



THESE / Université Rennes 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Sciences du langage
École doctorale Sciences Humaines et Sociales

présentée par
Claire Lesacher
Préparée à l'Unité de recherche PREFics (n°4246)
Université Rennes 2

**Le rap comme
activité(s) sociale(s):
dynamiques sociodiscursives
et genre à Montréal
(approche sociolinguistique)**

Thèse soutenue le 13 octobre 2015
devant le jury composé de :

Thierry BULOT
Directeur de thèse

Patricia LAMARRE
Professeure. Université de Montréal, Montréal, Canada (Québec) / *rapporteuse*

Claudine MOÏSE
Professeure. Université Stendhal, Grenoble / *rapporteuse*

Marie-Madeleine BERTUCCI
Professeure. Université de Cergy-Pontoise, Cergy-Pontoise / *examinatrice*

Cyril TRIMAILLE
Maître de conférences. Université Stendhal, Grenoble / *examineur*

Karim HAMMOU
Sociologue chargé de recherche. CNRS / *examineur*

SOMMAIRE

SOMMAIRE	1
REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION GÉNÉRALE GENRE ET SOCIOLINGUISTIQUE : LE CHOIX DU RAP COMME OBJET DE RECHERCHE	5
Pratiques et expériences de rappeuses montréalaises : comment envisager l'activité rap montréalaise d'un point de vue sociodiscursif et à l'aune du genre ?	9
CHAPITRE I. L'ACTIVITÉ RAP À MONTRÉAL : ÉLÉMENTS D'UNE CONTEXTUALISATION SOCIOHISTORIQUE EN TERRAIN PLURILINGUE	21
I. Un historique du rap et du hip-hop à Montréal.	23
II. Rap montréalais et/ou rap québécois ? : une recherche qui se focalise sur le terrain montréalais	37
III. Le rap et la jeunesse multiculturelle montréalaise	45
IV. Le rap et la référence au groupe majoritaire	66
V. Les réseaux anglophones du rap à Montréal	76
VII. Vers une appréhension du rap montréalais à l'aune du genre et de la sociolinguistique	84
CHAPITRE II. L'ACTIVITÉ RAP À L'AUNE DU GENRE : CONTOURS ÉPISTÉMOLOGIQUES	87
I. Genre et rapports sociaux de sexe	89
II. Penser l'imbrication des rapports de pouvoir : l'apport des féministes africaines-américaines	103
III. Champ musical, genre et rapports de pouvoir coproduits	128
CHAPITRE III. ENVISAGER LE RAP AU CROISEMENT DES <i>POPULAR MUSIC STUDIES</i> ET DE LA SOCIOLINGUISTIQUE	165
I. Le rap, une musique populaire ?	167
II. Recours à la notion de « musiques populaires » dans le cadre d'une recherche en sociolinguistique sur le rap à Montréal	183
III. Ancrages de la sociolinguistique du rap en France	198
IV. Glocalisation du rap et notion de scène locale	210
CHAPITRE IV. PRATIQUES, EXPÉRIENCES ET DISCOURS DE RAPPEUSES À MONTRÉAL : MÉTHODOLOGIE DU RECUEIL DE CORPUS ET DE SON INTERPRÉTATION	227
I. Des ancrages théoriques et épistémologiques vers la réalisation de l'enquête qualitative de terrain	229
II. Explorations et constitution d'un répertoire de rappeuses comme préalables à l'élaboration de l'enquête	235
III. Pratiques, trajectoires et mises en mots des rappeuses : Vers la constitution d'un corpus discursif d'analyse.	247
IV. Interpréter le corpus discursif : vers une « posture » d'analyse du discours	262
CHAPITRE V. GENRE ET RAP À MONTRÉAL : PRATIQUES, EXPÉRIENCES ET REPRÉSENTATIONS DE	

RAPPEUSES DE LA VILLE	267
I. Se dire rappeuse ? : Positionnements discursifs des rappeuses par rapport à la forme nominale agentive « rappeuse »	269
II. De l'avant-rap au rap : socialisations des rappeuses et hétérogénéité des parcours	292
III. La figure masculine comme levier de l'investissement dans le rap : enjeux genrés de la transmission	306
IV. Collaborations féminines et projets visant la mise en réseau et la visibilité des rappeuses	335
V. Être rappeuse dans un « <i>milieu de gars</i> ». Représentations, pratiques et expériences des rappeuses à l'aune de leur « rareté »	354
CHAPITRE VI. ENJEUX SOCOLINGUISTIQUES ET SOCIOLANGAGIERS, QUÉBÉQUICITÉ ET RAP À MONTRÉAL	395
I. La poétique plurilingue : une marque du rap montréalais ?	397
II. Code-switching et slangs : logiques et stratégies des rappeuses à Montréal	402
III. Les langues majoritaires de l'espace montréalais comme langues matrices du rap local	411
IV. Frontiérisations sociolinguistiques de l'activité rap montréalaise : l'organisation de l'activité rap en deux grands réseaux linguistiques	415
V. La diffusion du rap dans l'espace public : un processus procédant de la <i>québécoisité</i> et positionnant les artistes face à celle-ci	422
VI. Quand la diffusion et la médiatisation articulent genre, langage, <i>québécoisité</i> et représentations sur le rap	449
CONCLUSION GÉNÉRALE LA RECHERCHE EST UN CHEMINEMENT : APPORTS ET LIMITES DE CETTE ÉTUDE	467
I. Une recherche marquée par son cheminement	467
II. Apports de la recherche. Que disent les rappeuses de l'activité rap montréalaise ?	469
III. Ouvrir le débat et penser de nouvelles pistes à l'aune des « limites » de la recherche	473
BIBLIOGRAPHIE	481
Articles de presse, médias en ligne et blogues	506
DOCUMENTS AUDIO ET AUDIOVISUELS	509
TABLE DES MATIÈRES	511

REMERCIEMENTS

À l'issue de ce travail de recherche, mes premiers remerciements vont à mon directeur de recherche, Thierry Bulot. Merci d'avoir cru en ce projet de recherche, et de m'avoir accompagnée et guidée dans mes réflexions depuis le début de mon Master. Merci aussi de m'avoir initiée à la recherche. Merci pour tes conseils avisés, nos nombreux échanges et nos collaborations.

Je remercie également les membres du jury, Marie-Madeleine Bertucci, Claudine Moïse, Patricia Lamarre, Cyril Trimaille et Karim Hammou, d'avoir accepté de lire, de discuter et d'évaluer ce travail.

Tout particulièrement, je remercie Patricia Lamarre de m'avoir non seulement accueillie au Ceetum, mais également de m'avoir intégrée à son équipe de recherche pour un passionnant projet « on the move ». Merci également pour tes conseils qui ont été si précieux dans le cadre du travail présenté ici.

J'exprime également ma reconnaissance à Philippe Blanchet, pour m'avoir accordé toute sa confiance dans le cadre du Réseau-mixte LaFEF. Cette expérience professionnelle m'a permise de mener ce doctorat dans des conditions relativement confortables – humainement et économiquement —, tout en « mettant un pied » de l'autre côté du miroir de la recherche. Merci aussi pour le soutien dont tu m'as témoigné au cours de ce doctorat.

J'adresse également mes remerciements à Catherine Loneux, et Thierry Bulot, directrice et directeur de mon laboratoire d'accueil PREFics pendant le déroulement de cette thèse. Merci de votre disponibilité et de vos encouragements.

Ma profonde reconnaissance va aux artistEs qui ont participé à cette recherche, à l'intérêt, au temps et à la confiance qu'elles m'ont accordés et qu'elles ont accordé à ce travail. Leur rencontre à rendu ce projet d'autant plus passionnant, et nos moments d'échanges m'ont marquée bien au-delà de ce projet... merci à vous pour votre énergie.

J'exprime également mes plus vifs remerciements aux personnes qui ont participé à l'élaboration du présent manuscrit *via* leurs relectures toujours bienveillantes, minutieuses, stimulantes, pertinentes et bienvenues. Merci à vous Nadia, Fanny, Solenn, Aude L. S., Gudrun, Marcella, Nolwenn, Diane, Elen, Marianne, Claire et Gildas. Merci également à Aude E., Aude L.S, Thibaut et Floriane pour vos traductions, ainsi à Natalie pour les transcriptions des entretiens conduits en anglais.

..... À charge de revanche.

Au moment de conclure cette recherche j'ai une forte pensée pour les personnes qui animent l'espace recherche ALC de l'Université Rennes 2 : les doctorant-e-s, le personnel administratif, les enseignant-e-s-chercheur-e-s. Espace de travail, de discussion, de débats, de projets en germe ; lieu de vie ; de rires et de partage... L'énergie qui se dégage de cet espace nourri et concrétise le sentiment de faire partie d'une équipe, dont la présente recherche porte indubitablement la marque. Tout particulièrement, je pense ici aux doctorantes qui sont, elles aussi, engagées dans le sprint final de la thèse au moment où j'écris ces lignes.

La thèse engageant finalement tout son entourage, je tiens ici à adresser mes pensées les plus vives et les plus reconnaissantes à celles et ceux qui ont entouré d'une belle énergie ces années de doctorat, et d'autant plus à celles et ceux qui m'ont insufflé la force de finaliser ce grand chantier.

Je pense ici au Gang des Moniques et à Vincent, ainsi qu'aux « copines de toujours », aux collègues/camarades et aux autres comparsEs de Rennes et d'ailleurs... et là encore, j'ai une pensée particulière à celles et ceux qui terminent leur thèse.

Je remercie aussi mes parents, Nadine et Gildas, de m'avoir soutenue sans jamais perdre patience, et de m'avoir laissée mener comme je l'entendais le mandat qui revient aux aîné-e-s, d'entamer une première connaissance du terrain pour mieux armer les suivant-e-s. Et parmi ces suivantes, j'ai une pensée particulière pour Floriane et Priscilla, sœur, cousine, et non moins amies. Une pensée également pour mes cousines/filleules ou filleules/cousines, à qui j'espère avoir transmis un petit quelque chose en menant et en achevant ce travail. Au-delà de remercier l'ensemble de ma famille pour le soutien et les encouragements qu'elles et ils m'ont toujours apporté, je me tourne particulièrement vers ma grand-mère Henriette. Forte de nos discussions, le travail mené ici a toujours un peu sonné comme la revanche d'un parcours qu'elle n'a pu entamer il y a plusieurs décennies. J'ai aussi une pensée pour Thomas au moment de conclure cette thèse, dont les lignes portent quelque part la marque de nos péripéties montréalaises.

À tout-e-s mes ami-e-s et à ma famille, merci aussi d'avoir compris pourquoi je n'ai pas toujours été très présente ces dernières années, et d'autant plus ces derniers mois.

Avec l'aboutissement de ce travail, se termine donc une étape, celle du doctorat, influencé de comme influençant les moments d'une vie, marquant d'une saveur particulière la seconde moitié de ma vingtaine. Une étape intense, parfois désarmante, mais riche ; toujours traversée de la conscience de vivre une période relativement privilégiée et confirmant mon attrait pour la recherche. À l'issue de cette passionnante étape, je n'ai alors qu'une hâte, c'est de voir de quoi la suivante sera faite.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

GENRE ET SOCIOLINGUISTIQUE : LE CHOIX DU RAP COMME OBJET DE RECHERCHE

« le rap francophone est un bel objet pour se demander comment naissent les genres » (Hammou, 2009b : 9)

Le genre musical rap représente un « *bel objet* » pour interroger les phénomènes et les processus à l'œuvre au sein d'une société donnée, les rapports sociaux qu'ils convoquent et la manière dont se composent les subjectivités et les pratiques sociales dans ce contexte. Cette proposition trouve son fondement dans le statut ambivalent du rap au sein des discours en circulation, lesquels engagent des acteur-trice-s tant « internes » qu'« externes » au rap – dont les acteur-trice-s de la communauté scientifique –, ainsi qu'ils impactent et organisent en partie les pratiques relatives à ce genre musical.

En effet, le rap est régulièrement évoqué, interpellé, ou commenté selon des procédés qui en convoquent et/ou en confère la caractéristique d'expression de ceux¹ qui dénoncent les inégalités de leurs propres conditions sociales et revendiquent une meilleure justice sociale. Corollairement, et selon des mécanismes qui émergent des mêmes présupposés, le rap est également appréhendé comme un genre subversif. Une caractérisation qui engage alors des positionnements ambivalents. Certains discours vont souligner la créativité et l'inventivité de pratiques artistiques qui s'extirpent des normes dominantes (langagières notamment), voire qui les remettent en cause², quand d'autres vont en dénoncer la violence verbale ou la teneur des propos tenus (Lesacher, 2013), dans un mouvement qui associe ces formes de caractérisations à l'inadaptation sociale de ses auteurs, dont elles seraient alors le reflet. Dans ce cadre, le rap est souvent décrit comme un lieu privilégié de sexisme, d'ultra-sexualisation et/ou de subordination des femmes (Lesacher, 2013).

Ainsi, quand bien même les fondements dont relèvent ces représentations communes - qui imprègnent les discours et l'action politique, les travaux scientifiques, les logiques des structures de production et de promotion de la musique, ainsi que celles des instances médiatiques et des artistes - ont été mises au jour et discutées, le rap demeure rarement envisagé « dans la neutralité ». En atteste, par exemple, l'attention dont peut faire l'objet du ton « *neutre, voire clinique* », adopté par Karim Hammou au cours de ses recherches sur le rap :

¹ La non-féminisation est ici volontaire pour rendre compte de la propension de ces représentations à convoquer le rap en tant que genre artistique masculin.

² Cf, Chapitre III, 2.2 ; 3.2 et 3.3.

« *A* : Le ton du livre est très neutre, voire clinique. C'est un choix ?

K : Oui. Ceci dit, je sais que ma démarche n'est pas neutre pour autant. Mon point de vue est certes étayé, mais il est partial. Cette neutralité de ton est elle-même une prise de position : elle signifie qu'on peut parler du rap sans être dans une posture morale, sans devoir prendre parti « pour » ou « contre » ceci ou cela. On peut chercher en premier lieu à décrire le rap dans sa complexité, dans ses conflits. « Comprendre » le rap, au sens sociologique, c'est ça » (JB, 2014) »

Pour le sociologue, cette interview accordée au média en ligne www.abcdrduson.com, est une occasion d'explicitier cette « neutralité » comme lieu d'un positionnement de recherche général à l'égard du rap.

Aussi, et considérant que les représentations communes sur le rap relèvent de rapports sociaux coproduits, ce genre musical représente un objet qui permet d'appréhender le caractère complexe et ambivalent de leur mise en œuvre, ainsi qu'il engage à envisager l'actualisation des rapports sociaux sur le mode de la complexité et de l'ambivalence. Partant de là, la mise en perspective de ces observations avec des intérêts de recherches relatifs à mon inscription dans le champ de la sociolinguistique et des études genre, invite à relever deux aspects de l'appréhension du rap au sein de ces domaines scientifiques. D'une part, les recherches focalisées sur ce genre musical en ont relativement peu examiné la dimension genrée, de même que les études interrogeant le fait et le champ musical au prisme du genre ne se sont que rarement intéressées au rap. Particulièrement, manifeste en France et au Québec, cette observation est néanmoins à pondérer concernant l'espace étatsunien, où le rap et la culture hip-hop ont notamment été appréhendés et problématisés par les travaux des féministes africaines-américaines (Rose, 1994 ; hooks, 1994 ; Morgan, 1999 ; Collins, 2006). D'autre part, des sociolinguistiques ont démontré combien l'étude du rap est adaptée aux problématiques investies par ce champ de recherche, « *non seulement parce qu'il constitue un espace sociolinguistique particulier, mais aussi parce qu'il révèle et influence les dynamiques de la société dans laquelle il s'inscrit.* » (Auzanneau et al., 2003 : 110). Toutefois, la « sociolinguistique du rap » s'est surtout intéressée aux textes et aux paroles de ce genre musical et beaucoup moins aux discours épilinguistiques des artistes sur ces derniers, sur ce qui relève des interactions interindividuelles entre acteur-trice-s du rap, ou encore sur les enjeux de la diffusion du rap dans l'espace public. Prenant acte de ce contexte, nous proposons ici d'interroger le rap à l'aune du genre – pensé comme un rapport social coproduit- et ce, d'un point de vue sociodiscursif.

Par ailleurs, le thème unificateur de la sociolinguistique réside dans l'appréhension du langage comme une « *activité, socialement localisée, et dont l'étude se mène sur le terrain* » (Bachmann, Lindefeld et Simonin, 1991 : 30). Ce champ de recherche présente une alors tendance manifeste à

se focaliser sur les sujets parlants, ainsi que sur leurs pratiques et leurs représentations, *via* la mise en oeuvre d'enquêtes qualitatives auprès de ces dernier-ière-s. Cet ancrage corrobore des postulats épistémologiques défendus dans le cadre des études genre. Danielle Kergoat, entre autres, met en exergue la nécessité de partir du terrain et de s'attacher aux pratiques (Kergoat, 2012 (2010)b) dans le cadre de recherches qui engagent l'appréhension de la coproduction des rapports de pouvoir. La sociologue avance ainsi qu'« *il faut aller voir la réalité des pratiques qui sont toujours compliquées, ambiguës, contradictoires ambivalentes... et qui comme telles intègrent la complexité créée par l'imbrication des rapports sociaux* » (Kergoat, 2012 (2010)b : 328). Ce faisant, la présente recherche vise à interroger la dimension genrée du rap en accordant une attention particulière, aux pratiques, aux expériences, aux représentations et aux trajectoires des personnes impliquées dans le champ, qu'il convient alors d'envisager comme une activité engageant une pluralité d'acteur-trice-s en interaction. Plus précisément, cette étude propose de se focaliser sur les rappeuses.

Ce choix procède en partie de mes intérêts de recherches, axés, depuis mon entrée en Master, sur la prise de responsabilités des femmes dans un espace public traversé par des rapports de pouvoir coproduits. De manière concomitante – et intriquée –, le choix de s'intéresser aux rappeuses trouve ses origines dans le contexte même au sein duquel s'inscrit cette étude. Si l'on s'attache aux discours communs sur le rap, leur tendance à « alpaguer » ce genre musical sur la base de son dit sexisme - et du sexisme de ses auteurs - est concomitant à un désintérêt de ces mêmes discours à l'égard des rappeuses, voire même à leur invisibilisation, puisque qu'ils posent le genre rap comme étant, de fait, porté par des hommes - « déjà » sexistes de surcroit.

En effet, d'un point de vue macrosociologique, force est de constater que les femmes sont moins présentes et/ou visibles que les hommes au sein de l'activité rap, qui apparaît surtout être « *une affaire de mec* » (Strausz et Dole, 2010 : 12). En outre, c'est dans le secteur de la communication que les femmes y seraient les plus visibles : journalistes, animatrices d'émissions TV, agents artistiques, organisatrices d'événements, etc. (Laabidy, 2005 : 130). Ce fait rejoue d'ailleurs les observations portées par Marie-Thérèse Lefebvre au cours de son travail d'historicisation de la contribution des femmes au champ musical québécois (Lefebvre, 1991 et 2005). Les femmes semblent être davantage investies dans une dynamique de présentation ou de relai du travail « des autres » que de création artistique. Par ailleurs, lorsque l'on s'attache plus particulièrement aux pratiques artistiques de l'activité rap, on remarque que les femmes sont plus souvent derrière le micro pour chanter les chœurs ou les refrains r'n'b (Laabidy, 2005) que pour rapper. Au milieu des années 2000, Karim Hammou avait ainsi estimé à 5 % le pourcentage de « rappeuses « connues » en France (H.K., 2004). Ce chiffre, bien que non représentatif de la totalité des expériences (il fait référence à des pratiques qui relèvent d'une certaine

professionnalisation et médiatisation), traduit néanmoins une nette sous représentation numérique des rappeuses par rapport à leurs homologues masculins. Si elles sont moins présentes et moins visibles, les rappeuses sont pourtant là, elles écrivent, rappent, portent des projets artistiques et donnent des concerts dans l'espace public. Par ailleurs, les rappeuses investissent la pratique rapologique selon des modalités et des ancrages divers (Keyes, 2004 ; Dorlin, 2012) et ne peuvent être interprétables en tant que groupe homogène et encore moins en tant que catégorie permanente qui se distinguerait spécifiquement du reste de l'activité rap (sous-entendue masculine) et à laquelle on la comparerait. Ainsi, la présente recherche vise aussi à interroger, pour rendre visibles, les pratiques, les représentations les expériences et les trajectoires de rappeuses. Dans ce cadre, il s'agit de « restituer » aux rappeuses « le sens de leurs pratiques, pour que le sens ne soit pas donné de l'extérieur par un pur déterminisme » (Kergoat, 2012 (1992) : 104). En conséquence cette étude propose de s'attacher aux productions discursives des rappeuses sur leurs expériences et leurs pratiques. Aussi, puisque nous considérons que les discours sont opaques cette recherche se focalisera non seulement sur « les mots », mais également sur la structuration des discours, sur la matérialité de la mise en mot des rappeuses pour dégager le sens qu'elles donnent de leurs pratiques et de leurs expériences.

Par ailleurs, la sociolinguistique urbaine invite à mettre en œuvre des approches qui prennent en compte et interrogent les phénomènes de territorialisation, lesquels renvoient à l'appropriation et à la production situées et hiérarchisées des territoires (Bulot, 2007). Il s'agit alors de s'intéresser aux phénomènes et processus sociaux tels qu'ils sont ancrés localement. Un postulat que défendent également les chercheur-e-s en *Popular Music Studies* qui mobilisent la notion de « scène musicale » (Straw, 1991 ; Guibert, 2012). À la faveur de ces ancrages de départ, et d'un séjour scientifique au *Centre des études ethniques des universités montréalaises* (réalisé en 2011 et supervisé par Patricia Lamarre), au cours duquel la vivacité de l'activité rap locale et son imprégnation d'enjeux sociolinguistiques et sociolangagiers prégnants ont pu être relevés, cette recherche s'est focalisée sur les enjeux genrés et sociolinguistiques de l'activité rap montréalaise.

Celle-ci ambitionne alors de répondre à la question suivante : quels sont les enjeux genrés et sociolinguistiques de l'activité rap montréalaise que mettent en exergue les pratiques, les représentations, les expériences et les trajectoires de ses rappeuses ? Ce faisant, l'étude proposée, qui se base sur une enquête de terrain réalisée en 2011 à Montréal, s'organise en 6 chapitres dont il convient d'en présenter les contours.

Pratiques et expériences de rappeuses montréalaises : comment envisager l'activité rap montréalaise d'un point de vue sociodiscursif et à l'aune du genre ?

Le premier chapitre de cette recherche, intitulé « *L'activité rap à Montréal: Éléments d'une contextualisation sociohistorique en terrain plurilingue* » vise à éclairer le contexte au sein duquel elle s'inscrit. Ce chapitre propose de retracer un historique de l'émergence et de l'implantation du genre rap à Montréal, avant de cerner plus précisément le paysage de l'activité rap montréalaise, dans un mouvement qui articule ses différentes facettes aux enjeux sociétaux de l'espace montréalais et québécois. Relevant d'une lecture croisée des sources scientifiques disponibles et de documents journalistiques ou artistiques, cette partie renseigne également sur l'état de la recherche sur l'activité rap locale. Ainsi, ce chapitre inaugural s'ouvre sur une première partie qui détermine les contours historiques de l'émergence et de l'implantation du rap à Montréal. Après avoir explicité en quoi ce retour relève davantage d'une histoire que de l'histoire du rap montréalais (I.1.1), ses premières heures sont retracées au cours deux sous-parties suivantes (I.1.2 et I.1.3). Une quatrième sous-partie souligne les circulations de ce genre alors « juvénile » au sein du champ musical québécois (I.1.4). Nous envisagerons ensuite la distinction progressive qui s'opère, à partir des années 1990, entre un rap d'expression francophone et un rap d'expression anglophone (I.1.5). Cette décennie est également celle de l'essor de plus en plus palpable de ce genre musical au Québec, marqué en 1997 par le premier succès commercial d'un album rap québécois, d'expression francophone. Les retombées de ce succès sur l'ensemble de l'activité rap locale seront alors examinées (I.1.6). Le septième point de cette première partie (I.1.7) s'attache au contexte des années 2000, marqué par un foisonnement artistique concomitant à une éviction du rap des réseaux médiatiques.

À la suite de ce premier mouvement généalogique, la deuxième partie de ce chapitre sera l'occasion de définir et d'explicitier la focalisation de cette recherche sur le rap montréalais dans un contexte québécois traversé du fait rap. Dans un premier temps (I.2.1), nous examinerons en quoi la situation sociétale montréalaise se distingue de celle du reste du Québec et, en conséquence, engage des caractéristiques propres à l'activité rap de la ville, qui relève également d'un pôle central de l'activité rap québécoise. La sous-partie suivante (I.2.2) abordera la notion de *montréalalité* qui émerge de la spécificité perçue de l'espace montréalais, et qui infuse tendanciellement réinvestie par les acteur-trice-s du rap local.

Ce faisant, la suite de ce premier chapitre se focalisera de manière plus appuyée sur les différentes facettes qui caractérisent l'activité rap montréalaise et ce, en s'adossant aux travaux scientifiques qui ont interrogés cette dernière.

Tout d'abord, nous examinerons les enjeux concomitants à une activité rap locale investie par une jeunesse dite multiculturelle. Dans une première sous-partie, nous nous intéresserons aux phénomènes de mutation de la société québécoise simultanée à l'implantation du rap à Montréal (I.3.1). Il sera souligné que l'activité rap montréalaise a été et demeure notamment prise en charge par une jeunesse dite multiculturelle et plurilingue, souvent désignée par le vocable de générations « *post-loi 101* » (Lamarre et Lamarre, 2009). Par la suite (I.3.2), nous interrogerons les enjeux sociétaux inhérents à la transformation de la population montréalaise, marqués par des processus de marginalisation qui impactent également l'activité rap. Afin de mieux saisir ces enjeux, nous proposons d'appréhender les discours en circulation sur l'appartenance québécoise et d'en examiner la teneur, en partie liée à l'idée de « blanchité » dans les représentations communes (I.3.3). Le discours officiel semble pourtant davantage s'attacher à la question linguistique lorsqu'elle ambitionne de définir l'appartenance québécoise (I.3.4). Relevant alors les tensions qui s'actualisent entre le « vu » et « l'entendu » dans l'espace québécois, des sociolinguistes ont élaboré le concept de *québécoïcité*, qui « *se mesurerait selon deux critères* » (Sarkar, 2008a : 33) selon lesquels les québécois-e-s sont blanc-che-s et parlent un français présentant les particularités d'un français perçu comme « québécois ». Ce concept permet d'appréhender le paysage au sein duquel s'insèrent des productions rap plurilingues, non sans générer certaines tensions.

Au cours d'une quatrième partie, la présence palpable d'un rap « majoritaire » au Québec sera examinée. Dans un premier temps, nous aborderons le « cas Loco Locass » en ce qu'il nous semble représentatif de la tendance à investir le rap pour « *s'affirmer comme Québécois au Canada* » (Laabidy, 2004 : 127), et qu'il renseigne sur les enjeux inhérents à ce mandat dans le cadre de l'activité rap montréalaise (I.4.1). Puis, nous questionnerons les ancrages de groupes plus récents et proposant des interprétations renouvelées de l'appartenance au groupe majoritaire (I.4.2).

La cinquième partie de ce chapitre inaugural sera consacrée à l'exploration des réseaux anglophones de l'activité rap montréalaise (I.5.1). Enfin, la dernière partie de ce premier chapitre sera l'occasion de souligner que, dans le paysage de la recherche sur l'activité rap montréalaise et québécoise, l'appréhension de sa dimension genrée de ses enjeux reste à faire.

Postulant une recherche inscrite dans le champ des études genre et donc arrimée à des ancrages théoriques et épistémologiques issus des travaux féministes, *le deuxième chapitre*, intitulé « *L'activité rap à l'aune du genre : contours épistémologiques* », engage une première partie autour du

concept de genre et des discussions qui en émergent. Celle-ci s'ouvre en explicitant que le genre relève d'un rapport de pouvoir, avant de confronter ce dernier aux notions de sexe et d'hétéronormativité (II.1.1). Une troisième sous-partie est consacrée à la pensée butlerienne et à son appréhension de la matérialisation du sexe, des normes et de la performativité du genre (II.1.3). Prenant acte des discussions à l'œuvre au sein du champ des études féministes (et études sur le genre) entre perspectives postmodernes et matérialistes, nous préciserons nos positionnements épistémologiques choisis dans le cadre de cette recherche (II.1.4). À cette occasion, nous défendrons les postulats qui engagent une approche matérialiste des phénomènes sociaux tout en prenant en compte les subjectivités, alors envisagées comme traversées par des rapports de pouvoir, mais n'étant jamais complètement déterminées par ces derniers (Wittig, 2013³, Jackson, 2001). Ce positionnement nous invitera alors à discuter la notion d'agentivité afin de nous distancier d'une appréhension de la soumission et la subversion sur le mode de la binarité, ainsi que d'une version de la capacité d'agir comme relevant *a priori* d'actes de résistance (II.1.5). Enfin, nous concluons cette première partie par la mise en exergue du genre en tant que nécessairement coproduit aux autres rapports de pouvoir (II.1.6).

Ce faisant, la troisième partie de ce chapitre sera consacrée à l'imbrication des rapports de pouvoir et aux enjeux qui sont inhérents à la prise en compte de ces processus. Ce mouvement s'attachera aux travaux portés par les féministes africaines-américaines, lesquelles se sont particulièrement attachées à renseigner la combinaison des formes d'oppression. Dans ce cadre, une première sous-partie retracera à la généalogie du féminisme africain-américain et donc les conditions d'émergence d'une pensée et d'un projet politique prenant en compte et interrogeant l'articulation des rapports sociaux de sexe, de classe et de race (II.2.1). Une deuxième sous-partie examinera la remise en cause du « nous les femmes » marquant le discours et l'action politique du féminisme majoritaire, et dont la définition restrictive en excluait, de fait, les femmes des groupes minoritaires (II.2.2). Une remise en cause à la base d'un renouvellement de la pensée féministe et de la conceptualisation des rapports de pouvoir sur le mode de l'imbrication et la coproduction (II.2.3). Partant de là, la sous-partie suivante (II.2.4) se focalisera plus précisément sur l'un des modes d'appréhension de l'articulation des rapports de pouvoir : l'intersectionnalité. Dans un contexte actuel où cet outil jouit d'une visibilité accrue au sein du champ des études genre, laquelle pu être corollaire d'une forme de dépolitisation de l'outil intersectionnel, nous examinerons les conditions de mise en œuvre d'une pensée intersectionnelle « viable » (II.2.4.1 et II.2.4.2). À l'aune des réflexions menées sur cette question, nous interrogerons la « *matrice de la domination* », mise en place par Patricia Hill Collins (Collins, 2000²) (II.2.5). Croisant puis transcendant une approche dialectique du pouvoir et une approche subjective du pouvoir

(Collins, 2000²: 274-275), Patricia Hill Collins avance que chaque individu-e est situé-e dans une *matrice de la domination*, structurée par différents « *interlocking systems of oppression* » (Collins, 1990 : 222), et qui s'organise en *quatre* domaines de pouvoir.

À l'issue de cette deuxième partie, nous proposerons un retour réflexif sur cette dernière et expliciterons combien celui-ci porte la marque des cheminements engagés par mon travail de recherche, lesquels relèvent notamment de circulations transatlantiques (II.2.6).

À travers la troisième partie de ce deuxième chapitre, nous proposerons une revue de littérature des recherches ayant engagé une appréhension du champ musical du point de vue du genre. La manière dont le genre sanctionne ce domaine sera particulièrement examinée. Dans une première sous-partie, nous nous intéresserons à la ségrégation du champ musical (II.3.1). Suite à la constatation d'une présence minoritaire des femmes (II.3.1.1), la spécialisation masculine du domaine musical sera alors envisagée (II.3.1.2), avant de s'intéresser à la spécialisation sexuelle des rôles et des activités à l'œuvre au sein de celui-ci. Puis, nous appréhenderons les phénomènes de hiérarchisation du champ musical (II.3.2). Dans ce cadre, nous interrogerons la question du plafond de verre (II.3.2.1) puis celle de la légitimité artistique différenciée (II.3.2.2). Les représentations séculaires sur la figure de l'artiste et la notion d'œuvre seront ensuite envisagées en tenant compte de leur historicité (II.3.2.3). Enfin, dans une troisième sous-partie nous appréhenderons le champ musical comme un lieu traversé par des rapports de pouvoir coproduits (II.3.3). À cette occasion, la propension des représentations sur le rap à engager des rapports sociaux imbriqués sera également examinée (II.3.3.1). À cet effet, nous interrogerons les discours en circulation qui posent le rap comme un genre musical fondamentalement sexiste, tout en engageant une forme d'invisibilisation des rapports sociaux de sexe à l'œuvre au sein des autres domaines du champ musical.

Le troisième chapitre, intitulé « *Envisager le rap au croisement des popular music studies et de la sociolinguistique* », visera à compléter le cadre épistémologique défini au cours du deuxième chapitre. Pour ce faire, nous nous attacherons à retracer les discussions engagées par les *Popular Music Studies* et la sociolinguistique concernant l'appréhension des processus à l'œuvre au sein du champ musical.

Au cours d'une première partie, la propension du rap à relever d'une « musique populaire », ainsi que les enjeux inhérents à une telle appréhension seront interrogés. Dans une première sous-partie, nous définirons les ancrages anglo-saxons des recherches sur les musiques populaires (III.1.1). La manière dont la notion a été convoquée au sein du contexte scientifique français sera ensuite considérée (III.1.2). Dans ce cadre, nous envisagerons l'impact de la

conception bourdieusienne de la culture populaire en tant que culture dominée (III.1.2.1). Nous considérerons ensuite les différentes formes de catégorisations du fait musical convoquées par les recherches ancrées sur cette thématique (III.1.2.1). Enfin, des conditions et des arguments engageant la mobilisation de la notion de « musiques populaires » dans le cadre de cette recherche seront dégagés. Ainsi, nous postulerons que c'est en tant que notion ouverte, envisageant les musiques à la fois d'un point de vue historique, social, technique, économique et/ou esthétique (Rouzé, 2007), et s'éloignant d'une définition essentialisante du « populaire », que nous retenons cette notion dans le cadre de nos réflexions. Afin de mieux cerner le contexte au sein duquel s'insère cette recherche, la deuxième partie de ce chapitre sera consacrée aux positionnements opérés par rapport à la notion de « musiques populaires » au sein du champ scientifique québécois (III.2.1), et, plus particulièrement, au sein des recherches sur le rap au Québec (III.2.2). Nous opérerons un questionnement similaire à l'égard des études qui envisagent ce genre musical d'un point de vue sociolinguistique en France (III.2.3). Dans cette deuxième partie, nous tondrons alors à mieux appréhender les ancrages épistémologiques de ces recherches et à situer l'étude engagée ici par rapport à celles-ci.

Poursuivant ce mouvement de contextualisation du champ scientifique, visant à mieux définir les positionnements endossés au cours de cette recherche, nous appréhenderons, lors d'une troisième partie, les ancrages de la sociolinguistique du rap en France. À cette occasion, l'intérêt porté par ces recherches aux traits linguistiques et langagiers des paroles de rap sera particulièrement souligné (III.3.1). Dans la sous-partie suivante, nous mettrons en exergue la tendance de la sociolinguistique du rap à envisager ce genre musical comme marqué par la revendication identitaire (III.3.2). L'analogie palpable entre la figure du « rappeur » et celle du « jeune banlieusard d'origine immigrée » sera ensuite interrogée (III.3.3), avant de considérer l'intérêt porté par les chercheur-e-s investissant la sociolinguistique du rap aux enjeux de sa territorialisation (III.3.4).

Rejoignant ce postulat, nous nous focaliserons, dans la partie suivante, sur deux concepts et notions permettant de cadrer les enjeux d'une appréhension territorialisée du rap : le concept de « glocalisation » et la notion de « scène ».

Considérant sa mobilisation au sein de recherches interrogeant les cultures de masse et populaires contemporaines, nous explorerons le concept de glocalisation qui invite à considérer que le global et le local sont en constante interaction et négociation et non deux pôles opposés ou hermétiques l'un à l'autre (III.4.1). Puis, nous proposerons une discussion autour de l'appréhension du rap en tant que phénomène glocal et, partant de là, nous questionnerons la « viabilité » de la mobilisation de ce concept dans le cadre de cette recherche (III.4.2). Ces

réflexions inviteront à appréhender la notion de scène, issue du champ des *Popular Music Studies* (III.4.3), en l'articulant avec les approches de la territorialisation que propose la sociolinguistique urbaine. À partir de là, nous postulerons que le rap est une activité qui engagea une pluralité d'acteur-trice-s et ce, dans une perspective qui interroge particulièrement le contexte local et les représentations de l'espace qui y sont corrélées (Guibert, 2012 : 3).

Partant des trois premiers chapitres qui proposent une contextualisation de l'activité rap montréalaise et une discussion des ancrages théoriques et épistémologiques de cette recherche, *le quatrième chapitre*, intitulé « *Pratiques, expériences et discours de rappeuses à Montréal : méthodologie du recueil de corpus et de son analyse* », sera l'occasion de cadrer les contours méthodologiques de l'enquête de terrain engagée par cette étude.

Dans une première partie, nous exposerons les liens entre les modalités de l'enquête engagée et les ancrages disciplinaires, théoriques et épistémologiques dont procède cette recherche. Aussi, à l'occasion d'une première sous-partie (IV.1.1) nous expliciterons la mise en œuvre de l'enquête qualitative sur la base de son inscription dans le champ de la sociolinguistique et des études genre. Dans un second temps (IV.1.2), nous argumenterons le choix de se focaliser sur des rappeuses dans le cadre d'une recherche qui vise à interroger l'activité rap montréalaise du point de vue du genre. Il s'agira notamment d'expliquer que c'est en tant que catégorie d'analyse critique, qui renvoie aux rapports sociaux qui la constituent, et non à une catégorie existant en soi, que cette enquête s'intéresse aux rappeuses.

La deuxième partie de ce chapitre sera consacrée à la mise en œuvre exploratoire de l'enquête de terrain, laquelle a notamment procédé de la constitution d'un « répertoire » non exhaustif des rappeuses de la ville. Au cours d'une première sous-partie (IV.2.1), nous présenterons les positionnements méthodologiques adoptés dans le cadre de l'élaboration de ce répertoire. Nous examinerons tout d'abord (IV.2.1.1) la prise en compte des discours en circulation concernant le rap. Il s'agira alors de démontrer que ne pas circonscrire ce qui relève du rap ou non en amont de l'enquête ne nous dispense pas de tenir compte des représentations qui s'actualisent à ce propos au sein de l'espace investi. En effet, celles-ci nous renseignent sur l'activité rap montréalaise, ainsi qu'elles l'organisent.

Dans un second temps (IV.2.1.2), nous définirons notre « *posture intérieure-extérieure* » (Blanchet, 2002² : 48) nécessairement endossée au cours de cette enquête, ainsi que les enjeux qu'elle entraîne dans le cadre de la réalisation de cette dernière. À cet égard, le choix de ne pas « dissimuler » les raisons de ma présence sur le terrain de l'activité rap montréalaise sera également explicité. À l'issue de cette sous-partie, nous défendrons la mise en œuvre d'un travail

de terrain interactionnel (Emerson, 2003 (1981) : 410). Enfin, les modalités de constitution d'un répertoire de rappeuses à Montréal seront argumentées (IV.2.2).

À travers la troisième partie de ce quatrième chapitre, nous éclaircirons les démarches et les postulats qui ont cadré la réalisation des entretiens semi-directifs menés avec des rappeuses à Montréal. Nous préciserons tout d'abord le choix de l'entretien-semi directif à l'aune de l'inscription de cette recherche dans le champ de la sociolinguistique et des études genre (IV.3.1). Ensuite, nous expliciterons les procédés recouvrant la prise de contact et la réalisation de l'entretien avec ces rappeuses (IV.3.2), avant de s'intéresser à la grille d'entretien mobilisée dans le cadre de leur réalisation (IV.3.3). S'en suivra une présentation des rappeuses qui ont participé à cette enquête (IV.3.4).

Au cours de la dernière partie de ce chapitre, nous discuterons des enjeux et des procédés relatifs à l'interprétation du corpus constitué. A l'occasion d'une première sous-partie (IV.4.1), le postulat de se focaliser sur un corpus discursif sera précisé, avant de décrire la méthodologie adoptée dans le cadre de son interprétation (IV.4.2). Concernant l'interprétation du corpus discursif, nous défendrons la pertinence de croiser une méthodologie d'analyse du discours avec une méthodologie d'analyse de contenu thématique.

L'interprétation des productions discursives des rappeuses sur leurs pratiques, sur leurs expériences et sur leurs trajectoires fera l'objet des deux chapitres suivants.

Le cinquième chapitre intitulé « *Genre et rap à Montréal : pratiques, expériences et représentations de rappeuses de la ville* », s'ouvrira sur une première partie consacrée à l'étude des positionnements discursifs des rappeuses par rapport à la forme nominale agentive « rappeuse ». Nous montrerons que la convocation de ce terme par les rappeuses n'est ni automatique ni anodine (V.1.1). La mobilité des rappeuses au sein du champ musical sera également discutée, laquelle se corrobore à une propension de ces dernières à se définir en décrivant ce qu'elles font plutôt qu'en se désignant (V.I. 2). Enfin, nous expliciterons les positionnements discursifs relatifs à la féminisation du terme « rappeur » (VI.3).

