un vers en anglais. FouKi ne se sent pas contraint de créer d'une manière particulière (en français normatif) afin de plaire à un maximum de personnes. Or comparativement aux Dead Obies, FouKi évoque non seulement la liberté d'expression, mais aussi la volonté d'être libre physiquement. Cette volonté se traduit par un vers unilingue anglais au sein d'un texte majoritairement en français, comme l'a démontré l'analyse du deuxième chapitre. Ainsi, FouKi mentionne explicitement le désir d'être libre dans sa ville lorsqu'il rappe : « *I be doing whatever I want in my city yeah*²⁵¹ ».

Chez Alaclair Ensemble, le même son de cloche se fait sentir par rapport à la liberté d'expression, dans la mesure où le groupe ne sent pas de pression à se conformer à un standard particulier. L'aspect générationnel est représenté par le déplacement d'un francophone en anglais dans une ville bilingue autrefois diglossique, ce qui donne lieu à un sentiment de liberté. Dans une

²⁴⁸ Voir T. Rose, *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop and Why It Matters*, p. 243 et J. Chang, *Can't Stop, Won't Stop : Une histoire de la génération hip-hop*.

²⁴⁹ Dead Obies, « *Do 2 Get* », *Gesamtkunstwerk* (2016), je souligne.

²⁵⁰ FouKi, « *Woosh* », *ZayZay* (2019), je souligne.

²⁵¹ *Id.*, « *Yeyey* », *ZayZay* (2019), je souligne.

perspective diglossique, les concepts de liberté et francophone sont perçus comme fondamentalement opposés. Dans « Refined moment », Alaclair Ensemble chante pourtant : « Y’a pas de souci, aucune grâce, grenouille *unruly*²⁵² ». La présence de l’adjectif vient jouer sur le nom qui fait référence au stéréotype attribué aux francophones par les anglophones (les *French Frogs*). Il s’agit pour Alaclair Ensemble de défier ouvertement les normes historiques établies par une insouciance de la part des francophones à l’égard des anciennes structures diglossiques de la ville, une caractéristique de la génération post-loi 101.

Et finalement, l’espoir rayonne dans le rap de Koriass. Avec l’écriture, cet artiste est en mesure de se libérer de lui-même. Koriass scande à cet égard qu’il « veu[t] faire des miracles et *beat les odds/ Middle fingers up*²⁵³ », ce à quoi il ajoute « *Just doing what I love yeah*²⁵⁴ ». La liberté ici est un rapport à soi. Je constate également une volonté de changement qui s’exprime à travers l’album pour se terminer dans la chanson « Cause perdue », où Koriass promet qu’il « [va] arrêter de me plaindre et qu[’il] va *change de topic/ Mon fucking point c’est qui y’a rien d’impossible*²⁵⁵ ».

Dans la présente analyse thématique, cinq grands thèmes sont présents. Dans un premier temps, l’individualité apparaît systématiquement dans chaque album. Le *Je* et le *I* interchangeables font face à des masses critiquant la culture rap québécoise francophone et son hétérolinguisme. Les pronoms sont interchangeables dans la mesure où l’un ou l’autre peut être employé sans que cela affecte le sens du vers. Dans un deuxième temps, la vulgarité paraît évidente au sein du corpus, mais se compose majoritairement en anglais, comme le démontre la forte présence du mot « fuck ». Sa récente inclusion dans le vernaculaire québécois explique en partie sa présence. En ce sens, je

²⁵² Alaclair Ensemble, « Refined moment », *Le sens des paroles* (2018), je souligne.

²⁵³ Koriass, « Miracles », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

²⁵⁴ *Ibid.*, je souligne.

²⁵⁵ *Id.*, « Cause perdue », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

propose également que la similarité entre « fuck » et « phoque » permet un emploi plus libre dans la sphère publique. Dans un troisième temps, l'importance du lieu est clairement visible. Les artistes du corpus vont parler de la ville ou mentionner des éléments permettant un rapprochement entre l'artiste et l'espace urbain, par exemple lorsque les Dead Obies rappent « Su'a croix du Mont Royal²⁵⁶ » ou lorsque Loud chante : « la Volvo bleue qui dérapait sur St-Laurent²⁵⁷ ». Koriass diffère du reste des artistes de mon corpus en rasant à propos de son séjour à l'établissement de santé mentale du Québec situé à Québec en rasant : « *Straight Outta Robert-Giffard*²⁵⁸ ». Ensuite, les artistes du corpus vont aborder la question de l'industrie du rap de manière globale. Les Dead Obies et FouKi vont aborder la question des drogues, et plus particulièrement l'usage du cannabis, pour lequel FouKi va même créer un néologisme. Les artistes vont également prendre position contre la violence de l'industrie américaine du rap en se distanciant du *Gangsta rap*. Enfin, l'écriture rap permet aux artistes de s'afficher sans forcément tenir compte des critiques. Le rap québécois francophone offre ainsi la possibilité d'écrire des textes hétérolingues qui sont un certain reflet de la réalité linguistique d'une génération post-loi 101. À différents degrés, les artistes rap du corpus se sentent libres de chanter sans sentir le poids du passé linguistique du Québec. À cet égard, les thèmes soulignés par cette analyse diffèrent de ceux identifiés par Sylvain Lemay dans le cadre de son analyse du rap unilingue. Parmi les dix-huit thèmes recensés, je ne peux que faire des rapprochements avec trois de ceux-ci en lien avec mon analyse : les médias, l'industrie du disque et le star-système et la commercialisation du hip-hop. Cette disparité peut s'expliquer de plusieurs manières, notamment par les différentes vagues de rap analysées par Lemay et par leur unilinguisme. Dans un premier temps, le rap produit dans les années 1990 ne reflète pas forcément

²⁵⁶ Dead Obies, « Where they @ », *Gesamtkunstwerk* (2016).

²⁵⁷ Loud, « Off The Grid », *Tout ça pour ça* (2019).

²⁵⁸ Koriass, « Lait de chèvre », *La nuit des longs couteaux* (2019), je souligne.

la réalité de nos jours et les fortes percées dans le domaine de l'informatique. Dans un second temps, l'hétérolinguisme semble avoir un effet important sur les thèmes représentés.

CONCLUSION

Au fil de ces pages, j'ai analysé de différentes manières l'usage des langues dans le rap québécois francophone grand public, avec l'édition 2019 du gala de l'ADISQ en toile de fond. Je précise grand public, car cette thèse se concentre sur les artistes du rap contemporain ayant percé la sphère médiatique québécoise en français dans les cinq dernières années.

Le premier chapitre porte sur la présentation des grands courants théoriques qui guident l'ensemble de la thèse. Il adopte l'hypothèse de Carol Myers-Scotton selon qui l'anglais vient compléter une matrice majoritairement française et par conséquent emploie une approche insertionnelle non dominante. En appliquant le concept littéraire de l'hétérolinguisme élaboré par Rainier Grutman, je m'intéresse aussi à la présence de l'anglais au sein de chansons rap francophones. Le néologisme de Grutman permet une analyse neutre du mélange des langues auquel vient se joindre le concept de *codeswitching*. Mon approche permet ainsi d'allier les études littéraires à celles de la sociolinguistique et de la chanson québécoise.

Le deuxième chapitre s'appuie sur une approche quantitative. J'ai écouté et dressé un tableau des paroles de chaque chanson des albums du corpus. En m'inspirant des travaux de Mela Sarkar, j'ai classé chaque mot du corpus dans cinq catégories distinctes dans le but de dresser un survol des pratiques linguistiques et de mettre en lumière les chansons ayant les plus fortes concentrations d'anglais pour pouvoir les analyser dans une perspective comparative. Ce chapitre a établi une vision sommaire des emplois linguistiques de chaque album. Bien que chaque artiste possède son propre style, j'ai découvert dans ce chapitre que les taux d'anglais entre les albums

restaient essentiellement les mêmes. Je m'attendais à des écarts plus marqués entre les artistes. Les différences entre les albums portaient majoritairement sur les autres catégories de l'analyse, notamment avec FouKi et sa forte utilisation de néologismes ou encore avec la quasi-absence de québécismes chez Loud.

Le troisième chapitre illustre une réalité présente dans chaque album du corpus. À l'aide de l'ouvrage de Nicole Nolette qui souligne plusieurs aspects du ludisme présents dans le théâtre hétérolingue qui peuvent également s'appliquer au rap québécois hétérolingue, comme la théorie postcoloniale de supplémentarité de Homi Bhabha et le concept de bivalence stratégique élaboré par Kathryn A. Woolard, j'ai identifié des vers ludiques dans le corpus afin de les analyser dans une perspective comparative pour dégager l'importance des changements de langues. Aux concepts identifiés par Nolette s'ajoutent celui des clins d'œil au bilinguisme relevé par Patricia Lamarre. Je souligne la forte présence du ludisme dans l'hétérolinguisme. Alors que les stratégies diffèrent entre les artistes, un élément s'avère présent dans tout le corpus en ce qui a trait au ludisme : l'aspect sonore du ludisme. Le rap mise sur les rapprochements sonores entre les deux langues pour jouer sur la sémantique. Que ce soit avec Alaclair Ensemble (« l'île d'Orléans ») et « *lil lol* ») ou avec Loud (et ses « figurantes qui *figure out* »), cet aspect est identifiable dans l'entièreté du corpus.