Suite à cette première partie, au cours de laquelle nous aurons démontré que les personnes rencontrées peuvent se reconnaître de manière plus ou moins affirmée par rapport au terme « rappeuse », nous proposerons d'appréhender les processus, les contextes et les formes de socialisation qui ont imprégné les multiples cheminements des rappeuses vers une prise en charge progressive de l'expression rapologique. Dans une première sous-partie, nous nous intéresserons aux milieux d'origine des rappeuses et à leurs héritages familiaux hétérogènes (V.2.1). Les activités artistiques des rappeuses en amont du rap seront également envisagées (V.2.2). À cette

occasion, nous montrerons que celles-ci entrent tendanciellement en concordance avec la division genrée du champ artistique. La présence ou non du fait rap au cours des sociabilités adolescentes des rappeuses sera ensuite examinée (V.2.3). Enfin, dans une quatrième sous-partie, nous soulignerons que la prise en charge progressive de la pratique du rap par les rappeuses résulte de processus qui se jouent à la croisée de leurs diverses expériences (V.2.4).

La troisième partie de chapitre sera consacrée aux enjeux genrés de l'entrée ou du passage à une pratique rapologogique plus impliquée. Nous discuterons tout particulièrement de la présence quasi incontournable d'une figure masculine comme levier de l'investissement dans le rap. Dans ce cadre, nous interrogerons la manière dont la mention d'un frère permet de s'inscrire dans des réseaux de sociabilités traversés du fait rap (V.3.1), puis nous discuterons les productions discursives des rappeuses qui indiquent que « c'est un pair qui les a enjointes à « faire du rap » » (V.3.2). Lors de la sous-partie suivante, nous montrerons que pour de nombreuses rappeuses, c'est le fait de « voir » des connaissances (masculines) rapper qui les a incitées à endosser cette pratique musicale (V.3.3). L'influence des réseaux de sociabilité au niveau de l'investissement dans le rap sera alors soulignée. Par ailleurs, les productions discursives des rappeuses soulèvent également que le passage à une pratique plus investie est régulièrement impulsé ou validé par la confrontation de leur rap à des pairs (V.3.4). Face à l'omniprésence de figures masculines dans les trajectoires des rappeuses, la question de la transmission féminine, relativement « timide », sera également discutée (V.3.5). En effet, selon les rappeuses rencontrées, l'influence directe ou indirecte d'une/de femme-s de leur réseau de sociabilité est exceptionnelle. La présence de rappeuses dans les espaces médiatiques comme agent potentiel de transmission sera alors interrogée. Enfin, nous expliciterons la propension des rappeuses à conscientiser, voire à prendre en charge un rôle de « passeuse » pour les générations suivantes.

Considérant le contexte d'hétérosociabilité majoritairement masculin relevé au cours de la partie précédente, nous nous intéresserons, lors d'une quatrième partie, aux collaborations féminines et aux conditions de leur mise en œuvre. Dans un premier temps, nous questionnerons le caractère « exceptionnel » des collaborations interindividuelles (V.4.1). L'analyse des productions discursives des rappeuses sur ces collaborations interindividuelles mettra en exergue que celles-ci s'organisent sans revendiquer la coopération non-mixte. Puis, nous consacrerons une seconde sous-partie aux projets de collaborations collectives mis en place dans l'espace montréalais, ainsi qu'à leurs visées affichées (V.4.2). Il sera alors constaté que les logiques, les processus et les pratiques qui sous-tendent ces projets collectifs, exemplifient les enjeux inhérents à la question de la remise en cause des lignes de tensions structurant les rapports sociaux de sexe.

Au cours d'une cinquième sous-partie, notre analyse se focalisera sur les enjeux corollaires à la « rareté » des rappeuses au sein de l'activité rap montréalaise. Dans un premier temps, nous montrerons que les productions discursives des rappeuses évoquent régulièrement leur implication dans l'activité rap en convoquant un rapport « différence/référence », selon lequel le groupe des rappeurs représente la référence (V.5.1). Partant de là, les sous-parties suivantes viseront à interroger les enjeux concomitants à l'actualisation de ce rapport différence/référence. À cet effet, nous examinerons les positionnements discursifs des rappeuses concernant ce contexte de « rareté » (V.5.2). Nous montrerons que le rapport de différence/référence à l'œuvre est régulièrement appréhendé sur le mode de l'ambivalence et engage tant des pratiques de « retournement » que de « salto » du stigmat. Puis, nous expliciterons la tendance des rappeuses rencontrées à caractériser le genre rap comme un genre masculin, en mettant en exergue les processus de légitimité différenciée que peut engendrer cette représentation (V.5.3). Des processus de légitimité différenciée et hiérarchisée qui convoquent également les stéréotypes de la féminité, lesquels sanctionnent particulièrement les rapports des artistes avec les structures médiatiques québécoises (V.5.4). Ce faisant, notre propos visera à montrer que cette situation engage les rappeuses à composer un équilibre satisfaisant entre le fait qu'elles « sont femmes » et le fait qu'elles « font du rap (pensé comme masculin) ». Dans ce sens, nous discuterons de la propension des rappeuses à appréhender les enjeux de leurs carrières individuelles à travers la notion de « place » qu'il s'agit de « prendre », voire de « (se) faire » (V.5.5). Dans ce contexte, les productions discursives de plusieurs participantes soulignent l'actualisation d'un rapport inégalitaire par rapport à leur accès aux « places » convoitées, dont il s'agira d'examiner les tenants et les aboutissants. Enfin, nous conclurons ce cinquième chapitre en soulignant que les productions discursives des rappeuses sont également marquées par la mention d'une forme de marginalisation du rap local au sein des réseaux de l'industrie musicale et médiatique montréalaise et québécoise (V.5.6). Ce fait nous enjoint à considérer la manière dont d'autres rapports sociaux et vecteurs de différenciation se corroborent aux rapports sociaux de sexe, dans le cadre de la pratique du rap, et organisent les expériences, les pratiques et les trajectoires des rappeuses.

C'est notamment la tâche que nous attribuons au *sixième chapitre* de cette recherche, intitulé « *Enjeux sociolinguistiques, sociolangagiers, québécoisité et rap à Montréal* ». Considérant les tensions relevées au cours du premier chapitre concernant la question de l'appartenance québécoise, son intrication aux enjeux sociolinguistiques de l'espace montréalais et québécois, ainsi que l'impact de ces tensions sur l'activité rap montréalaise, ce chapitre visera à interroger les processus à l'œuvre concernant ces questions, *via* l'analyse des productions discursives des participantes à la recherche. Dans ce cadre, une première partie s'attachera aux analyses

proposées par le champ scientifique québécois sur les caractéristiques linguistiques et langagières des textes de rap québécois (VI.1.1). À cette occasion, nous montrerons que l'ensemble des chercheur-e-s qui se sont intéressé-e-s au rap montréalais décrit un genre artistique local marqué par le multilinguisme ou le plurilinguisme. Ainsi, plusieurs chercheur-e-s se sont focalisé-e-s sur la teneur des textes de rap marqués par une poétique plurilingue. À l'aune de ces remarques inaugurales, nous nous intéresserons aux choix langagiers et linguistiques des rappeuses relatifs à leur écriture rap, en nous focalisant non plus sur les textes de rap, mais en appréhendant les discours épilinguistiques des rappeuses sur cette facette de leur pratique rapologique.

Lors d'une deuxième partie, nous examinerons les logiques énoncées par les rappeuses par rapport aux pratiques de *code-switching* et à l'usage de « slangs » dans leur rap. Une première sous-partie sera consacrée à la question du code-switching (VI.2.1), avant de s'attacher à celle des « slangs » (VI.2.2). À cette occasion, nous soulignerons que l'espace montréalais est traversé par une tendance à se représenter certaines pratiques langagières, empreintes du plurilinguisme, comme propres à cet espace, voire comme un de ses éléments définitoires.

Au cours d'une deuxième sous-partie, nous mentionnerons que l'écriture rap montréalaise s'organise souvent dans une langue matrice (Myers-Scotton, 2000), qui recouvre l'une des deux langues dominantes de l'espace montréalais, à savoir le français ou l'anglais. Considérant que le choix de cette langue matrice ne va pas de soi pour les rappeuses, nous discuterons de l'influence des visées esthétiques et des sources d'inspirations musicales à l'œuvre dans ce cadre (VI.3.1). Puis, nous considérerons que le choix de la langue matrice du rap peut aussi relever d'un « blocage » dans d'autres langues du répertoire linguistique des rappeuses, quand bien même il s'agit de leur(s) langue (s) première(s) (VI.3.2).

La troisième partie de ce chapitre quittera la question des pratiques d'écriture pour envisager la manière dont les enjeux sociolinguistiques de l'espace montréalais impulsent un phénomène de frontiérisation de l'activité rap locale. À cet effet, nous interrogerons l'organisation de cette dernière en deux réseaux linguistiques, de même que les tensions qui lui sont inhérentes.

Au regard de la prégnance des enjeux sociolinguistiques et sociolangagiers corroborés à la prise en charge d'une pratique rapologique à Montréal, la partie suivante visera à interroger la diffusion et la réception des productions artistiques des rappeuses dans l'espace public montréalais, ainsi que l'impact des représentations sociolinguistiques en circulation dans ce cadre. Une première sous-partie sera dédiée aux oscillations palpables entre l'attribution d'un caractère québécois ou français des productions rap francophones (VI.5.1). Nous montrerons que ces oscillations se cristallisent sur ce qui relève du linguistique et se nourrissent des rapports

séculaires entre la France et le Québec. Nous appréhenderons ensuite les productions discursives de rappeuses d'expression anglophones concernant leurs rapports avec les réseaux médiatiques montréalais et québécois (VI.5.2), lesquelles transmettent la représentation d'une marginalité médiatique à l'aune du caractère anglophone de leur rap. Au cours d'une troisième sous-partie, il sera constaté que des rappeuses rattachées aux réseaux francophones de l'activité rap et présentant des textes marqués par le plurilinguisme, indiquent également être confrontées à des processus d'éviction des réseaux médiatiques similaires (VI.4.3). Considérant les liens entre appartenance québécoise, rapports sociaux de race et langage soulevés au cours du premier chapitre de cette recherche, nous interrogerons, dans la sous-partie suivante, la construction de la marginalité médiatique à l'aune du concept de *québécoïcité* (VI.5.4). Nous montrerons que les représentations en circulation sur le rap et les logiques médiatiques de sa diffusion, tendent à ériger ce genre musical en tant que en mode d'expression de la *non-québécoïcité*. Enfin, nous aborderons la question de la participation des rappeuses aux *FrancoFolies* (VI.5.5). Ce festival, dédié à la promotion de la musique d'expression francophone, représente un événement majeur du calendrier musical québécois. Dans ce cadre, nous postulons que les logiques qui guident la programmation des artistes à ce festival sont relativement représentatives des enjeux imbriquant les représentations sur le rap, la question linguistique, et la *québécoïcité* dans le cadre de la diffusion du rap à Montréal.

La dernière partie visera à mettre en lien les tensions mises en relief au cours de ce sixième chapitre avec les analyses et interprétations proposées au cours du chapitre précédent. Dans ce sens, nous appréhenderons les processus qui impactent les pratiques et les expériences des rappeuses par l'imbrication du genre, du langage, de la *québécoïcité* et des représentations en circulation sur le rap. Pour ce faire, une attention préalable sera portée à (sur) la manière dont l'idéologie de la francophonie canadienne a historiquement été marquée par une idéologie de genre (McLaughlin et Heller, 2011) (VI.6.1). Par la suite, notre attention se portera sur les productions discursives de deux rappeuses qui « répondent » aux critères de la *québécoïcité* et qui proposent un projet artistique mâtiné de textes traitant de sexualité et/ou qui mobilisent un vocabulaire à dénotation ou connotation sexuelle. Par ailleurs, les productions discursives de ces deux rappeuses indiquent que celles-ci ont pu faire l'objet d'une attention médiatique que peu d'autres rappeuses mentionnent ou abordent. Nous présenterons succinctement quelques ancrages artistiques de ces deux rappeuses, soulignant leur propension à s'extirper des normes de genre régulant les manières d'être, de faire et de dire généralement attendues des femmes (VI.6.2). Néanmoins, nous montrerons que la diffusion de leurs productions artistiques dans l'espace public implique tendanciellement une appropriation des intentions artistiques qui actualise des

rappports sociaux de sexe (VI.6.3). Cette forme d'appropriation est liée à des processus de différenciation et de hiérarchisation de la légitimité artistique (VI.6.4), et implique une assignation des rappeuses à des rôles qui rejouent la double ségrégation du champ musical. Ce faisant, notre propos visera à montrer que si la diffusion des productions artistiques de ces deux rappeuses dans l'espace public est en partie facilitée au regard de leur positionnement face au *québécoïcité*, ces processus de diffusion se parent également d'une forme d'appropriation du sens de leurs productions artistiques, selon des procédés qui impliquent des normes de genre qui se corroborent à l'héritage d'une idéologie nationaliste et d'une idéologie linguistique patriarcales. Enfin, nous concluons ce chapitre en soulignant que les rappeuses rencontrées sont toujours situées à une place unique, dynamique et forcément ambivalente au sein d'une « *matrice de la domination* » (Hill Collins, 2000²), selon des procédés et des processus qui convoquent particulièrement le genre, le langage, les représentations sur le rap, et les héritages d'une idéologie de la francophonie canadienne-française, que réactualise notamment le concept contemporain de *québécoïcité*.

CHAPITRE I. L'ACTIVITÉ RAP À MONTRÉAL :
ÉLÉMENTS D'UNE CONTEXTUALISATION
SOCIOHISTORIQUE EN TERRAIN PLURILINGUE

I. Un historique du rap et du hip-hop à Montréal.

1.1 Pourquoi « un » historique ?

Si ce moment du texte consiste en un retour sur les différentes facettes et moments de l'implantation du rap à Montréal et au Québec, il n'a pas la prétention d'en retracer l'histoire de manière exhaustive.

Au cours de l'introduction à son ouvrage *Une histoire du rap en France*, Karim Hammou défend que ce manuscrit vise à en présenter « *une histoire du rap parmi d'autres possibles* » (Hammou, 2012a : 8). Ce postulat, tel qu'il est défendu par le sociologue, se base sur divers constats qui s'articulent étroitement. En premier lieu, la multiplicité et l'hétérogénéité de la catégorie musicale « rap » (Hammou, 2012a), qui semblent corrélées à une impossibilité de rendre compte de toutes les pratiques, formes et problématiques de cette expression artistique au sein des travaux et analyses qui s'y attachent et l'interrogent. Karim Hammou indique ainsi que son propos ne saurait analyser toutes les « *luttés* » et « *négociations* » inhérentes au rap français, envisagé « *comme un enjeu de conflits, de collaborations et de négociations multiples* » (Hammou, 2012a : 8).

Suivant la proposition de Karim Hammou, il s'agit d'éviter de constituer une généalogie qui, parmi la diversité des pratiques rapologiques visibles et audibles à Montréal, circonscrirait d'emblée ce qui peut ou doit être considéré comme relevant du rap³. Parallèlement à cela, il importe également de tenir compte du fait que l'ensemble des pratiques, expériences, situations, etc. qui ont contribué à l'émergence et l'implantation durable du rap à Montréal ne pourront être envisagées. Dans cette optique, il apparaît pertinent de proposer *une* généalogie du rap montréalais parmi la multiplicité de récits possibles.

Dans ce contexte, il convient de s'attarder sur le fait que le rap est généralement pensé et décrit comme « *issu d'un tout* » (Barrio, 2007 : 18) que représente la culture hip-hop, elle-même entendue comme organisée en différents « *pôles artistiques* » qui « *se développent en trois axes majeurs : l'expression musicale (rap, djing, beat-box), l'expression corporelle (break-dance, smurf et double-dutch) et l'expression graphique (tag, graffiti)* » (Barrio, 2007 : 18). Aussi, s'il est également admis que « *la spécialisation et la professionnalisation des disciplines hip-hop ont eu pour effet de rompre l'unité du hip-hop* » (Barrio, 2007 : 32), l'association du rap à la culture hip-hop et à ses ancrages reste vivace, tant au niveau des pratiques et des interprétations des artistes, des amateur-trice-s de rap, des chercheur-

³ Ainsi que l'analyse Karim Hammou, « *Il est toujours tentant d'écrire l'histoire à partir des jugements de valeurs contemporains. On tient alors compte de certaines façons de faire du rap, que l'on considère fidèles à l'« essence » du genre ; et on en ignore d'autres ; jugées illégitimes. Il s'agit alors de décrire l'origine d'une forme musicale ; garante de l'authenticité du genre, et de promouvoir explicitement ou explicitement une certaine définition de ce que le rap doit être.* » (Hammou, 2012a : 7).

e-s, etc., que des orientations des politiques publiques, des structures de production et de promotion de la musique ou des réseaux médiatiques, etc. Ainsi, en 2007, Sébastien Barrio constate que le terme « hip-hop » est régulièrement utilisé comme synonyme de « rap » ou de « breakdance » (Barrio, 2007). Laurent K. Blais relève également ce fait lorsqu'il interroge « *le rap comme lieu* » à Montréal : « *les organisations professionnelles constituées des industries musicales – l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) et le Gala de l'Alternative Musicale Indépendante du Québec (GAMIQ) –, confondent allégrement la musique rap et la culture Hip hop.* » (Blais, 2009 : 5).

Sans chercher à fonder ou récuser l'analogie qui est opérée entre rap et hip-hop, cette recherche tend à ne pas associer *a priori* les pratiques et les expériences envisagées en tant que rattachées au hip-hop. Aussi, la perspective retenue ici rejoint celle de Laurent K. Blais, lorsqu'il propose de « *désarticuler le rap et le hip hop, afin de [se] donner la possibilité d'examiner le rap comme une pratique artistique à part entière, qui peut être conçue à l'extérieur du cadre culturel hip hop* » (Blais, 2009 : 3). Néanmoins, cette recherche tiendra également compte des représentations en circulation, dont celles qui associent le rap au hip-hop, car elles impactent les pratiques et les expériences à l'œuvre au sein de l'activité rap. Par exemple, les ressources mobilisées au cours de l'aperçu historique et du mouvement de contextualisation de l'activité rap présentent une propension manifeste à intriquer le rap et le hip-hop. En conséquence, les lignes qui vont suivre seront régulièrement marquées par la production du segment « rap et/ou hip-hop », traduisant simultanément la manière dont sont représentés et décryptés les faits à l'œuvre⁴.

Par ailleurs, le retour historique présenté ici ne prétend pas non plus relever d'un travail d'historien-ne. Il relève davantage d'un panorama indicatif des faits marquants et des différentes temporalités de l'introduction et l'établissement du rap à Montréal. Visant à ancrer et contextualiser la recherche menée sur les pratiques, les trajectoires et les expériences de rappeuses dans un Montréal contemporain, ce retour historique procède d'une lecture croisée de documents (scientifiques, journalistiques et artistiques) qui transmettent un travail généalogique déjà mené sur le rap montréalais. Cet aperçu se base donc sur diverses sources qui retracent chacune divers pans des enjeux de l'éclosion et de l'implantation du rap à Montréal. Les faits et analyses proposés par ces textes/documents se croisent, se recourent, se complètent et s'entrechoquent parfois, pour permettre de dresser un historique général, mais non exhaustif.

⁴ Voir aussi la sous-partie 2.1.1 du Chapitre IV, au cours de laquelle le positionnement adopté au cours de l'enquête de terrain concernant cette question seront explicités

En écho à ce qui a été évoqué au cours des lignes précédentes, il convient de préciser que le travail de généalogie, d'historicité et de contextualisation proposé ici va particulièrement se préciser sur le rap de Montréal. Le but n'est pas ici d'entamer un récit qui occulterait que le rap de la ville s'inscrit dans et alimente les dynamiques du rap québécois, mais plutôt de regarder ces dernières à travers la lunette montréalaise.

1.2 Ambiguïtés sur les premières heures du rap montréalais

Si les écrits retraçant les débuts du rap canadien considèrent unanimement que Toronto et Montréal sont rapidement devenues les villes phares du rap et du hip-hop au Canada, les récits peuvent diverger lorsqu'il s'agit d'en dater les premières manifestations. Selon les documents, les débuts du rap et/ou du hip-hop au Canada se situent au début (Desfossés, 2012b ; Prod Noire All Star, 2012 ; Vente de Garage, 2012), au milieu (Ground Up, 2005) ou à la fin des années 1980 (Laabidy, 2012 ; LeBlanc, Boudreault-Fouriner et Djerrahian, 2007), voire au début des années 1990 (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007). D'autres récits, en revanche, témoignent de la présence du rap dès le début des années 1980 (Desfossés, 2012b ; Prod Noire All Star, 2012 ; Vente de Garage, 2012). Ces ambiguïtés semblent pouvoir s'expliquer par le fait que certains retours considèrent que les premières heures rap et/ou du hip-hop se jouent dès que des personnes ont commencé à pratiquer le breakdance, le scratch, le graff ou le Mcing dans Montréal, alors que d'autres en font correspondre les débuts avec le moment où ces activités commencent à être visibles de manière plus significative dans l'espace public montréalais. Il est vrai que si ce genre musical semblait concrètement investi au Canada « grâce à l'initiative de quelques personnes vivant dans les communautés noires, pour la plupart des individus d'origine antillaise résidant à Toronto, Halifax et Montréal, d'où ont émergé les premiers rappers » (Chamberland, 2006 (2002) : 3), Roger Chamberlan indique qu'« au milieu des années 1980, les grandes compagnies canadiennes ne manifestaient aucun intérêt pour la musique noire en général » (Chamberland, 2006 (2002) : 3) et donc ne visait absolument pas à produire des groupes de rap. Ainsi, à Toronto comme à Montréal, plusieurs rappeurs et rappeuses gagnent une certaine reconnaissance au sein des scènes locales dès la première moitié des années 1980 (Chamberland, 2006 (2002) ; Desfossés, 2012b et Prod Noire All Star, 2012), mais aucun ou aucune d'entre eux et elles n'ont enregistré de disques. Des démos cassettes ont pu être réalisées, mais la plupart ont aujourd'hui disparu (Desfossés, 2012b). Sans supports sonores disponibles *a posteriori*, ces artistes ont alors pu être rapidement oublié-e-s au moment de dresser un historique de la pratique du rap à Toronto ou à Montréal. Il semble également que l'activité rap restera, jusque la fin des années 1980, surtout le fait de quelques personnes évoluant dans des sphères plutôt restreintes. Interrogé au cours du documentaire 514-

411 : *The Prequel*, plusieurs rappeurs qualifient la scène montréalaise de cette décennie comme « petite » « unie » et « intime » (Ground Up, 2005). On peut ainsi comprendre celles et ceux qui définissent l'implantation du rap et/ou du hip-hop au Canada et à Montréal comme lente et tardive.

1.3 Dès le début des années 1980, le rap est à Montréal

Plusieurs documents indiquent néanmoins que le rap et/ou la culture hip-hop étaient investis par des jeunes montréalais-e-s dès le début des années 1980. Les articles de Prod Noire All Star (Prod Noire All Star, 2012) et de Félix B. Desfossés (Desfossés, 2012b) évoquent notamment la création à Montréal et en 1981, de la première émission radio canadienne consacrée au rap. Animé par Mike Williams, le programme s'intitule *Club 980* et diffuse tous les jours du rap sur la station CKGM. Il représente également un lieu d'expression et de diffusion pour les acteurs et actrices du rap local, dont plusieurs y ont également enregistré des démos cassettes. Si la plupart de ces démos ont aujourd'hui disparu, Félix B. Desfossés, l'archéologue musical de *Bande à Part*⁵, a pu retrouver l'une d'entre elles dans les archives de Radio-Canada (Desfossés, 2012b et Vente de garage, 2012). Dans l'article « Les débuts du Hip-Hop à Montréal », formé d'un texte et d'un document sonore, il présente cette démo :

« Il s'agit d'une chanson de la rappeuse montréalaise Blondie B., diffusée à la SRC en 1984. Et devinez quoi ? Elle rappaait en français ! En fait, la légende veut que Blondie B pouvait rapper en anglais, en français et même en russe ! Il s'agirait donc de la première rappeuse francophone au Québec, issue de la communauté hip-hop. » (Desfossés, 2012b).

En 1983, le Dj Butcher T. rejoindra l'équipe du programme *980 Club*. Il est considéré comme l'un des premiers à reproduire à Montréal les techniques des DJ hip-hop new-yorkais, qu'il a appris au contact d'un ami qui faisait régulièrement le voyage entre les deux villes :

*« A friend of mine named Andrew Carr (the nephew of Howard 'Stretch' Carr) is from New York, and he used to come down to Montreal in the summertime. He was the one that introduced me to hip hop, and in the early 80's, he was the one who said I had to check out the way the DJs in New York were playing the beats and breaks, using two records to extend the breakbeat. »*⁷.

⁵ « Bande à part » est un projet multiplateforme de Radio-Canada, spécialisé dans la musique émergente francophone. Diffusée depuis 1995 sur les Onde Canada, l'émission radio est également présente en ligne depuis 2000. Elle fermera vraisemblablement ses portes en juin 2013

⁶ « Un de mes amis nommé Andrew Carr (le neveu de Howard 'Stretch' Carr) est de New York, et, à une certaine époque, il descendait à Montréal durant l'été. Il a été celui qui m'a introduit au hip-hop, et au début des années 1980, il fut celui qui m'expliqua que je devais observer la manière dont les DJs new-yorkais jouaient les beats et les pauses, en utilisant deux disques pour augmenter le breakbeat ». Citation traduite par mes soins.

⁷ Interview disponible sur le Site North Side Hip Hop dédié au à l'histoire et la culture du Hip-Hop. <http://northsidehiphop.ca/herstory/pioneers/butcher-t/>. Page consultée le 11 mai 2013

Une des rappeuses les plus rencontrées dans le cadre de cette recherche évoque également ces circulations, qui ont été déterminantes dans le cadre de son propre parcours :

« avec l'immigration caribéenne ici au Canada / surtout heu les gens qui se sont installés à Montréal / heu on a un grand lien avec heu les immigrants caribéens aux États-Unis à New York en particulier / alors heu moi j'ai j'ai passé beaucoup de temps entre Montréal et New York / de un parce que mon père était là il a vécu là-bas et j'ai et j'ai beaucoup de famille des deux bords de du bord de ma mère aussi / , mais heu / alors ça ça fait un une partie / et deuxièmement j'ai été élevée dans les j'suis née dans les années 70 j'suis née en 76 et dans les années 80 y'avait la puissance avec le dollar américain / heu les produits heu nous on on grandissait dans un quartier heu, pauvre ou heu / un peu pauvre / heu c'était plus facile pour ma mère d'aller à Brooklyn magasiner pour des heu pour des n'importe quoi des vêtements des trucs pour la maison / une fin de semaine heu / mmb par mois (...) alors heu plein de gens faisaient ça des gens qui avaient des les gens à aller à Plattsburgh nous on allait directement à New York parce que nous on avait la famille là-bas alors heu on avait un contact et c'était pendant que la culture hip-hop se développait aussi / ça veut dire que j'avais de la famille heu des cousins des cousines qui participaient aussi qui dansaient qui écoutaient la musique qui faisaient quoi que se soit / et / je alors j'ai été introduite très tôt à cette culture-là et la musique »
(Nadine-15/17)

On touche ici un point essentiel de la diffusion et de l'implantation du hip-hop à Montréal : les échanges culturels avec New York. Au cours d'un article intitulé « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone », Marie-Nathalie LeBlanc, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Djerrahian ont effectivement signalé l'importance de ces interactions :

« ayant des amis et/ou de la famille aux États-Unis, des Jamaïcains et des Haïtiens établis à Montréal se rendaient régulièrement à New York pour copier sur cassettes la musique et les vidéoclips des groupes de l'heure ou en émergence. Ces jeunes Montréalais les faisaient ensuite circuler informellement dans les rues de Montréal. Ce sont ces jeunes, parmi lesquels on comptait des b-boys et b-girls (danseurs), des rappeurs, des graffitistes et des DJs, qui ont formé la première génération de la culture hip-hop au Québec. ». (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 12).

Le parcours de Flight, une autre personnalité fondatrice du hip-hop et du rap à Montréal, est également empreint de ces échanges. Né à Brooklyn en 1966, l'enfance de Flight est marquée par les déménagements successifs entre Montréal et Brooklyn. Au fil de ces allers-retours, il fait découvrir des disques de funk et de disco à ses amis montréalais (Defossés, 2012). En 1978, il organise la première soirée rap/hip-hop sur la Rive Sud de Montréal. D'autres soirées suivront, notamment dans le quartier de Notre-Dame-de-Grâce (NDG), au cours desquelles Flight prendra petit à petit le micro pour rapper sur les pièces musicales. C'est ainsi qu'il deviendra l'un des premiers rappeurs de Montréal. À partir de 1986, il animera, lui aussi, une émission rap/hip-hop

sur CKUT, la station radio de l'Université Mc Gill. Intitulé le *Supreme Sound Show*, ce programme sera désigné comme l'un des « Best Local Radio Show » de l'année 1990, par le classement « Best of Montréal » de l'hebdomadaire *Montreal Mirror*⁸.

1.4 Le rap, hip-hop et interactions avec d'autres genres musicaux

Ainsi qu'on le perçoit à travers ces récits, le DJing et le Mcing sont étroitement liés lors de l'introduction du rap à Montréal. Le rôle de la danse et du graffiti en est également indissociable (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 et Laabidy, 2012). Le breakdance semble effectivement rapidement pratiqué par les jeunes montréalais-e-s. Ainsi, en 1984-1985, « *le Centre récréatif de Laval offre déjà des cours de break-beat (breakdancing)* » (Prod Noir All Star, 2012). Une année plus tôt, la première formation de danse hip-hop, *New Energy*, avait vu le jour sous l'impulsion de DKC, « *pionnier de la danse hip-hop au Québec* » (Prod Noir All Star, 2012). Par ailleurs, des compétitions internationales et nationales de breakdance auront respectivement lieu en 1984 et 1985 à Montréal. Signalons également que la « *première formation de B-Girls québécoises* », nommée « *Solid State Collective* » (Prod Noir All Star, 2012), est apparue à la fin des années 1980. La lecture croisée des différents documents disponibles semble ainsi indiquer que la présence des femmes était relativement manifeste lors de la première décennie du hip-hop à Montréal, notamment dans la danse et le rap. Après la démo de Blondie B, le premier album à avoir été lancé à Montréal fut celui de la rappeuse anglophone Freaky D, en 1986 (Desfossés, 2012b). Deux ans plus tard, la rappeuse torontoise Michie Mee est la première artiste rap du Canada à signer un contrat avec une maison de disques (Chamberland, 2006 (2002)). Le rap de Michie Mee est teinté de Raggamuffin, ce qui est assez répandu dès les premiers temps de l'implantation du genre rap au Canada. Ainsi que Roger Chamberland le souligne :

« *le rap canadien, tel qu'il se présente à la fin des années 1980, est un heureux mélange de rap et de reggae qui puise sa source chez l'importante population d'origine Jamaïcaine qui, à l'époque, est concentrée à Toronto* » (Chamberland, 2006 (2002) : 3).

Dans le documentaire *514-411 : The Prequel*, l'un des rappers fait également état de ces mixes dans Montréal :

⁸ Le *Montreal Mirror*, était un [hebdomadaire culturel](#) anglophone publié entre 1985 et 2012. Chaque année, il proposait un classement des « Best of Montreal » suite à un sondage réalisé auprès de ses lecteur-riche-s. Ce palmarès récompensait aussi bien le meilleur film, la meilleure actrice ou la meilleure salle de spectacle de la ville, que son meilleur salon de coiffure ou son meilleur quartier. Le *Montreal Mirror* a disparu en 2012, mais l'équipe du journal a aujourd'hui créé un nouveau média, *Cult MTL*, qui se présente sous la forme d'un site internet et d'une publication mensuelle. *Cult MTL* étant la suite logique du *Montreal Mirror*, il propose, à son tour, de dresser un classement des « Best of Montreal ».

« (...) dû au fait qu'en 1989 la majorité du public était d'origine Antillaise, il était facile d'incorporer une touche Reggae au Hip hop. Plusieurs venaient de la Jamaïque, de Trinidad ou d'Haïti. Cela se passait bien avant que ça se produise aux États-Unis avec KRS One et Shabba Ranks par exemple. Montréal le faisait il y a des années de cela⁹. » (Ground Up, 2005).

Ce fait qui reste tangible au début des années 2010.

Les années 1980 sont également ponctuées par des créations rap qui ne sont pas réellement le fait d'artistes rattaché-e-s à la culture hip-hop. Certaines de ces chansons sont pourtant souvent considérées comme témoignant de l'introduction du rap à Montréal (Desfossés, 2012a), d'autant plus qu'elles ont fait l'objet, a contrario de la plupart des réalisations des rappeur-se-s de l'époque, d'enregistrements sonores et vidéos qui furent diffusés et qui restent disponibles de nos jours. Le « [Rap-à-Billy](#) » de Lucien Francoeur sorti en 1983 ou la chanson « *Ça rend rap* » des Rock et Belles Oreilles (RBO), présentée en 1985 (Desfossés, 2012a), représentent des créations musicales qui peuvent être identifiées comme telles. Dès le début de son introduction au Québec et au Canada, des emprunts sont ainsi faits au style rap par des musiciens issus d'autres mouvances artistiques. Ainsi que le décrit Roger Chamberland, lorsqu'il évoque ce phénomène très rapidement perceptible à Montréal comme à Toronto, « *dans un pareil contexte, le rap tient plus du simple emprunt formel que d'une véritable assise de leur répertoire.* » (Chamberland, 2006 (2002)). Il décrit alors les artistes qui s'inscrivent dans cette mouvance comme des « *« passeurs » qui acclimatent davantage le rap à la pop musique* » (Laabidy, 2010, 165)¹⁰.

1.5 Rap francophone, rap anglophone : le tournant des années 1990

En parallèle de ces tentatives rap, qui donnent lieu à des chansons en français, il convient de noter que durant les années 1980 et le début des années 1990, le rap — compris ici en tant qu'expression hip-hop — était surtout anglophone, même lorsqu'il était le fait d'artistes francophones. Ainsi que l'a analysée Mela Sarkar, cela s'explique par les influences surtout étasuniennes des rappeurs et des rappeuses de la ville :

« Les rappeurs des États-Unis sont les premiers à conquérir les auditeurs québécois. Conséquemment, les jeunes rappeurs du Québec s'adonnent dans les années quatre-vingt au rap en anglais, même ceux de langue maternelle française (plusieurs des entretiens menés lors de notre recherche sur la langue et l'identité dans le hip-hop québécois en témoignent). » (Sarkar, 2008a : 31).

C'est notamment le cas de Dice B., qui est aujourd'hui considéré comme l'une des personnes ayant le plus œuvré pour le rap francophone à Montréal et qui rappait « *majoritairement en anglais et*

⁹ Ici est cité le sous-titrage de l'intervention en anglais du rappeur Arcade.

¹⁰ Citation issue d'un texte donné par Roger Chamberland à Myriam Laabidy, « Le rap au Canada », 2002.

occasionnellement en français » (Prod Noire All Star, 2012) dans les années 1980. Largement inspirés par les productions rap étasuniennes, les textes des rappeur-euse-s québécois-e-s relevaient, comme ceux de leurs modèles américains, d'une combinaison entre l'anglais et l'« *African American vernacular English (AAVE)*. » (Sarkar, Low et Winer, 2007 : 353).

Dans sa thèse consacrée aux liens entre les représentations scolaires et la culture hip-hop au Québec, Myriam Laabidy explique que « *si la culture hip-hop est présente au Québec (et surtout à Montréal) depuis les années 1980, notamment grâce au break dance et aux graffitis, elle a véritablement pris un accent « québécois » à compter des années 1990* » (Laabidi, 2012 : 29).

En effet, le passage entre les deux décennies est marqué par l'arrivée du groupe MRF (Mouvement Rap Francophone) et la sortie de leur chanson « MRF est arrivé » (Chamberland, 2006 (2002) et Desfossés, 2012b). Bien que le groupe ait connu « *un succès rapide* » (Laabidy, 2012 : 30), la plupart des chercheur-e-s, journalistes et artistes qui ont effectué un travail historique sur le hip-hop montréalais, considèrent que c'est avec MRF qu'une scène rap francophone a réellement commencé à se développer dans la ville.

Les années 1990 seront également marquées par la diffusion progressive de rappeurs de France dans les médias québécois, notamment Mc Solaar suivi de IAM, NTM, Oxmo Puccino, etc. (Chamberland, 2002 (2006)). Ces circulations transatlantiques vont considérablement influencer les rappeur-se-s francophones de Montréal, ce qui conduira Myriam Laabidy à parler d'un « *décliv IAM* » (Laabidy, 2006 : 172). Les travaux de Mela Sarkar et son équipe, basés sur des entretiens réalisés en 2004 avec des rappeur-se-s francophones de la ville, soulignent également l'impact du rap français sur les pratiques des artistes montréalais-e-s :

*« la popularité croissante de MC Solaar au début des années quatre-vingt-dix, et surtout le « décliv IAM » en 1997 (Laabidi, 2006 : 172) avec la parution de **L'école du micro d'argent**, mentionné par tous nos participants, changent à jamais la vision des rappeurs francophones au Québec. Comme nous a dit la rappeuse J.Kyll du groupe Muzion, « Quand j'ai entendu Solaar le faire en français j'ai dit " Damn ! A'ight ! " ». Pendant un certain temps, selon Impossible, lui aussi de Muzion, « Tout le monde sonnait comme Akhénon [du groupe français IAM] » (extraits d'entretien le 4 juin 2004). » (Sarkar, 2006 : 34).*

Qu'ils soient francophones ou anglophones, les groupes et les rappeur-se-s sont de plus en plus nombreux-ses à partir des années 1990 (Prod Noire All Star, 2012). Cependant, elles et ils restent peu appuyé-e-s par les médias montréalais et/ou québécois, hormis les stations de radio communautaires ou étudiantes, au sein desquelles les émissions rap et/ou hip-hop s'implantent

progressivement¹¹. Les grands réseaux de radio ou de télévision demeurent hermétiques au rap. Certes, une émission intitulée *Rap-Cité* voit le jour en 1992 sur *Musique Plus*, mais elle sera vite déprogrammée, faute d'audience (Laabidy, 2006 : 173). Les structures de productions de la musique apparaissent également peu enclines à « miser » sur le rap. En effet, « *ni les compagnies de disques locales ni les multinationales, bien présentes quoique discrètes au Québec, ne se sont aventurées à produire des disques de rap à l'époque ; la mise paraît risquée, plusieurs ne jugeant le rap qu'à la lumière des arrestations, scandales et meurtres dont les médias font leurs choux gras* » (Chamberland, 2006 (2002) : 6)¹².

Privés d'appui des maisons de disques, c'est donc par le biais de *mixtapes* que les artistes se font connaître parmi les amateur-trice-s de rap et de hip-hop (Tessier, 2008 et Prod Noire All Star, 2012). Les *mixtapes* désignent des formes de compilations réalisées par des DJ. Ces derniers sélectionnent les pièces musicales et travaillent la manière dont elles s'enchaînent, voire les remixent. Rapidement adoptés par les acteur-rice-s du hip-hop, les mixtapes deviennent, dans les années 1990, un moyen de promotion important pour les artistes peu connu-e-s et/ou plutôt rattaché-e-s à des scènes *underground*. Aujourd'hui, les *mixtapes* représentent toujours une part du paysage musical rap et/ou hip-hop et si le support cassette (*tape*) a été délaissé en faveur des CD, puis des fichiers numériques, le nom de « *mixtape* » est resté et a traversé les époques.

1.6 La fin des années 1990 et l'explosion Dubmatique

Il faut attendre la deuxième partie des années 1990, pour que soient commercialisés des albums de rap composés au Québec. Parmi ceux rattachés à une scène francophone, le premier à connaître un succès d'envergure est l'album « La force de comprendre », du groupe Dubmatique. Paru en 1997, le disque se vendra à plus de 100 000 exemplaires au Québec et dépassera les frontières pour être diffusé en France. Devant le succès emblématique de « La force de comprendre », il est intéressant de constater que le groupe « *s'approprie la rythmique des textes de rap français* » (Chamberland, 2006 (2002) : 7) et qu'il « *est composé uniquement de rappeurs d'origines française ou nord-africaine* » (Sarkar, 2008a : 31), dont les « *textes poétiques s'élaborent en français non mixte et standard* » (Sarkar, 2008a : 31). Ainsi, si le groupe propose des créations locales, ses influences

¹¹ Plusieurs émissions francophones sont à signaler: *Nuit Blanche*, animée par Dice B (et co-animée pendant 10 ans par Keithy Antoine) sur radio Centre-Ville depuis 1991, *JabTak*, créée en 1994 sur CIBL, ainsi que *Le Kachot*, *Rapattitude* et *Funkadélies*, qui ont vu le jour en 1994 et 1995 sur les ondes de CISM. Du côté anglophone, CKUT proposait également plusieurs programmes rap et/ou hip-hop, comme le *Suprem Sound show*, déjà cité plus haut, ainsi que *Ill Groove Garden*, lancé en 1997 (Métellus, 2000, Laabidy, 2006 et Prod Noire All Star, 2012).

¹² Dans une certaine mesure, cette représentation stéréotypée de la culture hip-hop perdure à Montréal, puisqu'en 2012, un bar de Pointe-Claire a dû s'engager « *à ne pas présenter de spectacles hip-hop pour répondre aux inquiétudes de la police de Montréal et obtenir son permis d'alcool* » (Larouche et Touzin, 2012). La raison invoquée par la Police de Montréal, dont la Régie des alcools doit « *tenir compte des objections* » (Larouche et Touzin, 2012), était effectivement d'éloigner les gangs de rue de ce lieu. Fermement dénoncée par les artistes hip-hop de Montréal, cette affaire a entraîné la mise au jour d'une conduite pratiquée auprès de plusieurs bars depuis le début des années 2000 (Larouche et Touzin, 2012).

rapologiques françaises restent indéniables. Dans un contexte marqué historiquement par « *la puissance culturelle de la France* » (Sarkar, 2006 : 34), il ne semble pas déraisonnable d'envisager que cela a eu un impact sur la réception réussie de « *La force de comprendre* ».

L'envergure que prend la sortie de « *La force de comprendre* » pousse certaines instances symboliques de l'industrie musicale du Québec à montrer des signes de reconnaissance envers le genre rap. En 1999, l'ADISQ¹³ crée ainsi une catégorie « hip-hop » pour le Gala qui récompense chaque année les « meilleurs » acteur-riche-s de l'industrie musicale québécoise. Le premier Félix de l'« album hip-hop de l'année » sera, en toute logique, décerné au groupe Dubmatique.

Suite à la percée médiatique et commerciale de *La force de comprendre*, d'autres albums de groupes francophones ont provoqué un certain retentissement à Montréal et dans l'ensemble du Québec : *Armageddon* des Rainmen et *La Gamic* de La Gamic, sortis en 1998, ainsi que *514-50 Dans Mon Réseau* de Sans Pression, *Mentalité Moune Morne : Ils n'ont pas Compris* de Muzion et *Suce mon Index* de Traumatourge, paru en 1999¹⁴.

Si ces productions artistiques restent encore souvent mises à l'écart des médias importants et ce, en dépit de ventes de disques honorables (Météllus, 2000), elles témoignent qu'à la fin des années 1990, l'implantation d'un hip-hop québécois francophone s'est pleinement concrétisée. Un rap certes situé « *au carrefour des influences française, canadienne et américaine* » (Chamberland, 2006 (2002) : 2), mais qui s'est construit en fonction de ses propres dynamiques, liées au « *contexte social, politique et culturel du Québec* » (Chamberland, 2006 (2002) : 2). Les facettes, caractéristiques et enjeux qui constituent ainsi le rap montréalais seront étudiés de manière plus approfondie en aval de ce chapitre¹⁵.

Parallèlement au rap francophone qui s'installe durablement dans l'espace montréalais, le rap d'expression anglophone continue, lui aussi, à prendre de l'ampleur. Son évolution et ses caractéristiques ont cependant été beaucoup moins examinées que celles du rap francophone, tant du point de vue scientifique que journalistique. Les écrits sociologiques ou sociolinguistiques, qui se focalisent principalement sur les productions francophones du rap montréalais, relèvent sporadiquement la présence de groupes québécois-e-s anglophones durant les années 1990, comme « *Shades of Culture, Obscure Disorder et Eye Spy Crew* » (Chamberland, 2006 (2002) : 6), qui sont pourtant reconnus à Montréal¹⁶. Les analyses effectuées relèvent surtout que, contrairement aux artistes d'expression francophone qui peuvent potentiellement toucher un public à travers

¹³ Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo.

¹⁴ Pour une discographie complète du rap au Québec, voir le site <http://www.disqc.com/>. (page consultée le 22 mai 2013)

¹⁵ Cf. Chapitre I., 3 ; 4 et 5.

¹⁶ Rétrospectivement, il convient de également de mentionner qu'Obscure Disorder fut le premier groupe d'un Dj aujourd'hui mondialement reconnu : A-Trak.

toute la province du Québec, les rappeurs et rappeuses anglophones ont souvent été cantonné-e-s à une audience montréalaise (Chamberland, 2006 (2002) : 6). Au cours du documentaire *514-411 : The Prequel*, les Mcs interviewés font le même constat et précisent que nombre d'artistes rattaché-e-s aux scènes anglophones ont alors tenté de percer à Toronto (Ground-Up, 2005), communément considérée comme la capitale du rap canadien anglophone. Cet espace semble néanmoins difficile d'accès pour les montréalais-e-s, qui le décrivent comme peu enclin à promouvoir des artistes non-torontais-e-s (Ground-Up, 2005).

Durant les années 2000, les travaux de Marie-Nathalie Leblanc et Gabriella Djerrahian, qui ont suivi plusieurs acteurs du rap montréalais issus d'espaces urbains désignés comme plutôt anglophones et plutôt aisés, seront les rares à prendre en compte des personnes rattachées à un réseau anglophone (LeBlanc et Djerrahian, 2007).

1.7 Les années 2000, entre foisonnement artistique et éviction de l'industrie musicale

C'est en 2000 et à Toronto que sera créée *MuchVibe*, la première chaîne TV consacrée uniquement à la musique dite « urbaine ». La chaîne propose du contenu anglophone et diffuse du rap, du r'n'b et du reggae. A Montréal, c'est justement ce que regrettent la plupart des artistes depuis les années 2000 : l'absence d'un média d'envergure qui se focalise sur et promeut le rap et le hip-hop d'ici (Ground Up, 2005 et Blendheim, 2011). Plusieurs émissions ou capsules rap et/ou hip-hop se sont succédées sur la chaîne francophone *Musique Plus* durant les années 2000, mais jamais une chaîne ne sera dédiée au rap montréalais et québécois. En outre, les quelques segments rap diffusés sur les principaux médias québécois proviennent, pour la plupart, des États-Unis.

Cette éviction médiatique qui dure, couplée à la frilosité stagnante des acteur-trice-s traditionnelle-s de l'industrie musicale québécoise, semble peser sur les artistes montréalais-e-s des années 2000 (Ground Up, 2005 et LeBlanc et Djerrahian, 2007). Au cours du documentaire *514-411 The Prequel*, les rappeurs interrogés transmettent un sentiment d'amertume par rapport à situation de la scène rap montréalaise. Ils qualifient l'industrie locale de « *boiteuse* », « *superficielle* », tout en reconnaissant la non-spécificité de la ville de Montréal concernant cette question (Ground Up, 2005).

Si ce retour historique insiste sur les difficultés rencontrées par les rappeur-se-s à intégrer les circuits de l'industrie musicale, c'est notamment parce que le rap se déploie à une époque et dans des sociétés néolibérales, marquées par la consommation et la mondialisation (LeBlanc et

Djerrahian, 2007 : 51). Le rap ne peut donc « *se soustraire aux enjeux de la commercialisation* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 51), d'autant plus que les « *les créateurs, les amateurs et les artistes professionnels espèrent pouvoir « vivre » de leur art* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 51). C'est notamment l'une des conclusions avancées par Nathalie LeBlanc, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Djerrahian, à l'issue d'une contribution consacrée au hip-hop à Montréal (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007). D'après les chercheuses, « *Il ne s'agit ni un mouvement révolutionnaire, ni contestataire puisque les membres de la culture hip-hop projettent de s'intégrer aux systèmes institutionnels et culturels québécois et, surtout de développer une production culturelle économiquement rentable.* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 25).

Dans ce contexte, les années 2000 représentent ainsi une période particulière concernant le rap montréalais, puisque son conditionnement à la marge des réseaux habituels de l'industrie culturelle et des médias québécois est réciproque à un véritable foisonnement des créations artistiques et à un essor des initiatives « *qui témoignent de la volonté des acteurs locaux d'extraire la scène hip-hop montréalaise de l'arrière-plan de la culture populaire* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 38). Il est également à signaler qu'à cette époque, le rap est de plus en plus écouté par les jeunes montréalais-e-s.

En effet, en dépit du fait que « *les pratiques de l'industrie culturelle locale entravent significativement la diffusion du hip-hop québécois, sans compter l'hégémonie commerciale du rap américain* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 33-34), les années 2000 sont prolifiques en termes de productions artistiques rap à Montréal. Les acteur-ric-e-s se sont organisé-e-s devant les portes closes des maisons de productions et ont créé des labels indépendants. On relève par exemple les labels *HLM* (produisant entre autres Mc Boogat et Manu Militari), *Mont Real* (derrière les artistes Yvon Krevé ou Sans Pression), *BBT Wreck-Hurdz* (soutenant Ruffneck et Buzzy Bwoy) (Tessier, 2008 : 40), ou encore *ICM¹⁷ Records* (Leblanc et Djerrahian, 2007). L'effusion est palpable quantitativement puisque, selon la base de données du site www.disqc.com, 147 albums et maxis paraissent au Québec entre 2000 et 2005, puis 192 sortent durant la deuxième période de la décennie. Conjointement à cela, les secteurs de promotion et de diffusion se développent autour du rap. Outre les shows organisés dans des salles d'envergures diverses et dans les festivals, des *battles*¹⁸ sont régulièrement organisées depuis le milieu des années 2000. C'est notamment le cas de la *LHQ*¹⁹ créée en 2004 ou des *Word Up ! Battles*, apparues en 2009 et ayant vite connu un certain

¹⁷ *Island City Monsters*

¹⁸ Que l'on pourrait désigné comme des tournois de joutes rapologiques mettant en scène deux concurrent-e-s. Pour une appréhension plus précise de la teneur, l'organisation et la structuration de ces événements, on renverra aux travaux de Cyril Vettorato, qui s'est particulièrement intéressé au premier tournoi organisé par la ligue Rap Contenders créée en 2010 en France (Vettorato, 2010).

¹⁹ *Ligue d'Improvisation Hip-Hop du Québec*.

succès au sein des réseaux rap francophones de Montréal. Il semble d'ailleurs relativement raisonnable d'avancer que ces événements *Word Up! Battles* renouent, dans une certaine mesure, avec l'atmosphère des premières années du rap et du hip-hop à Montréal, au cours desquelles les *battles* représentaient un haut lieu pivot de diffusion et de rencontre des artistes rap de la ville (Ground Up, 2005).

Le milieu des années 2000 coïncide également avec l'organisation de festivals dédiés au rap et de Galas visant à récompenser les artistes rap et/ou hip-hop montréalais-e-s (le *Gala Montréal-Underground* et le *Gala Unistar*). A cette période, *Unistar* avait l'ambition forte et affichée de promouvoir le rap de la ville. Outre un Gala et un festival, la compagnie régissait une émission télé (*Vibe Plus* sur *Canal Vox*) et un magazine (intitulé *Vibe Plus* puis *Unistar Magazine*), dont la chercheuse Myriam Laabidy était la rédactrice en chef. En 2007, la faillite d'*Unistar* a entraîné l'arrêt de l'ensemble de ses activités, pourtant résolument tournées vers le rap montréalais. La première décennie du XXI^e siècle est également celle de l'avènement d'internet, qui va modifier à jamais les possibilités et les pratiques de diffusion et de promotion des artistes rap de Montréal. Outre les blogs, la « période MySpace » (entre 2005 et 2008 environ) ou les réseaux sociaux mis à profit par les artistes eux-mêmes, plusieurs sites internet se concentrent sur l'actualité du rap et/ou du hip-hop montréalais ou québécois. Ces sites représentent des plates-formes hybrides pouvant mêler webradio, web-tv, articles, critiques d'albums, interviews, clips, forums, etc²⁰.

Au-delà des diverses formes d'activités relevant plutôt de la production et/ ou de la promotion d'artistes, des ateliers et workshops dits « hip-hop » sont mis en place dans des centres de jeunesse et communautaires de la ville. A la fois révélateurs et promoteurs de l'étendue de la pratique du rap et/ou du hip-hop à Montréal, ces ateliers visent à « *permettre aux jeunes en situation de marginalisation de s'exprimer, de prendre conscience de leur identité* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 12) ainsi que « *permettre un transfert de connaissances artistiques et techniques avec la création de studios d'enregistrement et de divers réseaux de distribution* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 12). Outre l'ambition de donner des clefs aux plus jeunes pour s'emparer de l'expression rap et plus largement hip-hop, ces programmes représentent également une ressource économique non négligeable pour les artistes qui les dispensent et qui peinent bien souvent à vivre de leur art, puisque le rap reste demeure relativement marginal au sein des sphères médiatiques et commerciales. Enseigner le rap, le *beatmaking* ou le *breakdance* peut représenter un « compromis » intéressant, en ce qu'il permet d'investir un emploi qui reste en contact avec la pratique rapologique endossée, voire avec la philosophie du hip-hop représentée.

²⁰ On relève notamment les sites HHqc.com, hiphopfranco.com, fouzoradio.com, Morburn-music.com ou encore escapemtl.ca.

Entrevoyant l'influence non négligeable de ces structures dans le contexte global du rap et du hip-hop à Montréal, Marie-Nathalie Leblanc, Gabriella Djerrahian et Alexandrine Boudreault-Fournier ont particulièrement privilégié les centres et maisons de jeunes lorsqu'elles ont mené une enquête ethnographique sur le rap montréalais, entre 2003 et 2005 (Leblanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 et LeBlanc et Djerrahian, 2007). Elles ont ainsi discerné l'impact de ces activités sur la construction des réseaux et ont mis au jour « *le rôle significatif de certains centres de jeunes dans la création de divers styles de rap, principalement le rap dit francophone* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 39). La chercheuse Bronwen Low, qui s'intéresse à l'usage du hip-hop en classe et dans une visée pédagogique, a également focalisé une partie de ses recherches sur les lieux d'éducation plus populaires que représentent les centres de jeunesse de Montréal. Au cours de son ouvrage *Slam School : Learning through conflict in the hip-hop and spoken word classroom*, elle se concentre en partie sur la *Maison des Jeunes de Côte des Neiges* et son studio « *No Bad Sound* », dédié non seulement à l'apprentissage du *beatmaking*, du *emceeing*, de l'écriture rap ou du *djing*, mais également à la réalisation d'albums réalisés par les jeunes fréquentant ces ateliers (Low, 2011). Plusieurs rappeuses que nous avons rencontrées en 2011 sont intervenues ou interviennent dans les centres communautaires ou dans des workshops destinés aux jeunes. D'autres, plus jeunes, suivent ou ont suivi ces ateliers qui les ont clairement influencés à faire du rap.

II. Rap montréalais et/ou rap québécois ? : une recherche qui se focalise sur le terrain montréalais

2.1 Du rap dans un Montréal qui se distingue du reste du Québec

Ainsi que constaté au cours du retour historique opéré en amont, le rap montréalais et québécois mêle deux influences notoires : le rap américain, proche géographiquement et très présent dans les médias (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007), et le rap français, « *en raison du partage d'une langue commune* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 14). Les productions rapologiques de la province québécoise ne se limitent cependant pas à une « *simple combinaison de ces deux mouvements musicaux* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 14). Elles sont également traversées par les enjeux à l'œuvre au niveau local et reflètent ainsi « *des réalités politiques, économiques et culturelles propres au Québec* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 14), en même temps qu'elles alimentent ces dernières.

A ce moment du texte, il s'agit donc de dresser un portrait du rap québécois et, plus précisément, montréalais. Cette présentation, amorcée par l'historique réalisé précédemment, interagira avec le contexte (politique, sociolinguistique, artistique, etc.) au sein duquel il se façonne. Ainsi, le paysage dessiné sera notamment traversé par des enjeux liés à la situation linguistique et migratoire de la province, ainsi qu'à l'« *ambiguïté* » (Bilge, 2010 : 199) du groupe majoritaire au Québec. L'ensemble de ces enjeux étant interreliés et corrélés à la problématique de l'appartenance à la collectivité québécoise, largement discutée dans les espaces politiques, médiatiques, académiques et populaires au Québec.

Comme ce fut le cas au cours la partie précédente, le tableau proposé ici se nourrit principalement des sources qui se sont déjà focalisées sur le rap montréalais ou québécois. Ces contributions seront surtout scientifiques et, dans une moindre mesure, journalistiques. Dans tous les cas, elles relèvent de grilles d'analyses, d'ancrages théoriques et d'intérêts de recherches qui confèrent eux-mêmes une certaine couleur au paysage qui sera dégagé. C'est donc à travers un prisme, celui des travaux effectués sur le rap montréalais et québécois, que seront dressés les contours du portrait qui va suivre.

Dans un premier temps, il semble nécessaire d'explicitier la focalisation opérée sur le terrain montréalais, délaissant sans doute une part non négligeable de ce que représente le rap québécois, notamment le rap de Québec. Une perspective qui aura pu être considérée comme « *« montréalocentriste* » » (Laabidy, 2010 : 164) par certain-e-s chercheur-e-s qui considèrent plus

adéquat de rendre compte de l'évolution et de la structuration du rap dans l'ensemble du Québec (Laabidy, 2010 : 165). Dans le cadre de cette recherche, la concentration sur le terrain montréalais ne relève pas d'une approche qui nierait l'activité rap dans le reste de la province ou qui occulterait les circulations Montréal-régions du rap. Il s'agit davantage de cerner explicitement les enjeux à l'œuvre localement, dans une ville québécoise qui semble se distinguer du reste de la province. Le rap du Québec (pensé en tant que production artistique et esthétique, mais également en tant qu'activité dans l'espace social) présente des caractéristiques communes à l'ensemble de la province, mais, au-delà et plus spécifiquement, la situation montréalaise implique des enjeux plus locaux qui se dessinent au niveau du rap de la ville, quand bien même ce dernier et les pratiques qui y sont associées s'organisent toujours dans une cartographie provinciale, nationale, ainsi que continentale et mondiale.

Montréal est souvent présentée comme une ville qui se différencie du reste du Québec, notamment en termes démographiques. Outre le fait de représenter l'espace québécois où la population est la plus jeune du Québec (Girard et al., 2013 : 114), la région de Montréal représentait, en janvier 2013, le lieu de résidence de « 63 % des immigrants admis au Québec entre 2007 et 2011 » (Girard et al., 2013 : 114). Ainsi, l'agglomération²¹ de Montréal est composée à plus de 33 % d'une population immigrante²². La population anglophone du Québec vit, elle aussi, très majoritairement sur l'île de Montréal :

« Depending on which criterion is used to define Anglophone, roughly 75–80% of Quebec's English-speaking population resides in the Greater Montreal region and primarily on the island of Montreal, where they represent 18% of the population²³ ». (Lamarre, 2007 : 117).

La population anglophone vivant à Montréal semble également se distinguer de celle du reste de la province. En effet, selon une étude menée en 2004 par Jack Jedwab, 25 % des anglophones de Montréal déclaraient une ascendance britannique ou canadienne, comparé à 64 % d'entre ceux et celles résidant en régions (Jedwab, 2004 : 19-20).

Patricia Lamarre fait alors le constat d'une division Montréal/zones plus rurales²⁴ :

« an urban-rural divide is (...) evident within the Anglophone community: Anglo-Montrealers are often of "mixed" multicultural ancestry and have very diverse historical, cultural, and linguistic

²¹ L'agglomération de Montréal et la région de Montréal couvrent le même espace, soit l'Île de Montréal, l'Île Bizard et d'autres îles de moindre envergure comme l'Île Sainte-Hélène, l'Île Notre-Dame, l'Île-des-Soeurs, l'Île Dorval ou l'Île-de-la-Visitation.

²²http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6897,67885704&_dad=portal&_schema=PORTAL

²³ « Dépendamment du critère utilisé pour définir qui est anglophone, environ 75–80% de la population anglophone du Québec réside dans la région métropolitaine de Montréal et principalement sur l'île de Montréal, où elle représente 18 % de la population ». Citation traduite par mes soins.

*backgrounds; whereas in the rural areas, Anglophones tend to share a common history and ancestry*²⁵. » (Lamarre, 2007 : 113-114).

Au regard des données démographiques évoquées ici, il n'est effectivement pas rare que les universitaires orientant leurs problématiques de recherche sur la société québécoise différencient le contexte montréalais de celui du reste de la province. Au cours d'un article interrogeant le caractère cosmopolite de Montréal, Annick Germain, sociologue spécialiste des phénomènes urbains, souligne ainsi combien « *Montréal (...) looks less and less like the rest of Quebec*²⁶. » (Germain, 2011 : 13). Elle indique alors que « *Seen from the outer suburbs or from the administrative capital, Québec City, the island of Montréal increasingly seems like a foreign country*²⁷. » (Germain, 2011 : 13). D'un point de vue sociolinguistique, Mela Sarkar, Lise Winner et Kobir Sarkar ont, elles aussi, posé une distinction entre un Montréal multiethnique et multilingue, et le reste du Québec, définit comme relativement monolingue :

*« Outside Montreal, most Québécois are still monolingual in Quebec French, especially in rural areas where very little English is spoken or understood. (...) In Montreal, a multilingual, multiethnic metropolis of well over three million people, about 40% of the population identifies as French-Canadian and uses French as the home language; perhaps 30% identify as English-Canadian; and the other 30% (a rapidly growing proportion) has another ethnolinguistic origin of some kind, and may speak their own language at home (making them, in Quebec official parlance, "allophones")*²⁸. » (Sarkar, Winner and Sarkar, 2005 : 2061)

Dans un article paru trois ans plus tard, Mela Sarkar indiquera d'ailleurs que « *the "Montreal/regions" cultural divide seems to be getting more pronounced*²⁹ » (Sarkar, 2008b : 139).

Dès le début des années 2000, Marie Mc Andrew, titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur l'Éducation et les rapports ethniques, avait ainsi constaté qu'à Montréal « *la forte majorité des élèves canadiens français sont maintenant éduqués dans des écoles multiethniques* » (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 92), contrairement à ceux et celles inscrit-e-s dans les écoles du reste de la province qui,

²⁵ « *une division urbain/rural es (...) évidente au sein de la communauté anglophone : les anglo-montréalais sont souvent d'ascendances multiculturelles métissées et ont présentent des background historiques culturels et linguistiques très diverses, alors que dans les zones rurales, les anglophones ont tendance à partager une histoire et une ascendance communes* ». Citation traduite par mes soins.

²⁶ « *Montréal ressemble de moins en moins au reste du Québec*. » Citation traduite par mes soins.

²⁷ « *vu des banlieues extérieures ou depuis la capitale administrative, Québec, l'île de Montréal ressemble de plus en plus à un pays étranger*. » Citation traduite par mes soins.

²⁸ « *En dehors de Montréal, la plupart des québécois restent monolingues dans le Québec français, surtout dans les zones rurales où l'anglais est très peu parlé ou compris. (...) A Montréal, une métropole multilingue et multiethnique qui compte plus de trois millions d'habitants, environ 40% de la population s'identifie comme canadienne-française et parle le français à la maison ; peut-être 30% s'identifie comme canadienne-anglaise ; et les autres 30% (dont la proportion grandit rapidement) présentent d'autres origines ethnolinguistiques qui peuvent être diverses, et parlent sans doute leur propre langue à la maison (ce qui fait d'eux et elles, selon l'appellation officielle du Québec, des « allophones »)*. » Citation traduite par mes soins.

²⁹ « *la division culturelle « Montréal/ régions » semble être de plus en plus prononcée* ». Citation traduite par mes soins.

quant à elles, restent « *très homogènes du point de vue ethnique, même si leur curriculum prend davantage en compte qu'autrefois la diversité de la société québécoise* » (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 92).

Au début des années 2000, Roger Chamberland esquissait une distribution et une diffusion du rap québécois qui jouait la situation démographique et géographique décrite par ces chercheur-e-s. Au cours d'un article sur « Le paradoxe culturel du rap québécois », il indiquait effectivement que le « *rayonnement* » des groupes anglophones était « *limité à la seule région montréalaise* » (Chamberland, 2006 (2002) : 6). En outre, le chercheur avait constaté une réception différenciée entre le rap des québécois blancs et perçus comme « de souche » et celui produit par des personnes issues de mouvements migratoires plus récents et souvent rattachées à la catégories des minorités visibles :

« le rap blanc circule librement dans les régions et autour des grands centres sans parvenir à se frayer un chemin jusqu'au cœur de Montréal, qui demeure le phare de la consécration artistique. Si nous observons le phénomène sous un autre angle, des groupes comme Muzion, Rainmen et Royal Hill règnent en rois et maîtres sur Montréal, mais n'arrivent pas à percer de façon importante hors de la métropole » (Chamberland, 2006 (2002) : 12).

A la lecture de ces données, il semblerait qu'il ne s'agit pas uniquement de proposer des productions artistiques en français pour dépasser de manière manifeste une audience montréalaise, encore faut-il que ces productions soient, en quelque sorte, le miroir visible (et audible) d'une population québécoise peu touchée par les mouvements migratoires internationaux.

A l'occasion d'un mémoire proposant une ethnographie d'artistes rap de Montréal, Laurent K. Blais, un journaliste rap/hip-hop bien identifié dans la ville, a également relevé une « *dichotomie Montréal/non-Montréal* » (Blais, 2009 : 118) qui « *structure la scène rap québécoise* » (Blais, 2009 : 118-119). Sans ignorer le rôle influant de la ville de Québec, son propos traduit alors que Montréal représente « la ville rap » de la province :

« Montréal a une «culture» rap implantée et organisée depuis longtemps, et bien présente dans la ville (par le biais des festivals, des clubs hip-hop, des haut-parleurs des automobiles, des baladeurs des usagers du métro, des magasins spécialisés qui ont pignon sur rue). (...) Montréal domine aussi le paysage du rap québécois, en ce sens que ce sont ses rappeurs qui sont les plus visibles (et audibles) dans le discours public. Les artistes identifiés à Montréal produisent le plus grand nombre de disques de rap au Québec. C'est un constat qu'on fait rapidement en visitant les présentoirs des grands magasins de disques » (Blais, 2009 : 119).

Montréal représente ainsi un « *passage incontournable* » (Blais, 2009 : 118)³⁰ pour les acteur-trice-s du rap québécois, quand bien même les artistes ont réussi à se forger une petite notoriété depuis la ville de Québec ou d'autres territoires de la province.

2.2 De la « montréalité » du rap

Considérant cette dichotomie entre Montréal et le reste du Québec, Laurent K. Blais invite à considérer « *l'hypothèse qu'il existe une montréalité, qui sert à décrire un ethos subtil qui marque les rapports entre les rappeurs venant de Montréal et ceux du reste du Québec* » (Blais, 2009 : 120). Lui-même décrit bien le décalage qu'il a ressenti en tant que jeune québécois non résident de Montréal, lorsqu'il s'est procuré une compilation intitulée *Montréalité*, et qui réunissait un large panel large rappeur-euse-s montréalais-es :

« (...) je me sentais extrêmement détaché du monde que ces rappeurs décrivaient, même s'ils avaient à peu près le même âge que moi, parlaient la même langue, partageaient à peu de choses près la même culture. Pour moi, c'était ça la montréalité : j'avais beau avoir une connaissance théorique de Montréal et de son rap, une série de nuances, de subtilités, de connaissances de tout ordre (style vestimentaire, argot, géographie, etc.) m'en séparaient ». (Blais, 2009 : 120-121)

Ainsi, la distinction entre Montréal et le reste de la province semble si perceptible qu'il existe un terme pour la désigner : la « montréalité ». A la base, cette notion a émané de l'architecte Melvin Charnay et de ses travaux sur ce qu'il a nommé la *montrealness* (Charnay, 1980). Formellement posée en 1980 et vraisemblablement traduite en 1998 par Yves Deschamps (Deschamps, 1998) par le terme « montréalité » (Noppen et Morisset, 2003), la *montrealness* fait référence à une réflexion engagée depuis plusieurs décennies sur la construction et l'affirmation de l'identité montréalaise à travers la spécificité de son bâti (Noppen et Morisset, 2003). La montréalité implique ainsi un jeu rhétorique visant à distinguer la ville de Montréal du reste de l'Amérique, mais également du reste du Québec (Noppen et Morisset, 2003). Engagé surtout depuis la Révolution tranquille, le discours sur ce qui sera désigné plus tard comme la montréalité prend plusieurs visages selon les époques : ancré dans une perspective selon laquelle « *Montréal serait métropole si la modernité y était montréalaise* » (Noppen et Morisset, 2003 : 75) depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à l'orée des années 1970, puis davantage orienté vers une revendication de « *la ville ordinaire* » (Noppen et Morisset, 2003 : 85), voire une mise en exergue de l'habitat populaire. La montréalité renvoie donc, à la base, aux discours sur le bâti et l'urbanité montréalais-e, ainsi que sur leur caractère spécifique et leur personnalité, envisagés comme des éléments constitutifs et affirmatifs de l'identité montréalaise. Cette appellation démontre

³⁰ Voir aussi Blais, 2009 : 109.

également que l'appartenance spatiale et ce qui relève de l'appropriation du territoire se jouent et se montrent à travers les mises en mots et les discours.

Mobilisée par la suite de manière plus large et notamment dans une optique qui implique les recompositions démographiques à l'œuvre dans la ville, la montréalité est à envisager comme une « *représentation idéelle, une imagerie identitaire ; elle est une idée partagée d'une sorte de personnalité de Montréal véhiculée par divers acteurs urbains et par différents médias, et elle est éventuellement reconnaissable par ses habitants* » (Prochazka, 2005 : 34). En s'attachant à l'analyse opérée par François Gagnon au cours d'une thèse portant sur la circulation automobile à Montréal, Laurent K. Blais précise que « *la montréalité ne renvoie pas à une histoire d'essence de lieux de naissance, langue, couleur de peau, style* » (Blais, 2009 : 121). Elle représente plutôt « *un état d'esprit, une attitude, une façon d'être, un identitaire historiquement constitué* » (Gagnon, 2007 : 198). La montréalité se joue également en termes temporels puisqu'elle est « *constamment redéfinie en fonction de l'interprétation du passé et de la projection dans le futur.* » (Blais, 2009 : 121). Bien au-delà de faire référence à un espace géographique, l'idée de montréalité permet ainsi de saisir ce qui renvoie aux sentiments d'appartenance, aux identités, aux expériences qui s'éprouvent justement parce qu'elles prennent forme et s'actualisent dans le contexte montréalais. Si l'on se réfère aux notions mobilisées par la sociolinguistique urbaine pour mettre à jour les processus discursifs d'appropriation et de hiérarchisation des espaces, il apparaît que le terme « montréalité » fonctionne comme un choronyme. En effet, de la même manière que l'a mis au jour Thierry Bulot à propos du terme « banlieue » en France (Bulot, 2013c : 144), il renvoie à un sociotype (Bres, 199), voire à un ethnoype (Lafont, 1990).

Ainsi, on envisage que la montréalité se construit et circule en partie selon un principe de singularisation par rapport à l'identité ou l'appartenance québécoise, de même que du reste de l'Amérique (Noppen et Morisset, 2003 : 73). Jean-Sébastien Barriault a d'ailleurs démontré que cette différenciation bien ancrée dans les représentations communes, comme en témoigne la récurrence des formules « *«Montréal et les régions», «Montréal et le reste du Québec»* » (Barriault, 2007 : 2) dans les discours publics (politiques et médiatiques), provoque également un « *malaise* » (Barriault, 2007 : 2) dans la province : « *La montréalisation accrue des journaux et des ondes, les remarques parfois méprisantes qui laissent croire que la richesse produite à Montréal (centre économique) est dilapidée à Québec (centre politique)* » (Barriault, 2007 : 2) représentent autant de lieux de tensions qui pourraient être comparées à la dénonciation d'un certain parisianisme en France.

Ainsi que déjà entrevu, la montréalité se joue également dans les imaginaires. Ainsi que l'explique Jean-Sébastien Barriault, elle représente « *aussi un phénomène d'ordre symbolique, référentiel, nourri par les artistes et les littéraires* » (Barriault, 2007 : 8). La montréalité va donc être renseignée et sollicitée par les artistes rap de la ville. En effet, les références à la montréalité sont effectivement

régulièrement mobilisées dans l'espace public³¹ et ce, dans le cadre d'activités liées de près ou d'un peu plus loin au rap ou au hip-hop. Il est vrai que l'appartenance à un espace donné est régulièrement mise en exergue dans le rap, et ce, davantage que dans d'autres genres musicaux ou artistiques. Ainsi que l'explicite Murray Forman, qui a interrogé les rapports entre rap, espace et lieu, « *a more pronounced level of spatial awareness is one of the key factors distinguishing rap and hip-hop culture from the many other cultural and subcultural youth formations currently vying for attention*³² » (Forman, 2008 : 198). Ainsi, à une époque où même dans le rap américain³³, « *emphasis is on place, and groups explicitly advertise their home environment with names such as Compton's Most Wanted, Detroit's Most Wanted, the Fifth Ward Boyz, and South Central Cartel (...)*³⁴ » (Forman, 2008 : 199), il apparaît indéniable que les phénomènes de territorialisation sont à prendre en compte lorsque l'on s'attache au rap.

Si elle n'est pas concrètement palpable au niveau des noms de groupes de rap ou des pseudonymes d'artistes à Montréal, la référence à la montréalité se joue au niveau des appellations de projets musicaux, de blogues, etc. Ainsi que le soulève Laurent K. Blais au cours de son mémoire, le premier label indépendant à avoir misé sur le rap au Québec s'appelait « Mont Real » (Blais, 2009 : 120). Il se souvient également que « *le titre d'un des premiers disques de rap montréalais [qu'il s'est] procuré [l]'avait immédiatement frappé : Montréalité* ». (Blais, 2009 : 120). Il s'agit d'une compilation parue en 1999 et qui regroupait des artistes issus de divers espaces de la métropole et de divers horizons linguistiques. Les producteurs souhaitaient effectivement « *montrer le côté cosmopolite et multilingue de la scène montréalaise* » (Vigneau, 1999). Une perspective qui justifiait en elle-même le titre du projet : « *la «Montréalité» : « C'est la représentation d'artistes de tous les secteurs et de tous les styles qu'il y a ici* » (Roumer, novembre 1999). » (Blais, 2009 : 120). Par ailleurs, Laurent K. Blais mentionne l'existence, entre 2006 et 2008, d'une « *webémission indépendante sur le rap* » (Blais, 2009 : 120) diffusée sur *33mag.com* et intitulée « Montréalisme ». Le site themontreality.com qui se présente comme un média rap et hip-hop est également à signaler, ainsi que l'émission radio « Passe le mic » sur *Radio Centre-Ville*, animée par Miss VvV et qui vise à passer « *la parole pour que la Montréalité soit immortalisée et entendue* »³⁵. En outre, la marque de vêtements et d'accessoires *Montrealistik* défend de manière appuyée une perspective ancrée dans la montréalité et les notions

³¹ Comme par exemple l'émission « Montréalité » de la chaîne télé *MA TV*, le studio indépendant de design et d'impression *Montréalité* (<http://www.montrealite.com/>) qui propose notamment des vêtements à l'effigie de la ville, ou encore le blogue <http://desmontrealites.com/>.

³² « *un niveau plus prononcé de conscience spatiale représente l'un des principaux éléments distinguant le rap et la culture hip-hop des nombreuses autres formations juvéniles culturelles ou sous-culturelles qui rivalisent actuellement pour gagner de l'attention* ». Citation traduite par mes soins.

³³ Plus traditionnellement marqué par la représentation hyperlocale et spécifique du « hood » ou, à un niveau national, par une division Est Coast/West Coast (Forman, 2008 :198-199).

³⁴ « *l'accent est mis sur le lieu, l'endroit, et les groupes font explicitement la promotion de leur environnement de avec des noms comme Compton's Most Wanted, Detroit's Most Wanted, the Fifth Ward Boyz, and South Central Cartel* ». Citation traduite par mes soins.

³⁵ <http://radiocentreville.com/wp/317-2/>

d'appartenance et d'identification que cette notion peut impliquer. Tout en souhaitant « *participer au sentiment d'appartenance de la ville*³⁶ » à travers des pièces qui en réinterprètent les logos ou des bâtiments emblématiques, le projet *Montrealistik* vise également à « *encourager les artistes et la communauté locale, promouvoir l'underground*³⁷ ». En effet, les fondateur-trice-s de la marque se présentent comme des amateur-trice-s de rap et de hip-hop et leurs collections ont été plusieurs fois associées à des artistes de la ville, comme le DJ-auteur-compositeur-interprète Shash'U au cours d'une soirée-vente³⁷ ou les membres du K6A³⁸. Enfin, dans une variante du terme « montréalité », la référence à Montréal sous l'appellation « Real City » est également perceptible au niveau des sphères de la ville étiquetées rap et/ou hip-hop. En témoigne la web'Tv « RealCity TV » ou les soirées « Real City on the Rise » organisées par Top Notch Trax productions.

La référence à la montréalité semble donc relativement invoquée lorsqu'il s'agit de donner une ligne de conduite à un projet rap ancré à Montréal, ainsi qu'au moment de nommer les productions en vue de leur diffusion et de leur réception dans l'espace public. Outre la participation à la construction de la montréalité ou l'idée de faire référence à un sentiment d'appartenance commun, la montréalité est également à considérer comme un outil promotionnel dans le rap, comme un terme qui semble favoriser la visibilité et l'intérêt auprès des publics visés. En ce qui concerne l'activité rap et hip-hop, la montréalité semble en effet associée à l'idée d'authenticité (Blais, 2009) qui demeure relativement convoquée lorsqu'il s'agit de considérer des pratiques artistiques ou des productions musicales et ce, quand bien même cette notion renvoie à une pluralité de critères extrêmement mouvants selon les acteur-trice-s du rap.

Si elle désigne et souligne la spécificité des expériences et des appartenances qui se dessinent à Montréal, la construction et l'actualisation permanentes de la notion de montréalité ne veulent cependant pas dire que les pratiques et les trajectoires relatives à l'activité rap montréalaise ne sont traversées que par des enjeux relatifs à cet espace local. Le rap montréalais et les pratiques qui y sont associées sont influencés et influent sur des phénomènes propres à la ville, ainsi qu'il et elles prennent forme et acte dans un rapport avec les enjeux sociétaux relatif à l'ensemble du Québec, voire au-delà.

³⁶ <http://www.montrealistik.com/#>

³⁷ <https://www.facebook.com/events/590253264373720/>

³⁸ voir par exemple le blog suivant : <http://www.dentelleetfleurs.com/mens-fashion-summer-streetstyle-4>

III. Le rap et la jeunesse multiculturelle montréalaise

3.1 L'implantation du rap dans une société québécoise en mutation

Revenons un moment sur les années 1980-1990 et les débuts du rap à Montréal. Les travaux s'intéressant à l'implantation du rap et/ou du hip-hop dans la ville indiquent que les premières générations d'artistes rap de Montréal étaient alors issues de quartiers plutôt excentrés. Par exemple, les premier-ière-s rappeur-se-s rattaché-e-s à la communauté francophone (quand bien même elles et ils rapaient en anglais), sont surtout issu-e-s des quartiers nord-est de Montréal (Saint-Michel, Montréal-Nord et Rivière-des-Prairies) (Prod Noire All Star, 2012 et Blais, 2009). Au cours de son article sur « Le paradoxe culturel du rap québécois », Roger Chamberland constate que c'est également dans ces quartiers que les nouveaux arrivants de cette époque se sont majoritairement installés à Montréal (Chamberland, 2006 (2002)).

Durant les années 2000 et à l'occasion d'une recherche en collaboration avec des centres de jeunesse et des centres communautaires proposant des programmes et des ateliers rap et/ou hip-hop, Marie-Nathalie Leblanc, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Djerrahian ont relevé que la plupart de ces centres se trouvaient dans les quartiers qui regroupent « *la plus grande population de minorités visibles* » (LeBlanc, et Djerrahian, 2007 : 42) dans Montréal³⁹. Par « minorité visible », LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian renvoient à « *une catégorie phénotypique raciale autre que la catégorie majoritaire, c'est-à-dire blanche* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 16). Les auteures complètent ainsi cette définition :

« on ne peut en effet ignorer qu'idéologiquement, le Canada est conçu et vécu comme un État-nation de phénotype racial blanc (Walcott, 1999). Le terme « minorité visible » inclut donc les Canadiens nés au pays, mais de phénotype racial autre que blanc. » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 16).

Conjointement à la catégorie des « minorités visibles », les chercheuses relèvent également la catégorie des « minorités non visibles », qui « *fait référence aux Canadiens d'origine immigrante récente (2e génération et plus), et de phénotype racial blanc* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 26). A Montréal, cette catégorie renvoie régulièrement aux personnes issues des migrations italienne, grecque et portugaise, migrations qui se sont surtout développées après la Seconde Guerre mondiale (Germain et Liégeois, 2010 : 108). En effet, entre la période d'après-guerre et les années 1960, les migrant-e-s européen-ne-s représentaient plus de 90 % des nouveaux

³⁹ Concernant leur recherche, il s'agit des centres de jeunes situés dans les quartiers de Parc-extension, Côte-des-Neiges et de Saint-Michel.

arrivants du Québec (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 163). Bien que Montréal ne soit plus une ville homogène depuis l'aube du vingtième siècle (Germain et Liégeois, 2010 : 108), ce sont ces vagues migratoires et la « *manière dont elles vont s'inscrire dans le paysage urbain qui vont peu à peu imprégner les représentations collectives du sceau de la diversité* » (Germain et Liégeois, 2010 : 108). En effet, « *si les Noirs avaient leur quartier fondateur dans la Petite Bourgogne, les Chinois dans le Quartier...chinois et les Juifs dans le Mile-End, les premiers villages ethniques importants pour l'image de Montréal seront ceux des Italiens dans La Petite-Patrie, des Grecs dans Parc-Extension et des Portugais dans Saint-Louis* » (Germain et Liégeois, 2010 : 108).