Le quatrième chapitre met en évidence les thèmes liés à l'hétérolinguisme dans le corpus. En s'inspirant du travail réalisé par Sylvain Lemay, j'ai identifié les thèmes de l'individualité, de la vulgarité, de l'importance du lieu, les commentaires et prises de position envers l'industrie rap ainsi que le symbole de liberté découlant du rap comme étant les thèmes prépondérants. Ces thèmes servent à mieux comprendre les insertions d'anglais au sein du corpus et permettent d'entamer une réflexion sur l'hétérolinguisme dans le rap québécois francophone contemporain. Les artistes

illustrent la présence de l'individualité de différentes manières. Dans tous les cas, un élément les unit : la fluidité des changements de code visant l'individualité. Chez les Dead Obies, Alaclair Ensemble et Koriass, ce passage est marqué par le transfert des pronoms du français vers l'anglais et vice versa, tandis que chez Loud ce passage est marqué par un sujet francophone de nature prospective et ce même sujet, anglophone, de nature plutôt introspective. FouKi parle de cette transférabilité en mentionnant la réalité linguistique du milieu dans lequel il vit : la ville de Montréal. La vulgarité hétérolingue est également présente chez les cinq artistes du corpus. Elle s'exprime majoritairement en anglais, ce qui affecte le récepteur francophone en modifiant la puissance émotionnelle derrière ces mots à connotation vulgaire. Je souligne un ton dénonciateur à l'égard des critiques de la démarche artistique du rap. L'importance du lieu est mise en évidence par quatre des cinq artistes, alors qu'on trouve une absence surprenante de ce thème dans la chanson au plus fort taux d'hétérolinguisme du groupe Alaclair Ensemble, « Refined Moment ». Les Dead Obies présentent le lieu de manière explicite en citant Montréal directement. Loud marque l'importance du lieu unilatéralement en parlant de Montréal majoritairement en français. Chez FouKi, il y a une véritable célébration de la ville et de ses couleurs linguistiques qui se manifeste dans les deux langues. Chez Koriass, l'album aux teintes autobiographiques pointe vers la ville de Québec et le passage du rappeur à l'Institut en santé mentale Robert-Giffard. Finalement, il est question de l'industrie rap où je constate un certain mimétisme de l'industrie américaine, notamment avec les mentions des drogues et la violence. Ce mimétisme se produit dans l'ensemble du corpus, mais se distancie en quelques aspects, dont le *gangsta rap*, en parlant de certains comportements ne figurant pas dans la réalité des rappeurs en question.

L'analyse quantitative a permis de montrer un changement quant à la présence de l'anglais entre l'album *Gesamtkunstwerk* de 2016, qui se situe dans un contexte de quasi-parité entre le

français et l'anglais, et le reste du corpus qui présente des écarts plus marqués entre ces langues.

À cela j'associe le concept de « surconscience linguistique » de Lise Gauvin dans la mesure où les artistes ont consciemment ou non opté pour des écarts plus importants entre les deux langues.

Gauvin souligne que

la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain francophone — et qu'il partage avec d'autres minoritaires — l'installe encore davantage dans l'univers du relatif, de l'anormatif. Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à (re) conquérir. Partagé entre la défense et l'illustration, il doit négocier son rapport avec la langue française.²⁵⁹

Les rappers négocient à chaque vers le rapport entre les langues. Malgré le sentiment de liberté exprimé par les artistes, les taux identifiés témoignent de cette surconscience opérante. À la lumière des thèmes discutés, il s'avère que le français demeure majoritaire dans l'ensemble du corpus et qu'il s'impose comme langue matrice pour mieux accueillir l'anglais et les néologismes.