À partir des années 1970, le visage de l'immigration au Québec va changer. Les migrant-e-s viennent beaucoup moins de l'Europe et de plus en plus d'autres régions du monde, « *de l'Inde, du Pakistan et d'Haïti, entre autres* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 163). Les néo-québécois-e-s de ces nouvelles vagues migratoires appartiennent donc de plus en plus à la catégorie des « minorités visibles ». Par ailleurs, ces migrant-e-s viennent davantage d'un milieu urbain et présentent un taux de scolarisation beaucoup plus élevé que celui des personnes arrivées au Québec lors des décennies précédentes⁴⁰. En effet, ces dernières venaient majoritairement de zones rurales et présentaient un faible niveau d'éducation (Germain et Liégeois, 2010 et Germain, 2011). Au cours des années 1980 et 1990, ces tendances vont se confirmer et « *Montréal hit record levels of diversity with respect to the countries of origin of its immigrant population, although in quantity it attracted far fewer immigrants than Toronto or even Vancouver*⁴¹ » (Germain, 2011 : 10). Par ailleurs, c'est surtout Montréal et sa région métropolitaine qui attirent les nouveaux-elles arrivant-e-s au Québec, puisqu'en 2004 près de 86 % d'entre eux et elles ont choisi de s'y installer. (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 165)⁴².

L'arrivée du rap à Montréal dans les années 1980, puis son implantation dans les années 1990, se réalisent donc à des périodes marquées par une modification tangible de la population montréalaise. C'est également à cette période que les effets de la Charte *de la langue française* (la *Loi 101*), votée en 1977, deviennent concrètement palpables dans la société québécoise.

Outre le fait de définir « *le français comme seule et unique langue officielle du Québec* » (Sarkar, 2006 : 36), la *Loi 101* impose notamment une scolarisation en français pour tous les enfants et les jeunes, jusqu'au terme du secondaire. Seul-e-s celles et ceux dont le père ou la mère est citoyen-ne

⁴⁰Les nouveaux-elles arrivant-e-s ont même un niveau de scolarisation supérieur à celui des natif-ve-s québécois-e-s (Germain et Liégeois, 2010 :109)

⁴¹ « *Montréal atteint des niveaux records de la diversité en ce qui concerne les pays d'origine de la population immigrante, bien qu'en quantité elle ait attiré beaucoup moins d'immigrants que Toronto ou même Vancouver.* ». Citation traduite par mes soins.

⁴² Ainsi que l'expliquent Leigh Oakes et Jane Warren, « *On peut délimiter l'espace de Montréal de deux façons principales : d'abord, la région métropolitaine de Montréal, qui comprend l'île de Montréal et la région environnante au nord et au sud ; et l'île de Montréal elle-même* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 165).

canadien-ne et qui ont reçu ou reçoivent un enseignement primaire ou secondaire en anglais au Canada, peuvent s'inscrire dans une école de langue anglaise. Ainsi, la Loi 101 « *a fait de la fréquentation de l'école française la norme commune aux francophones et à tous les immigrants, quelle que soit leur langue (francophone, anglophone, allophone).* » (Juteau, 2000 : 19-20).

Par la Loi 101, l'école se pare ainsi d'un rôle prépondérant dans les enjeux politiques et sociétaux du Québec, rôle souvent endossé dans les « *sociétés divisées* » et qui implique que l'école entretienne « *des liens avec des objectifs qui ont peu à voir avec l'instruction, mais bien davantage avec la « construction nationale » et l'ingéniererie sociale.* » (Lamarre, 2000 : 183). Ainsi que l'analyse Danielle Juteau :

« en dirigeant les enfants d'immigrants vers les écoles françaises, la Loi 101 visait à faire des Québécois francophones la société d'accueil. Non seulement les immigrants apprendraient-ils le français, mais ils seraient socialisés au sein d'institutions d'ethnicité canadienne française, lesquelles défendraient, ou tout au moins présenteraient, une certaine conception de l'histoire nationale. » (Juteau, 2000 : 20).

Il s'avère que La Charte de la langue française est travaillée, puis adoptée, à une période où le Québec prend de plus en plus conscience du fait que les migrant-e-s et leur descendant-e-s « *représentent désormais une force avec laquelle il faut compter* » (Germain et Liégeois, 2010 : 108). Dans un contexte de post-Révolution tranquille, laquelle avait engendré « *l'émergence d'une nation québécoise nouvelle, laïque, modernisée et définie par son territoire* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 31), ainsi qu'une modification du statut des francophones du Québec qui « *voulaient être dorénavant considérés comme une majorité dans son propre milieu* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 32), le nombre toujours croissant de migrant-e-s représentait un enjeu démographique et sociétal de taille. Aussi, si jusqu'aux années 1960 les migrant-e-s avaient tendanciellement été mis-e-s « *à l'écart du fait de leur différence linguistiques et religieuses* » (Germain et Liégeois, 2010 : 108), les années 1970 sont marquées par un changement de perspective de la part des québécois-e-s, qui réalisent qu'« *à long terme, la décroissance démographique de la population francophone conjuguée à la tendance de l'intégration linguistique des immigrants à la communauté anglophone aurait remis en question le statut de majorité du groupe francophone au Québec* » (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 90).

La communauté québécoise entame alors un processus d'« *ouverture stratégique* » (Germain et Liégeois, 2010 : 109) et une « *transformation des rapports ethniques* » (Juteau, 2000 : 18) qui vise « *l'intégration des immigrants à la majorité francophone* » (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 90). Dans cette optique, la « *scolarisation commune* » (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 90) de ces deux groupes devient un enjeu majeur et ce, dans un contexte de fréquentation massive « *de l'école anglaise catholique, protestante ou privée, par les élèves immigrants* » (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 90).

Au regard de ces enjeux linguistiques et d'assise de la majorité québécoise francophone dans un Montréal de plus en plus défini par son cosmopolitisme (Germain et Liégeois, 2010), il s'avère que le rap montréalais s'est concrétisé en même temps que les « *enfants de la Loi 101* » (Sarkar, 2006 et Sarkar, Low et Winner, 2007) ont grandi et sont devenu-e-s de jeunes adultes dans une ville qui accueille une large majorité de la population migrante ou d'origine migratoire au Québec. Ainsi, dans un contexte marqué par une politique d'immigration volontariste et d'une modification du profil des migrations, les générations « *post-loi 101* » (Lamarre et Lamarre, 2009) vont donner « *une toute autre allure, très multiculturelle, à la population franco-québécoise auparavant majoritairement blanche de peau (...) et possédant une culture homogène, quelque peu insulaire* » (Sarkar, 2006 : 36). C'est de cette jeunesse montréalaise multiculturelle francophone que vont naître plusieurs groupes de rap phares de la fin des années 1990 et du début des années 2000 : Dubmatique, la Gamic, LMDS, Muzion, Rainmen, Sans-Pression, etc. Pour ces groupes, le rap représente, entre autres et de manière plus ou moins explicite, un moyen « *pour s'affirmer comme néo-québécois au sein de la société québécoise* » (Laabidy, 2012 : 32). D'après l'ensemble des chercheur-e-s qui ont travaillé sur le rap montréalais, l'une des caractéristiques marquantes du rap produit par ces artistes des générations post-loi 101 réside dans la multiplicité des langues et des variations à laquelle ils font référence (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 et Laabidy, 2010 et 2012). La littérature scientifique sur le rap de la ville a d'ailleurs été alimentée de manière significative par des publications se focalisant sur cette facette qui lui est remarquable (Sarkar, 2006 ; Sarkar, Low et Winner, 2007 ; Sarkar, 2008a et b ; Low et Sarkar, 2012). Ainsi, le plurilinguisme représente un trait beaucoup plus affirmé dans le rap québécois que dans les textes de rap français, par exemple (Laabidy, 2010)⁴³.

Au moment de nos enquêtes, soit en 2011, nombre de groupes de rap montréalais sont composés de québécois-e-s de diverses origines. Un métissage qui se rejoue au niveau des sonorités proposées par ces groupes, ainsi que des langues dans lesquelles les textes sont rappés ou chantés. Le groupe Heavy Soundz, par exemple, est formé d'artistes originaires du Mexique, du Guatemala, d'El Salvador, d'Haïti, de la République Dominicaine, du Pérou, de Hongrie et du Québec. Suivant les membres du groupe, qui est rattaché à la scène « *latino urbaine montréalaise* », les textes sont en espagnol ou en anglais, les interactions avec le public en français (surtout), en espagnol ou en anglais. Le groupe Nomadic Massive, quant à lui, se présente comme un « *super-groupe multilingue et multiculturel* »⁴⁴. Il propose notamment de travailler le hip-hop en tant que mouvement global, notamment par le biais d'échanges sociaux culturels avec des artistes rap

⁴³ Les enjeux sociolinguistiques et sociolangagiers du rap montréalais seront appréhendés plus précisément au cours du chapitre V.

⁴⁴ <http://www.nomadicmassive.com/bio/>

et/ou hip-hop internationaux. En effet, le projet Nomadic Massive a vu le jour autour de la Maison des Jeunes de Côte-des-Neiges, structure au sein de laquelle plusieurs des membres du groupe sont ou étaient animateur-riche-s. À l'écoute des productions artistiques du groupe, les langues de chacun-e se répondent, de l'arabe à l'anglais, du français au créole, en passant par l'espagnol. Lorsque les artistes sont sur scène à Montréal, c'est autant à une audience francophone qu'anglophone qu'ils s'adressent.

Si Nomadic Massive et Heavy Soundz sont deux groupes qui connaissent une certaine renommée au sein des scènes rap et/ou hip-hop de Montréal, il est intéressant de constater que l'un comme l'autre ont gagné des Prix auprès de structures montréalaises célébrant les musiques du monde. En mai 2012, Heavy Soundz a remporté le *Syli d'or de la Musique du Monde*, une compétition organisée par les Productions Nuits d'Afrique⁴⁵. La même année, Nomadic Massive décroche le prix *Étoiles Galaxie* du festival *Mundial Montréal*, désigné comme « *le point de rencontre de la musique du monde en Amérique du Nord*⁴⁶ ». Ces récompenses, qui reconnaissent la qualité des productions artistiques de ces groupes, de même qu'elles leur permettent de gagner en visibilité et de bénéficier d'un soutien financier, peuvent néanmoins interroger sur les formes de réception et de catégorisation des groupes québécois et montréalais au sein de l'industrie culturelle. Elles témoignent effectivement que les productions artistiques rap et/ou hip-hop proposées par des artistes montréalais-e-s, peuvent être considérées comme « musique du monde » dans cette même ville. En précisant à propos de sa musique : « *oui c'est en espagnol, mais ça reste que c'est l'expérience d'un jeune québécois qui parle en espagnol* »⁴⁷, Mc Boogat, figure de la scène urbaine latino-montréalaise, propose en quelque sorte une réponse à ces formes de catégorisations en posant son rap comme québécois, quand bien même il est produit dans une langue perçue comme exogène.

3.2 Marginalisation sociale des minorités visibles et marginalisation du rap : contours d'une analogie assignante

L'ensemble des artistes qui émergent à la fin des années 1990 et qui sont issu-e-s d'une jeunesse multiculturelle et multilingue ne distille pas un rap d'une teneur identique. Les groupes comme Dubmatique, suivis par La Gamic et LMDS, proposent un rap qualifié d'« *optimiste* » ou de « *positif* » (Blais, 2009 : 30) par les commentateur-trice-s. Outre des textes teintés d'un caractère « *hybride* » et « *transnational* » (Chamberland, 2006, (2002)), Roger Chamberland indique que le groupe à succès Dubmatique réalise un rap local qui « *célèbre également Montréal (...) en la présentant*

⁴⁵ Qui organisent notamment le festival international Nuits d'Afrique.

⁴⁶http://www.mundialmontreal.com/fr/?page_id=2

⁴⁷ <http://www.bandeapart.fm/#/page/la-selection-musicale-entrevue-avec-boogat>

comme une terre d'accueil multiculturelle et ouverte à tous, véritable chef-lieu d'un métissage musical auquel ils veulent participer par le biais de la culture hip-hop » (Chamberland, 2006 (2009) : 7). En revanche, d'autres artistes comme Rainmen et Sans Pression, « se positionnent dans la lignée des groupes hardcore américains (N.W.A, Das EFX, EPMD) et français (NTM, Fonky Family, Mr. R) et abordent des thèmes plus sombres (problèmes raciaux, confrontations avec le pouvoir, inégalités des chances, etc.) » (Blais, 2009 : 30). Ainsi, derrière l'image d'une ville de la diversité, plurilingue et « ouverte à tout-e-s », telle qu'elle est présentée par Dubmatique, Montréal est également décrite comme un lieu où se jouent des processus de marginalisation et d'exclusion, notamment à l'encontre des populations rattachées à la catégorie des « minorités visibles ».

Les études statistiques effectuées sur le Québec et la ville de Montréal corroborent ces points de vue. D'après le rapport de recherche *Remixer la cité : la participation citoyenne des jeunes Québécois issus de l'immigration et des minorités visibles*, les jeunes des « minorités visibles » rencontrent davantage de difficultés à trouver un emploi que les autres. Se basant sur les chiffres du recensement de 2001, période à laquelle les artistes étaient de plus en plus nombreux-ses à émettre un rap critique par rapport à la société québécoise, ce rapport indique que le taux de chômage « des jeunes de minorités visibles est plus d'une fois et demie supérieur à celui des autres jeunes Québécois » (Lemieux, 2004 : 43). En effet, « 48 jeunes sur 100 des minorités visibles ont un emploi tandis que 61,7 % des autres jeunes sont dans la même situation » (Lemieux, 2004 : 43). Ce fait implique, par ricochet, « que les immigrants récents et les jeunes des « minorités visibles » sont plus enclins à vivre sous le seuil de la pauvreté que les « Québécois de souche ». » (LeBlanc, Boudreault-Fournier, Djerrahian, 2007 : 17).

La marginalisation sur le plan social d'une jeunesse multiculturelle semble ainsi faire écho à l'éviction du rap montréalais des sphères traditionnelles et dominantes de l'industrie culturelle et médiatique du Québec. Pour rappel, le récit historique du rap et du hip-hop montréalais avait permis d'entrevoir une certaine causalité entre des stéréotypes négatifs qui pèsent sur ce genre musical au Québec, et la frilosité des médias et des acteur-riche-s de l'industrie culturelle à miser sur et à diffuser des artistes rap⁴⁸. En effet, ces derniers « associent couramment le rap à la violence, les gangs de rues, la drogue et l'illégalité. » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 20). Ces analogies ne sont pas anodines. Ainsi que le démontrent LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian à l'issue de leur enquête auprès des jeunes acteurs de la scène hip-hop de Montréal, « Les stéréotypes associés à la culture hip-hop sont liés aux origines ethniques et culturelles des jeunes qui la composent » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 20). Une analyse qu'il semblerait opportun de nuancer en considérant que les stéréotypes associés au rap et/ou à la culture hip-

⁴⁸ Cf. Chapitre I, 1.7.

hop sont plutôt liés aux stéréotypes construits à propos d'acteurs supposés du rap et/ou du hip-hop (jamais d'actrices) et à propos de leurs supposées origines.

Une situation qu'il convient de rapprocher au contexte français, où plusieurs contributions scientifiques indiquent que les représentations issues du groupe majoritaire à propos des artistes rap les associent largement à la figure stéréotypée du « *jeune banlieusard d'origine immigrée* » (Lesacher, 2013 : 161). En effet, à partir de la fin des années 1980, le terme « banlieue » est devenu en France « *l'euphémisme qui permet de circonscrire et d'évoquer publiquement diverses peurs sociales* » (Hammou, 2012a : 85). Il en découle les faits suivants :

« La définition du genre rap à la télévision en 1990-1991 permet de préciser ces peurs sociales : elles prennent pour objet une classe d'âge (la jeunesse), une classe sociale (ouvrière) et une classe de « race » (non blanche). La figure emblématique du jeune de banlieue les condense en un même masque, que les rappeurs se voient imposer au début des années 1990 » (Hammou, 2012a : 85).

Une analogie assignante et durable est donc construite entre la figure du rappeur et celle du jeune de banlieue. Outre le fait de marquer les rappeurs du sceau de l'altérité (Hammou, 2012a), cette association, portée par les médias, mais également par les discours politiques et scientifiques⁴⁹, participe également « *à entériner une représentation du rap comme étant par « essence » masculin* » (Lesacher, 2013 : 162) puisque les rappeuses « *sont ignorées et invisibilisées* » (Lesacher, 2013 : 163) par les discours qui la porte et la réactualise. De la même manière que nous l'avons soulignée concernant l'accès du rap montréalais au champ de l'industrie musicale, Karim Hammou indique que « *l'association médiatique du rap au problème des banlieues eut des conséquences importantes pour l'intégration de ce genre musical dans les industries culturelles* » (Hammou, 2013 : 193), ces dernières préférant se tourner vers des « *stratégies commerciales consensuelles* » (Hammou, 2013 : 193-194). Le sociologue relève cependant un renversement à partir de 1997, selon lequel la « *marginalisation marketing* » (Hammou, 2013 : 194) laisse progressivement place à « *un marketing de la marge, pour lequel c'est précisément la dimension jugée sulfureuse de certains groupes de rap qui fut mise en avant comme argument commercial* » (Hammou, 2013 : 194). Un cheminement qui ne semble pas avoir eu lieu, ou dans une mesure beaucoup plus confidentielle, au sein de l'industrie musicale québécoise.

⁴⁹Karim Hammou explicite également l'ambiguïté qui règne autour de ces assignations, dans le sens où elles peuvent être, dans une certaine mesure, reprises par les artistes eux-mêmes. Au cours de l'article « Comment la « banlieue » vint au rap » (Hammou, 2009a), Karim Hammou écrit ainsi : « *L'assignation du rap à la banlieue place les artistes dans une position difficile. Ils sont contraints à choisir entre se solidariser de cet ensemble et accréditer ainsi l'analogie entre rappeur et jeune de banlieue ; s'en désolidariser au risque d'en renforcer la stigmatisation ; ou engager un propos réfléchi, toujours malaisé sur un plateau de télévision. Elle leur offre, en même temps, un support à la promotion de leurs œuvres. L'analogie entre rappeur et jeune de banlieue n'a donc pas manqué d'entraîner ce que Ian Hacking décrit comme des effets de boucle : le processus de catégorisation et ceux qu'elle est censée catégoriser interagissent. On trouve la trace de cet effet de boucle dans les chansons de nombreux artistes* » (Hammou, 2009a). Les stratégies des maisons de disques, qui ont investi cet imaginaire de la banlieue en tant qu'outil promotionnel (Hammou, 2012a : 205), ne semblent pas plus complètement étrangères à ces processus.

En tout état de cause, ce détour rapide sur le contexte français nous indique combien la propension à contenir le rap « *au statut de pratique minoritaire*⁵⁰ » (Hammou, 2012a : 86) et ses acteur-trice-s à la marge, est bien vivace des deux côtés de l'Atlantique, et ce, selon des logiques similaires qui « s'adaptent » aux contextes au sein desquels ces processus de minoration se jouent.

Par ailleurs, l'accès difficile des rappeur-se-s montréalais-e-s et québécois-e-s aux structures traditionnelles de l'industrie culturelle est également à lier aux politiques culturelles à l'œuvre au Québec et au caractère interventionniste de l'État (québécois et canadien) concernant la création artistique. En effet, « *le Québec, tout comme dans une certaine mesure le Canada, a une politique culturelle très forte, basée sur le financement de la culture à travers diverses formes de programmes gouvernementaux.* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 18-19). Dans son article « *Le cinéma québécois : diversité culturelle ou « hollywoodisation » latente ?* », Christian Poirier indique ainsi combien « *l'intervention étatique dans ce secteur culturel est (...) décisive* » (Poirier, 2007 : 82) d'un point de vue économique. Il relève également que le discours gouvernemental à ce sujet est influencé par la question nationale :

« le récit identitaire est très manifeste (...) et justifie particulièrement son intervention dans le secteur culturel. L'action des pouvoirs publics en matière de culture et de cinéma repose sur l'identification d'une société en tant que nation, qu'elle soit québécoise du côté du gouvernement provincial, ou canadienne du côté fédéral. La production culturelle permet alors à un groupe social de se constituer en nation et l'État se consolide en s'instituant au cœur de cette mission collective » (Poirier, 2007 : 86).

Dans la province québécoise, cette politique culturelle interventionniste s'adosse particulièrement à une « culture dominante », aujourd'hui « *associée à la population d'origine canadienne-française* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 33), en même temps qu'elle la consolide. L'expression « culture dominante » fait ici référence « *aux pratiques culturelles incluant la langue, la religion, les rapports de genre et les expressions artistiques, entre autres, qui sont reconnues par le groupe historiquement et politiquement majoritaire et associées à lui* ». (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 33). Construite dans le contexte particulier d'une double majorité, la « culture dominante » québécoise est récente et « *reste relativement fragile* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 33). L'intervention étatique au niveau de la culture peut alors apparaître comme teintée d'une « *vocation protectionniste* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 24), impliquant des réserves à soutenir des productions artistiques qui, selon les représentations du groupe majoritaire sur le rap, défieraient une interprétation traditionnelle et plutôt homogène de la culture et/ou de l'identité québécoise.

⁵⁰Karim Hammou fait, lui aussi, usage de la notion de minorité « *au sens d'état inférieur* » (Hammou, 2012a : 86) et non de « *différence de nombre* » (Hammou, 2012a : 86).

Ainsi la visibilité des productions rap semble également sanctionnée par les discours sur l'appartenance québécoise en circulation dans l'espace public montréalais et québécois.

3.3 Du discours commun sur l'appartenance québécoise (officiel, populaire, médiatique)

Au Québec, les mutations engendrées par le processus d'affirmation de la majorité francophone (*via* les mesures linguistiques de la *Loi 101* notamment) ont été accompagnées de nouvelles orientations sur la question de la diversité ethnique (Juteau, 2000). En effet, un an après l'adoption de la *Charte de la langue française*, le *Livre blanc sur la politique québécoise sur le développement culturel* stipule qu'« une société vivante doit envisager les apports qui lui viennent de sa propre diversité comme un indispensable enrichissement et qu'une société qui aide ses groupes minoritaires à conserver leur héritage culturel est plus riche et mieux équilibrée » (Juteau, 2000 : 21).

Ce processus de reconnaissance des minorités s'accompagne d'une insistance « sur la convergence linguistique et culturelle entre les communautés culturelles et la collectivité francophone. » (Juteau, 2000 : 22). Dans la foulée de ces premières orientations, qui défendent déjà un modèle interculturel basé sur des « interactions dynamiques entre les minorités et la majorité » (Juteau, 2000 : 22), le ministère des Communautés Culturelles et de l'Immigration est créé en 1981 par le gouvernement québécois⁵¹. Dès les premiers mois de son existence, ce nouveau ministère édite le document *Autant de façons d'être québécois*, qui défend l'idée d'une « structure comprise à partir de deux catégories d'individus : la « nation québécoise » et « les communautés culturelles ». (Juteau, 2000 : 22). Si cette proposition de 1981 entérine la perspective interculturelle, elle indique également que le processus d'ouverture de la définition de la nation québécoise reste encore à faire, puisque les « communautés culturelles » en restent exclues. En effet, durant la période qui recouvre la fin des années 1970 et le début des années 1980, « l'identité québécoise entrait dans une nouvelle phase de son histoire, et les immigrants et les minorités ethniques commencèrent à se voir attribuer le rôle de l'« autre » qui revenait traditionnellement aux Anglais du point de vue de l'identité canadienne-française » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 32). Ce n'est qu'en 1990 et avec l'*Énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration*, que sera officiellement « proposée une définition élargie des frontières de la collectivité nationale québécoise ». L'*Énoncé* use effectivement de « l'expression « Québécois des communautés culturelles » » (Juteau, 2000 : 22), ce qui

⁵¹ Il faut savoir qu'« à partir des années 1970, le Québec s'est impliqué graduellement dans la gestion de la politique d'immigration, une responsabilité partagée selon la Constitution canadienne. Une série d'accords (allant de Couture-Cullen en 1978 à Gagnon-Tremblay-McDougall en 1990) a permis d'asseoir un contrôle presque exclusif du Québec sur la sélection de l'immigration, notamment en ce qui concerne la catégorie des « indépendants », soit des personnes qui immigreront pour des motifs économiques au Canada (le gouvernement fédéral conservant pour l'essentiel le contrôle sur la reconnaissance du statut de réfugié et la catégorie familiale faisant l'objet d'un encadrement conjoint). » (Juteau, 2000 : 21).

« établit formellement que Québécois et communautés culturelles ne renvoient plus à des catégories mutuellement exclusives. » (Juteau, 2000 : 23).

Suite à cet *Énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration*, le Québec n'a cessé de plaider pour un projet civique et interculturel de la nation québécoise. Plusieurs événements indiqueront cependant que ce projet civique, marqué par une volonté d'ouverture de la société d'accueil, semble connaître des difficultés à réellement s'imposer au sein de la province. Le plus probant d'entre eux s'est joué lors du référendum sur la souveraineté de 1995, qui donna perdant les défenseur-re-s de l'indépendance du Québec. Le soir de l'annonce des résultats, le premier ministre Jacques Parizeau déclara : « *On va cesser de parler des francophones du Québec, voulez-vous. On va parler de nous. A 60 % on a voté pour* » (Gendron, 2005). Il ajouta ensuite « *C'est vrai qu'on a été battus, mais au fond par quoi ? Par l'argent puis des votes ethniques. Essentiellement* » (Gendron, 2005). Ce discours, portant « *une définition clairement ethnique du « nous »* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 35) fut éloquent en plusieurs points. D'une part, et « *comme le démontre l'existence d'expressions comme Québécois de souche et Québécois pure — laine, tous les Québécois d'héritage canadien-français n'avaient pas épousé le projet civique avec autant d'empressement que le Ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration* ». (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 35). D'autre part, « *le fait qu'environ 95 % des Québécois non-canadiens français aient voté « non » révélait que la majorité de ces derniers ne s'identifiaient pas assez au Québec pour voter en faveur de son indépendance* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 35-36).

L'épisode du référendum de 1995 eut pour conséquence notable de lancer un débat public autour de l'identité québécoise, débat « *que nous pouvons résumer autour de deux grandes questions : Qui est québécois et comment le devient-on ?* » (Chamberland, 2006 (2002) : 12). Dans le cadre de ce débat, et pour réaffirmer la volonté inclusive du gouvernement face à la débâcle du référendum⁵², le Parti Québécois adopta, en 1996, « *une définition du peuple québécois englobant toute personne vivant au Québec* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 36). Il s'avère cependant que ce « *discours officiel ne se reflétait pas dans les attitudes observées au niveau populaire* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 36). En effet, à la même époque, Régine Robin analysait que « *l'héritage d'une idéologie traditionnelle* » continuait de s'exprimer « *par des restes, plus exactement par des lapsus, des actes manqués, des éléments détachés de leur contexte que l'on trouve aussi bien dans les lettres de lecteurs, les tribunes téléphoniques, les conversations de taverne et dans les milieux politiques et intellectuels* » (Robin, 1996 : 296).

⁵² Au cours de la série de reportages *Point de rupture*, l'effacement des clans Parizeau et Bouchard (alors chef du Bloc Québécois et figure de la campagne de 1995 pour le Oui) est palpable à la suite du discours prononcé par Jacques Parizeau. Pierre-Paul Roy, conseiller de Lucien Bouchard, juge que « *c'était comme après la défaite une deuxième (...) déception si vous voulez, moi c'est ça que j'en ai retenu* » (Gendron, 2005). De son côté, Jean-François Lisée, conseiller de Jacques Parizeau déclare : « *ça c'est terrible « on va parler de nous ». Il nous a fait revenir des années en arrière en une seule phrase.* » (Gendron, 2005).

Si le « *paradigme de la souche* » (Robin, 1996 : 297) n'est jamais clairement évoqué dans les politiques officielles (Robin, 1996) des années 1990, il continue d'arriver « *à la surface comme trace* » (Robin, 1996 : 297) au sein de toutes les couches et des secteurs de la société québécoise. Par ailleurs, les discours et mesures qui tendent officiellement à proposer une définition inclusive du terme québécois ne sont pas non plus très bien accueillis par les non-canadiens-francophones du Québec. A la fin des années 1990, la loi 99 fait mention d'un « *peuple québécois incluant tous les résidents du Québec* ». D'après Oakes et Warren, cette référence « *fut rejetée par de nombreux Québécois non canadiens français, en particulier chez les peuples autochtones* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 36). Ce fait indique que le *nous Québécois* reste encore marqué, de part et d'autre, par une interprétation restrictive.

Au début des années 2000, Patricia Lamarre fait le même constat et indique que si « *les frontières de l'identité québécoise sont repoussées et sans doute appelées à changer* » (Lamarre, 2000 : 182), il apparaît également qu'« *au niveau des « tripes » de l'identité personnelle et des frontières qui définissent l'appartenance de groupe la notion de québécois signifie encore « pure-laine », et est encore associée à l'identité définie par l'origine ethnique et historique* » (Lamarre, 2000 : 182). La définition du nous Québécois hésite donc toujours entre une orientation civique et une orientation ethnique (Juteau, 2000).

Ces tensions, relatives à la problématique identitaire au Québec et qui renseignent une partie des rapports sociaux et des processus de différenciation et de hiérarchisation à l'œuvre dans l'espace québécois, continueront de s'actualiser au cours de la décennie suivante. En 2010, Sirma Bilge relève effectivement que « *l'idée de « core nationals » (ou d'ethnicité fondationnelle), comme le suggère l'expression « Québécois de souche », y est toujours vivace et crée des frontières entre le vrai « nous » et les autres, qui sont parmi nous et nous sont plus ou moins éloignés* » (Bilge, 2010 : 200).

Les débats qui perdurent sur la question de l'appartenance québécoise, ont néanmoins pris un tournant inédit dans la seconde partie des années 2000. La place de la religion dans l'espace public a en effet été de plus en plus discutée dans les médias, ce qui a contribué à créer « *a new distance between 'Us' and 'Them' (the precise characteristics of who is included in the Them and the Us being both indeterminate and variable...)*⁵³ » (Germain, 2011 : 15). Si la focalisation croissante des médias et des politiques sur les questions liées à la religion et à son expression dans l'espace public a été perceptible dans nombre de pays occidentaux au cours des années 2000, elle s'est traduite, au Québec, par des interrogations sur la pertinence des accommodements raisonnables. Ces deniers relèvent du droit québécois et canadien et visent à lutter contre ce qui relève de la

⁵³ « *une nouvelle distance entre « Nous » et « Eux » (les caractéristiques précises de qui est inclus dans le « Eux » et le Nous étant à la fois indéterminée et variable* ». Citation traduite par mes soins.

discrimination indirecte, qui est interdite (Bilge, 2010). Trouvant notamment leurs fondements juridiques dans « *le droit à l'égalité ou sur la liberté de religion (...) garantis à la fois dans la Charte canadienne des droits et libertés (la Charte Canadienne), la Charte des droits et libertés de la personne (la Charte québécoise) et dans les instruments internationaux de protection des droits et libertés auxquels le Canada et le Québec sont parties* » (Woerhling, 2008 : 44), et adoptés à la suite d'un jugement au cours duquel « *les cours ont défini la discrimination indirecte comme une « discrimination par suite d'un effet préjudiciable* » (Bilge, 2010 : 208), les accommodements raisonnables permettent, depuis 1985, de « *contrôler l'obligation légale qu'ont les entreprises et les institutions d'accommoder, dans des limites raisonnables, les individus susceptibles d'être discriminés* » (Bilge, 2010 : 208).

En 2006, et « *dans un contexte marqué par la crise internationale consécutive à la publication des caricatures de Mohammed par Jyllands-Posten* » (Bilge, 2010 : 208), les accommodements raisonnables et plus spécifiquement ceux relevant d'accommodements religieux font soudainement l'objet d'une attention soutenue, voire d'une remise en cause, de la part des médias, des politiques et de la population québécoise (Bilge, 2010). Les premières contestations sont provoquées par « *une décision de la Cour suprême relative au cas Multani qui rendait de nouveau légal, sous certaines conditions strictes, le port du kirpan dans les écoles publiques* » (Bilge, 2010 : 208). Quelques temps plus tard, la Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse du Québec établit, « *en réponse à une plainte déposée par le Centre de recherche-action sur les relations raciales au nom de 113 étudiants musulmans de l'École de technologie supérieure de Montréal* » (Bilge, 2010 : 208), « *que l'obligation d'accommoder raisonnablement ces étudiants n'avait pas été satisfaite et imposait que fût mis à leur disposition un local multiconfessionnel* » (Bilge, 2010 : 208). Le débat médiatique sur les accommodements raisonnables est alors définitivement lancé et, au cours des mois suivants, « *les médias québécois rapportèrent 35 incidents et non-incidents sous le titre d'« accommodement raisonnable* » » (Bilge, 2010 : 209). Au début de l'année 2007, deux événements marquants viennent alimenter les discussions. Le premier se déroule dans la commune de Hérouxville, où le conseil municipal adopte des *Normes de vie*⁵⁴, qui sont notamment destinées aux potentiel-le-s nouveaux-arrivants et nouvelles-arrivantes, et ce, « *compte tenu notamment des politiques gouvernementales visant à favoriser l'installation en région des nouveaux arrivants* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : XIV). À travers l'adoption de ces *Normes de vie*, c'est clairement à une définition homogène et ethnique du « nous », en opposition à un « non-nous » (Bilge, 2010), que les auteur-e-s font référence. Ainsi que le mentionne le texte en préambule du code de conduite adopté, les *Normes de vie* « *s'inspirent de nombreux comportements sociaux généralement admis par les personnes occupant le territoire et font ainsi partie de nos us et coutumes ainsi que de nos droits*

⁵⁴ Voir le texte de la Municipalité en ligne : <http://municipalite.herouxville.qc.ca/normes.pdf>

acquis. Elles font partie intégrante de notre culture. Prises dans leur globalité, ces normes dessinent notre portrait collectif. »⁴³.

S'en suit une description de ce qui apparaît « *normal* »⁴³ pour la collectivité que seront amenés à intégrer les futurs migrant-e-s et ce, « *concernant les femmes, les enfants, les festivités, les soins de santé, l'enseignement, le sport, les loisirs, la sécurité, les lieux de travail, les commerces et les familles* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : XIV). Le texte fait grand bruit dans les médias québécois, notamment car il précise, dans sa première version, qu'il est interdit de lapider, d'immoler ou de mutiler les femmes à Hérouxville. Parallèlement à ces mentions, qui relèvent d'un processus où le discours sur l'égalité de genre alimente « *la construction discursive des frontières du nous/non-nous* » (Bilge, 2010 : 201), le conseil municipal prend également part au débat en vigueur sur accommodements raisonnables, en indiquant qu'« *il est aisé de constater que certains accommodements sont franchement déraisonnables* »⁴³.

Suite à la polémique de Hérouxville, qui confère une « *nouvelle dimension* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : XIV) à la discussion toujours très vivace sur les accommodements raisonnables, et devant le malaise grandissant qui se cristallise autour de ces questions, le Premier Ministre du Québec décide de créer une *Commission de consultation sur les pratiques d'accommodements reliées aux différences culturelles*. Instaurée en février 2007 et surtout « *connue sous le nom de Commission Bouchard-Taylor, d'après les noms de ces deux présidents : Gérard Bouchard et Charles Taylor* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : XIV), cette Commission a notamment proposé des auditions publiques et des forums de citoyens à travers toute la province (Bilge, 2010 et Oakes et Warren, 2009 (2007)). Durant la période de travail de la Commission Bouchard-Taylor, de même qu'après la publication de son rapport final en mai 2008, les débats sur les accommodements raisonnables, focalisés sur les accommodements religieux, n'ont cessé d'occuper le paysage médiatique québécois, réactualisant toujours la question de l'appartenance à la collectivité québécoise.

Sirma Bilge s'est intéressée à cette controverse qui a animé les médias, les politiques et l'opinion publique du Québec. Ceci en analysant « *l'emploi des arguments fondés sur l'égalité de genre et les libertés sexuelles dans le discours médiatique québécois relatif aux accommodements raisonnables et la manière dont ces arguments contribuent à construire, maintenir, renforcer, mettre en question ou déconstruire les frontières du « nous/non-nous »* » (Bilge, 2010 : 210).

L'étude de Sirma Bilge mettra au jour que « *le recours à l'argument de l'égalité de genre pour contester les accommodements religieux tend à graviter autour de trois thèmes représentationnels qui sont reliés : « les luttes féministes que nous avons menées », « notre propre passé d'oppression religieuse » et notre « identité nationale/occidentale »* » (Bilge, 2010 : 214).

L'analyse de chacun de ces « arguments » énoncés dans les médias, démontre bien que l'espace québécois de la fin des années 2000 reste emprunt d'une « *une conception hégémonique du « nous, les Québécois* » (Bilge, 2010 : 116) et est toujours traversé par un « *processus dialectique qui construit discursivement la « méteté nationale » et la « différence » et qui contribue à l'exclusion de certains groupes* »⁵⁵ (Bilge, 2010 : 111).

En 2008, et au cours d'un travail sur le hip-hop multilingue montréalais, Mela Sarkar indique que derrière le discours officiel, qui « *ne reconnaît qu'un seul sens au mot « Québécois », soit quelqu'un qui vit au Québec et qui participe pleinement à la vie sociale et démocratique* » (Sarkar, 2008a : 32), la « *couleur de peau, ou l'apparence* » semble également « *être un critère déterminant dans la définition populaire de l'appartenance, au Québec* » (Sarkar, 2008a : 32). Ainsi qu'elle l'avait déjà relevée dans un article précédemment écrit avec Bronwen Low et Lise Winer, « *nonacademic French publications – literature, daily newspapers such as La Presse (also The Gazette, which publishes in English), or periodicals reporting the process of « immigrants », do frequently refer to how important skin color and perceived ethnicity are in Quebec*⁵⁶ » (Sarkar, Low et Winer, 2007 : 356).

L'appartenance québécoise semble donc, dans les perceptions communes, en partie reliée à la blancheur. Ces représentations étant à la fois relayées et alimentées par les médias, de même qu'elles semblent sanctionner, dans une certaine mesure, l'accès et la visibilité des pièces rap dans l'espace public.

Sur le concept de « blancheur »

Ainsi que le définit Maxime Cervulle « *Le concept de whiteness (que nous traduisons par 'blancheur' à la suite de Judith Ezekiel – 2002) désigne l'hégémonie sociale, culturelle et politique blanche à laquelle sont confrontées les minorités ethnoraciales, aussi bien qu'un mode de problématisation des rapports sociaux de race (Garner 2007). La problématique de la blancheur permet notamment d'introduire une conception relationnelle et systémique du pouvoir dans l'appréhension des rapports sociaux de race : il s'agit ainsi de contester l'idée selon laquelle les acteurs et actrices socialement perçus.e.s comme blancs.e.s échapperaient à l'emprise de la racialisation (Dyer 1997). Loin de tomber dans le piège de l'essentialisation, le concept de blancheur ne renvoie toutefois ni à un type corporel, ni à une origine définie, mais à un construit social : aux modalités dynamiques par lesquelles, en certains contextes sociobistoriques, certains individus ou groupes peuvent être assignés (selon un processus d'allo-identification) ou adhérer (selon un processus d'auto-identification) à une 'identité blanche' socialement gratifiante (voir Ignatiev 1996)* » (Cervulle, 2012).

⁵⁵ En fondant son analyse sur les « *similarités discursives qui caractérisent la construction de la « méteté nationale » et de la « différence »* » (Bilge, 2010 : 202), Sirma Bilge se réfère à l'approche discursive-historique de l'analyse critique du discours, notamment proposée par Wodak

⁵⁶ « *nonacademic French publications – literature, daily newspapers such as La Presse (also The Gazette, which publishes in English), or periodicals reporting the process of « immigrants », do frequently refer to how important skin color and perceived ethnicity are in Quebec*

3.4 Rap, langues et appartenance québécoise : confrontation des rappeur-se-s et de leurs productions artistiques au concept de *Québéquicité*.

Si une appréhension racialisée de l'identité québécoise semble être relativement tangible dans l'espace public de la province, le discours officiel, c'est-à-dire « *gouvernemental, scolaire et universitaire* » (Sarkar, 2008a : 32), conteste pourtant « *l'idée qu'une dimension raciale puisse être significative pour la notion d'identité québécoise* » (Sarkar, 2008a : 32) pour plutôt centrer son appréhension de l'appartenance québécoise sur la connaissance de la langue française (Sarkar, Low et Winer, 2007 et Sarkar, 2008a). Ainsi, le discours officiel du Québec sur la question de l'appartenance québécoise a « *largely « invisibilised » the visible, choosing to listen only the audible*⁵⁷. » (Sarkar, Low et Winer, 2007 : 356).

Au cours de leur ouvrage *Langue, citoyenneté et identité au Québec*, Leigh Oakes et Jane Warren indiquent qu'« *en raison de la laïcisation de la société survenue à la suite de la Révolution tranquille* », « *c'est la langue qui s'est substituée à l'Église comme principal vecteur de la mémoire-canadienne française.* » (Oakes et Warren, 2007 (2009) : 127). Les orientations officielles des années 1970, qui ont notamment conduit à l'adoption de la *Charte de la langue française* en 1977, indiquent d'ailleurs l'importance accordée à la question linguistique et la prépondérance de la langue française dans le débat sociétal.