Cette thèse avait pour objectif précis d'offrir un survol de la présence hétérolingue des artistes rap en nomination lors de l'édition 2019 du gala de l'ADISQ pour la comparer à celle de l'album des Dead Obies *Gesamtkunstwerk* paru en 2016 et qui présente une quasi-parité linguistique entre le français et l'anglais. De son côté, Loud affiche le plus grand pourcentage d'anglais derrière les Dead Obies. Il emploie également le moins de québécoismes. Le ludisme est marqué de jeux sémantiques et de bivalence stratégique. Koriass présente une relative stabilité linguistique avec la majorité des chansons oscillant entre des taux semblables. Le ludisme porte notamment sur les sonorités graphiques et calques syntaxiques. FouKi emploie le plus de néologismes, créant par le fait même un univers bien à lui. Son ludisme oscille entre l'emploi de ces néologismes et l'incorporation d'expressions québécoises. La formation Alaclair Ensemble met en lumière une approche différente de l'hétérolinguisme en mentionnant sur sa page Bandcamp des taux linguistiques, ce qui peut être considéré comme une manifestation du rap

²⁵⁹ L. Gauvin, *Langagement*, p. 11.

(sur)conscient. Le ludisme de ce groupe rend manifeste une traduction phonétique interlinguistique.

Alors que nous retrouvons de plus en plus de recherches portant sur le rap, j'aimerais énumérer quelques pistes que je souhaite explorer dans les années à venir dans le cadre de travaux futurs. Bien que j'aie brièvement mentionné la prestation de Sarahmée au gala 2019 de l'ADISQ au début de la thèse, je considère que le rap au féminin mérite d'être analysé davantage. Les femmes demeurent relativement minoritaires dans le rap québécois, mais Sarahmée, nommée en tant que révélation de l'année à ce même gala, entame maintenant une carrière dans le rap québécois francophone grand public. Une étude de Claire Lesacher, qui porte sur le discours des rappeuses montréalaises d'origine haïtienne fournit un excellent point de départ à cette analyse.

Lesacher indique que pour ces rappeuses,

avoir recours à des pratiques linguistiques plurilingues ou non identifiées comme du français québécois, ne pas être blanche, faire du rap et *être femme* relèvent d'autant de formes de catégorisation qui se coproduisent dans un mouvement qui complique potentiellement l'accès aux sphères de visibilité et de pouvoir dans le cadre d'une pratique artistique.²⁶⁰

Il serait pertinent de comparer les thèmes abordés par les rappeuses à ceux de cette présente thèse. Je crois que le rap au féminin pourrait porter un ton plus dénonciateur invitant à une prise de conscience du public face aux injustices sociétales, notamment en marge du mouvement « Me-too ». Il faut comprendre que le rap est un mouvement culturel en mouvement qui suit de près les tendances sociales. Les thèmes varient à cet égard.

Une question connexe qui mérite d'être explorée a été soulevée en 2019 par la journaliste Mayssa Ferah de *La Presse* dans un article intitulé « Trop blanc, le “rap keb” ? ». Elle y aborde la question raciale au sein du rap québécois francophone grand public. La question de l'absence de

²⁶⁰ C. Lesacher, « Rap, genre, langage et *québécoïcité* », p. 91.

représentation des minorités ethniques au cœur du rap québécois francophone grand public peut surprendre, surtout si l'on considère que plusieurs artistes issus de ces minorités sont visibles dans le rap français et surtout américain, où le mouvement est né des communautés afro-américaines. Je m'intéresse à élaborer une analyse comparative entre le rap issu des communautés ethniques au Québec et celui de la présente thèse afin d'entamer une réflexion sur l'aliénation de ce rap des ondes commerciales. Il faudrait alors quantifier l'hétérolinguisme afin de voir si cela gêne une entrée commerciale. Comme le rap *underground* contemporain n'a pas encore fait l'objet d'étude, il y a là un grand travail de terrain à accomplir.

En lien avec l'aspect *mainstream* ou grand public de ma thèse, je n'aborde pas le *gangsta* rap malgré sa présence au Québec. L'exploration de ce genre pourrait nuancer les affirmations faites sur le rap hétérolingue dans le cadre de cette thèse. Entre autres, l'hétérolinguisme pourrait varier entre les deux styles de rap. Même si les deux styles s'avèrent revendicateurs dans leurs messages transmis, j'anticipe que les thèmes ne s'alignent pas forcément, comme ce fut le cas notamment entre la présente étude et celle réalisée par Sylvain Lemay. Les thèmes soulignés par Lemay ne se retrouvaient pas systématiquement dans mon corpus, comme par exemple les thèmes des inégalités sociales et du racisme. Le texte de Roger Chamberland qui porte sur le paradoxe du rap québécois publié en 2006 apporterait une piste intéressante à l'élaboration de la réflexion sur les inégalités sociales et les paradoxes en lien avec le rap québécois.

De même, il y aurait des pistes intéressantes à suivre pour d'autres analyses comparatives. Comme l'explique Lise Gauvin, l'utilisation du jocal dans le cadre de la pièce de théâtre *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968 apporte un regard critique sur l'emploi du vernaculaire dans le milieu artistique. Des rapprochements pourraient sûrement être établis entre la pièce de Tremblay et le(s) vernaculaire(s) employé(s) dans le rap. Les réticences exprimées lors de

l'inclusion du joual au théâtre font écho à celles exprimées autour de l'hétérolinguisme dans le rap québécois francophone contemporain. J'aimerais explorer ce que ces œuvres nous disent sur la société québécoise, peu importe leur genre.

Le lancement du nouvel album de Souldia en avril 2020 durant la période de confinement m'a interpellé alors que je travaillais activement sur l'analyse de l'album de Koriass. En prenant comme point de départ la thématique de l'authenticité et du cheminement personnel, je souhaiterais comparer les albums de ces deux artistes qui selon moi se rejoignent à plusieurs égards. Le lien de filiation et la représentation de l'enfant au sein du rap sont déjà certains des aspects du rap commercial québécois qui pourraient être explorés chez Koriass et Souldia, deux pères qui mentionnent leurs filles dans leurs chansons. La comparaison entre Koriass et Souldia permettrait notamment de parler de la dualité entre Montréal et Québec, le premier étant de Montréal et le second de Québec. La rivalité entre Montréal et Québec est par ailleurs soulignée par Roger Chamberland dans son article « Le paradoxe culturel du rap québécois²⁶¹ ». Les travaux de Mela Sarkar et Browen Low sur le rap québécois portent uniquement sur ses manifestations montréalaises. Une nouvelle étude pourrait appuyer les travaux de ces chercheuses en y ajoutant un rap provenant de l'extérieur de la bulle montréalaise et en interrogeant l'influence de la ville sur la production du rap hétérolingue. L'interculturalisme s'incarnant différemment à Montréal et à Québec, incite-t-il un recours différent à l'anglais ?

Enfin, une dernière piste de recherche reste à dégager, celle de la réception du rap hétérolingue. En abordant les ouvrages *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* de Wolfgang Iser et *Pour une esthétique de la réception* de Robert Haus Jauss, il serait possible de poursuivre une réflexion entamée dans les chapitres précédents sur les manifestations du « we-code » afin de

²⁶¹ Voir R. Chamberland, « Le paradoxe culturel du rap québécois », p. 9.

mieux comprendre à la fois sa présence dans le rap, son importance au sein de cette culture et son apport crucial pour la réception. En ce sens, il serait important de comparer le style distinct du rap français à son homologue québécois pour voir quels aspects du rap québécois francophone peuvent être exportés en France. Car le verlan français est bel et bien présent au sein de l'hétérolinguisme de mon corpus, comme l'indique le mot « te-bea », tiré de la chanson « Yeyey » de FouKi. Il serait intéressant de quantifier les influences américaines et françaises auprès du rap québécois afin de constater l'évolution de ce mouvement culturel de même que ses effets sur la réception.

Le rap québécois contemporain jugé grand public se bute à un obstacle de taille dans sa commercialisation : comment rester fidèle au style et à la culture rap tout en gagnant en popularité ? Le paradoxe est que la marginalité de la culture rap et sa commercialisation sont diamétralement opposés. J'aimerais poursuivre la réflexion posée par Roger Chamberland en ce qui a trait au paradoxe culturel du rap québécois, qui, selon moi bien que les enjeux ne soient pas nécessairement les mêmes, n'a jamais cessé d'exister.

Le rap évolue en tant que style musical qui témoigne de la richesse linguistique de manière particulière au Québec. Ceci étant dit, plus de 181 ans après le dépôt du rapport Durham, le français demeure majoritaire dans le contexte québécois du rap hétérolingue. Les manifestations hétérolingues se font dans le respect de la langue majoritaire qui s'est imposée suite à la mise sur pied de politiques linguistiques protectionnistes. Cette thèse n'est que le début de l'exploration de l'hétérolinguisme dans le rap du Québec ou d'ailleurs. La multiplicité des pistes à explorer témoigne des possibilités émanant de la poésie du rap québécois alors que la commercialisation du rap québécois s'accélère. Après avoir passé près de 20 ans dans l'ombre, le rap québécois ne cesse de gagner en popularité comme le souligne Loud : « *I waited all my life / Désolé mais pas*

désolé, cette fois-là il fallait y aller »²⁶². C'est le moment de s'intéresser à ce mouvement culturel générationnel : *il faut y aller*.