C'est également ce que traduisent les propos de Gérard Bouchard, énoncés tournant du XXI^e siècle :

« La nouvelle nation québécoise (...) se définit principalement, sur le plan culturel, par la référence à la langue française comme langue officielle et, pour le reste, elle admet sous cette enseigne très large toute la diversité ethnique et culturelle qui caractérise la population du Québec. (...) La langue, ce n'est pas négociable. La langue, c'est le fond, le cœur de l'affaire [...]. Elle est le premier étage de l'édifice que nous sommes en train de réaménager, de toute la culture nationale québécoise. (Gérard Bouchard cité par Charles Taylor (Taylor, 2003² : 355)).

La question de la langue apparaît alors incontournable de toute réflexion sur la construction et la représentation de l'appartenance québécoise : « *tout est une question de langue (...). La chose qui compte c'est la langue* » (Ancelovi et Dupuis-Deri, 1997 : 120) déclarera notamment Lise Bissonnette, intellectuelle et auteure influente au Québec, qui fut également éditrice du quotidien d'envergure *Le Devoir*. Ainsi, quand bien même les dernières décennies ont vu prévaloir une idéologie qui tend vers un nationalisme territorial, celle-ci « *demeure néanmoins légitimée par un concept de québéquité essentiellement construit selon le modèle d'un nationalisme culturel organique (...)* (dont la preuve

⁵⁷ « *largement « invisibilisé » le visible, choisissant de n'écouter que l'audible.* ». Citation traduite par mes soins.

d'existence serait la langue)» (Kahn et Heller, 2006 : 45). Au-delà du discours officiel, l'importance de la langue française dans la définition de l'appartenance québécoise est également palpable dans l'ensemble de l'espace public. En témoigne notamment la campagne de consultation menée en 2007 par la Commission Bouchard-Taylor sur les accommodements raisonnables, puisque dès les premières auditions, « *le sort de la langue française* » (Gouvernement du Québec, 2008 : 33) a « *fait irruption dans le débat* » (Gouvernement du Québec, 2008 : 33) enclenché avec la population québécoise.

Par ailleurs, Mela Sarkar, Bronwen Low et Lise Winer considèrent que la référence à langue française, *a priori* irrémédiablement inclusive, peut également représenter un lieu de tensions au niveau de la « *définition populaire* » (Sarkar, 2008a : 32) de l'appartenance québécoise. Les chercheuses ont mis au jour qu'il ne s'agit pas seulement de parler français pour être perçu-e comme québécois-e (Sarkar, Low et Winer, 2007), mais qu'il est également « requis » « *que cette langue si déterminante possède l'accent de l'une des régions du Québec* » (Sarkar, 2008a : 32). Cette analyse tend à indiquer combien le rap montréalais plurilingue peut s'inscrire en porte-à-faux d'un « entendu » interprété comme québécois et ce, quand bien même il est relativement rattaché aux réseaux francophones du rap et présente des caractéristiques linguistiques qui traduisent justement son caractère montréalais.

Ce faisant, les pratiques multilingues des « *générations post-loi 101* » (Lamarre et Lamarre, 2009) s'insèrent dans un contexte linguistique et identitaire en tension, particulièrement traversé par des débats publics sur « *la qualité de la langue et la variété du français à adopter* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 132). Les sociolinguistes s'intéressant au rap de Montréal considèrent ainsi que le plurilinguisme de ce dernier « *exemplifies a tacit and sometimes explicit challenge to any intention policy-makers had to maintain (or make) Quebec French 'pure': as these French-schooled youth are mastering French, so are they changing it*⁵⁸ » (Low, 2011 : 156). Le rap plurilingue devient alors « *négociation* » (Low, Sarkar and Winer, 2009 : 59) voire « *subversion* » (Sarkar, 2006 : 31) des normes linguistiques en vigueur au Québec. Les débats qui entourent la question sociolinguistique ne sont effectivement pas anodins : ils traduisent « *une violente polémique sur la norme linguistique au Québec* » qui « *perdure depuis les années soixante.* » (Sarkar, 2005 : 30) et qui fait suite à 200 ans de repli défensif et de survivance linguistique de la part des Canadiens français. Centrées sur des questions de norme et de qualité, les prises de paroles officielles et/ou débattues dans les médias sur la question linguistique envisagent régulièrement la langue selon une perspective monolingue, ce qui en exclut d'emblée les usages plurilingues perceptibles dans l'espace montréalais et réinvestis par les rappeur-se-s de

⁵⁸ « *illustre un défi tacite et parfois explicite aux intentions des décideurs visant à maintenir (ou rendre) le français québécois « pur » : en même temps que ces jeunes gens scolarisés en français maîtrisent le français, elles modifient ce dernier* ». Citation traduite par mes soins.

la ville (Sarkar, 2006). Ces pratiques linguistiques semblent d'ailleurs « *se faire à l'insu même des principaux acteurs du débat. Ces derniers ne semblent pas se préoccuper des usages multilingues des jeunes ; ils ne les entendent pas, sauf à l'occasion pour les déplorer* » (Sarkar, 2006 : 31).

Au début des années 2010, les nombreuses tribunes médiatiques alpaguant le *franglais* de certains groupes de rap de la ville⁵⁹ indiquent la vivacité de ces représentations. Ainsi, le rap, le hip-hop et les pratiques plurilingues peuvent s'articuler dans des processus qui éloignent les artistes rap des sphères visibles et porteuses de pouvoir dans l'espace public. Une « *absence de la culture rap du débat public* » qui démontre d'ailleurs « *son statut de marginalité par rapport à la société majoritaire qui a plutôt tendance à choisir elle-même les voix légitimes et dignes d'attention* » (Sarkar, 2006 : 31).

La situation décrite ici indique combien les raisons pour lesquelles la langue représente un lieu d'enjeux multiples sont ancrées dans l'histoire même du Québec, traversée par des intrications séculaires entre idéologies linguistiques, idéologies de la nation et idéologies de l'État (Heller, 1999 : 144 et 145). Dans ce contexte, les textes de rap multilingues ne « défient » pas uniquement les discours émis par les autorités linguistiques du Québec. Ils contestent également les définitions officielles et les représentations communes de l'appartenance québécoise.

Afin de rendre compte des « *deux dimensions absentes du discours identitaire officiel* » (Sarkar, 2008a : 32) que sont « *la couleur de peau et l'accent en français* » (Sarkar, 2008a : 32), ainsi que pour poser un cadre théorique pertinent dans le cadre de leur recherche sur le hip-hop montréalais, Sarkar, Low et Winer ont introduit le concept de « *québécoïcité* ». Ce dernier « *se situe à l'intersection du vu et de l'entendu* » (Sarkar, 2008a : 32) et se « *mesurerait selon deux critères* » (Sarkar, 2008a : 33), suivant lesquels les québécois-e-s sont blanc-che-s et parlent un français présentant les particularités d'un français perçu comme « québécois ». La dimension linguistique du concept de *québécoïcité* se concrétise à travers une acceptation générale du français québécois, qui se concentre sur des « *phonological tendencies and use of lexical items that are unique to or characteristic of Quebec French in form, meaning or uses*⁶⁰. » (Sarkar, Low et Winner, 2007 : 358). Cette acceptation générale présente cependant des zones mouvantes et la définition d'un français québécois en tant que marqueur de l'appartenance va varier selon l'âge, le niveau d'éducation, la région d'origine des locuteurs et des locutrices, etc. (Sarkar, Low et Winner, 2007). Par ailleurs et en pratique, le « *Québécoïcité quotient* »⁶¹ (Sarkar, Low et Winer, 2007 : 358) d'un-e individu-e est fluctuant et ce, dépendamment des contextes et des conversations vécu-e-s par les personnes.

⁵⁹ Sur lesquelles nous allons revenir plus précisément en aval de cette sous-partie.

⁶⁰ « *une acceptation générale, à la fois sur les tendances phonologiques et l'utilisation de certains éléments lexicaux qui sont uniques à ou caractéristiques du français québécois, dans la forme, la signification ou les usages* ». Citation traduite par mes soins.

⁶¹ « *quotient de québécoïcité* ». Citation traduite par mes soins.

D'après Sarkar, Low et Winer, la *Québécoïcité* représente un « *terme-pinceau* » (Sarkar, 2008a : 33) qui permet de « *dessiner la toile de fond culturelle et traditionnelle du Québec* » (Sarkar, 2008a : 33), ainsi que d'envisager les contrastes et les négociations opérés par « *les jeunes qui s'identifient à la culture hip-hop multilingue* » (Sarkar, 2008a : 39) par rapport à cette conception de l'appartenance à la collectivité québécoise. Au-delà de souligner la persistance d'une définition restrictive de l'appartenance à la collectivité québécoise et les liens qui sont faits à ce propos avec la langue, les travaux effectués en sociolinguistique sur le rap montréalais multiculturel et plurilingue démontrent également que les rappers et rappeuses québécois-e-s sont toujours situé-e-s par rapport à cette définition diffuse de l'appartenance québécoise.

Un fait d'autant plus tangible que l'ensemble du secteur culturel québécois semble représenter un lieu de réactualisation privilégiée et constante de la *québécoïcité*. Lors d'un récent article paru dans le quotidien LA PRESSE, le journaliste Hugo Pilon-Larose dressait un « *constat d'échec* » quant à la présence des minorités visibles au sein du secteur culturel québécois. Que ce soit à la télévision ou dans les grands théâtres de Montréal, moins de 5 % des rôles sont tenus par des comédien-ne-s des minorités visibles (Pilon-Larose, 2015). Si des *colour-blind-castings* sont notamment préconisés pour endiguer cette non-représentativité (Pilon-Larose, 2015), il la langue fait également irruption dans le débat. C'est ce que traduisent les propos de Denise Guilbault, directrice artistique de la section française de l'École nationale de théâtre du Canada, lorsqu'elle évoque les difficultés des « *comédiens venus d'ailleurs, qui ont fait leur formation à l'étranger et qui ont déjà entamé leur carrière* » : « *Il faut qu'on puisse les comprendre, parce qu'il y en a dont l'accent est si fort qu'on ne les comprend pas* » (Pilon-Larose, 2015). Ainsi que l'écrit Scott Piroth en 2008, ce qui relève de la culture au Québec est donc à envisager dans sa tendance historique et actuelle à « *reinforcing a Quebecois identity* » (Piroth, 2008 : 145), laquelle apparaît relativement traversée par l'idée de blanchité et la question linguistique. Dans ce contexte, il semblerait que la musique a endossé et endosse un rôle d'autant plus tangible (Piroth, 2008).

En effet, au sein de la province « *la musique populaire, obéissant à un effet de cadrage institutionnel, a d'abord servi à établir les bases d'un principe identitaire prenant appui sur le développement du sentiment de conscience nationale* » (Chamberland, 2000 : 106). Les années 1960, notamment, représentent celles où le genre musical de la « *chanson* » a explosé pour devenir celui assurant « *la cohésion d'un groupe national qui se découvre* » (Chamberland et Gaulin, 1994 : 66). Il en résulte que la musique du Québec et les interprétations qui en sont faites ont été et restent traversées par les enjeux sociétaux propres à la province et que le discours officiel tend à penser l'acte musical comme intriqué à la question de l'identité québécoise. En témoigne notamment le travail d'analyse effectué par Line Grenier sur l'exposition « *Je vous entends chanter* », qui s'est tenue entre 1995

et 1996. Initiée par Le Musée de la civilisation de la ville de Québec, « Je vous entends chanter » représentait la première exposition d'envergure nationale et consacrée à la musique populaire québécoise. À travers l'analyse des documents, des artefacts et des commentaires médiatiques de l'exposition, Line Grenier s'est notamment adonnée « à l'examen des conditions matérielles, institutionnelles et discursives, qui concourent à faire de l'histoire de la musique populaire celle du « peuple québécois » » (Grenier, 1997 : 46). Ses travaux ont ainsi mis au jour combien l'exposition proposait « en quelque sorte un voyage au cœur d'une québécoïté dont la musique populaire, plus particulièrement la chanson, constituerait tant l'élément moteur que le produit et le miroir » (Grenier, 1997 : 45). Line Grenier représente une chercheuse qui a interrogé les intrications entre musique et construction/définition/affirmation de l'identité québécoise. En 1995, elle s'était également intéressée à Kashtin, une formation réunissant deux musiciens autochtones et présentant la particularité d'être « le premier groupe populaire chantant dans une autre langue à être d'emblée perçu, reconnu et globalement accepté par l'industrie, le public et la critique en tant que vedette foncièrement québécoise. » (Grenier et Morrison, 1995 : 76). Si le succès du groupe oppose, dans une certaine mesure, « un démenti à l'une des principales idées reçues constitutives du champ socio-musical au Québec, qui veut que le français constitue le véhicule linguistique de toute chanson authentiquement québécoise » (Grenier et Morrison, 1995 : 76) et, corollairement, indique une certaine ouverture et mouvance à ce niveau-là, il n'en demeure pas moins que le caractère inhabituel de cette reconnaissance fait également de Kashtin l'expression d'une exception qui confirme la règle. Line Grenier et Val Morrison abordent d'ailleurs le succès du groupe en tant qu'« événement singulier » (Grenier et Morrison, 1995 : 80), faisant interagir des tendances à la fois globales et locales du champ musical, et mettant en discussion les mutations de l'activité musicale québécoise avec la visibilité grandissante du genre « musique du monde » dans le même espace. Ainsi, si le groupe, son succès populaire et sa reconnaissance au sein des sphères officielles de la musique québécoise sont à envisager comme les « principaux indices de l'émergence de nouveaux canons culturels et musicaux » (Grenier et Morrison, 1995 : 96) dans les années 1990 au Québec, ces faits témoignent également de la « reproduction des formes et genres musicaux institués », qu'ils contribuent « de quelque manière, à réactualiser » (Grenier et Morrison, 1995 : 96).

C'est donc dans un champ musical québécois en mutation, mais toujours marqué et influencé par le concept de *québécoïté* que s'insèrent les productions rap montréalaises. Les récents débats publics enclenchés par la présence du français dans les textes de certains groupes de rap montréalais en sont un exemple probant.

Début 2013, le journaliste Christian Rioux a accusé le groupe Dead Obies d'être porteur d'un « nouvel engouement suicidaire pour l'anglais » (Rioux, 2013). Quelques mois plus tard, le groupe faisait

de nouveau polémique lors de sa qualification pour les *Francovertes* (Gruet-Pelchat, 2013), concours célébrant la « *relève musicale francophone canadienne* »⁶² et ayant pour particularité de donner la voix de l'évaluation autant à « *un jury de membres de l'industrie musicale et de représentants des médias* » qu'au « *public présent aux spectacles* »⁶³. Dans un premier temps, les Dead Obies avaient été confrontés aux réserves des organisateur-trice-s, qui ont soumis la candidature du groupe au choix d'une chanson exclusivement en français (Papineau, 2014c). Le groupe ne répondra pas positivement à la demande, ce qui n'aura finalement pas de conséquences sur sa participation au concours. Si le choix du festival de sélectionner le groupe, puis leur parcours jusqu'en finale, indiquent que les représentations sur ce qui relève de la chanson francophone ne sont, dans les faits, pas toujours restrictives, les nombreux commentaires suscités dans l'espace public québécois par la présence de pièces musicales mélangeant les codes linguistiques dans un concours qui se veut être la vitrine de la musique francophone émergente, laissent à penser que la question demeure un lieu de tensions.

Ainsi qu'en témoignent les précédentes lignes sur la poétique plurilingue du rap montréalais, les Dead Obies ne sont pas les premier-ère-s ni les seul-e-s artistes rap à proposer des textes impliquant un métissage des langues. Cependant, devant la propension du groupe originaire de la Rive-Sud à rencontrer un succès croissant et à bénéficier d'une couverture médiatique grandissante, le français des Dead Obies a de nouveau fait polémique durant l'été 2014. Le journaliste Christian Rioux (Rioux, 2014) et le sociologue Mathieu Bock-Côté (Bock-Côté, 2014a, Bock-Côté, 2014b, Bock-Côté, 2014c) publient alors chacun des tribunes épingleant la revendication poétique, sinon identitaire dont le français des Dead Obies ferait l'objet. Mathieu Bock-Côté déplore ainsi que ce dernier ne soit plus « *une marque de pauvreté culturelle et économique* », mais qu'il soit dorénavant « *revendiqué, fièrement assumé, comme un signe de sophistication identitaire* » (Bock-Côté, 2014a). Tout au long de l'été le débat fait rage entre les pro (Cassivi, 2014 ; Gervais, 2014) et les anti (Rioux, 2014 ; Bock-Côté, 2014a, Bock-Côté, 2014b, Bock-Côté, 2014c) « français des Dead Obies ». La polémique est telle que des articles viennent éclairer les lectrice-e-s en retraçant chronologiquement les différents actes du ping-pong médiatique (Asselin, 2014) qui aura même des résonances de l'autre côté de l'Atlantique (Morel, 2014). Au-delà, d'un débat sur la dégradation ou le renforcement de la qualité de la langue, c'est la question même du statut de la langue au Québec qui est ravivée et, en filigrane, celle de l'identité québécoise. La problématique du français porte ainsi en elle une dimension éminemment politique.

⁶² <http://francovertes.com/a-propos-des-francovertes/>

⁶³ <http://francovertes.com/a-propos-des-francovertes/>

Aux arguments invoquant que « *Le franglais est en train de devenir le raffinement des colonisés* » (Bock-Côté, 2014a), des journalistes et universitaires rétorquent que ce qui se joue dans les textes de Dead Obies, se sont des pratiques qui reflètent celles des jeunes québécois-es d'aujourd'hui et, par conséquent, leur manière d'être québécois-es. L'un des membres du groupe, Yes Mccan, publiera également une « réponse aux offusqués » au sein du journal VOIR. La question de l'inclusivité ou de l'exclusivité de la définition de l'appartenance québécoise comme trame sous-tendant la polémique est manifeste dans son propos :

« Ma bâtarde vous choque ? Soit. Votre puritanisme me dégoûte. Certains membres de Dead Obies ont grandi avec une mère francophone et un père anglo, ou vice-versa. Demandez-leur donc c'est quoi, leur vision de l'identité québécoise. Parce que oui, malgré le fait qu'ils aient vécu une expérience diamétralement opposée à la vôtre ou même à la mienne, ils sont Québécois, tout autant que vous et moi. Devrait-on exclure leur québecité parce qu'elle ne correspond pas à la nôtre ? » (Mccan, 2014).

La polémique en elle-même et le jeu de réponses successives sur le franglais de Dead Obies ont indiqué qu'une multiplicité des points de vue sur la problématique soulevée a dorénavant sa place dans l'arène médiatique. Par ailleurs, les travaux universitaires menés au cours des années 2000 sur le rap plurilingue (Sarkar, 2006 ; Sarkar, Low et Winner, 2007 ; Sarkar, 2008a et b ; Low et Sarkar, 2012) semblent avoir clairement participé d'une prise en compte plus marquée des pratiques linguistiques des jeunes des générations post-loi 101 dans l'espace public et ce, selon des modalités qui ne s'inscrivent plus uniquement dans un discours de la déploration. Les recherches menées par les sociolinguistes ont effectivement été citées à plusieurs reprises au cours du débat (Gervais, 2014 ; Mccan, 2014). Si diverses voix sont aujourd'hui audibles sur la question des pratiques linguistiques et des identités des jeunes québécois-e-s, il n'en demeure pas moins que la frénésie qui a entouré le débat sur la légitimité des Dead Obies indique que le sujet reste un point sensible au sein de la société québécoise. Les nombreux commentaires de lectrice-s à la suite de chaque article/tribune/éditorial publié en ligne sont également symptomatiques de l'imprégnation de ces questions dans l'ensemble de l'espace québécois.

Par ailleurs, l'attention soudaine de commentateurs officiels sur des pratiques linguistiques qui sont loin d'être novatrices dans le rap montréalais mérite également d'être interrogée. Si la participation des Dead Obies aux *Francovertes* a enclenché une mise en visibilité auprès d'acteurs médiatiques habituellement peu aux prises avec l'actualité rap et hip-hop de la province, le malaise provoqué par les pratiques linguistiques de ce groupe de la jeune (voir de la post-⁶⁴) génération rap peut également trouver ses fondements dans la composition et le projet artistique même des Dead Obies. En effet, loin de répondre aux caractéristiques perçues comme

⁶⁴<http://www.lactualite.com/blogues/le-blogue-culture/post-rap-alaclair-ensemble-dead-obies/>

« traditionnelles » du rap et/ou du hip-hop le groupe brouille les pistes des représentations communes sur les artistes rap en termes de classe, de race, d'origine géographique, etc. Avec un leader qui se définit comme québécois francophone, comme « *un blanc de Granby de classe moyenne* » (Mello, 2013), le rap aux sonorités métissées ne représente plus l'apanage des jeunes des minorités visibles et issu-e-s de quartiers plus défavorisés. Il est produit par des personnes qui peuvent appartenir au groupe majoritaire, composer sur la quotidienneté des quartiers résidentiels de banlieue et se réclamer indépendantistes tout en défendant leurs identités d'enfants de la loi 101 :

« (...) en tant qu'enfants de la loi 101, ben toutes les communautés allophones, anglophones, immigrantes de Montréal doivent passer par les écoles francophones, et ce que ç'a fait, c'est que ç'a changé la valeur de la langue française pour les Québécois francophones. Parce que tu as des jeunes qui grandissent avec des jeunes Arabes et des jeunes Haïtiens, et on est plus dans le formulaire et la statistique, y'a des vraies personnes qui parlent ensemble, des couples qui se forment. Nous, on vient de ce bassin-là, et tous les jours c'est notre réalité. » (Papineau, 2013c).

C'est peut-être là que se situe le point de tension tacite des commentaires médiatiques adressés au groupe Dead Obies : des artistes multilingues qui ne sont plus forcément issus des minorités visibles et qui des québécois-e-s francophones qui défendent une définition de l'appartenance ne correspondant pas aux critères la *québécoïcité*. Yes Mccan a d'ailleurs pointé ce malaise au cours de l'une des interviews : « *La loi 101 a fait qu'on envoie tous les kids à la même école. Ensuite on est fâché qu'il y ait des Québécois blancs qui parlent avec des mots de créole, des mots d'anglais* » (Saint-Julien, 2013). Ce fait remet également en cause une distinction palpable au Québec entre le rap multilingue et/ou multiculturel et rap produit par des artistes rattaché-e-s au groupe majoritaire.

IV. Le rap et la référence au groupe majoritaire

Dès les premières publications scientifiques sur le rap québécois, les chercheur-e-s investi-e-s sur cette thématique ont relevé la présence remarquable d'artistes répondant aux critères de la *québécoïcité* (Chamberland, 2006 (2002) et Laabidy, 2004). Ainsi, dans un contexte québécois où la majorité francophone est récente, voire ambiguë, puisque jamais complètement acquise dans un espace canadien et nord-américain dominé par l'anglais, le rap est représenté non seulement comme un moyen de « *s'affirmer comme néo-Québécois au sein de la société québécoise.* » (Laabidy, 2004 : 127), mais également un médium permettant de « *s'affirmer comme Québécois au Canada* » (Laabidy, 2004 : 127) pour une part non négligeable de rappeur-se-s. Le rap québécois apparaît alors davantage investi par une population blanche que le rap français ou étasunien (Chamberland, 2006 (2002) Laabidy, 2004), et ce « *autant à Montréal qu'en région* » (Laabidy, 2010 : 165).

4.1 Le cas Loco Locass

Le groupe le plus emblématique de cette facette du rap québécois est sans aucun doute Loco Locass, qui représente, depuis les années 2000, « *probably the best-known rap group recording in Quebec*⁶⁵ » (Sarkar, 2008b : 154). Loco Locass est reconnu en tant que groupe engagé politiquement, souverainiste et œuvrant pour la défense de la langue française. Une de leurs pièces les plus connues, *Libérez-nous des libéraux*, sortie en 2004, critique ouvertement le Parti libéral et le danger qu'il représente pour la société et la collectivité québécoise. Lors des *FrancoFolies* de 2012, le groupe a également fait un concert remarqué et en phase avec le mouvement étudiant qui battait son plein à cette période. Outre la reprise des slogans scandés dans les rues de Montréal depuis le début de la contestation, les rappers du groupe ont également invité sur scène les représentant-e-s des fédérations étudiantes, devant un public dense et constellé de symboles de la révolte en cours : casseroles, carrés rouges et pancartes. L'engagement politique de Loco Locass est donc manifeste. Il est aussi particulièrement audible, car souvent discuté dans les médias. Le groupe bénéficie d'une visibilité médiatique satisfaisante, d'une notoriété populaire vivace, ainsi que du soutien durable du label indépendant québécois Audiogram. Étant donné que Loco Locass s'inscrit dans une perspective clairement militante, l'appui médiatique et financier dont il jouit est remarquable, notamment dans un contexte où le rap reste souvent à la marge des circuits de production et de médiatisation.

Conjointement à une critique du libéralisme et des malaises sociaux à l'œuvre dans l'espace québécois, les productions artistiques de Loco Locass sont marquées par le soutien à la cause souverainiste, une certaine forme de nationalisme ouvert et, de manière très appuyée, la défense de la langue française. En 2009, par exemple, « *lassé que le hockey des Canadiens de Montréal ne se conjugue musicalement qu'en anglais* »⁶⁶ le groupe a composé « *un authentique cri de ralliement en français intitulé Le but* »⁶⁷ à l'attention des supporters du club. Sarkar, Low et Winner ont également constaté que si Loco Locass « *has moved gradually from a position of de souche protectionism in their earlier lyrics (...) to an acknowledgment of Quebec's ethnic diversity in more recent release*⁶⁷ » (Sarkar, Low et Winer, 2007 : 359), la défense de la langue française est restée une donnée constante et non négociable de leurs textes, qui sont d'ailleurs homogènes du point de vue linguistique. Ce positionnement est manifeste au sein de la chanson *Art politik*, au sein duquel le groupe prône l'ouverture du « nous québécois », avec pour limite la mise péril du français québécois. Extrait :

⁶⁵« *Probablement le plus connu des groupes de rap qui enregistrent au Québec* ». Citation traduite par mes soins.

⁶⁶ <http://www.locolocass.net/bio/>

⁶⁷ « *a progressivement évolué d'un positionnement protectionniste envers la souche, dans leurs paroles antérieures (...), à une reconnaissance de la diversité ethnique du Québec dans leurs sorties plus récentes* ». Citation traduite par mes soins.

« N'en déplaise aux tenants du bon vieux gai temps
Fini le temps sans bon sens du 100 % pur sang
Que tu sois Grec, Tchèque, Guatémaltèque, ou métèque
Le Québec t'accepte, te respecte
Fuck ceux qui rouspètent

Tant que mon patois ne laisse pas tes enfants pantois, mon toit c't'à toi⁶⁸.

Icitte y'a d'la place en masse pour rassembler toutes les races » (*Loco Locass, 2003*).

Ou encore, en 2012 :

Que tu sois de grand-mère près du st-Maurice

Ou que ta grand-mère vienne des Îles Maurice

En autant qu'on ait la même grammaire grévisse

Les québécois s'unissent sous la fleur de lys (Loco Locass, 2012).

Contrairement à ce que l'on pourrait interpréter à travers l'usage du terme « patois », Loco Locass ne se situe pas dans la promotion des formes plus vernaculaires du français québécois. Si le groupe revendique son accent comme marqueur de la langue parlée au Québec et donc comme fondamentalement légitime et intrinsèque à leur discours, il prône également une connaissance de la langue qui sait s'affranchir des anglicismes, du joual ou des slangs. Lors d'une interview avec Christopher M. Jones, Biz déclare ainsi :

*« ça me dérange pas qu'on parle joual, qu'on parle avec du **slang**, qu'on intègre des mots en anglais, mais ça ne doit pas être notre seul niveau de langue. (...). Moi, le dictionnaire Robert demeure ma référence dans la construction de cette langue-là. (...). Donc ça prend une référence qui est encore le pôle français, évidemment, parce que c'est là qu'est l'épicentre de la francophonie. Mais c'est pas le seul : le Québec nourrit aussi la France... » (Jones, 2006a : 39).*

Le groupe est effectivement reconnu pour son maniement de la langue et la propension littéraire de ses textes, qui ont également été publiés sous forme de recueils de poésie.

Loco Locass revendique également l'héritage du paysage culturel québécois et notamment des artistes qui ont activement pris part au réveil nationaliste, politique, linguistique et culturel du Québec des années 1950 et 1960. Par le biais de *samples*, Loco Locass fait ainsi référence aux poèmes ou chansons de Michèle Lalonde, Gaston Miron, Gilles Vigneault ou La Bolduc. Le groupe échantillonne également d'autres piliers de la culture artistique québécoise, comme Robert Charlebois, qui, quelques décennies avant que Loco Locass ne réinterprète le genre rap pour lui

⁶⁸ Mon surlignement.

donner un caractère perçu comme « *purement québécois* » (Jones, 2006a : 42), avait proposé un rock teinté de la prose québécoise traditionnelle.

Au regard de la ligne artistique du groupe, la réception qui en est faite dans l'espace public québécois est intéressante. Face à la marginalisation à laquelle est largement confrontée l'expression rap au Québec, l'accueil enthousiaste réservé au groupe souverainiste Loco Locass, de la part des médias et de la population québécoise, semble démontrer la « *nécessité de cibler un large auditoire francophone « de souche » pour atteindre une certaine popularité au Québec* » (LebLanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 21). En effet, le groupe est surtout suivi par « *la communauté blanche francophone* » (Chamberland, 2006 (2002) : 13) et il rencontre un succès non négligeable auprès d'un public qui déclare ne pas aimer ni écouter de rap habituellement. En témoignent les prises de paroles sur des lieux d'expression participatifs, tels les blogs ou les commentaires d'articles de presse disponibles en ligne. Par ailleurs, il convient de souligner que les membres de Loco Locass ont été nommés *Patriotes de l'année 2007* par la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal.

Ce fait pose Loco Locass dans une position ambivalente au sein du paysage culturel québécois, dans le sens où sa médiatisation et sa reconnaissance dans des sphères habituellement hermétiques au rap sont proportionnelles à son absence des sphères étiquetées « rap/hip-hop » au Québec et à Montréal. En 2008, Mela Sarkar relève que le groupe « *typically perform at large-scale events with a general Quebec nationalist appeal, such as the annual June 24th Fête nationale (“National Festival”) celebration, rather than at more usual, and generally more underground, Hip Hop venues*⁶⁹ » (Sarkar, 2008b : 154).

Les membres de Loco Locass sont effectivement confrontés à une forme de controverse au sein des scènes rap et/ou hip-hop québécoises, où ils peuvent être « *dépeints comme « vendus » parce que leur succès est non seulement critique, mais aussi commercial. De plus, on leur reproche de trahir les traditions afro-américaines du hip-hop avec leurs textes trop fleur-de-lisés ou littéraires* » (Jones, 2006a : 27). Il semble également raisonnable d'avancer que l'ambiguïté de cette situation relève en partie du contexte québécois lui-même, traversé par des processus de minoration et de marginalisation, mais dont le groupe majoritaire représente une minorité en Amérique du Nord. À côté des artistes issu-e-s des groupes minorisés du Québec, Loco Locass défend ainsi le point de vue de ce qu'il considère être « *le ghetto de l'Amérique* » (Jones, 2006a : 29). Cependant, ce rap issu du groupe majoritaire du Québec ne rencontre pas toujours une légitimité auprès de celles et ceux qui sont marginalisé-e-s dans la province.

⁶⁹« *performe typiquement à des événements de grande envergure et honorant le nationalisme québécois, telle la célébration annuelle de la Fête nationale, plutôt que sur des scènes plus habituellement dédiées au hip-hop et souvent plus underground* ». Citation traduite par mes soins.

Puisque le groupe est bénéficié d'une médiatisation satisfaisante, le cas Loco Locass fait débat. Un débat auquel prend part de manière intéressante Dice B, un acteur de longue date de la scène rap francophone à Montréal. Au cours du documentaire *514-411 The Prequel*, dédié au rap montréalais, il explique :

« si tu connais ton rap, tu te rends compte que Loco est probablement plus hip-hop que a lot of your niggers who are there. Je vais t'expliquer pourquoi (...) ils sont politiques pour leur pays (..) ils parlent de ce qui se passe chez eux pour leur peuple. That 's Public Enemy right there » (Ground Up, 2005).

Dice B plaide ici en la faveur de Loco Locass et considère que leurs productions sont « hip-hop » puisque politiques et que le groupe milite pour la collectivité québécoise. Il va jusqu'à comparer Loco Locass à Public Enemy, groupe étasunien connu pour sa critique radicale des médias et de la situation sociale des africain-e-s-américain-e-s. Cependant, en faisant usage d'un déterminant possessif et d'un pronom personnel à la troisième personne et ce, devant des termes évoquant la construction de la nation (« leur pays », « leur peuple », « chez eux »), le rappeur et animateur d'origine haïtienne traduit simultanément qu'il ne sent ni concerné ni représenté par ce rap produit dans l'espace québécois, qui est aussi celui où il vit.

Si l'on se réfère à l'analyse de Roger Chamberland, la situation vécue par Loco Locass serait ainsi l'expression même de ce que le chercheur a décrit comme « le paradoxe culturel du rap québécois » (Chamberland, 2006 (2002)). D'après lui, « le champ musical (...) révèle un paradoxe qui met directement à l'épreuve l'identité québécoise » (Chamberland, 2006 (2002) : 12), car il est composé de deux types de raps qui font l'objet d'une réception différenciée dans l'espace public québécois. D'une part, le chercheur relève un rap produit par « des individus en rupture avec l'homogénéité ethnique » (Chamberland, 2006 (2002) : 12) et touchant un public multiculturel, à la fois composé de personnes issu-e-s des minorités visibles ou invisibles et de personnes qui pourraient être désignées comme québécois-e-s « de souche ». D'autre part, il fait état d'« un rap produit et consommé par la communauté blanche francophone » (Chamberland, 2006 (2002) : 12). Le chercheur dégage ainsi que « si la scène rap est dominée par des groupes dont les membres proviennent de communautés ethniques, la plus large partie de son auditoire est constituée de Québécois francophones » (Chamberland, 2006 (2002) : 2). Pourtant, et parallèlement à cela, il semblerait « très difficile, voire impossible pour les groupes blancs francophones d'atteindre une quelconque légitimité, et encore moins la consécration, s'ils ne se présentent pas d'abord comme garants de cette hybridation culturelle propre au genre. » (Chamberland, 2006 (2002) : 2).

Tel que décrit plus haut, le rap de Loco Locass semble se situer en porte-à-faux d'une « hybridation culturelle » (Chamberland, 2006 (2002) : 2), porteuse de reconnaissance au sein des sphères hip-hop québécoises.

Par ailleurs, peu d'autres rappeur-euse-s québécois-e-s confèrent une forte dimension politique et/ou souverainiste à leurs textes (Laabidi, 2010). D'après Miriam Laabidy, qui s'inscrit dans la lignée de l'analyse de Roger Chamberland, cette situation relèverait d'une volonté de « *neutralité politique à des fins d'inclusion culturelle* » (Laabidi, 2010 : 171) de la part des artistes.

Au-delà, le scepticisme à l'égard de Loco Locass semble être également dû à la focalisation des médias sur le groupe et ce, au détriment des autres artistes rap. Apparitions régulières à la télévision, articles récurrents dans la presse, publication d'une lettre ouverte dans la section politique du quotidien LE DEVOIR⁷⁰, le groupe reconnaît lui-même avoir une couverture médiatique beaucoup plus conséquente que les autres artistes rap :

« la frustration vient du fait que dans le hip-hop traditionnel québécois, il n'y a pas de groupe qui attire l'attention comme nous (...) ils prétendent que l'on s'accapare tous les marchés, tous les médias et ils ont un peu raison. Ça doit être frustrant de voir notre face dans tous les médias, alors qu'eux n'ont pas d'espace pour parler de leur musique... » (Jones, 2006a : 29).

La production discursive d'une frontière entre le « nous » et le « eux » est ici manifeste, notamment à travers la déclaration « *eux n'ont pas d'espace pour leur musique* ». Ainsi, les Loco Locass se détachent eux-mêmes et de manière claire du reste de la scène hip-hop du Québec et de Montréal. L'un des membres du groupe indique ainsi : « *je ne dirai pas qu'on est dans le hip-hop. Disons qu'on gravite autour de la planète hip* » (Jones, 2006a : 27).

Le groupe est pourtant celui qui est le plus médiatisé et le plus visible sous l'étiquette « rap/hip-hop », ce qui implique qu'il représente le point de référence de ce qu'est « le rap du Québec » pour une large partie de la population. Une situation que regrettent certain-e-s critiques rap⁷¹. Corollairement à cela, plusieurs commentateur-trice-s déplorent la perception qui traverse les médias et les espaces participatifs en ligne, selon laquelle, Loco Locass est LE groupe militant et engagé du Québec (Dor, 2008). Invité à Radio-Canada, Etienne Côté-Paluck interpelle ainsi la station : « *je suis plus capable d'entendre toujours Loco Locass à la radio de Radio-Canada (...). Il y a d'autres groupes de rap engagés, je sais pas si les gens le savent ici dans la tour* » (Côté-Paluck, 2012). Le journaliste cite alors plusieurs artistes dont Dramatik et sa pièce « L'oubli », qui traite des ségrégations sociales et spatiales au Québec et de l'invisibilisation des populations les plus minorisées dans ces rapports. Etienne Côté-Paluck évoque également le rappeur Webster et duo avec Karim Ouellet « Qc History X », qui retrace l'Histoire souvent omise des noir-e-s et des amérindien-ne-s au Québec. Le journaliste pointe ici, en filigrane, combien la concentration des médias d'envergure comme Radio-Canada sur le rap souverainiste et antilibéral de Loco Locass nourrit l'exclusivité

⁷⁰<http://www.ledevoir.com/politique/canada/115877/le-dernier-ne-des-delires-de-la-droite-canadienne>

⁷¹ <http://www.simondor.com/blog/2006/12/suite-de-loco-locass.html>

de la catégorisation « rap engagé » au groupe et, simultanément, invisibilise d'autres productions rapologiques dénonçant les processus de marginalisation à l'œuvre dans l'espace québécois.

Par ailleurs, si les analyses de Myriam Laabidy indiquent que l'implication politique semble faire défaut chez les jeunes rappers et rappeuses du Québec (Laabidy, 2010) et que, par conséquent, peu d'entre eux et elles affichent leur couleur politique comme Loco Locass, cela ne veut pas forcément dire que les productions de ces artistes soient apolitiques. Le constat opéré par la chercheuse relève plutôt d'une distanciation des rappers par rapport à une interprétation traditionnelle du politique et plus particulièrement de ses sphères institutionnelles. D'après Marie-Nathalie LeBlanc, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Djerrahian :

« bien que le rap francophone montréalais ne soit pas ouvertement politique dans la mesure où il fait rarement la promotion d'une idéologie partisane (...), il reste que plusieurs des réalités sociales que les rappers dénoncent sont directement liées aux politiques provinciales, fédérales et même globales, telles que la pauvreté et le décrochage scolaire, la mobilisation contre la guerre, ou l'appui à des mouvements de grève étudiants. » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 17).

Le caractère politique du rap de Montréal peut également prendre corps *via* ses formes linguistiques, esthétiques et poétiques. Au cours de leur recherche sur le caractère plurilingue du rap de la ville, Bronwen Low et Mela Sarkar ont relevé que plusieurs artistes considéraient ces jeux linguistiques comme des affirmations politiques. Ainsi, le rappeur Dramatik « voit le langage hybride du rap montréalais comme un choix politique, conscientisé de la part d'artistes « qui se décident à mettre la langue du peuple dans les textes » (Brown et Sarkar, 2012 : 36). En outre, la participation du collectif Kalmunity à un spectacle donné en 2011 à *Occupy Montréal/Occupons Montréal* a également démontré que le rap et/ou le hip-hop québécois pouvaient être clairement militants, tout comme le soutien de plusieurs artistes rap à la grève étudiante de 2012, notamment à travers leur participation à la *mixtape Printemps érable*, coordonnée par Dj Horg.

4.2 Nouvelles interprétations de l'appartenance au groupe majoritaire

Au début des années 2010, d'autres groupes que Loco Locass empruntent également le chemin de la référence au groupe majoritaire québécois et/ou de « *la problématique de la question nationale* » (Laabidy, 2010 : 170). Les Anticipateurs et Alaclair Ensemble représentent deux groupes qui peuvent être identifiés comme impliqués dans cette démarche, tout en proposant des univers à la propension humoristique indéniable.

Le groupe des Anticipateurs pourrait presque être qualifié d'ovni dans le paysage rap du Québec. Au début des années 2010, celui-ci propose des productions mixant *beats* rap de référence, humour au deuxième degré et « *univers* « *Hochela-bling* » »⁷², Hochelaga étant un quartier de Montréal historiquement habité par des ouvriers francophones et qui reste aujourd'hui perçu comme un espace majoritairement blanc, francophone et marqué par une culture québécoise traditionnelle et populaire. Les Anticipateurs jouent avec des visuels et des textes pétris de références à la culture populaire québécoise et ce, bien souvent en grossissant le trait. Selon cette perspective, ils ont ainsi repris le célèbre « *Niggaz in Paris* » des étasuniens Jay-Z et Kenny West, dans une version québéquisée « *Des Kebs à Sorel* », notamment traversée par l'anaphore « *Trop pure laine*⁷³ » (Les Anticipateurs, 2012). Leur deuxième *mixtape*, *Jeux de Puissance*, contient également le titre « *Péquiss* », décrit comme « *une bombe souverainiste lourdement larguée sur l'édifice de la rectitude politique* » (Tardif, 2013), ou encore la pièce « *Elvis Gratton* » qui revisite la critique de la petite bourgeoisie canadienne-française fédéraliste, initiée à travers le personnage créé par Pierre Falardeau et Julien Poulin au début des années 1980⁷⁴.

Si les productions et prestations déjantées du groupe laissent toujours songeuse une part de l'audience rap québécoise dite puriste, le groupe a également su conquérir nombre d'acteur-riche-s, observateur-riche-s et amateur-riche-s de la scène. Les Anticipateurs se situent effectivement quelque part dans le registre de la parodie, qui semble ici fonctionner auprès du public rap grâce au fait que les membres du groupe connaissent les codes de ce qu'ils détournent, de même qu'ils sont clairement ancrés dans des sonorités du rap étasunien de référence⁷⁵. Les critiques semblent alors relativement d'accord pour avancer que « *sur le royaume du rap parodique québécois, la sottise aura longtemps régné sans partage. C'est du moins le sentiment qu'entretenait la vaste majorité des amateurs de hip-hop avant que Les Anticipateurs ne s'arrogent cet été le trône de ce micro-genre grâce à Jeu de puissance.* » (Tardif, 2013).

Ainsi, « *Les Anticipateurs se distinguent agréablement de la panoplie de projets qui ont tenté de parodier les codes et référents du rap. La raison principale : ils ont une compréhension aiguë de sa culture* » (Blais, 2012).

⁷² <http://voir.ca/fiches/cd/les-anticipateurs-jeu-de-puissance/>

⁷³ « *pure laine* » est une expression populaire qui désigne les québécois dit « de souche », c'est-à-dire ceux dont les ancêtres seraient venus de France, à l'époque de la Nouvelle-France.

⁷⁴ Elvis Gratton est le personnage principal de courts-métrages et de films réalisés par Pierre Falardeau. La série des « *Elvis Gratton* » relate les péripéties d'un garagiste de banlieue, dont le but ultime est de devenir le meilleur imitateur d'Elvis Presley. À travers ce personnage vulgaire, pro-américain, conservateur, libéral et fédéraliste, Falardeau et Poulin critiquent le fédéralisme canadien et, au-delà, l'assimilation culturelle, idéologique et linguistique des petits-bourgeois québécois. La saga Elvis Gratton a marqué la filmographie québécoise, du premier court-métrage de 1981, jusqu'au dernier film de 2004.

⁷⁵ En témoigne, par exemple, le fait que leurs deux premières mixtapes ont été écrites sur des faces B de classiques du rap étasunien. Les faces B renvoient à la deuxième face des vinyles, qui proposent souvent la version instrumentale du titre promu sur la face A. Dans le hip-hop, il est régulier de voir des rappeur-ses poser leurs textes sur ces versions instrumentales déjà enregistrées, ainsi désignées par le terme « *face B* ».

Parallèlement à une parodie réussie, puisqu'endogène, le rap des Anticipateurs tendrait également à réactualiser un des pans de la culture québécoise, que représente l'art de l'humour et du pastiche (Blais, 2012 et Lalande, 2012). En « *jouant sur la fine ligne entre miroir social et farces grasses* » et ce, sur des pièces « *détournant les plus gros hymnes du répertoire américain classique et contemporain* » (Blais, 2012), les Anticipateurs réussiraient alors à « *s'assurer de récolter la sympathie de ceux susceptibles de les lyncher* » (Blais, 2012) parmi les audiences rap, tout en usant d'« *un procédé qui n'aurait pas déplu à Falardeau* » (Blais, 2012). En d'autres termes, Les Anticipateurs proposent un rap qui peut facilement être diffusé dans les soirées étiquetées rap et/ou hip-hop, tout en s'inscrivant dans la lignée de certaines facettes de la culture populaire québécoise.

Dans un registre qui fait également intervenir l'humour, le groupe Alaclair Ensemble propose un rap qui discute, entre autres, le fédéralisme et l'appartenance québécoise. L'univers développé par Alaclair Ensemble s'articule autour des concepts de « post-rigodon » et de « Bas-Canada ». Le post-rigodon, c'est, selon les propres termes du groupe, une « *tradition folklorique bas-canadienne fondée par Robert Nelson⁷⁶ et James Dewitt Yancey⁷⁷ le 23 juin 2013 sur les plaines Babraham* », impliquant une « *dialectique culturelle entre la tradition orale bas-canadienne et l'esthétique du Détroit* »⁷⁸. En d'autres termes, c'est affirmer une spécificité culturelle sur des pièces musicalement étasuniennes. Les références à la culture populaire québécoise sont ici omniprésentes, jusqu'aux facettes les plus ringardes et les moins glorieuses de cette dernière. Le groupe explique ainsi son projet artistique :

« on est en train d'affirmer la force de notre différence culturelle à travers le pathétique de plusieurs de nos références. (...) Et, oui, c'est important de montrer, par le ridicule, qui on est vraiment. Au Québec, l'humour est tellement présent que tu peux pas parler de c'est qui le monde d'ici sans parler de l'humour » (Papineau, 2013a).

Le recours à l'humour comme forme de réinvestissement de l'héritage culturel est ainsi de nouveau évoqué. Contrairement aux Anticipateurs, cette analyse n'est cependant plus émise par les critiques, mais défendue par les membres du groupe eux-mêmes.

Le concept central du post-rigodon se conjugue à celui de Bas-Canada, qui, parmi un ensemble artistique reposant sur un univers très codé, propose « *mettre de l'avant l'identité bas-canadienne qui reprend la déclaration d'indépendance du Bas-Canada de Robert Nelson de 1838* » (Jean-Baptiste, 2011). L'un des membres du groupe a d'ailleurs pris pour pseudo le nom de Robert Nelson. À travers ce concept du Bas-Canada, le groupe tourne en dérision à la fois le fédéralisme et le monarchisme.

⁷⁶ Robert Nelson fut le principal rédacteur de la Déclaration d'indépendance du Bas-Canada de février 1938, quelques mois après une première tentative d'insurrection bas-canadienne en 1937 (également appelée Rébellion des Patriotes) contre le gouvernement colonial britannique.

⁷⁷ James Dewitt Yancey est le vrai nom du producteur et Dj originaire de Detroit Jay Dee ou J Dilla.

⁷⁸ <http://alaclair.com/postrigodon/>

Au sein des créations visuelles et textuelles d'Alaclair Ensemble, la réinterprétation du drapeau canadien en un logo présentant la feuille d'érable à l'envers, croise ainsi une pochette d'album à l'effigie de la reine d'Angleterre et un usage immodéré du français. Le groupe tend à distiller un rap qui ironise sur le fédéralisme, mais également sur certaines formes de souverainisme et d'interprétations restrictives de l'appartenance québécoise. Ainsi, ils vont rebaptiser la Fête de la Saint Jean (la fête nationale du Québec) en « *Ste-Johny* »⁷⁹. À travers son post-rigodon bas-canadien d'aujourd'hui, Alaclair Ensemble fait alors grincer des dents des « *deux côtés du spectre politique*. » (Papineau, 2013a) :

« Ce qui est nouveau, (...) c'est de voir les souverainistes et les séparatistes mainstream être choqués par le fait qu'on revendique le 18e article de la déclaration d'indépendance du Bas-Canada. Cet article dit : « on se servira des langues anglaise et française dans toute la sphère publique ». Y'a du monde qui n'aime pas l'espace qu'on est prêts à accorder à l'anglais dans l'idée de la république du Bas-Canada. On reçoit des e-mails qui nous reprochent d'avoir des textes en anglais dans nos tounes. À chaque fois, on répond qu'on ne prône aucune forme d'identité ethnolinguistique. Y'a rien de pure laine franco dans notre affaire. » (Lalande, 2013).

Ce positionnement n'empêche pas le rappeur de se déclarer souverainiste par ailleurs.

Cependant, les membres d'Alaclair Ensemble réfutent le fait de produire un rap engagé ou plus politique que celui que d'autres rappeur-se-s :

« Notre combat premier est esthétique et non politique. Il y a des choses qui nous dérangent vis-à-vis des institutions fédérales et monarchistes entre autres, mais nous ne sommes pas intéressés à le transposer de manière copier-coller, nous parlons ici d'une esthétisation de notre point de vue politique. Nous construisons des métaphores et c'est ici que le Bas-Canada entre en jeu » (Jean-Baptiste, 2011).

C'est ainsi que le dernier album d'Alaclair Ensemble s'intitule *Les maigres blancs d'Amérique du noir*. Faisant allusion au roman de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, paru en 1968, ce titre repose sur un jeu phonétique et esthétique, tout en induisant l'inclination de l'album à mettre en scène des références québécoises, d'une manière qui réfute une réinterprétation crispée cet héritage.

De la même manière que le rap parodique des Anticipateurs a pu susciter une forme de rejet chez certains puristes de la scène rap du Québec, l'univers extravagant et souvent farfelu d'Alaclair Ensemble a, lui aussi, pu en déranger quelques-un-e-s, alors que « *d'autres saluaient le vent de fraîcheur et l'originalité du premier album* » (Anzoo, 2013). Cependant, de la même manière que pour

⁷⁹ <http://alaclair.com/glossaire/>

Les Anticipateurs, « *l'effet tend à se dissiper, et son univers disjointé y est de plus en plus accepté* » (Papineau, 2013a)⁸⁰.

Certes, Les Anticipateurs et Alaclair Ensemble se sont formés une dizaine d'années après Loco Locass, soit à une période où les acceptations envers le rap sont moins figées. Cependant, la reconnaissance plus manifeste des Anticipateurs et d'Alaclair Ensemble parmi les milieux indiqués comme rap et/ou hip-hop, semble également procéder de leurs univers qui interpellent de manière plus souple la référence à la collectivité québécoise. Au cours de la première moitié des années 2010, plusieurs articles critiques vont alors comparer Loco Locass avec ces deux autres groupes et ce, au regard du fait qu'ils envisagent tous le groupe majoritaire du Québec. Cependant, ces comparaisons vont surtout convoquer une mise à distance d'Alaclair Ensemble et des Anticipateurs par rapport à Loco Locass. C'est par exemple le cas au cours d'un article proposant une critique du dernier disque de Loco Locass, sorti en 2012 :

« les textes jouent dans l'histoire, dans les anciens combats, dans ces frustrations historiques du peuple qui n'ont pas grand-chose à voir avec les mouvances sociales du printemps 2012. (...) j'ai de la misère à y croire, à ce Nouveau-Québec (surtout lorsqu'on prend en compte les messages posés et nuancés des Jean-Martin Aussant et Robert Nelson qui ont peuplé mon 2012). » (HT, 2013).

Ici, l'auteur considère que la trame d'écriture du groupe est en décalage avec son temps et notamment avec les textes d'Alaclair Ensemble, évoqués à travers la référence à Robert Nelson.

Loco Locass, Les Anticipateurs et Alaclair Ensemble ne sont évidemment pas les trois seuls groupes à invoquer, d'une manière ou d'une autre, la spécificité québécoise et la souveraineté du Québec. Ils représentent plutôt trois façons de le faire et trois façons d'être interprétés dans l'espace public, en général, et au sein des sphères rap plus précisément. Sur cette thématique, Loco Locass représente cependant un cas ambivalent puisqu'il est à la fois le plus présent médiatiquement et le moins considéré dans les milieux « rap ».

V. Les réseaux anglophones du rap à Montréal

Les deux parties précédentes ont été surtout consacrées aux sections francophones du rap de la province québécoise et de la ville de Montréal, lesquelles relèvent de formes d'implication variées dans ce genre musical et donnant lieu à des créations très diverses. Au-delà, le contexte du Québec étant celui d'une majorité ambiguë (Bilge, 2010 : 199), le rap d'expression anglophone

⁸⁰ Alaclair Ensemble a également remporté trois prix aux Gamiq (Gala Alternatif de la Musique Indépendante du Québec) de 2011 et 2012, donné une représentation aux Francofolies de Montréal en 2013 et été l'objet d'un article dans le quotidien *Le Devoir* (Papineau, 2013a). Le groupe acquiert donc également une certaine reconnaissance auprès des structures qui induisent une légitimité dans le milieu culturel et une visibilité dans l'espace public en général.

fait également partie prenante du paysage rap montréalais et donc, québécois. Ainsi qu'entrevu au cours de la première partie de ce chapitre⁸¹, l'appartenance à un réseau francophone ou anglophone semble d'ailleurs représenter la ligne de démarcation la plus opératoire lorsque l'on envisage l'activité rap montréalaise (LeBlanc et Djerrahian, 2007), quand bien même cette scission est « *loin de se réduire à des pratiques linguistiques fixes et clairement définies* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 43). Il s'avère pourtant le rap anglophone n'a été que très peu pris en compte par les équipes de recherches qui se sont intéressées au rap montréalais et québécois. Ses caractéristiques et enjeux apparaissent donc beaucoup moins renseignées que celles des sections francophones du rap.

5.1 Explorations des réseaux anglophones du rap

Au cours du retour historique effectué en amont et dont il convient de rappeler l'inévitable non-exhaustivité, les épisodes successifs du développement du rap montréalais ont souvent été appréhendés selon un mode qui distinguait l'implantation du rap francophone et celle du rap anglophone à Montréal⁸². Un fait lié à l'évolution de l'activité rap montréalaise elle-même, qui s'est largement développée dans des réseaux parallèles ne s'entrecroisant pas vraiment. A Montréal, on ne peut effectivement pas échapper au fait que les scènes francophones et anglophones « *ont chacune leurs propres entrepreneurs, événements, artistes et publics qui, en plus de connaître des réalités économiques distinctes, entrent rarement en contact* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 14-15). Perceptibles depuis les débuts du rap à Montréal, ces fractionnements ont marqué durablement le paysage hip-hop de la ville et restent aujourd'hui bien vivaces. Cependant, et parce qu'elles reflètent, « *dans une certaine mesure, les divisions ethniques et linguistiques qui existent sur le territoire urbain* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 14), les segmentations sont plus complexes et plus multiples qu'une simple division francophones versus anglophones :

« la référence à ces deux groupes linguistiques ne correspond pas aux catégories historiques des Canadiens français et des Canadiens anglais. Elle se rapporte plutôt à des ensembles pluriethniques constitués autour des deux langues officielles au Canada » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 15).

Par ailleurs, ces segmentations, qui peuvent être poreuses, sont également coproduites par les différentes formes d'interprétation et de création que peuvent représenter l'art du rap, lui-même extrêmement pluriel et parfois traversé par des logiques qui peuvent apparaître contradictoires.

⁸¹ Cf. chapitre I. 1.5 et 1.6

⁸² Cf. chapitre I. 1.5

Ainsi que l'attestent les recherches et les documentaires/reportages sur l'implantation du rap à Montréal, « *La scène hip-hop locale (...) a réellement pris racine, en premier lieu, dans les arrondissements anglophones de l'île de Montréal* » (Desfossés, 2012b). Et si la pratique du rap et du hip-hop a gagné petit à petit d'autres secteurs de l'île, le rap restera surtout d'expression anglophone jusqu'à la seconde moitié des années 1990. C'est à cette époque que des pièces issues de réseaux francophones du rap et produites en français deviennent de plus en plus audibles dans l'espace montréalais. Une tendance impulsée par les productions rap de France qui investissent l'espace public montréalais et québécois⁸³, et qui « *s'est accentuée lorsque les groupes ont cherché à toucher un plus grand auditoire dans la province du Québec, et notamment un public plus francophone* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 12). À première vue, le rap anglophone semble donc moins visible qu'il n'a été et davantage cantonné à l'espace montréalais que les productions des réseaux francophones. Conformément à la concentration de la population anglophone de la province sur l'île de Montréal (Corbeil, Chavez et Pereira, 2010 : 14)⁸⁴, le rap d'expression anglophone du Québec semble surtout produit et écouté à Montréal (Chamberland, 2006 (2002) : 6),.

Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian semblent être les seules chercheuses à s'être penchées de manière significative sur le rap anglophone de la ville (LeBlanc et Djerrahian, 2007). D'après les chercheuses, ce dernier est « *produit en grande partie par des artistes d'origine canadienne-anglaise, ou anglicisés au moment de la colonisation européenne, ou encore issus de récentes vagues migratoires* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 43).

Celles-ci se sont alors focalisées sur les pratiques et activités rap du West Island⁸⁵, qui représente un espace habité majoritairement par une population anglophone⁸⁶ et qui, d'après les auteures, compte « *une importante population immigrante provenant principalement des pays arabes* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 42). Le West Island est également un secteur plus aisé que la plupart des arrondissements investis par les chercheuses dans le cadre de l'étude des réseaux francophones du rap. D'après les « *mini ethnographies* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 41) réalisées par les anthropologues, les productions rap issues du West Island sont plutôt unilingues anglophones, avec des artistes « *principalement de race blanche et dont la composition multiraciale et multilingue est moins significative* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 47) que dans les espaces francophones du rap

⁸³ Cf. chapitre 2, 2.5.

⁸⁴ Ainsi que l'indique le document édité par Statistique Canada, « *Les anglophones de la Région métropolitaine de recensement de Montréal (RMR) représentent 80,5 % (ou 801 000 personnes) de l'ensemble de la population anglophone du Québec alors que leur part relative au sein de la population de cette RMR est de 22 %* » (Corbeil, Chavez et Pereira, 2010 : 14).

⁸⁵ West Island (ou Ouest-de-l'île) est le nom officiel mais traditionnellement employé pour désigner les villes (Dorval, Pointe-Claire, Kirkland, Beaconsfield, Baie D'Urfé, Sainte-Anne-de-Bellevue, Senneville, Dollard-des-Ormeaux) et arrondissements (L'île-Brizard-Sainte-Geneviève et Pierrefonds-Roxboro) situés à l'extrémité ouest de l'île de Montréal.

⁸⁶ http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/08A_LANGUES%20MATERNELLES.PDF

montréalais. Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian relèvent également deux formes majeures d'investissements dans le rap, qui semblent beaucoup moins perceptibles au sein des réseaux francophones explorés. L'une de ces formes d'implication consiste à faire de la musique dans le garage de la maison familiale, où un petit studio d'enregistrement aura pu être aménagé. Réinvestissant alors les termes mobilisés par les artistes rencontré-e-s⁸⁷, les chercheuses définissent les personnes s'adonnant à cette pratique comme des « *« artistes de cave » ou de basement artists* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 47). L'autre forme principale de contribution dans le rap relevée par les anthropologues concerne des individu-e-s un petit peu plus âgé-e-s que les adolescent-e-s ou jeunes adultes qui pratiquent le rap dans le garage de leurs parents. Cette catégorie renvoie à « *des jeunes dans le milieu de la vingtaine, qui forment un réseau de rappeurs anglophones investis dans l'entreprenariat et le développement d'industrie locale de production et de distribution musicales* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 47). S'inscrivant dans des logiques économiques au sein de l'industrie musicale et du soutien à la production rapologique, les visées de ces acteur-ric-e-s du rap montréalais anglophone dépassent également le terrain local. Il s'agit pour ces dernier-ière-s de promouvoir le rap d'ici, au-delà des frontières de la ville et de la province (LeBlanc et Djerrahian, 2007).

En 2011, le journaliste Evan LePage corrobore les analyses effectuées par les deux chercheuses. Au cours d'un article consacré au rap de la banlieue ouest de Montréal, il indique, lui aussi, que les activités de soutien à la réalisation de projets hip-hop et ce, en vue d'une diffusion à une plus grande échelle, se développent de manière tangible dans le West Island. Le journaliste relève ainsi une proportion remarquable de micro-entreprises gérées à domicile et œuvrant le secteur de la production et la diffusion des artistes rap : « *producers, beat-makers, publicists and music video directors have all established bedroom businesses, so to speak, catering to the needs of the artists*⁸⁸ » (LePage, 2011).

Outre le fait de représenter un espace où des stratégies d'exportation du rap local sont mises en place, le West Island est également perçu comme un endroit où les acteur-trice-s du rap se connaissent facilement, sont uni-e-s et où il apparaît assez aisé d'atteindre une petite notoriété (LePage, 2011). C'est, en tous les cas, la vision que transmettent les propos recueillis par Evan LePage auprès de rappeurs de la banlieue ouest. En parallèle de ces points de vue qui posent l'activité rap dans le West Island comme relativement privilégiée et soutenue, il semblerait néanmoins que le rap local reste, là aussi, confronté à des représentations associant le rap et/ou le

⁸⁷ La féminisation potentielle produite ici n'est pas opérée par les auteures dans leur texte, mais considérant qu'une partie des personnes rencontré-e-s pouvaient être des femmes, il a été choisi de poser ici la marque du genre grammatical féminin.

⁸⁸ « *des producteurs, des beat-makers, des publicitaires et des réalisateurs de vidéoclips ont tous créés des micros-entreprises gérées à domicile qui, pour ainsi dire, pourvoient aux besoins des artistes.* ». Citation traduite par mes soins.

hip-hop à la violence, voire à la criminalité. En 2012, un bar de Pointe-Claire (une ville de l'agglomération de Montréal située dans la banlieue ouest de l'île) n'avait pu obtenir son permis d'alcool qu'après s'être engagé auprès de la police à ne pas organiser de spectacles « hip-hop ». La police craignait effectivement que ces concerts attirent des gangs de rue (Larouche et Touzin, 2012).

Concernant les productions artistiques des artistes rap du West Island, Evan LePage souligne la propension de ces dernier-nière-s à proposer des *lyrics* traitant de la vie quotidienne des jeunes des classes moyennes (LePage, 2011). D'après l'un des rappers interviewés, l'environnement social au sein duquel les jeunes de la banlieue ouest de la ville ont grandi représenterait d'ailleurs un vecteur de succès pour les artistes. Il considère que face à des pièces rap convoquant une imagerie gangsta et bling-bling, les auditeur-trice-s peuvent facilement se retrouver dans des textes qui s'inspirent d'expériences de la quotidienneté, comme le simple fait d'aller au travail (LePage, 2011). En exprimant l'ordinaire, les paroles et, partant, la musique des artistes seraient davantage appréciées (LePage, 2011)⁸⁹.

Quelques années plus tôt, Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian avaient fait le même constat concernant les textes des artistes du West Island, en mettant en parallèle le fait qu'ils ne traitaient pas « *de struggle ou de luttes, ni de conditions socio-économiques précaires* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 48) avec le « *caractère relativement bourgeois* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 47) de la banlieue ouest. Les chercheuses avaient relevé que les thématiques abordées par les artistes rap anglophones visaient plutôt « *une portée globale et cosmopolite, intégrant une certaine conscience sociale* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 49). Elles avaient ainsi souligné la tendance des pièces rap d'expression anglophone « *à critiquer les politiques internationales du Président américain George Bush, la guerre en Irak et les actes terroristes du 11 septembre 2001 (en dénonçant notamment les inégalités entre l'Occident et l'Orient ainsi que la violence qui en découle).* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 49). Une compilation intitulée *Facts of war* et réunissant une diversité d'artistes traitant de la politique étrangère de l'administration Bush a d'ailleurs été produite en 2005 par la compagnie de disque *ICM Records*, basée dans le West Island.

Parmi les artistes présents sur la compilation, le groupe Euphrates, dont le nom fait référence au fleuve qui traverse la Turquie, la Syrie, l'Irak et l'Arabie Saoudite est à mentionner. Ce dernier était composé d'un Mc et de deux producteurs, tous les trois d'origine moyen-orientale. Ainsi que peut le supposer le fait de choisir de s'appeler Euphrates au Québec, les productions artistiques du groupe traitent notamment des expériences de jeunes arabes en Amérique du Nord : « *we had a*

⁸⁹ Il apparaît néanmoins remarquable que cette opposition entre gansta rap et rap de la « normalité » évacue les pièces rap traitant de situations, d'expériences ancrées dans des processus de marginalisation et d'oppression.

political agenda you will, we tackled a lot of personal issues were running rampant on the political front being young Arabs⁹⁰ » (9@home, 2009) indiquera plus tard Yassin Asalman, le MC du groupe plus connu sous le nom de scène The Narcisyst. À cause de la disparition tragique de l'un de ses membres, le groupe Euphrates n'existera plus à partir de la seconde moitié des années 2000. Yassin Asalman poursuivra néanmoins une carrière solo qui le conduira à marquer d'une empreinte spécifique le paysage hip-hop montréalais, quand bien même la ville ne représente pas son unique point d'attache en termes de lieu de vie. Simultanément à la poursuite de la pratique du rap, The Narcisyst a complété un Master en *Media Studies* à l'Université Concordia de Montréal. Deux activités/projets qui vont s'influencer étroitement, puisque son mémoire documente l'émergence du mouvement hip-hop arabe en Amérique du Nord, tout en interrogeant « *how the two mother culture of a migrant society coalesced through a modern hyper-culture called Hip-Hop*⁹¹ » (Asalman, 2011). Devenu un ouvrage intitulé *The Diatribes Of A Dying tribe*, l'écriture du mémoire d'Yassin Asalman est étroitement intriquée à sa propre pratique de rappeur, puisqu'il se base sur *The Arab Summit*, soit la réunion de quatre rappeurs arabo-américains composant l'album *Fear of an Arab Planet*, qui se propose être « *an examination of the heightened anxiety towards Islam, the Oriental gaze toward the Arab face and the ever-growing paranoia of the the 'other'*⁹² » (Asalman, 2011). La question des rapports entre Orient et Occident et le rôle que peuvent jouer le rap et/ou le hip-hop sur ces problématiques apparaissent donc centraux dans le projet de The Narcisyst.

Yassin Asalman est à considérer comme un artiste pluridisciplinaire, un « *multimedia creator*⁹³ » qui est également engagé dans des activités journalistiques et qui investit les milieux universitaires et intellectuels (il a, par exemple, participé au TEDxDubai de 2010). Cette multiplicité des formes d'implication dans l'espace public se traduit notamment par le recours à une pluralité de pseudonymes. Derrière la diversité de ses projets, des terrains investis et des noms endossés, se dessine pourtant un projet global relativement constant, focalisé sur la problématique des rapports entre monde arabe et Amérique du nord, concentré sur les questions liées à l'expérience de la migration et ancré dans le hip-hop, compris comme ressource politique. Au cours de son mémoire sur le rap montréalais, Laurent K. Blais remarque d'ailleurs que parmi tous les rappeurs qu'il avait rencontré, Yassin Asalman représente à la fois le rappeur qui utilise le plus de pseudonymes et « *celui dont l'écart entre «l'artiste» et «l'individu» est le moindre* » (Blais, 2009 : 60). En

⁹⁰ « *nous avons un agenda politique, pour ainsi dire, nous nous sommes attelés à de nombreux problèmes personnels qui étaient répandus sur le front politique des jeunes arabes* ». Citation traduite par mes soins.

⁹¹ « *comment les deux cultures maternelles d'une société migrante s'amalgament à travers une hyper-culture moderne que représente le Hip-Hop* ». Citation traduite par mes soins.

⁹² « *un examen de la vive anxiété à l'œuvre envers l'islam, du regard Oriental à l'égard de la figure Arabe et de la paranoïa croissante envers «l'autre»* ». Citation traduite par mes soins.

⁹³ « *un créateur multimédia* ». Citation traduite par mes soins.

effet, « *The Narcisyst écrit et performe des textes collés sur la réalité de Yassin Alsaman* » (Blais, 2009 : 61), lorsque les autres rappeurs rencontrés créent « *une distance entre leur monde rappé et leur monde vécu* » (Blais, 2009 : 61).

Au-delà, Yassin Alsaman endosse un rôle à multiples facettes puisqu'il représente un Mc particulièrement investi et visible à Montréal (quand bien même la ville ne représente pas toujours son lieu de résidence), et qui alimente également la réflexion, la recherche et l'enseignement supérieur sur le rap et le hip-hop de la ville et d'ailleurs, et ce, dans la ville et ailleurs. Son mémoire qui renseigne une forme d'histoire du rap montréalais à travers ses expériences de jeune de la fin des années 1990 et du début des années 2000 en est un exemple, tout comme son implication dans l'élaboration d'un cours sur l'impact culturel du hip-hop à l'Université de Concordia.

Par ailleurs, si The Narcisyst est un rappeur d'expression anglophone, il n'est pas clairement affilié à une des sections anglophones du rap montréalais. Il multiplie les collaborations au sein de divers réseaux et son audience dépasse la fraction francophone/anglophone. Le rappeur joue également à l'international, notamment au Moyen-Orient et en Europe. Il a, par exemple, été programmé à l'édition 2010 des *Transmusicales* de Rennes.

Au cours de leur étude sur le rap montréalais, Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian ont relevé que les réseaux anglophones et francophones du rap (du moins ceux explorés par les chercheuses) se jouent sur des terrains disparates d'un point de vue socio-économique⁹⁴ et distincts d'un point de vue géographique. Néanmoins, les chercheuses relèvent « *certaines lieux de rencontre (...) entre les rappeurs anglophones et francophones* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 49-50). Elles soulignent également que des rappeur-euse-s francophones peuvent être basé-e-s dans des espaces traditionnellement perçus comme investis par des réseaux anglophones⁹⁵ et vice-versa.

La prise en compte de la distribution géographique du rap montréalais permet également de relever que nombre de rappeur-euse-s d'expression francophone viennent du quartier de Notre-Dame-de-Grâce. Celui-ci représente un quartier où un peu plus d'une personne sur deux ne parle que l'anglais à la maison (Montréal en statistiques, 2013a et Montréal en statistiques, 2013b), alors que le taux global pour la ville de Montréal est de 18 % (Montréal en statistiques, 2013a). Le quartier est d'ailleurs communément appelé « NDG », prononcé selon une phonétique

⁹⁴ Puisque le West Island semble notamment se caractériser par le confort socio-économique de ses habitant-e-s, contrairement aux secteurs de l'île arpentés par Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian dans le cadre de leurs enquêtes auprès d'acteur-trice-s du rap francophone (LeBlanc et Djerrahian, 2007).

⁹⁵ Comme c'est par exemple le cas du rappeur Cyrano de Montréal, désigné sur sa page Wikipedia comme « *l'un des premiers MC du [West Island](#) à prêcher uniquement par le rap en français* ».

anglophone. Le siège de la *Commission scolaire English – Montréal* (CSEM) se trouve également à Notre-Dame-de-Grâce. Le quartier présente également un taux de bilinguisme sensiblement plus élevé que dans l'ensemble de la ville de Montréal (Montréal en statistiques, 2013a et Montréal en statistiques, 2013b).

Par ailleurs, Notre-Dame-de-Grâce se subdivise en deux districts (Notre-Dame-de-Grâce et Loyola) qui, d'après les données statistiques publiées en 2013, sont tous les deux tendanciellement plus avantagés que le reste de la ville de Montréal en termes de taux d'activité et de niveau d'éducation de la population. Les deux districts apparaissent néanmoins dissemblables en termes de population immigrante et de minorités visibles. En effet, dans le district de Notre-Dame-de-Grâce, la population immigrante représente 29,9 % des habitant-e-s, alors qu'elles et ils sont 49 % à entrer dans cette catégorie dans le district de Loyola. À noter que les migrant-e-s représentent 33,4 % de l'ensemble de la population montréalaise. De plus, les personnes considérées comme « minorités visibles » sont beaucoup plus nombreuses dans le district de Loyola, où elles représentent 44 % de la population, comparativement au district de Notre-Dame-de-Grâce, où elles représentent 22,1 % de la population. Au niveau de l'ensemble de la ville de Montréal, les minorités visibles représentent 31,7 % de la population. Le district de Loyola est donc davantage habité par des migrant-e-s et des personnes des minorités visibles que l'ensemble de l'espace montréalais et le district de Notre-Dame-de-Grâce est, quant à lui, moins habité par des migrant-e-s ou des personnes des minorités visibles que l'ensemble de la ville de Montréal (Montréal en statistiques, 2013a et Montréal en statistiques, 2013b).

Avec des artistes comme Ceas Rock, I.Blast, Preach Ankobia, ou le groupe Black Gloves (dont la composition est mouvante dans le temps), Notre-Dame-de-Grâce représente un secteur important de l'activité rap anglophone. Ses artistes sont souvent rattaché-e-s à la catégorie des minorités visibles. Considéré comme un des quartiers où se sont tenues les premières soirées rap et/ou hip-hop de Montréal, « NDG », reste perçu comme un quartier imprégné du rap et du hip-hop et, par conséquent, comme un espace vecteur d'artistes rap. C'est ce que traduit notamment la biographie du rappeur I.Blast, visible sur son site internet :

« I.Blast was raised and still resides in the Montreal borough of NDG ; a neighborhood renowned for producing some of the finest local talent in the Montreal hip-hop scene. While growing up in his community in NDG, he was surrounded by a rich hip-hop influence, which subsequently paved a solid path towards his imminent career in music »⁹⁶⁹⁷

⁹⁶ « I.Blast a grandi et réside toujours dans l'arrondissement montréalais de NDG ; un quartier reconnu comme produisant certains des meilleurs talents de la scène hip-hop montréalaise. En grandissant dans sa communauté dans NDG, il fut imprégné d'une riche influence hip-hop, qui a simultanément posé les fondations d'une trajectoire solide vers son imminente carrière musicale ». Citation traduite par mes soins.

Contrairement aux artistes du West Island qui, d'après Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian, se rattachent plutôt à une identité montréalaise (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 48), l'appartenance à Notre-Dame-de-Grâce est régulièrement mentionnée par les artistes qui sont rattaché-e-s à ce quartier. Le rappeur Ceas Rock a d'ailleurs fondé une marque de vêtements (*Real Life*), dont une des pièces maîtresses est un tee-shirt réadaptant le célèbre logo du groupe RUN DMC en RUN NDG. Certains commentaires ont ainsi relevé combien « *les iconiques chandails RUN NDG se sont réellement imprégnés dans le lifestyle du quartier parmi les plus actifs sur les scènes de graff et de rap anglophone* » (Elementaly, 2013).

Outre les artistes, les journalistes spécialisé-e-s dans le rap mentionnent également l'appartenance des rappeur-ses à Notre-Dame-de-Grâce. En effet, il n'est pas rare de croiser la référence au quartier dans les articles et les blogues annonçant un spectacle d'un artiste ou la sortie d'un nouvel album, *Ep* ou vidéoclip (Caïman, 2012b, Boisvert-Magnen, 2013a).

Enfin, à la fois témoin et incitateur de l'émergence d'artistes rap dans « NDG », le festival « Street Vibes », organisé chaque année par le centre des jeunes *Jeunesse 2000* de l'organisme *À deux mains/Head and Hands*, vise à mettre en avant et à célébrer les jeunes talents rap et/ou hip-hop du quartier. Ce fait indique également que, contrairement à ce qu'avaient pu observer Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian dans le West Island, certains réseaux anglophones du rap sont, eux aussi, liés à l'action communautaire.

VII. Vers une appréhension du rap montréalais à l'aune du genre et de la sociolinguistique

Contextualisant l'activité rap montréalaise sur la base de ressources historiques, artistiques, journalistiques et scientifiques qui contribuent à cerner l'histoire et la teneur du rap montréalais, ce chapitre a mis en exergue que l'activité rap montréalaise est traversée par des tensions et des processus sociaux faisant intervenir des enjeux sociolinguistiques et/ou de la définition de l'appartenance québécoise.

Cependant, il est également remarquable que ces ressources n'interrogent pas les faits à l'œuvre à l'aune du genre. Ce fait qui est pas isolé et n'est pas propre à l'appréhension de l'activité rap montréalaise. Outre une appréhension genrée du rap qui reste relativement marginale hors des États-Unis⁹⁸, l'ensemble du champ musical demeure encore peu problématisé dans cette

⁹⁷ <http://www.iblastmusic.com/bio/>

⁹⁸ En France, nous pouvons néanmoins relever le mémoire de DEA en sociologie de Myriam Laabidy *De la culture hip-hop et ses femmes* (2000), bien que celui-ci ne soit pas consultable (l'auteure n'a plus de copie vers elle et le

perspective, sauf peut-être dans les pays anglo-saxons qui ont été précurseurs dans le domaine et qui restent des espaces où la production scientifique est la plus prolifique et la plus dynamique sur ces sujets (Prevost-Thomas et Ravet, 2007).

En France, les recherches posant la question du genre dans le champ musical sont relativement jeunes. Quelques ouvrages parus dans les années 1970 telles que *La création étouffée* de Suzanne Horer et Jeanne Socquet, ont pu impulsé un premier intérêt concernant les trajectoires artistiques des femmes, mais il a fallu attendre la fin des années 1980 et le début des années 1990 pour constater un réel investissement des chercheur-e-s français-e-s sur la problématique du genre (Prevost-Thomas et Ravet, 2007). Au Québec, l'appréhension du champ musical apparaît également assez peu prise en charge par le champ scientifique. En 1990, Cécile Tremblay-Matte soulignait d'ailleurs combien les recherches menées « *par et sur les canadiennes* » depuis le Mouvement de libération des femmes ont fait l'impasse sur « *la femme-compositrice* » (Tremblay-Matte, 1990 : 12), tout comme les études focalisées sur la chanson québécoise ont « *systématiquement* » omis « *les femmes qui n'endossent pas le statut d'interprète-vedette* » (Tremblay-Matte, 1990 : 12). Au cours des années 1990, plusieurs chercheuses se sont néanmoins données la tâche mettre au jour la contribution et la situation des compositrices du champ musical québécois. Suite à l'ouvrage de Cécile Tremblay-Matte sur les auteures-compositrices de chansons, Marie-Thérèse Lefebvre a retracé une histoire des compositrices axée sur la musique savante et Andra McCartney s'est intéressée aux compositrices montréalaises de musique électroacoustique (McCartney, 1996). Cécile Tremblay, quant à elle, a analysé les conditions d'exercice des « *québécoises auteures, compositrices, interprètes, productrices de disques et de spectacle* » (Tremblay, 1993 : 139) depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. De manière assez étonnante au regard de l'implantation des études genres et des recherches sur la musique au sein des universités montréalaises, l'appréhension genrée du champ musical québécois ne semble pas nourrie de manière beaucoup plus flagrante au début des années 2010. En témoigne le recensement des « *livres, études, mémoires et*

laboratoire au sein duquel cette étude a été menée reste silencieux lors de mes demandes de consultation). Le mémoire d'Anne Sophie Davy *Le rap au féminin : une quête impossible ?*, réalisé à l'IEP de Grenoble en 2003 semble également être un travail universitaire intéressant, mais là non plus, la consultation n'a pu être effectuée. La sociologue Sylvia Faure a également mené de nombreux travaux sur le hip-hop dont certains s'élaborent à l'aune du genre. L'auteure s'intéresse particulièrement à la danse hip-hop dont elle propose une lecture bourdieusienne. Nous pouvons notamment cité son article « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », paru dans la revue SOCIÉTÉS CONTEMPORAINES en 2004 (numéro 55). Enfin un ouvrage entièrement consacré aux actrices du hip-hop françaises est paru en 2010. Intitulé *Fly Girls b Histoire(s) du Hip Hop féminin en France*, celui-ci a été rédigé conjointement par Antoine Dole et la rappeuse Sté Strauzs (Strauzs et Dole, 2010 : 12)

thèses sur les musiques du Québec qui ont été réalisés depuis une vingtaine d'années»⁹⁹, disponible sur le site internet de la Société québécoise de recherche en musique¹⁰⁰.

L'absence d'une prise en compte manifeste du genre dans le cadre des analyses de l'activité et de l'expression rap québécoises et/ou montréalaises participe donc d'un contexte scientifique général. Il est ainsi proposé ici d'alimenter et de mettre en articulation les réflexions en cours sur l'activité rap montréalaise en appréhendant ce dernier à l'aune du genre, pensé comme imbriqué à d'autres rapports de pouvoir à d'autres vecteurs de différenciations. Ce projet engage au moins deux orientations majeures de cette étude. D'une part la réalisation d'une enquête de terrain auprès de rappeuses de la ville et, d'autre part, la mobilisation du genre comme «*préalable théorique et méthodologique*» (Ouabdelmoumen, 2014 : 21) à la recherche. Aussi, le prochain chapitre sera consacré à la discussion des ancrages théoriques et épistémologiques issus des travaux féministes, ainsi qu'à la définition de ceux convoqués dans le cadre de cette étude.

⁹⁹ http://www.sqrm.qc.ca/?page_id=1089

¹⁰⁰ <http://www.sqrm.qc.ca/>

CHAPITRE II. L'ACTIVITÉ RAP À L'AUNE DU GENRE : **CONTOURS ÉPISTÉMOLOGIQUES**

I. Genre et rapports sociaux de sexe

1.1 Le genre : un rapport de pouvoir

Issu de la notion anglo-saxonne de « gender », apparue dans les années 1970, c'est lors du colloque « Sexe et genre »¹⁰¹ de 1989 que l'on débat pour la première fois du genre en France. Il faut néanmoins attendre la seconde partie des années 1990 pour que celui-ci trouve sa place au sein du champ scientifique hexagonal. Aujourd'hui, et parce que les problématiques inhérentes au genre ont accédé à l'espace public (notamment lors du débat sur la parité au cours des années 1990), cette catégorie d'analyse s'est relativement imposée dans les sciences humaines et sociales (Fassin, 2004), non sans entraîner un certain galvaudage du concept et un brouillage de sa force théorique dans l'analyse de la production et la reproduction sociale des catégories de sexe. C'est ce que constate Françoise Thébaud lorsqu'elle s'interroge sur « *son usage routinier comme synonyme de sexe ou de femmes* » (Thébaud, 2005 : 59), ou encore Joan W. Scott, dont l'article « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? » (Scott, 2009) propose un bilan de l'utilisation du genre dans les sciences sociales.