²⁶² Loud, « Fallait y aller », *Tout ça pour ça* (2019), je souligne.

Bibliographie

Sources primaires

ALACLAIR ENSEMBLE. *Le sens des paroles* [Disque], Montréal, 7^{ième} Ciel, 2018.

DEAD OBIES. *Gesamtkunstwerk* [Disque], Montréal, Bonsound, 2016.

FOUKI. *ZayZay* [Disque], Montréal, 7^{ième} Ciel, 2019.

KORIASS. *La nuit des longs couteaux* [Disque], Montréal, 7^{ième} Ciel, 2018.

LOUD. *Tout ça pour ça* [Disque], Montréal, Joy Ride Records, 2019.

RADIO RADIO. *Ej feel zoo* [Disque], Montréal, Bonsound, 2014.

SARAHMÉE. *Irréversible* [Disque], Montréal, ST4-E, 2019.

Sources secondaires et théoriques

ALIM, Samy. *Roc the mic right : the language of hip hop culture*, London, Routledge, 2006, 208 p.

BÉTHUNE, Christian. *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003, 248 p.

BILEFSKY, Dan. « What Rhymes With Purell? » *Franglais Rappers Push Language Boundaries in Quebec*, *New York Times*, New York, 10 avril 2020, <https://www.nytimes.com/2020/04/10/learning/lesson-of-the-day-what-rhymes-with-purell-franglais-rappers-push-language-boundaries-in-quebec.html>, page consultée le 9 août 2020.

BOCK-CÔTÉ, Mathieu. « Le franglais et ce qu'il révèle », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 22 juillet 2014, <https://www.journaldemontreal.com/2014/07/22/le-franglais-et-ce-quil-revele>, page consultée le 9 août 2020.

CAJOLET-LAGANIÈRE, Hélène, Pierre Martel et Chantal-Édith Masson. *Dictionnaire Usito*, Université de Sherbrooke, <https://usito.usherbrooke.ca>, consulté le 12 mai 2020.

CANTONE, Katja F. *Code-switching in Bilingual Children*, Dordrecht, Springer, 2007, 272 p.

CANUT, Cécile et Dominique Caubet. *Comment les langues se mélangent : codeswitching en Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 2002, 180 p.

CHAMBERLAND, Roger. « Le paradoxe culturel du rap québécois » dans P. Roy et S. Lacasse (dirs.), *GROOVE : Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains : mélanges à la mémoire de Roger Chamberland*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2006, 190 p.

CHAMBERLAND, Roger. « Rap in Canada : Bilingual and multicultural » dans T. Mitchell (dir.), *Global Noise : Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001, 336 p.

CHANG, Jeff. *Can't stop won't stop: A history of the Hip-Hop Generation*, New York, St. Martin's Publishing Group, 2007, 560 p.

CONSEIL CANADIEN DES NORMES DE LA RADIODÉLÉVISION. *Le Conseil canadien des normes de la radiotélévision déclare que la présence du mot fuck dans une chanson en anglais diffusée à une émission du matin enfreint le Code*, <https://cbsc.ca/fr/communiqués/page/le-conseil-canadien-des-normes-de-la-radiotelevision-declare-que-la-presence-du-mot-fuck-dans-une-chanson-en-anglais-diffusee-a-une-emission-du-matin-enfreint-le-code/>, page consultée le 11 juillet 2020.

CONSEIL CANADIEN DES NORMES DE LA RADIODÉLÉVISION. *Le Conseil canadien des normes de la radiotélévision déclare que le mot fuck dans une émission en français n'a pas une connotation aussi vulgaire qu'en anglais*, <https://www.cbsc.ca/fr/communiqués/page/le-conseil-canadien-des-normes-de-la-radiotelevision-declare-que-le-mot-fuck-dans-une-emission-en-francais-na-pas-une-connotation-aussi-vulgaire-que-en-anglais/>, page consultée le 11 juillet 2020.