Par l'utilisation du genre, il s'agit ainsi de dénaturiser la différence entre les sexes, de poser que « *« La femme » n'existe pas, pas plus que « L'homme »* » (Thébaud, 2005 : 63) et d'affirmer que les hommes et les femmes n'ont pas des aptitudes et des valeurs qui leur seraient biologiquement attribuées. C'est bien socialement que se construisent la « féminité », la « masculinité » et leurs traits définitoires.

Dès lors, le genre apparaît comme un outil qui permet d'analyser « *l'organisation sociale de la différence sexuelle* » (Scott, 1998 : 19), la construction des rôles masculins et féminins, ainsi que les identités sexuées (Thébaud, 2005). Il permet, entre autres, de réfuter la croyance commune selon laquelle les hommes seraient neutres, dépourvus d'identités sexuées (contrairement aux femmes) et n'auraient pas « *grand-chose à faire pour être des « hommes »* » (Taraud, 2005). Les masculinités sont autant construites que les féminités (Thébaud, 2005).

Le genre est également à considérer en tant que concept, qui permet de penser l'arbitraire de la construction des genres (Fassin, 2004) et le rapport hiérarchique qui les sous-tend. Il est à concevoir comme un rapport social de pouvoir (Pfefferkorn, 2012). Le genre n'est donc pas seulement un outil pour observer et décrire les rôles et les assignations, il sert aussi, voire

101 Clôturant une action thématique programmée du CNRS: ATP n°6, 1989-1990, *Recherches sur les femmes et recherches féministes : Présentations des travaux* 1884-1986 et 1984-1986, CNRS, Paris, 2 vol..

davantage, à les interroger et à historiciser la différenciation et l'oppression qui s'opèrent dans les rapports sociaux de sexe.

1.2 Genre, sexe et hétéronormativité

Dans une perspective critique, la conception du genre à laquelle se rattache la présente recherche s'oppose ainsi à celles qui insinuent une correspondance entre sexe et genre féminin ainsi qu'entre sexe et genre masculin, favorisant la conviction commune du « *caractère explicatif du sexe biologique* » (Thébaud, 2005 : 64). Un positionnement qui rejoint aussi les débats invitant « *à ne pas oublier le sexe et la sexualité, à dénaturiser le sexe, et finalement à mieux articuler sexe et genre, ainsi que genre et sexualité* » (Thébaud, 2005 : 64).

Simultanément, la référence au genre opérée ici s'éloigne de la dichotomie entre sexe/genre qui est parfois effectuée dans les usages du genre en tant qu'outil et/ou concept, selon laquelle le sexe renverrait au biologique et le genre au social. Le fait de distinguer catégorie naturelle et biologique (le sexe) et catégorie sociale et culturelle (le genre) revient effectivement à considérer que le sexe ne serait qu'une donnée purement biologique. Il serait donc finalement « *anhistorique* » (Dorlin, 2008 : 39) et préexisterait au genre. En d'autres termes, on aurait un sexe naturel (mâle ou femelle) sur lequel viendrait s'apposer le genre qui, selon le lieu, l'époque, etc. de la socialisation, interpréterait et construirait différemment les deux catégories immuables, puisque naturelles, d'homme et de femme.

C'est précisément ici que se situe l'écueil, car l'interprétation, la compréhension que l'on a du sexe biologique est bien influencée par notre représentation de l'organisation du monde, façonnée par une idéologie majoritaire qui fixe le modèle bicatégoriel et hétérosexuel en le faisant passer pour essentiel. Il s'agit de tenir compte que « *le sexe n'est pas un phénomène transparent ; il a acquis son statut naturel rétrospectivement, pour justifier l'assignation des rôles genrés* » (Scott, 2009 : 10). C'est le genre qui crée le sexe (Delphy, 2001 : 27) et l'interprétation des sexes est bien le résultat d'une construction historique, culturelle et sociale, qui produit et reproduit les normes de genre en faveur d'un système hétérosexuel et hiérarchique. Joan W. Scott considère ainsi que le genre : « *(...) ne reflète pas la réalité biologique première, mais il construit le sens de cette réalité. La différence sexuelle n'est pas la cause originare de laquelle l'organisation sociale pourrait dériver ; elle est plutôt une structure sociale mouvante qui doit elle-même être analysée dans ses différents contextes historiques* » (Scott, 1998 : 15). Dans une « *logique antinaturaliste* » et selon une « *analyse matérialiste des rapports sociaux de sexes* », Nicole-Claude Mathieu questionne ainsi « *1. en quoi les sociétés utilisent l'idéologie de la définition biologique de sexe pour construire la "hiérarchie" du genre, qui est en retour fondée sur l'oppression d'un sexe par l'autre* » et « *2. En quoi les sociétés*

manipulent la réalité biologique du sexe à l'effet de cette différenciation sociale » (Mathieu, 1991 : 256). Ainsi, selon le point de vue matérialiste, « *les sexes ne sont pas de simples catégories biosociales, mais des classes (au sens marxien) constituées par et dans le rapport de pouvoir des hommes sur les femmes, qui est l'axe même de la définition du genre (et de sa précédence sur le sexe)...* » (Mathieu, 2004² : 208). Ces réflexions convoquent le présupposé de la « *naturalité de l'hétérosexualité* » (Delphy 2001 : 15), lequel implique que « *nos pratiques sexuelles patriarcales sont (...) vues comme découlant directement de la nature* » (Delphy, 2001 : 15). L'articulation entre le sexe et le genre est donc intrinsèque à la question du « *genre hétérosexuel et hétérosocial qui fonde la définition des femmes et leur oppression* » (Mathieu, 1991 : 260).

De nombreuses auteures féministes ont interrogé le principe d'hétéronormativité, désigné comme « *modèle productif qui incite, par les mécanismes de la structure sociale, à concevoir qu'un seul type de relation de couple est possible, soit l'hétérosexualité, et ainsi, forclure les identités de genre dans l'unique binôme homme/femme* » (Chamberlan et Theroux-Seguin, 2009 : 2). Ce modèle semble « *tellement productif que la déviation de ce schéma ne le perturbe pas. Les autres genres ou pratiques sexuelles sont immédiatement rattachés au schéma « original » ou simplement déshumanisés.* » (Chamberlan et Theroux-Seguin, 2009 : 2). Ainsi que le compile Colette Saint Hilaire (Saint-Hilaire, 1999), Gayle Rubin (Rubin, 1975 ; Rubin, 1984), Adrienne Rich (Rich, 1981), Monique Wittig (Wittig, 2013² (1992)) et Nicole-Claude Mathieu (Mathieu, 1991), ont démontré combien le modèle hétéronormatif a eu et a toujours des conséquences sur les expériences des lesbiennes, des homosexuels, des trans, qui représentent toujours l'altérité, les déviants. Au-delà, elles pointent la portée de ce modèle sur la stabilisation et la reproduction des rapports sociaux de sexe, « *car la catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle* » (Wittig, 2013² (1992) : 41). Bien qu'étant le produit de la société hétérosexuelle, c'est pourtant cette même catégorie de sexe, posée comme préexistante et prédéfinie, « *qui établi comme « naturelle » la relation qui est à la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population - les femmes- sont « hétérosexualisées » (...) et soumises à une économie hétérosexuelle* » (Wittig, 2013² (1992) : 41).

1.3 Matérialisation du sexe, normes et performativité du genre

À la suite des féministes matérialistes, les féministes postmodernes ont, elles aussi, rejeté l'interprétation du sexe comme une entité naturelle. Elles ont également critiqué la stabilisation d'une « *matrice hétérosexuelle* » (Butler, 2005 (1999²)). Si les deux principaux courants contemporains du féminisme sont clairement traversés par une fracture au niveau de leurs enjeux théoriques et politiques¹⁰², la conception selon laquelle le genre renseigne le sexe, et non l'inverse, peut

¹⁰² Cf. Chapitre II, 1.4.

représenter un certain point de convergence entre Judith Butler, figure de la mouvance post-moderne du féminisme, et le féminisme matérialiste de Christine Delphy ou Nicole-Claude Mathieu.

D'après Judith Butler, « *le genre désigne précisément l'appareil de production et d'institution des sexes eux-mêmes (...); c'est (...) l'ensemble des moyens discursifs/ culturels par lesquels « la nature sexuée » ou un « sexe naturel » est produit et établi dans un domaine « prédiscursif », qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après coup* ». (Butler, 2005 (1999²) : 271). Ainsi, le sexe n'est pas à considérer comme « déjà là », mais plutôt comme « (...) *une construction idéale qui impose de force sa matérialisation à travers le temps. Ce n'est pas un fait simple ou une condition statique, mais un processus par lequel des normes régulatrices matérialisent le "sexe" et réalisent cette matérialisation à travers la répétition forcée de ces normes* » (Butler, 2009 (1993) : 16). Corollairement au constat que le sexe et le genre représentent des idéaux normatifs, Butler se focalise sur les processus et les effets de la répétition des normes, qui sous-tendent la stabilité des catégories de genre, de sexe et de sexualité. Dans cette perspective, elle se réfère à la théorie des actes de langage d'Austin et à son travail sur les énoncés, pour faire émerger la notion de performativité du genre. Butler s'attache aux énoncés performatifs qui renvoient à « *la pratique discursive qui réalise ou produit ce qu'elle nomme* » (Butler, 2009 (1993) : 27). La philosophe considère que les énoncés de genre sont des énoncés performatifs en ce qu'ils font « *des « sujets genrés », au sens où ils font ceux/ celles qui sont précisément censés les endosser ou les préférer* » (Dorlin, 2008 : 119). Au-delà, Judith Butler se rapproche d'une lecture derridienne des énoncés performatifs, selon laquelle le pouvoir de ces derniers « *n'est pas fonction d'une volonté qui en serait l'origine, mais qu'il est toujours dérivé* » (Butler, 2009 (1993) : 27). En d'autres termes, le performatif fonctionne parce qu'il cite un « *modèle itérable* » (Derrida, 1990 : 45-46). Appliquant ces notions de performativité et d'itération à ce qui relève du genre, Butler avance que « *la performativité n'est (...) pas un « acte » singulier, elle est toujours la répétition d'une norme ou d'un ensemble de normes ; dans la mesure où elle acquiert un statut d'acte dans le présent, elle masque ou dissimule les conventions dont elle est la répétition.* » (Butler, 2009 (1993) : 27).

La réflexion de Derrida inspire également Butler lorsque celui-ci postule que les « échecs » représentent la modalité même du fonctionnement et de la force des énoncés performatifs (Butler, 2004 (1997)). Il est à préciser que l'interprétation derridienne des énoncés performatifs se focalise sur leur structure et « *fait de la rupture un trait structurellement nécessaire de toute énonciation et de toute marque écrite codifiable, figeant ainsi l'analyse sociale de la puissance de l'énonciation* » (Butler, 2004 (1997) : 233). Une analyse qui s'inscrit en contradiction avec celle de Pierre Bourdieu qui, s'attachant lui aussi à la question des énoncés performatifs, se concentre sur le contexte et les conditions sociales de l'énonciation. Si Judith Butler n'est pas sans émettre des réserves quant à la

focalisation de Derrida sur la structure des énoncés au détriment des contextes sociaux au sein desquels ils fonctionnent, elle s'éloigne davantage de l'acception de Bourdieu, qui « *fait des institutions sociales des données statiques* » (Butler, 2004 (1997) : 229) et « *ne parvient pas à prendre en compte la façon dont un performatif peut rompre avec le contexte existant et adopter de nouveaux contextes, redéfinissant (*refiguring*) ainsi les conditions même que doit remplir une énonciation pour être légitime* » (Butler, 2004 (1997) : 233). Ainsi, si aucune des deux perspectives ne lui permet de saisir « *l'itérabilité sociale de l'énonciation* » (Butler, 2004 (1997) : 233), Butler se rapproche davantage de la pensée derridienne qui « *permet paradoxalement de penser la performativité en relation avec la transformation, avec la rupture par rapport aux contextes antérieurs, avec la possibilité d'inaugurer des contextes à venir* » (Butler, 2004 (1997) : 235).

C'est bien la notion de rupture qui intéresse Butler lorsqu'elle considère la performativité du genre. Puisque le genre est produit par des actes langagiers et corporels qui réitèrent les normes de genre et leur structure, les conditions même de sa stabilité sont vulnérables : la répétition peut échouer et les normes de genre être déjouées. C'est d'ailleurs au regard des possibilités de resignification que la notion de performativité ne peut se rapprocher que dans une certaine mesure de celle d'habitus. Selon Bourdieu, les habitus sont produits par « *les conditionnements associés à une classe particulière de condition d'existence* » (Bourdieu, 1980 : 88). Ils sont alors comparables à des « *systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre* » (Bourdieu, 1980 : 88). Ainsi, l'habitus guide nos agissements, nos perceptions, nos façons de penser, que nous intériorisons et incorporons au cours de nos vies. D'après le concept d'habitus, nous adaptons de manière inconsciente nos actions selon les situations, le contexte socio-culturel et notre position au sein de l'espace social (Accardo et Gorcuff, 1986). Néanmoins, si « *ce qui caractérise le corps, c'est bien pour Judith Butler, comme chez Bourdieu, sa capacité à contracter des habitudes* » (Vidal, 2006 : 234), celle-ci critique la propension du sociologue à ne pas reconnaître « *la façon dont la formation discursive et sociale du corps et de sa (re)production est à la fois régie par certaines contraintes et contingente* » (Butler, 2004 (1997) : 241). En d'autres termes, Bourdieu oublie que les normes sociales qui façonnent le corps peuvent être déstabilisées, qu'il puisse y avoir rupture dans leur répétition.

Si Butler s'attache à ce qui relève du discours et des énoncés performatifs, elle envisage les actes de discours comme des actes qui sont aussi corporels (Butler, 2004 (1997) : 221), de même qu'elle conçoit la performativité comme étant relative à des actes discursifs, mais aussi corporels

(2012² (2004) : 227). En effet, Judith Butler considère que « *le discours et le corps sont liés comme par un chiasme. Le discours est corporel, mais le corps excède le discours qu'il produit ; et le discours reste, lui, irréductible aux moyens corporels de son énonciation* » (Butler, 2004 (1997) : 241). Beaucoup de voix ont pourtant critiqué l'hyperconstructivisme des analyses butleriennes et leur inclination à considérer que tout ne relève que du langage, du discours et des représentations. L'une de ces réserves a notamment été formulée par Ambroise, qui regrette l'assimilation opérée par Butler entre ce qui renvoie à la « *la réalité biologique/corporelle/matérielle* » et ce que relèverait d'une « *action linguistique/symbolique* » (Ambroise, 2010 : 12). Dans *Boddiés that matter*, Judith Butler rappelle pourtant que « *le langage est matériel en même temps qu'il se réfère à ce qui est matériel, et ce qui est matériel n'échappe jamais entièrement au processus par lequel il est investi de significations* » (Butler, 2009 (1993) : 79). Ainsi, la philosophe ne renie pas la matérialité du corps, elle considère plutôt que cette matérialité est à historiciser et à contextualiser. Il s'agit ainsi d'« *établir la généalogie des conditions normatives selon lesquelles est construite et formée la matérialité du corps, en partie à travers les catégories différentielles du sexe* » (Butler, 2009 (1993) : 31).

1.4 Des subjectivités toujours traversées par les rapports de pouvoir, mais jamais complètement déterminées

Ainsi que les lignes précédentes de ce chapitre le suggèrent, la théorie féministe contemporaine semble scindée entre une perspective matérialiste, souvent associée à la seconde vague du féminisme en France, et un courant postmoderne, plus récent et davantage issu de travaux étatsuniens. Le but, ici, n'est pas de retracer précisément la généalogie de ces deux mouvances ni de revenir de manière totalement exhaustive sur l'ensemble des débats qui caractérisent cette fracture. À ce moment du texte, il s'agit davantage d'explicitier le cadre et le positionnement épistémologique qui guideront l'analyse proposée au cours de cette recherche. Ce fait est d'autant plus prégnant que le champ de la recherche féministe ne peut être dissociée du projet politique de mise au jour des fonctionnements de la production et la reproduction du pouvoir et, corollairement, d'appréhension des modes et des moments possibles de leur ébranlement¹⁰³.

¹⁰³ « *la recherche féministe, comme presque tout autre domaine de recherche, ne se résume pas à un simple savoir « objectif » sur un certain sujet. C'est également une pratique discursive qui a un impact politique direct dans la mesure où elle poursuit un but et défend une idéologie. Plus précisément, c'est un mode d'intervention qui vise à ébranler les discours hégémoniques spécifiques (comme par exemple, l'anthropologie, la sociologie, la critique littéraire traditionnelles, etc.), et une praxis politique qui s'oppose et résiste à l'impératif totalisant de savoirs constitués de longue date et qui se présentent comme « légitimes » et « scientifiques ». Les pratiques de recherches féministes s'exercent par conséquent dans un contexte de rapports de pouvoir, rapports qu'elles contestent, qu'elles redéfinissent, ou qu'elles cautionnent parfois de manière implicite. Il ne peut, bien sûr, y avoir de recherche apolitique* » (Mohanti, 2009 (1984) : 150-151).

Les paragraphes précédents ont permis de déceler que la mise au jour du principe d'hétéronormativité et la discréditation d'une construction essentialiste du « sexe » ne répondent pas des mêmes arguments de la part du féminisme matérialiste et du féminisme postmoderne, qui en discernent également des conséquences divergentes (Vidal, 2006 : 237).

La perspective féministe postmoderne, particulièrement rattachée à la pensée butlurienne, défend surtout le déploiement et la resignification des catégories de sexe. Elle propose ainsi une analyse et une politique de la capacité d'agir et de la subversion qui reste interne au pouvoir. Dans cette optique, puisque la stabilisation de la « matrice hétérosexuelle » et la binarité du genre se fondent dans la réitération de normes de genre et de sexualité, les possibilités de résistance se jouent au niveau des interstices et des ratés inhérents à ce processus de régulation opérant par la répétition : la « *norme ne persiste en tant que norme que dans la mesure où elle est actualisée dans la pratique sociale, réidéalisée et réinstituée dans et au travers des rituels sociaux quotidiens de la vie corporelle* » (Butler, 2012² (2004) : 65-66). A l'instar de la britannique Stevi Jackson, les féministes matérialistes regrettent alors que le courant postmoderne « *n'envisage ni la fin de la hiérarchie de genre, ni la disparition de l'hétérosexualité institutionnalisée.* » (Jackson, 1999 : 23). Les propos de Stevi Jackson sur le courant postmoderne traduisent effectivement l'une des critiques majeures que le féminisme matérialiste a adressées à l'encontre de celui-ci :

« Chercher à défaire les divisions binaires en rendant leurs frontières davantage perméables et en leur ajoutant des catégories supplémentaires, c'est ignorer les relations sociales hiérarchiques sur lesquelles les binarités originelles sont fondées. » (Jackson, 1999 : 23-24).

Son analyse, qui reflète de manière claire et relativement concise le point de vue matérialiste par rapport au courant plus récent que représente le féminisme postmoderne, se poursuit ainsi :

« La préoccupation pour les inégalités matérielles a ainsi cédé la place à la prise en considération de la différence comme quelque chose qu'il faut valoriser et affirmer, tout en ignorant le fait que certaines de ces différences sont le produit de hiérarchies sociales oppressives » (Jackson, 1999 : 24).

L'intérêt que porte Judith Butler aux normes indique pourtant que, contrairement à nombre de commentaires portés sur ses travaux, la philosophe propose un mode d'analyse qui tient compte du social, ainsi que « *de la force punitive que la domination déploie à l'encontre de tous les styles corporels qui ne sont pas cohérents avec le rapport hétéronormé qui préside l'articulation des catégories régulatrices que sont le sexe, le genre et la sexualité (...)* » (Dorlin, 2008 : 217). Il est cependant vrai que son approche de ce qui relève du contexte social et des formes d'oppression qui s'y inscrivent reste limitée. Quand bien même elle traite longuement de la matrice hétérosexuelle et des normes (Butler, 2012² (2004) et Butler, 2009 (1993)), voire de l'itérabilité sociale (Butler, 2009 (1993) : 233), Judith Butler n'explique jamais combien celles-ci relèvent de structures sociales pérennisées par la reproduction

des rapports sociaux de pouvoir. Ainsi que le souligne Stevi Jackson concernant le mode d'appréhension butlerien de la matérialité des corps (Butler, 2009 (1993)), « *the social is thus reduced to the normative and what is normative goes unexplained*¹⁰⁴ » (Jackson, 2001 : 290).

Entendues comme définissant, régulant, influant et produisant les espaces ainsi que les pratiques et les subjectivités des individu-e-s, les normes sont bien à envisager comme procédant de rapports sociaux, de même que participant à la stabilisation de ces derniers. En outre, il convient également de mobiliser les concepts de *normaison* et de *normalisation* pour envisager les processus sociaux à l'œuvre. Tels qu'ils sont issus des sciences du langage et définis par deux spécialistes en socioterminologie (Gaudin, 1993 ; Guespin, 1993), les deux concepts permettent de distinguer « *le processus qui vise à la construction consciente d'une norme unifiée* » (Guespin, 1993 : 217) (la normalisation) et celui « *responsable de la logique même de tout système linguistique* » (Guespin, 1993 : 217) (la normaison). En d'autres termes, la normaison recouvre les procédés normatifs qui relèvent d'un « *processus collectif de requalification des usages langagiers* » (Troël-Sauton, 2014) et la normalisation ceux visant « *recréation des normes officielles de façon artificielles, par l'extérieur des usages* » (Troël-Sauton, 2014). Ces deux concepts ont été investis par la sociolinguistique urbaine (Bulot, 2010 ; Bulot, 2011), notamment en ce qu'ils renseignent la thématique de la territorialisation linguistique, c'est à dire de l'appropriation du territoire par les locuteur-trice-s d'un espace donné, toujours pensée dans un rapport à ce qui relève de la centralité, du légitime et donc du normatif.

Postulant une analyse holiste et en termes de rapports sociaux, la pensée féministe matérialiste considère que les catégories de sexes sont construites dans et par un rapport d'opposition et de pouvoir. Ainsi, pour plusieurs des chercheuses ancrées dans une perspective matérialiste, seule l'abolition de ces catégories et, par conséquent, du rapport hiérarchique qui les constitue, pourrait conduire à l'émancipation (Delphy, 1993 ; (Wittig, 2013² (1992) : 44). D'autres, à l'instar de Danièle Kergoat, posent que « *les rapports sociaux et leur intrication ne sont pas uniquement source de domination. Ils sont en même temps potentiellement porteurs d'émancipation* » (Kergoat, 2009b : 62). Pour les chercheur-e-s qui partagent ce postulat, les rapports sociaux sont transformables, et c'est « *dans et à travers* » ces « *rapports sociaux à transformer que les individus peuvent collectivement s'émanciper* » (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009 : 28).

Partant de là de ce postulat, Danièle Kergoat mobilise la notion de pratiques sociales, pensées comme produites et organisées par les rapports sociaux, mais agissant également « *en retour sur les tensions que sont les rapports sociaux* » (Kergoat, 2012 (2010)b : 329). Les pratiques sociales renvoient à « *un ensemble cohérent (mais pas nécessairement conscient) de comportements et d'attitudes repérables dans*

¹⁰⁴ « *le social est social est ainsi réduit au normatif et ce à quoi renvoie ce normatif reste inexpliqué* ». Citation traduite par mes soins..

l'ensemble de la vie quotidienne (...)» (Kergoat, 2012 (1984) : 86), et qui sont forcément marquées par l'ambiguïté, la contradiction et la diversité (Kergoat, 2012 (1984) : 95 et Kergoat, 2012 (2000) : 222). Celles-ci pouvant être « *portuses de changement potentiel au niveau des rapports sociaux* » (Kergoat, 2009a : 128)¹⁰⁵, la référence aux pratiques sociales permet d'envisager les acteur-trice-s « *autrement que comme purs produits des rapports sociaux* » (Kergoat, 2012 (1992) : 104), ainsi que de leur « *restituer (...) le sens de leurs pratiques* » (Kergoat, 2012 (1992) : 104). Penser en termes de rapports sociaux dynamiques, historicisés et relevant d'un enjeu autour duquel se construisent les groupes, revient ainsi à penser la structure sociale comme non figée (Kergoat, 2012 (1984)).

Contrairement à ce qui est volontiers admis et ce, à l'aune et dans la continuité de l'application marxiste du matérialisme (Wittig, 2013³(1992)), invoquer une approche matérialiste et préconiser l'abolition des catégories constituées autour d'un enjeu de pouvoir n'implique pas le déni ou la réfutation nécessaire de ce qui relève des acteur-trice-s, des pratiques et des subjectivités. Monique Wittig fait partie des figures du féminisme matérialiste qui ont défendu ce postulat. Outre une remise en cause de la non-problématisation de la division du sexe dans l'analyse du Capital (Delphy, 1982), qui a eu pour corollaire l'impossibilité pour les femmes « *de se penser et par conséquent de se constituer comme une classe pendant très longtemps* » (Wittig, 2013³(1992) : 54), la chercheuse a également critiqué la propension du marxisme à ne « *rien* » vouloir « *savoir de ce qui touche au « sujet »* » (Wittig, 2013³(1992) : 53). D'après Wittig, quand bien même « *sans conscience de classe, il n'y a pas de réels sujets, seulement des individus aliénés* » (Wittig, 2013³(1992) : 55), « *se constituer en classe ne veut pas dire que nous devons nous supprimer en tant qu'individus* » (Wittig, 2013³(1992) : 52). Autrement dit, les subjectivités, qui ne peuvent ni ne doivent être gommées, sont à appréhender dans le cadre d'une approche matérialiste et ce, en tant que toujours liées à, mais jamais complètement déterminées par ce qui relève du social et des rapports de pouvoir qui le produisent.

Plusieurs sociologues ancrées dans une approche féministe matérialiste ont ainsi soulevé l'intérêt, sinon la nécessité, d'engager des recherches qui interrogent également ce qui relève des pratiques sociales, des subjectivités et de l'agentivité¹⁰⁶. C'est notamment le cas de Stevi Jackson (Jackson, 2001), qui considère que « *the material and the social cannot only be understood in terms of social*

¹⁰⁵ *A contrario* des « relations sociales », qui sont immanentes aux individu-e-s et qui certes peuvent indiquer un certain déplacement des lignes de tension des rapports sociaux mais n'entament pas derniers (Kergoat, 2009a). Ainsi que le définit Danièle Kergoat, « *les relations sociales sont immanentes aux individus concrets entre lesquels elles apparaissent* » et « *les rapports sociaux, eux, sont abstraits et opposent des groupes sociaux autour d'un enjeu* » (Kergoat, 2009a : 115). La recherche menée ici prend acte de cette dissociation entre les deux niveaux de réalité que représentent les rapports sociaux et les relations sociales.

¹⁰⁶ La question de la prise en compte simultanée des subjectivités et des rapports sociaux a d'ailleurs fait l'objet d'un numéro des CAHIERS DU GENRE, coordonné par Maxime Cervulle, Danièle Kergoat et Armelle Testenoire (Cervulle, Kergoat, Testenoire, 2012)

structure. *We need also to account for subjectivity and agency (...)*.¹⁰⁷ (Jackson, 2001 : 287). La sociologue propose ainsi de se saisir des subjectivités et des pratiques sociales et quotidiennes, « *sans jamais perdre de vue la structure sociale hiérarchique et les inégalités matérielles qui en découlent* » (Vuille et al., 2009 : 4), « *car c'est bien le rapport hiérarchique entre « les femmes » et « les hommes » qui garantit les identités et les subjectivités que nous connaissons et vivons aujourd'hui* (Vuille et al., 2009 : 4). Rejoignant le postulat de Stevi Jackson, cette recherche s'inscrit dans une perspective qui tient compte et qui appréhende les articulations entre les niveaux micro, méso et macro-sociaux ; l'individuel et le collectif ; les relations sociales, les pratiques sociales et les rapports sociaux.

Au-delà, et au regard de l'intrication indéniable des études genre et de l'agenda des luttes féministes, un tel ancrage épistémologique, qui propose « *l'immersion dans la complexité – souvent même dans la contradiction* » (Kergoat, 2012b : 235), enjoint à envisager « *le potentiel subversif de telles ou telles pratiques* » (Kergoat, 2012b) les possibilités de résistances, les processus participant de l'émancipation, et ce, tout en gardant à l'esprit « *qu'il n'y a pas de recouvrement mécanique entre « potentiel subversif », « formes de résistances et « émancipation » ou « libération »* » (Kergoat et Gelerand, 2012 (2008) : 278).

C'est notamment la tâche que se sont donnée les chercheur-e-s ayant apporté leur contribution à l'ouvrage *Chemins de l'émancipation et rapports sociaux de sexe*, dirigé par Philippe Cardon, Danièle Kergoat et Roland Pfefferkorn (Cardon, Kergoat et Pfefferkorn, 2009). Cette publication vise effectivement à interroger « *le processus d'individualisation – et d'émancipation- à la lumière des transformations de l'ensemble des rapports sociaux : de sexe, de classe, de « racisation », de génération* » (Cardon, Kergoat et Pfefferkorn, 2009 : 9), c'est-à-dire en envisageant combien les conditions de ces processus diffèrent selon les conditions sociales d'existence (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009 : 15).

Un contexte qui nous enjoint à considérer de manière critique une notion particulièrement mobilisée dans le cadre des recherches féministes pour appréhender les articulations entre reproduction et redéfinition des normes et des rapports sociaux qui les sous-tendent : l'*agency*¹⁰⁸ ou, dans ses versions francophones, l'agentivité ou la capacité d'agir.

¹⁰⁷ « *le matériel et le social ne peuvent être compris qu'en termes de structure sociale. Nous avons aussi besoin d'explicitier la subjectivité et l'agentivité* ». Citation traduite par mes soins.

¹⁰⁸ La traduction de la notion d'« agency » ne coule pas de source pour les traducteur-ric-e-s de Judith Butler. Cynthia Kraus, traductrice de *Trouble dans le genre (Gender trouble). Pour un féminisme de la subversion* (2005 (1999²)), le traduit par « capacité d'agir ». C'est également le cas de Nadia Marzoui lorsqu'elle traduit l'ouvrage *Politique de la piété : le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique* de Sabah Mahmood. D'autres et/ou auteur-e-s parlent de « puissance d'agir ». C'est notamment le choix opéré par Charlotte Nordman lorsqu'elle traduit *Le pouvoir des mots : Politique du performatif* en 2004, ainsi qu'aux écrits de Jérôme Vidal (Vidal, 2006). Le terme « agentivité » est également utilisé, notamment dans la traduction de Maxime Cerville de *Défaire le genre* (2012² (2004)). Enfin, des articles comme celui écrit au Québec par Audrey Baril (Baril, 2007) utilisent indifféremment les termes « agentivité » et « capacité d'agir ». C'est de cette manière que la référence à l'« agency » sera opérée au cours de ce travail.

1.5 Au-delà d'une appréhension binaire entre soumission et subversion : lecture critique de l'agentivité

Envisageant le performatif et la performativité du genre, Judith Butler engage une large partie de son propos autour des déviations que son caractère itératif permet d'impulser. Ce que pointe alors la philosophe, c'est la notion d'agentivité ou de capacité d'agir (*agency* en anglais) des sujets, qui se réalise au cœur même des régulations. Butler se rapproche effectivement d'une perspective foucauldienne, selon laquelle le pouvoir produit les sujets en même temps qu'il les restreint et les contraint. Ainsi, l'agentivité renvoie aux subjectivités qui se construisent dans et par les structurations sociales, en même temps qu'elles excèdent leurs procédés régulateurs. Dans cette perspective, la performativité renvoie à une « *relation consistant à être impliqué dans ce à quoi l'on s'oppose, cette façon de retourner le pouvoir contre lui-même pour produire des modalités alternatives de pouvoir, pour établir une contestation politique qui n'est pas une "pure" opposition, qui ne "transcende" pas les relations contemporaines de pouvoir, mais consiste en un difficile labeur de construction d'un futur à partir de ressources inévitablement impures* » (Butler, 2005 (1999²) : 265).

Dans son ouvrage *Politique de la piété : le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*, Saba Mahmood problématise la capacité d'agir telle qu'elle a été posée par Judith Butler. D'après Mahmood, quand bien même Butler pense l'articulation entre répétition et déviation des normes à travers le concept de performativité, la manière dont elle envisage la capacité d'agir ce réfère trop à une perspective binaire et dualiste entre « *soumission* » et « *subversion* » (Mahmood, 2009 (2005) : 31), selon laquelle l'agentivité renvoie forcément à la résistance et à la négociation des normes. Si Saba Mahmood entend bien que les terrains et implications de recherche de Judith Butler incitent la philosophe à s'intéresser « *à la (...) capacité d'agir avant tout dans les contextes où les normes sont remises en question ou resignifiées* » (Mahmood, 2009 (2005) : 42), elle considère qu'il est plus adéquat d'envisager la capacité d'agir comme intervenant « *non seulement dans les actes de résistance aux normes, mais aussi dans les multiples façons dont on **habite** les normes* » (Mahmood, 2009 (2005) : 32).

C'est dans le cadre d'une étude menée au milieu des années 1990, auprès d'un mouvement de mosquées de femmes du Caire¹⁰⁹ (Mahmood, 2009 (2005) : 12) que Mahmood engage sa réflexion sur la capacité d'agir. Dès le début de son ouvrage, elle relève que les situations de femmes fortement engagées dans des mouvements religieux provoquent toujours un malaise au sein des recherches féministes, puisque « *d'un côté on voit les femmes défendre leur présence dans des sphères autrefois réservées aux hommes. De l'autre, le vocabulaire qu'elles utilisent est inscrit dans des discours qui ont*

¹⁰⁹ Qui relève du mouvement plus général du Renouveau islamique (Mahmood : 2009 (2005) : 12)

traditionnellement maintenu leur soumission à l'autorité masculine. » (Mahmood, 2009 (2005) : 17). Au-delà, Mahmood souligne que si les analyses invoquant la « fausse conscience » et décrivant les femmes arabes et musulmanes comme fondamentalement soumises ont été mises en cause au profit de recherches se focalisant sur ce qui relève de la « *capacité d'agir au sein même des structures de subordination* » (Mahmood, 2009 (2005) : 18), il n'en reste pas moins que celles-ci ont tendance « à *rechercher les expressions et les moments de résistance pouvant suggérer l'existence d'une opposition à la domination masculine. Chaque fois que les femmes semblent agir pour se réapproprier ce qu'on présente comme des instruments de leur oppression, on s'empresse de redéfinir ces moments comme une opposition ponctuelle à l'autorité masculine ainsi perturbée.* » (Mahmood, 2009 (2005) : 21).

En fait, Mahmood critique la tendance de certaines analyses féministes à universaliser la notion de résistance et à naturaliser le désir de liberté, en s'attachant à un mode de pensée progressiste et libéral. Ce cadre de pensée a établi durablement un « (...) *lien entre l'idée de réalisation de soi et celle d'autonomie individuelle* » (Mahmood, 2009 (2005) : 26-27), selon lequel « (...) *pour qu'un individu soit libre, ses actions doivent être les conséquences de sa propre volonté plutôt que de la coutume, de la tradition ou de la pression sociale.* » (Mahmood, 2009 (2005) : 27). Dans cette optique, la capacité d'agir est intrinsèquement liée à la notion de résistance et n'est pas vraiment problématisée en tant que telle, alors qu'elle est bien située et à historiciser. Ainsi que le pose Saba Mahmood, « (...) *le sens et la signification de la capacité d'agir ne peuvent être fixés d'avance. Il faut les laisser émerger de l'analyse des concepts qui rendent possibles des modes spécifiques d'existence de responsabilité et de réalité.* » (Mahmood, 2009 (2005) : 32).

Saba Mahmood poursuit ainsi son examen de la capacité d'agir en se référant à Judith Butler, dont la lecture poststructuraliste de la notion lui apparaît plus satisfaisante. Elle rejoint effectivement la conception selon laquelle la capacité d'agir ne renvoie pas à un idéal du sujet émancipé situé hors des structures du pouvoir, de même qu'elle partage la perspective butlerienne qui récuse toute « *logique préétablie de la subversion et de la resignification* » (Mahmood, 2009 (2005) : 41).

Le propos de Mahmood n'est effectivement pas de déconstruire tout le projet de Butler concernant la capacité d'agir, mais plutôt de le réinterroger. Au-delà de considérer le « *lien nécessaire entre la consolidation et la déstabilisation des normes* » (Mahmood, 2009 (2005) : 41) avancé par Butler, l'anthropologue Saba Mahmood propose d'ouvrir la notion de capacité d'agir pour que celle-ci ne renvoie plus uniquement aux moments de subversion des normes, mais qu'elle intègre également le fait que « *les normes ne sont pas seulement renforcées ou subverties, mais elles sont mises en acte, habitées et vécues de différentes façons* » (Mahmood, 2009 (2005) : 43).

Préconisant de dépasser une appréhension binaire du rapport entre soumission et subversion, ainsi que de renoncer à une interprétation de la capacité d'agir comme déjà fixée en tant qu'actes de résistance, le positionnement de Saba Mahmood apparaît d'autant plus pertinent à convoquer dans le cadre d'une recherche focalisée sur le fait et l'activité rap. En effet, de la même manière que le sujet du féminisme a pu être « coïncé » dans une dialectique « subordination/résistance », le rap a souvent été envisagé comme marqué par le sceau de la subversion¹¹⁰, tout en étant également pris à parti concernant le sexisme et l'ultra sexualisation des femmes qu'il mobilise et diffuse (Lesacher, 2013)¹¹¹. Dans ce cadre, il s'agit donc véritablement de délaisser tout modèle préétabli des moments de subversion ou de réitération des normes à l'œuvre dans le rap. Ce postulat rejoint également les réflexions portées par Philippe Cardon, Danièle Kergoat et Roland Pfefferkorn (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009), lequel-le-s défendent que le processus d'individualisation – et donc d'émancipation – est à considérer avec ses contradictions, mais également dans sa propension à se déployer « *de manière très inégale au sein d'espaces de socialisation spécifiques structurés principalement par des rapports de classe, de sexe, de génération et de « racisation»* » (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009 : 13). En d'autres termes, « *les places occupées dans les rapports de classe et dans les rapports sociaux de sexe sont (...) cruciales* » (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009 : 15) dans le mouvement d'individualisation. Il est donc à envisager que les conditions de l'agentivité des individu-e-s se jouent également en fonction de leurs conditions sociales d'existence (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009 : 15).

Ainsi, quand Philippe Cardon, Danièle Kergoat et Roland Pfefferkorn appréhendent le « *travail comme espace tout à la fois de domination et d'émancipation* » (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009 : 27), la présente recherche se propose de paraphraser ces dernier-ière-s, pour considérer – et interroger – l'activité rap comme « *un espace tout à la fois de domination et d'émancipation* » (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009 : 27), au sein duquel les subjectivités et les pratiques – pensées comme traversées par les rapports sociaux- sont forcément marquées par un rapport complexe et l'ambivalent avec ce qui relève des normes.

1.6 Le genre est nécessairement coproduit avec autres rapports de pouvoir

Par ailleurs, le genre est à envisager comme forcément imbriqué aux autres rapports sociaux. Ceci dans l'optique de « *penser la pluralité des régimes de pouvoir* » (Thébaud, 2005 : 63) et

¹¹⁰ Cf. Chapitre III, 2.2 et 3.2.

¹¹¹ Voir aussi Chapitre II, 3.3.1.

leurs réalisations concrètes, matérielles et idéelles sur les subjectivités. Ainsi que l'expose Judith Butler :

« le genre n'est pas toujours constitué de façon cohérente ni conséquente selon les différents contextes historiques, et parce que le genre est partie prenante de dynamiques raciales, de classe, ethniques, sexuelles et régionales où se constituent discursivement les identités. Par conséquent, il devient impossible de dissocier le « genre » des interstices politiques et culturels où il est constamment produit et reproduit » (Butler, 2005 (1999²) : 62-63).

Ainsi, c'est en tant que nécessairement coproduit avec d'autres rapports de pouvoir que sera convoqué le concept de genre dans le cadre de cette recherche.

Au cours des années 1970, Colette Guillaumin et Christine Delphy (Delphy, 2001) ont confronté le sexisme au racisme et démontré que ceux-ci relèvent de mécanismes similaires. Ancrée dans une perspective matérialiste, Colette Guillaumin a analysé l'explication naturelle qui fonderait la domination et l'exploitation des groupes minoritaires que sont les groupes racisés et les groupes sexisés (Guillaumin, 1977). « *Sexisme et racisme* » explique-t-elle « *sont des naturalismes en ce qu'ils mettent en œuvre une foi, préverbale et préformelle, en l'origine « viscérale » ou « programmée » des conduites humaines. Ainsi celles-ci seraient inscrites dans la nature et jailliraient d'une différence d'avant l'histoire, précédant les relations réelles entre groupes.* » (Guillaumin, 1992 : 10). Ces relations se formalisent en tant que rapports de pouvoir puisque « *l'invention de la nature ne peut pas être séparée de la domination et de l'appropriation des êtres humains* » (Guillaumin, 1992 : 193). Colette Guillaumin déconstruit ainsi l'idée de Nature, explicitant que c'est le rapport social qui crée la marque et non celle-ci qui en est à l'origine. Elle décrit les rapports sociaux en tant que matériels et idéels, selon lesquels « *l'effet idéologique n'est nullement une catégorie empirique autonome, il est la forme mentale que prennent certains rapports sociaux déterminés* » (Guillaumin, 1992 : 17). Ainsi, « *des notions de race et de sexe on peut dire qu'elles sont des formations imaginaires, juridiquement entérinées et matériellement efficaces* » (Guillaumin, 1992 : 193).