- CORBEIL, Jean-Claude. *L'embarras des langues : Origine, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*, Montréal, Québec Amérique, 2007, 552 p.
- DE VILLERS, Marie-Eva. *Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 1869 p.
- DOSTIE, Gaétane. « Gros mots et petits mots dans une perspective prototypique. Les sacres et leurs substituts euphémisés en français québécois », *Cahiers de lexicologie*, vol. I, no. 106, 2015, p. 55-89.
- FERAH, Mayssa. « Trop blanc, le “rap keb” ? », *La Presse*, Montréal, 29 juillet 2019, <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2019-07-29/trop-blanc-le-rap-keb>, page consultée le 8 août 2020.
- FERGUSON, Charles A. « Diglossia », *WORD*, vol. XV, no. 2, 1959, p. 325-340.
- FISHMAN, Joshua A. « Bilingualism With and Without Diglossia; Diglossia With and Without Bilingualism. », *Journal of Social Issues*, vol. XXIII, no. 2, 1967, p. 29-38.
- GAL, Susan. « The political economy of code choice », dans M. Heller (dir.), *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, Walter de Gruyter, 2010, p. 245-264.
- GALARNEAU, Etienne. « Innovations médiatiques et avant-garde musicale : Une sociomusicologie des “musiques émergentes” à l'ère du web 2.0 », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2016.
- GARDNER-CHLOROS, Pénélope. « Code-Switching: Approches principales et perspectives », *La Linguistique*, vol. XIX, no. 2, 1983, p. 21-53.
- GAUVIN, Lise. *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

- GIGUÈRE, Ugo. « ADISQ : la consécration pour Alexandra Stréliski », *La Presse*, Montréal, 27 octobre 2019, <https://www.lapresse.ca/arts/musique/2019-10-27/adisq-la-consecration-pour-alexandra-streliski>, page consultée le 8 août 2020.
- GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent : hétérolinguisme et lettres québécoises*, 2^e éd., Paris, Classiques Garnier, 2019 [1997], 359 p.
- GUMPERZ, John. *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, 225 p.
- GUMPERZ, John. « The Sociolinguistic Significance of Conversational Code-Switching », *RELC Journal*, vol. VIII, no. 2, 1977, p. 1-34.
- HARDING, Jason et John Nash. *Modernism & Non-Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2019, 256 p.
- HELLER, Monica (dir.). *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Berlin, Walter de Gruyter, 2010, 278 p.
- HELLER, Monica. *Language, Ethnicity and Politics in Quebec*, thèse de doctorat, Berkeley University of California, 1982.
- HENRY, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 297 p.
- HIRSCHI, Stéphane. *Chanson: l'art de fixer l'air du temps: de Béranger à Mano Solo*, Paris, Presses Universitaire de Valenciennes, coll. « Les Belles Lettres », 2008, 298 p.
- HUGHES, Geoffrey. *Swearing : A social history of foul language, oaths and profanity in English*, London, Penguin Books Limited, 1998, 304 p.
- INKSTER, Becky et SULE, Akeem. « Drug term trends in American hip-hop lyrics », *Journal of Public Mental Health*, vol. XIV, no. 3, 2015, p. 169-173.

- JONES, Christopher M. « Hip-Hop Quebec: Self and Synthesis », *Popular Music and Society*, vol. XXXIV, no. 2, 2011, p. 177-202.
- JONES, Christopher M. « Popular Music in Quebec », dans S. Gervais (dir.), *Quebec Questions: Quebec Studies for the Twenty-First Century*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 212-222.
- KHALIFA, Jean-Charles. « Les questions en grammaire générative », *Corela*, HS-29, 2019, p. 1-17.
- KRYSINSKI, Wladimir. « Littérature et identité en déplacement : Le défi du Québec » dans K. Alfons Knauth et Ping-hui Liao (dirs.), *Migrancy and Multilingualism in World Literature*, LIT Verlag Münster, Berlin, 2016, 256 p.
- LAABIDI, Myriam. « Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois », *Cahiers de recherche sociologique*, no. 49, 2010, p. 161-180.
- LAABIDI, Myriam. « Représentations scolaires et culture hip-hop : expériences et trajectoires », Thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 2012.
- LAMBTON, John George. *Rapport de Lord Durham, Haut-commissaire de Sa Majesté, sur les affaires de l'Amérique septentrionale britannique*, Montréal, L'Ami du peuple, de l'ordre et des lois, 1839, 200 p.
- LAMARRE, Patricia. « Bilingual winks and bilingual wordplay in Montreal's linguistic landscape », *International Journal of the Sociology of Language*, vol. MMXIV, no. 228, 2014, p. 131-151.
- LAPOINTE, Marie-Claude. « L'écoute et la consommation de la musique » dans R. Garon et M.-C. Lapointe (dirs), *Enjeux des industries culturelles du Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, 2010, p. 41-66.

- LEMAY, Sylvain. *Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2016, 221 p.
- LECLERC, Catherine. « Radio Radio à Montréal : “la right side of the wrong” », *Revue de l’Université de Moncton*, vol. XLVII, no. 2, 2016, p. 95-128.
- LESACHER, Claire. « Rap, genre, langage et “québécoisité” : enjeux et tensions sociolinguistiques de l’accès aux espaces médiatiques à Montréal », *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, vol. X, no. 2, 2016, p. 233-256.
- Loi sur les langues officielles*, LRC 1985, c 31, s 2.
- LOW, Bronwen. *Slam School : Learning Through Conflict in the Hip-Hop and Spoken Word Classroom*, Stanford, Stanford University Press, 2011, 208 p.
- LOW, Bronwen et Mela Sarkar. « Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L’étude du langage mixte du rap montréalais en guise d’exemple », *Kinephanos*, vol. III, no. 1, 2012, p. 20-47.
- MARTEL, Marcel et PÂQUET, Martin. *Langue et politique au Canada et au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2010, 335 p.
- MARTÍNEZ, Isabelle Marc. *Le rap français: esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, 2008, 327 p.
- MCCANN, Bryan. « 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. XXIX, no. 5, 2012, p. 367-386.
- MENEY, Lionel. *Main basse sur la langue*, Montréal, Liber, 2010, 508 p.

MERRIAM-WEBSTER. *English Dictionary*, <https://www.merriam-webster.com>, page consultée le 12 mai 2020.

NÉMÉH-NOMBRÉ, Philippe. « 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*, no. 332, 2018, p. 39-44.

NOLETTE, Nicole. *Jouer la traduction : théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2015, 300 p.

PAPINEAU, Philippe. « Festival d'été de Québec : Turlute des temps modernes », *Le Devoir*, Montréal, 14 juillet 2011, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/327384/festival-d-ete-de-quebec-turlute-des-temps-modernes>, page consultée le 8 août 2020.

RADIO-CANADA. « Unilingues? Bilingues? Les cartes de la langue à Montréal », Radio-Canada, 31 octobre 2014, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/691907/montreal-francais-montreal-anglais-carte-linguistique-unilinguisme-bilinguisme>, page consultée le 9 août 2020.

ROSE, Tricia. *The Hip Hop Wars : What We Talk About When We Talk About Hip-Hop and Why It Matters*, New York, Basics Books, 2008, 308 p.

SARKAR, Mela. « “Ousqu'on chill à soir?” Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, Automne 2008, p. 27-44.

SARKAR, Mela et L. Winer. « Multilingual code-switching in Quebec rap: Poetry, pragmatics, and performativity », *International Journal of Multilingualism*, vol. III, no. 3, 2006, p. 173-192.

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

- SCHLOSS, Joseph G. *Foundation : B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New-York*, New York, Oxford University Press, 2009, 176 p.
- SIMON, Sherry. *Translating Montreal: episodes in the life of a divided city*, Montréal, McGill-Queen's Press, 2006, 280 p.
- SUCHET, Myriam. *L'Imaginaire Hétérolingue: ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 349 p.
- SUCHET, Myriam. *Outils pour un traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2009, 262 p.
- SWANN Joann, Ana Deumert, Rajend Mesthrie et Theresa Lillis. *Dictionary of Sociolinguistics*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2004, 368 p.
- TERKOURAFI, Marina. *Languages of Global Hip Hop*, London, Continuum, 2010, 351 p.
- THIAM, Ndiassé. « Alternance Codique » dans M.-L. Moreau (dir.), *Sociolinguistique : les concepts de base*, Mardaga, Liège, 1997, 312 p.
- TREMBLAY, Alice. « L'emprunt de " fuckin' " en français québécois parlé à Montréal : un cas d'infixation », mémoire de maîtrise, Ste-Foy, Université Laval, 2020.
<https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/39091>.
- WHITE, Bob W. « *Franglais* in a post-rap world : audible minorities and anxiety about mixing in Québec », *Ethnic and Racial Studies*, vol. XLII, no. 6, 2019, p. 957-974.
- WOOLARD, Kathryn A. « Strategic bivalency in Latin and Spanish in early modern Spain », *Language in Society*, no. 36, 2007, p. 487-509.
- WOOLARD, Kathryn A. « Simultaneity and Bivalency as Strategies in Bilingualism », *Journal of Linguistic Anthropology*, vol. VIII, no. 1, 1998, p. 3-29.