Les travaux de Colette Guillaumin ont été déterminants concernant l'appréhension des rapports de pouvoir à l'origine du sexisme et du racisme, et l'historicisation des catégories de différence. Cependant, au-delà de penser l'analogie entre les divers systèmes d'oppression, ainsi que les formes d'assignations et les mécanismes d'incorporations qui en découlent, il est prégnant de penser également leur imbrication. Un projet initié dès la fin des années 1970 par Danièle Kergoat, dont les travaux sur les pratiques revendicatives des ouvrières ont mis au jour « *le caractère heuristique d'une problématique articulant classes sociales et catégories de sexe* » (Kergoat, 2012 (1978) : 62).

II. Penser l'imbrication des rapports de pouvoir : l'apport des féministes africaines-américaines

Si en France l'articulation des rapports sociaux de sexe et de classe et la nécessité d'un renouvellement conceptuel ont été soulignés dès la fin des années 1970 (Kergoat, 2012 (1978)), la combinaison des oppressions et des assignations a été particulièrement interrogée par les théoriciennes et militantes du *Black Feminism*.

Né (ou du moins formalisé) dans les années 1960/1970, ce mouvement est indissociable d'une histoire étatsunienne complexe des luttes contre les subordinations. En effet, depuis le 19^e siècle et l'apparition des mouvements féministes et abolitionnistes/antiracistes, les africaines-américaines, confrontées tant au racisme qu'au sexisme (et aux représentations et assignations découlant de leur intrication), ont été largement oubliées de l'une ou de l'autre des mobilisations qui pensaient la lutte contre un seul type d'oppression et ce, indépendamment des autres. Ce fait, concourant à l'éviction des femmes noires du calendrier féministe *mainstream* et des luttes antiracistes, n'était pas anodin et relevait d'enjeux de pouvoir recoupant les rapports sociaux de sexe et de race¹¹².

Sur l'usage des catégories de « sexe » et de « race » comme des « catégories d'analyse critique »

Concernant l'utilisation des termes race et sexe, il convient ici de mentionner celle-ci est opérée dans la même perspective que celle définie par Elsa Dorlin : « *L'usage que nous faisons des catégories de « sexe » et de « race » dans cet ouvrage pour appréhender les dispositifs de naturalisation du pouvoir et rapports de domination qui s'y jouent (exploitation, subordination, normalisation, altérisation...) les identifie clairement à des catégories d'analyse critique. Dans cette perspective, « sexe, race, classe » renvoient à la production sociale des différences et des distinctions et à leur incorporation. Prises en ce sens, il s'agit de travailler les généalogies des rapports de pouvoir, sans jamais dématérialiser ou déréaliser leur violence* » (Dorlin, 2009 : 6-7). C'est donc bien ici de rapports sociaux et de pouvoir dont il est question. Ainsi que le pose Danièle Kergoat : « *Je parle de rapports de race. « Race » est ici utilisé exactement au même titre que classe et sexe, c'est à dire comme une catégorisation socialement construite, comme le résultat de la discrimination, comme une production idéologique (Colette Guillaumin (...) 1992 (...)). Je fais donc ici un usage stratégique du mot « race », lequel renvoie à un concept r, culturel et social, et n'est évidemment pas à prendre au sens biologique* » (Kergoat, 2012a : 9).

Afin de cerner les enjeux de l'émergence du *Black Feminism* et le poids des théories et des épistémologies qui en sont issues, il apparaît alors opportun d'en retracer brièvement la généalogie.

112

2.1 Aux origines du féminisme africain-américain

Aux États-Unis, l'émergence du féminisme, que l'on situe traditionnellement au milieu de la première moitié du 19^e siècle, est indissociable des mouvements abolitionnistes qui luttent à la même période contre l'esclavage. A cette période, plusieurs associations de femmes ont été fondées dans le but de s'investir à la cause abolitionniste¹¹³. Les historien-ne-s du féminisme étatsunien considèrent alors que c'est dans le cadre de la lutte contre l'esclavage qu'une large part des féministes ont acquis l'expérience des réunions publiques, des mobilisations, etc., et donc de l'action politique (Springer, 2002, Davis, 1983 (1982)). Suite à l'abolition de l'esclavage, les années 1865 et 1866 seront marquées par une volonté de poursuivre une lutte commune pour les droits des Noirs¹¹⁴s et les droits des femmes. En témoigne la Convention pour les droits des femmes de 1866, où il sera décidé de créer « *une Association pour l'Égalité des Droits qui mènerait une seule campagne pour le vote des noirs et celui des femmes* » (Dorlin, 2007). Cette vague de coalition sera néanmoins rapidement remise en cause, tant par des activistes abolitionnistes que féministes, et les actions se poursuivront sous la forme de deux mouvements scindés, voire opposés.

Assez complexe, le jeu d'alliances et de mésalliances est empreint de stratégies et d'enjeux de pouvoir qui perpétuent finalement l'autorité du groupe majoritaire (Guillaumin, 1985) et les structures par lesquelles elle s'opère. On cherche effectivement à gagner le soutien de personnes de pouvoir, notamment des Républicains et /ou des Démocrates. Les Républicains (même les plus anciens et plus fervents défenseurs du suffrage féminin, tel Frederik Douglas (Dorlin, 2007 : 16) vont largement se rallier à la lutte des Noirs pour le droit de vote, arguant que le vote était « *une arme indispensable pour liquider l'esclavage* » (Lorde, 1983 (1982) : 98). Selon les Républicains il était plus urgent de soutenir l'accès des Noirs (sous-entendu aux hommes noirs) au vote car « *les anciens esclaves subissaient une oppression qui différerait dans son intensité et sa brutalité de celle des bourgeoises blanches* » (Lorde, 1983 (1982) : 104). Particulièrement défendu par Frederik Douglas, cet argument n'était pas le seul motif de ralliement à la cause des hommes noirs : pour bon nombre de Républicains, l'électorat Noir représentait surtout un potentiel de deux millions de voix (Lorde, 1983 (1982)). En 1869, les 14^e et 15^e amendements qui stipulent que le droit de vote est acquis pour les « mâles », et seulement eux, sont adoptés. Certaines grandes figures du féminisme, jusque-là relativement proches des mouvements abolitionnistes, vont alors commencer à porter un discours teinté de racisme. Ayant aussi entrevu le poids que pouvaient représenter les femmes

¹¹³ On pense notamment à la *Ladies's New York Anti-Slavery Society* ou à la *Female Anti-Slavery Society*, fondées dans les années 1830 (Dorlin, 2008 : 15).

¹¹⁴ Je reprends ici la graphie mobilisée par Elsa Dorlin au cours de son « Introduction » à l'ouvrage *Black Feminism. Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. (Dorlin, 2008)

du Sud esclavagistes dans la lutte pour l'accès au suffrage (Dorlin, 2008), plusieurs féministes reconnues vont revendiquer leur plus grande légitimité que les hommes noirs ou immigrés au droit de vote, au nom de la supériorité de la race blanche. Selon Elizabeth Cady Stanton, « *it was better and safer to enfranchise educated white women than former slaves or ignorant immigrants*¹¹⁵ » (Griffin, 1985 : 124). Au-delà, et en réponse au soutien des Républicains aux Noirs, les Démocrates du Sud, « *très majoritairement racistes, eurent tendance à soutenir les associations féministes comme celles de Susan B Anthony pour contrer le soutien des républicains au vote des noirs* » (Dorlin, 2008 : 17).

Dans la lutte pour l'accès au vote, l'un et l'autre des mouvements ont partiellement défendu leurs revendications par la légitimation d'une autre forme d'oppression : le racisme chez les féministes, le sexisme chez les défenseurs du suffrage pour les hommes noirs¹¹⁶. Les deux mouvements, et notamment le mouvement féministe, ont petit à petit construit leur argumentation sur la base de leur proximité avec le groupe qui représente la norme et ont alors délaissé, dénigré, voire justifié, d'autres minorations qui les mettraient un peu plus dans des positions de marginalité si elles étaient intégrées à leurs luttes ou leur sujet politique. Les discours et implications politiques retraduisent alors des rapports de pouvoir au sein même de la catégorie qu'ils souhaitent voir libérée des effets de la différenciation et de la hiérarchisation. Des lignes de défense qui ne peuvent fondamentalement pas remettre en cause l'idéologie patriarcale et /ou raciste puisqu'ils réaffirment la viabilité de certaines des assignations qu'elles produisent.

Le repli sur une forme d'oppression a effectivement conduit à une marginalisation des plus éloignées de la norme, en l'occurrence les femmes noires. En s'attachant à la ligne de défense des féministes de cette période, leur éviction du mouvement est manifeste. D'ailleurs, lorsque sera fondée la *National Association of Colored Women*, en 1896, aucune autre association féministe ne se ralliera à celle-ci.

Écartées des revendications féministes, les africaines-américaines sont alors simultanément exclues de la catégorie politique « femmes ». Une situation extrêmement violente et dénoncée très tôt par les militantes Noires. En témoigne le discours « *Ain't I am a woman ?* » prononcé par Sojourner Truth à la *Convention Nationale des Femmes* de 1851. Exposant sa situation d'ancienne esclave, ses bras musclés par le labeur dans les plantations, ses conditions de vie de femme seule qui travaille « comme un homme » ou ses enfants vendus en esclavage, elle questionne l'Assemblée : « *Ain't I am a woman ?* ». Par ce discours, elle démontre combien le concept de « femme », qui guide les luttes naissantes des féministes, est en fait exclusif à certaines d'entre

¹¹⁵ « *il était meilleur et plus sûr pour d'affranchir des femmes blanches et éduquées que des anciens esclaves ou des immigrants ignorants* ». Traduction opérée par mes soins.

¹¹⁶ Bien que la supériorité des hommes sur les femmes n'était pas le premier argument brandi par les défenseurs du vote des hommes noirs, leurs discours n'en convoquaient pas moins régulièrement des représentations sexistes et essentialisantes.

elles. Au-delà, « *rather than accepting the existing assumptions about what a women was and then trying to prove that she fit the standards, Truth challenged the very standards themselves*¹¹⁷ » (Hill Collins, 1990 : 14).

L'exclusion des femmes noires des préoccupations féministes recoupe effectivement une naturalisation du sujet du féminisme. Nombre de militantes blanches ont refusé d'inclure les africaines-américaines à leurs mouvements au nom de la morale, jugée douteuse chez les anciennes esclaves. Perçues comme « *lubriques, violentes, rustres, « mauvaises mères » ou « matriarches » abusives* » (Dorlin, 2005 : 86), leur mise à l'écart relevait clairement des représentations de la majorité des qualités et rôles féminins, et des procédés régulateurs qui en découlent. Ainsi, de manière simultanée et sur le mode de la coproduction, les luttes féministes (ré)affirmaient une norme de la féminité s'élaborant à l'aune de celles qui portaient l'action féministe (les femmes blanches des classes hautes et moyennes) et octroyaient aux femmes noires la possibilité de participer à la lutte antisexiste aux côtés des femmes blanches, ou même seulement de se penser comme féminines. « *Pour nous, être féminines signifiait être blanche*¹¹⁸ », écrira plus tard Michelle Wallace (Wallace, 2008 (1975) : 45). Les mouvements féministes *mainstream* ont donc véritablement construit les bases de leurs luttes « *au nom d'une norme racisée de la féminité* » (Dorlin, 2008 : 86).

À partir des années 1970, les féministes africaines-américaines ont mis en lumière les liens entre racisme et antisexisme qui ont animé l'histoire du féminisme. Simultanément, elles ont historicisé la contribution de ce féminisme exclusif à la persistance de rapports de pouvoir qui ont toujours des répercussions concrètes et idéelles au sein de la société contemporaine¹¹⁹. Les *Black Feminists* démontrent combien l'histoire, les expériences, mais aussi les luttes des africaines-américaines ont été déconsidérées et donc invisibilisées par les féministes *mainstream* (Carby, 2008 (2000)), alors « *que la plupart des représentantes féministes des clubs et des groupes de femmes africaines-américaines ont été à l'origine du mouvement* » (Dorlin, 2008 : 17). Bien avant que les femmes blanches ne s'organisent et forment ce que l'on appelle aujourd'hui « la première vague du féminisme américain », les femmes noires s'étaient effectivement engagées et avaient pris la parole contre les oppressions qu'elles vivaient. La compréhension du féminisme et de son évolution sous la forme de trois vagues successives a d'ailleurs été remise en cause par certaines féministes africaines-américaines, puisqu'elle conduit à négliger « *de fait les mouvements raciaux*

¹¹⁷ « *plutôt que d'accepter les idées reçues concernant ce qu'était « une femme », puis tenter de prouver qu'elle répondait à ces standards, Truth a contesté ces normes en elles-mêmes* ». Traduction opérée par mes soins.

¹¹⁸ Cette déclaration, mise en parallèle avec la phrase de Monique Wittig « *les lesbiennes ne sont pas des femmes* » (Wittig, 2013³ (1992) : 67) montre combien la définition de l'être « femme » est sélective et construite à la croisée des rapports sociaux.

¹¹⁹ Bell hooks, notamment, mettra au jour une autre histoire du féminisme dans son ouvrage « *Ain't I am a Woman? : Black Women and Feminism* (1981).

antérieurs qui ont servi de précurseurs ou de vitrines d'opportunités politiques au militantisme de genre » (Springer, 2008 (2002) : 225). On en revient à l'éternel problème de l'écriture de l'Histoire par les détenteurs du pouvoir, qui ne représente qu'une histoire parmi d'autres possibles, mais à laquelle on aura conféré les qualités de neutralité et d'universalité. Cette interprétation historique du féminisme actualise les difficultés que peuvent avoir les individu-e-s ou les groupes « *to see how their thoughts and actions uphold someone else's subordination*¹²⁰ » (Hills Collins, 1990 : 229). Ainsi que le postule Audre Lorde, « *the true focus of revolutionary change is never merely the oppressive situations which we seek to escape, but that piece of the oppressor which is planted deep within each of us*¹²¹ » (Lorde, 2003 (1984) : 121).

Dans leurs écrits, les féministes africaines-américaines pointent également le masculinisme dont pouvaient être emprunts les mouvements de revendication noire des années 1960 et 1970. Contrairement aux mouvements féministes, les africaines-américaines n'étaient pas fondamentalement exclues des mouvements pour les droits civiques. Cependant, les sujets spécifiquement relatifs à leurs réalités n'étaient pas pris en compte et aucune femme n'occupait une position de leader (Hill Collins, 1990)¹²². Là encore, la référence à la norme du groupe majoritaire, qui procède de rapports sociaux coproduits, est manifeste. Afin de faire reconnaître leurs droits, les africains-américains ont adopté un point de vue qui consistait, entre autres, à reproduire la division horizontale et verticale de la société trouvant ses fondements dans les rapports sociaux de sexe. En d'autres termes, il a s'agit de produire un discours et des modes d'action qui cantonnaient les femmes aux rôles et caractéristiques qui étaient leurs traditionnellement dévolus au sein de la société blanche et moyenne américaine. Dans l'optique de faire reconnaître leur légitimité à un accès égal aux ressources que les autres citoyens américains, les militants africains-américains ont performé le schéma patriarcal majoritaire pour prouver qu'ils étaient de « vrais » hommes, et donc dignes des mêmes droits, des mêmes accès aux ressources et au pouvoir.

Les limites des luttes qui s'organisent hermétiquement aux autres et qui, simultanément, réinvestissent certains points d'assise de la dominance sont ici de nouveau perceptibles. Ainsi que l'a écrit Audre Lorde, « *les outils du maître ne détruiront jamais la maison du maître. Ils peuvent peut-être*

¹²⁰ « *à envisager comment leurs pensées et leurs actions maintiennent la subordination de quelqu'un d'autre* ». Traduction opérée par les soins.

¹²¹ « *L'objet véritable de changement révolutionnaire ne recouvre jamais seulement les situations d'oppression dont nous cherchons à échapper, mais ce morceau de l'oppresser qui est planté au fond de chacun d'entre nous* ». Traduction opérée par mes soins.

¹²² L'implication de Kathleen Cleaver, qui fut Secrétaire de la communication du mouvement Black Panther Party et autrefois femme du Ministre de l'information du Black Panther Party, est néanmoins à souligner.

nous donner la possibilité momentanément, de le battre à son propre jeu, mais jamais ils ne nous permettront de provoquer un véritable changement » (Lorde, 1984 : 123)¹²³.

2.2 La remise en cause d'un « nous les femmes » homogène et restrictif

Corollairement à l'historicisation d'un féminisme qui a concouru à reproduire les rapports sociaux de sexe et de race, les féministes africaines-américaines des années 1970 et 1980 ont soulevé les limites des luttes émancipatoires qui leurs étaient contemporaines et qui se focalisaient presque toujours sur un seul mode d'oppression et de différenciation. La négligence de formes de dominations, aux réalisations concrètes et matérielles sur la vie de certaines femmes, restreignait forcément la capacité des théoriciennes et militantes antisexistes, ainsi que des acteur-trice-s du mouvement politique et social africain-américain, à penser les matrices de domination (Hill Collins, 2000²) et à travailler concrètement sur les assignations et les rapports de pouvoir contre lesquels ils luttaient.

Ainsi, les féministes africaines-américaines remettent en cause la cristallisation du sujet politique du féminisme autour d'un « Nous les femmes », qui renvoie à la notion de sororité, c'est-à-dire à l'idée d'une expérience du sexisme et du patriarcat commune à toutes les femmes. Ce présupposé va effectivement à l'encontre d'une lutte qui viserait **toutes** les femmes puisqu'il pose pour universels un type d'expériences et une forme d'oppression, à partir desquels les pensées et les modes d'action politique des mouvements féministes sont élaborés.

En occultant « *la véritable nature de la réalité sociale vécue par les femmes, sa complexité et sa variété* » (hooks, 2008 (1986) : 116), et donc en isolant les rapports sociaux de sexe des autres de rapports de pouvoir, cette ligne de défense actualise une frontière Nous/Elles. Cette démarcation recoupe celle entre le « Nous » et le « Eux », observée par les théoricien-ne-s de l'ethnicité. D'après Danielle Juteau, l'ethnicité comporte une face interne et une face externe. La face externe s'exerce du point de vue de la dominance et définit l'« *Autre* » comme « *incarnant la spécificité et la différence pendant que les majoritaires, qui possèdent eux aussi une spécificité, dont celle d'être dominants, se disent universels* » (Juteau, 1999 : 189-190). Toujours mouvante et poreuse, cette face externe « *se construit dans le rapport inégalitaire du « nous » et du « eux »* » (Juteau, 1999 : 186). La face interne, quant à elle, « *renvoie au rapport que le groupe ainsi reconfiguré établit avec sa spécificité historique et culturelle* » (Juteau, 1999 : 187). Elle permet ainsi d'envisager « *l'acte par lequel les acteurs assignent une signification à certains attributs, se construisent comme sujet et construisent le groupe* » (Juteau, 1999 : 188). C'est particulièrement

¹²³ Je reprends ici la traduction de Elsa Dorlin (Dorlin, 2008 : 43).

à la face externe que renvoient les modes de pensée et d'action du féminisme ayant engendré un « Nous » et un « Elles ».

Si le sujet « Nous les femmes » veut être “viable”, il doit s’émanciper de cette frontière « Nous/Elles » et prendre en compte la diversité des mécanismes oppressifs et des expériences des femmes. En d’autres termes, il s’agit de poser des réflexions et pratiques politiques du féminisme qui prennent en compte l’hétérogénéité de la catégorie « femmes ». Cette critique a engendré de vives tensions au sein même du mouvement féministe, se traduisant par un « *malaise créé par l'impression de la désintégration du sujet même du féminisme - « Nous les femmes » - si on en venait à différencier à outrance la condition des femmes selon leur « race », leur religion, leur nationalité, leur sexualité... »* (Dorlin, 2005 : 88). Celles qui rejettent la référence à un sujet politique stable et unique n’invoquent pourtant pas le refus de la solidarité (hooks, 2008 (1986)). Ainsi que l’explique Audre Lorde, « *the need for unity is often misnamed as a need for homogeneity*¹²⁴ » (Lorde 1984 : 119), « *it is not our differences which separate women, but our reluctance to recognize those differences and to deal effectively with the distortions which have resulted from the ignoring and misnaming of those differences.*¹²⁵ » (Lorde, 1984 : 122).

Les féministes africaines-américaines ne sont d’ailleurs pas les seules à remettre en cause le « *solipsisme blanc* » (Rich, 1979). Leur importante contribution à la déconstruction d’un féminisme hégémonique, ainsi qu’à l’élaboration d’une pensée qui prend en compte l’articulation des assignations, trouve écho dans les travaux issus du féminisme chicana (Anzaldúa, 1987) du féminisme postcolonial (et notamment indien (Mohanty, 2009 (1984) et Spivak, 1988), du féminisme du « Tiers monde », etc. Bien que reposant sur des contextes divers et parfois traversés par des logiques divergentes, l’ensemble des féminismes portés par celles qui entraînent « *dans la catégorie des « colored women »* » (Dorlin, 2008 : 21) a remis en cause le point de vue ethnocentré du féminisme blanc et occidental. En France, Danièle Kergoat a également pointé l’articulation des rapports sociaux de sexe et de classe et ce, dès la fin des années 1970. Ainsi qu’elle l’explique en 2012 :

« il s’agissait de montrer la portée heuristique d’une telle articulation : c’est elle qui permet de comprendre les verrouillages de la domination (les deux systèmes de classe et de sexe se relaient pour exploiter, dominer opprimer différemment hommes et femmes) tout autant que les résistances, en particulier féminines (les résistances ne sont pas là où on les attend, le rapport au travail est subversif, etc.). » (Kergoat, 2012a : 30).

¹²⁴ « *le besoin d'unité est souvent mal interprété en tant que besoin d'homogénéité* ». Traduction opérée par mes soins.

¹²⁵ « *Ce ne sont pas nos différences qui séparent les femmes, mais notre réticence à reconnaître ces différences à de traiter efficacement les distorsions qui ont résulté de l'ignorance et la mauvaise interprétation de ces différences* ». Traduction opérée par mes soins.

2.3 Renouveau de la pensée féministe vers l'imbrication des systèmes d'oppression

À partir de la fin des années 1970, les militantes du *Black Feminism* vont appréhender des modes de pensée qui permettraient de saisir l'imbrication des rapports de pouvoir. La *Déclaration du Combahee River Collective* de 1978, qui invoque la priorité de « développer une analyse et une pratique intégrées, basées sur le fait que les principaux systèmes d'oppression sont imbriqués - entrecroisés [*interlocking*] » (Combahee River Collective, 2006 (1978) : 53), représente un point d'impulsion notable à l'élaboration de ces travaux. Les militantes de ce mouvement lesbien radical fondé en 1974, énoncent effectivement de manière claire les enjeux du *Black Feminism* : « la synthèse de ces oppressions crée les conditions dans lesquelles nous vivons. En tant que femmes Noires, nous voyons le féminisme Noir comme le mouvement politique logique pour combattre les oppressions multiples et simultanées qu'affronte l'ensemble des femmes de couleur » (Combahee River Collective, 2006 (1978) : 2006).

Les auteures et activistes africaines-américaines vont donc se donner la tâche de mettre en place des outils qui envisageraient la réalité et les expériences de toutes les femmes et qui, en conséquence, poseraient les bases d'une lutte plus efficace contre le sexisme, le racisme et toutes autres formes d'oppression. Au-delà, c'est aussi une compréhension plus fine de la société, de sa structuration et des interstices mis en place par les individu-e-s, que vont impulser les travaux s'attachant à la coproduction et la reproduction mutuelle des rapports sociaux.

Ainsi, les féministes et intellectuelles de ce courant ont largement contribué à la conceptualisation d'outils permettant de penser l'intrication des rapports de pouvoir et leur impact concret, matériel et idéal sur les places, les manières d'être et les champs des possibles des sujets.

S'ils sont parfois discordants, les différents modes d'appréhension qui émergent rejettent communément le point de vue additionnel, qui envisage les assignations comme juxtaposées et non comme coproduites. La perspective additionnelle implique également que chaque rapport de pouvoir se sanctionne de la même manière et indifféremment sur les membres d'une catégorie ainsi homogénéisée et réifiée : « les femmes », « les jeunes », « les ouvriers », etc.

Ainsi, une analyse additionnelle enjoindrait à considérer que les colonisées ou les esclavEs subissaient d'une part le racisme de la même manière que leurs homologues masculins et, d'autre part, le sexisme de la même manière que n'importe quelle autre femme (pour reprendre l'illustration d'Elsa Dorlin à ce propos (Dorlin, 2005)). Ce mode d'interprétation des oppressions a été discrédité par le travail des féministes africaines-américaines sur les stéréotypes véhiculés au sein de l'espace public étatsunien. L'une des « *controlling images* » (Collins, 2012² : 69) qu'elles ont historicisées relève de la figure de la « *mammy* » (Collins, 2012² : 80), construite durant la période

esclavagiste et justifiant l'assignation des femmes à la domesticité et à la servitude. La « mammy » représentait la bonne nounou noire dévouée à la famille blanche et à ses enfants, qu'elle nourrissait et dont elle s'occupait avec affection, tout en sachant garder sa position de subordonnée, de « *faithful, obedient, domestic servant* » (Collins, 2012² : 80). La figure de la « mammy » a d'ailleurs été réinvestie par la marque de produits pour le petit déjeuner « Aunt Jemima », dont la stratégie de marketing a clairement été élaborée en référence à ce mythe majoritaire et contrôlant, fait qui témoigne également de sa circulation et de sa réactualisation dans le temps.

Durant les années 1960, le pendant contraire de cet « idéal type » de la bonne maman noire (dans la maison du blanc) a émergé : celui de la « *matriarche* » (Collins, 2012² : 83) qui délaisse son foyer pour travailler, mauvaise mère car éloignée de l'éducation de ses enfants et mauvaise compagne car trop virile et émasculatrice. Dans un contexte de pauvreté effective et massive des africain-e-s-américain-e-s, le mythe de « matriarche » est intrinsèque à l'idée selon laquelle « *African-American women who failed to fulfill their traditional "womanly" duties at home contributed to social problems in Black civil society*¹²⁶ » (Collins, 2012² : 83). Cette thèse du système matriarcal a été particulièrement diffusée par Daniel Patrick Moynihan dans son rapport gouvernemental de 1965, *The Negro Family : The Case For National Action*. Il y décrit la famille noire comme un matriarcat qui « *created a "tangle of pathology" that propelled the "cycle of poverty and deprivation"*¹²⁷ » (Robinson, 2003 : 119).

Au cours de la période esclavagiste, la « *controlling image* » (Collins, 2012² : 69) de la « mammy », de la bonne maman noire asexuée était aussi mise en contradiction avec la figure de la « *jezebel* » (Collins, 2012² : 90), selon laquelle les femmes noires étaient envisagées comme lubriques et sexuellement agressives. Posant les frontières de la déviance en termes de sexualité, tout en confortant la légitimité des agressions sexuelles des hommes blancs sur leurs esclaves noires, cette représentation permettait simultanément d'asseoir l'exploitation économique propre à l'institution esclavagiste (Collins, 2012² : 89-90). Ce mythe majoritaire contrôlant a traversé les époques, et la figure de la « jezebel » est aujourd'hui réinvestie par celle de la « *hochie* » (Collins, 2012² : 89). Cette figure, présente la particularité d'avoir imprégner la culture africaine-américaine, notamment à travers le hip-hop et le *gangsta rap*. Ainsi que le souligne Keivan Djavadzadeh, « *le nationalisme noir ayant servi de trame de développement de la culture hip-hop (cela vaut aussi pour le gangsta rap), on comprend alors que les masculinités qui sont énoncées dans le gangsta rap rejoignent pour partie le projet de genre du Black Power et ses appels à une masculinité noire « retrouvée »* » (Djavadzadeh, 2015 : 5). Un fait

¹²⁶ « *les africaines-américaines, qui ont échoué à remplir leurs devoirs traditionnels "féminins" à la maison, ont contribué à l'actualisation de problèmes sociaux au sein de la société civile Noire* ». Traduction opérée par mes soins.

¹²⁷ « *a créé un « enchevêtrement de pathologie » qui a propulsé le « cycle de la pauvreté et de la privation »* ». Traduction opérée par mes soins.

qui, toujours dans la lignée des mouvements de droits civiques¹²⁸, implique de réassigner les femmes noires aux rôles et caractéristiques qui étaient traditionnellement dévolus aux femmes dans le cadre du système patriarcal majoritaire (Djavadzadeh, 2015). Au sein du gangsta-rap, ces modalités impliquent la réappropriation de la « *controlling image* » de la « *hoochie* » et « *l'assimilation des femmes à des bitches ou des hoers, à des « garces » ou à des « salopes* » (Djavadzadeh, 2015 : 6). Cette figure contemporaine sera elle-même réinvestie par des rappeuses, dont les ancrages artistiques critiqueront tant « *la féminité blanche dominante* » que « *l'hypermasculinité noire publicisée par certains rappeurs* » (Djavadzadeh, 2015 : 13).

En tout état de cause, l'appréhension rapide de ces quelques « *controlling images* » (Collins, 2012² : 69) construites à l'encontre des africaines–américaines, démontre que les assises idéologiques historiquement mises en œuvre pour justifier et stabiliser l'oppression des femmes asservies ou colonisées, ainsi que de leurs descendantes, sont résolument à penser au croisement du sexisme, du racisme et du classisme.

Au sein de la société contemporaine française, on ne peut pas non plus ignorer la circulation d'une figure de la femme maghrébine, musulmane, voilée et soumise ; qui a pour miroir une autre « *controlling image* », celle de la « beurette » qui a soif de modernité et d'émancipation face à une supposée culture d'origine traditionaliste. Emanant du groupe majoritaire et s'inscrivant dans le contexte de l'histoire coloniale et postcoloniale française, ces deux représentations articulent racisme, culturalisme et sexisme. Des processus que Nacira Guénif-Souilamas met en exergue au cours de ces travaux sur les descendantes d'immigré-e-s nord-africain-e-s (Guénif-Souilamas, 2003 et Guénif-Souilamas et Macé, 2004). Par ailleurs, Karima Ramdani a également interrogé la réactualisation de ces figures dans le rap et le r'n'b en France (Ramdani, 2011).

2.4 L'intersectionnalité : un mode d'analyse toujours “viable” ? Lecture critique.

Parmi les modes d'appréhension de l'imbrication des rapports sociaux qui ont été élaborés, il convient de s'attarder sur ceux qui engagent une appréhension des phénomènes selon une perspective « intersectionnelle ». En effet, le terme « intersectionnalité » est celui qui semble faire référence auprès des chercheur-e-s qui envisagent leur(s) terrain(s) de recherche comme structuré(s) par des rapports sociaux coproduits.

¹²⁸ Cf. Chapitre 2, 2.1.

Ainsi que mis en exergue au cours des lignes précédentes, les travaux et pratiques des féministes africaines-américaines invoquent depuis les années 1970 la prise en compte des rapports de pouvoir selon un mode intersectionnel. Cependant, c'est en 1989 que le terme sera formellement posé par Kimberlé Crenshaw. S'intéressant à la manière dont s'articulent les rapports sociaux de classe, de race et de sexe au niveau du droit antidiscriminatoire étatsunien, la juriste a démontré combien la prise en compte séquentielle des motifs de discrimination conduit à une invisibilisation des plus minoré-e-s (Crenshaw, 1989). Les limites de cette approche sont alors résumés comme suit par Sirma Bilge et Olivier Roy (Bilge et Roy, 2010) :

« Le refus de tenir compte de la spécificité de la discrimination subie par les femmes noires rend celles-ci invisibles en les faisant disparaître dans un système qui pense la discrimination sexuelle à partir de l'expérience normative des femmes blanches et la discrimination raciale à partir de l'expérience normative des hommes noirs. Les femmes noires sont ainsi amenées à traduire/réduire leurs expériences subjectives à une représentation soit disant objective, qui est constituée en réalité des expériences subjectives des autres groupes » (Bilge et Roy, 2010 : 59).

Il en découle ainsi les faits suivants :

« une tension fondamentale existe (...) entre la conception moderne du droit antidiscriminatoire, qui contraint les plaignants à fixer leurs expériences dans des catégories isolées et prédéterminées, et la perspective intersectionnelle, qui demande une prise en considération des interactions entre ces catégories multiples qu'elle considère comme mutuellement constitutives » (Bilge et Roy, 2010 : 57).

À partir de cette conceptualisation, qui se focalise sur le contexte législatif étatsunien, nombre d'auteur-e-s ont réinvesti l'analyse intersectionnelle selon une perspective plus large, qui envisage la stabilisation des inégalités par la co-construction et la coproduction des rapports sociaux, ainsi que l'impact concret de ces structurations sur la construction des identités, des perceptions et sur les vécus de chacun-e. Le terme est ainsi *« devenu un terme, générique, reconnaissable »* (Collins, 2012), celui qui est systématiquement utilisé dans études interrogent *« la complexité des identités et des inégalités sociales par une approche intégrée »* (Bilge, 2009 : 70).

Dans le cadre de cette recherche, cet outil est alors considéré comme potentiellement pertinent pour analyser les phénomènes et les processus sociaux à l'œuvre. Il s'agit néanmoins de cerner de manière critique la pensée intersectionnelle, car derrière le consensus qu'elle semble favoriser, elle comporte ses complexités, ses interprétations divergentes et ses limites.

Une des premières réflexions qu'engage l'intersectionnalité recouvre justement sa récente hypervisibilité au sein du domaine scientifique. En effet, plusieurs chercheuses relèvent une multiplication des recours peu exhaustifs, car peu documentés et sans réels retours réflexifs, de ce

terme en vogue. Ainsi, Sirma Bilge rejoint Daiva Stasiulis lorsque celle-ci critique les usages de l'intersectionnalité par *tokenism*, c'est-à-dire par « *pure forme* » (Bilge, 2009 : 78), et sans recours à une réelle analyse intersectionnelle.

La convocation de ce « *projet de production du savoir* » (Collins, 2012) devient alors problématique, car elle se détache de sa visée militante initiale, basée sur une volonté de justice sociale (Collins, 2012). Lors du 6^e *Congrès international des recherches féministes francophones*, Sirma Bilge et Patricia Hill Collins ont pointé l'édulcoration et la dépolitisation de l'intersectionnalité, qui a été simultanée à sa transposition des mouvements sociaux d'émancipation vers le champ scientifique, et à son succès au sein des recherches féministes. L'appréhension de l'intersectionnalité comme un concept universel et statique, ou comme une grille d'analyse standardisée et applicable à toute étude sur un groupe minorisé, serait alors symptomatique de cette évolution neutralisante.

Outre une « *soif de scientificité* » (Bilge, 2012) concomitante à un effritement de sa visée militante (Bilge, 2012), l'hypervisibilité de cet outil est corollaire à une invisibilisation des personnes qui produisent des savoirs intersectionnels, mais qui occupent des places minoritaires dans nos sociétés (Bilge, 2012). Avant son analyse de l'usage de l'intersectionnalité sur le contexte académique français, Fatima Ait Ben Lmadani constate que « *malgré la réception de ces théories, il est toujours infiniment difficile de faire reconnaître les savoirs minoritaires (du point de vue de la classe et de la race), notamment des sujets issu-e-s des sociétés anciennement colonisées par la France. En ce sens, le savoir majoritaire persiste dans le monopole de la légitimité du savoir* » (Ait Ben Lmadani, 2012). Fatima Ait Ben Lmadani critique également les travaux français qui se cantonnent bien souvent à « *une intersectionnalité appliquée à l'autre, en tant qu'objet* », et dont les auteur-e-s restent « *pour la plupart, aveugles à leur propre position en tant que producteur du savoir* » (Ait Ben Lmadani, 2012).

Considérant ces réflexions sur les usages mêmes de l'intersectionnalité, il apparaît incontournable de s'interroger plus précisément sur les enjeux inhérents à la mobilisation de ce « *projet de production du savoir* » (Collins, 2012), qui jouit d'une certaine visibilité dans le champ universitaire. En effet, l'intersectionnalité représente un outil d'analyse qui ne peut être convoqué que de manière réfléchi et consciente, dans le sens où elle vise une compréhension de la société qui se détache d'une vision hégémonique, c'est-à-dire qui évite de reproduire un discours (re)catégorisant sur les situations qu'elle envisage.

Une des critiques adressées à l'outil intersectionnalité concerne ses difficultés à choisir entre une *analytique* de la domination (la domination est intersectionnelle) et une *phénoménologie* de la domination (certaines expériences de la domination sont intersectionnelles) (Dorlin, 2009 : 12). Lorsqu'il s'agit de définir le cadre opératoire de la pensée intersectionnelle, des divergences émergent

quant à la prise en compte des niveaux micro et/ou macrosociologique. Nombreux-se-s sont celles et ceux qui considèrent la nécessité de se focaliser sur le niveau microsociologique. Face à la prolifération de travaux se concentrant sur ce niveau d'analyse, certain-e-s chercheur-e-s ont alors insisté sur l'importance de produire des analyses selon une perspective sociostructurelle (Bilge, 2009 ; Collins, 2009 et Collins, 1990). D'autres auteur-e-s, quant à eux/elles, soutiennent que l'intersectionnalité permet autant de rendre compte de la construction des subjectivités et des expériences des individu-e-s que d'envisager la structuration et l'organisation de la société (Bilge 2009).

D'après les ancrages épistémologiques qui cadrent cette recherche, les propositions engageant une interprétation des phénomènes et des processus selon des modalités qui dépassent une appréhension exclusive des niveaux d'analyse (micro/acteur-trice/expérience versus macro/structure), semblent être celles où l'intersectionnalité peut déployer tout sa force analytique. C'est également le postulat défendu par Patricia Hills Collins. Tout en insistant sur l'importance d'une analyse de l'organisation structurelle du pouvoir, cette contributrice majeure du *Black Feminism* a développé un paradigme qui se saisit également de « *l'agency individuelle et collective des femmes Noires* » (Collins, 2000² : 273). Celui-ci sera examiné plus précisément en aval¹²⁹.

Par ailleurs, la manière d'envisager les rapports sociaux est également à interroger : comment appréhender les rapports de pouvoir que nous considérons comme intriqués et coproduits ?

En s'attachant à la théorie de la complexité de Walby¹³⁰ et à la théorie de l'articulation de Stuart Hall, Sirma Bilge défend qu'une analyse intersectionnelle pertinente doit envisager « *l'articulation des différentes instances de la formation sociale (économique, politique, culturelle) au sein de chaque système social de race, de classe et de genre (Hall, 1985 : 94-96)* » (Bilge, 2009 : 84). Il s'agit alors de s'éloigner d'une perspective qui envisagerait les rapports sociaux comme relatifs à une seule instance (économique pour les rapports de classe et culturel ou idéologique pour les rapports de sexe ou d'ethnicité) (Bilge, 2009 ; Kergoat, 2009a, Juteau, 2010). D'après Sirma Bilge, la théorie de l'articulation de Hall permet également de démontrer « *la pertinence des analyses qui se penchent sur les spécificités historiques des formations sociales de race, de classe et de genre, tout en reconnaissant et en examinant leurs interdépendances* » (Bilge, 2009 : 84).

Sirma Bilge, qui envisage « *un modèle d'autonomie relative des systèmes de genre, de classe, de race, c'est-à-dire leur dissocation analytique* » (Bilge, 2009 : 83), rejoint ainsi le positionnement de Danielle Juteau. La

¹²⁹ Cf chapitre II. 2.5.

¹³⁰ WALBY Sylvia, 2007, « Complexity Theory, Systems Theory, and Multiple Intersecting Social Inequalities » in *Philosophy of the Social Sciences*, 37(4), pages 449-470.

sociologue, qui s'appuie sur les analyses de féministes matérialistes françaises, considère qu'« *il faut (...) transcender le réductionnisme horizontal et vertical, délaissant les notions simplistes et mécanistes de structures. La théorisation du sexage, et des autres rapports sociaux, en représente une étape constitutive, préalable à un travail d'articulation qui tiendra compte de leur co-extensivité et de leur consubstantialité*¹³¹. Ce faisant, on parviendra, dans une analyse qui demeure matérialiste, à capter la multiplicité des positions sociales, à dépasser le dualisme, à dissoudre les catégories binaires, et, par conséquent, à saisir l'hétérogénéité des groupes et des individus » (Juteau, 2010 : 79). Tout en récusant l'idée d'une hiérarchie des oppressions, il s'agit ainsi de se situer « *dans une approche intégrée (holiste) débarrassée d'une vision doctrinaire de l'équivalence inconditionnelle des dominations, dans une intersectionnalité réflexive et critique qui reconnaît l'utilité et s'accommode des dissociations analytiques justifiées et historicisées* » (Bilge, 2010 : 62).

Par ailleurs, une approche intersectionnelle « viable » implique nécessairement d'historiciser et de contextualiser les rapports sociaux, afin de rendre compte de leur fluidité et de leur dynamisme (Bilge 2009). En rappelant ce préalable, Sirma Bilge répond simultanément à l'une des critiques majeures qu'a adressées Elsa Dorlin à l'intersectionnalité. La philosophe a effectivement souligné la tendance des analyses intersectionnelles à repenser les rapports de pouvoir (coproduits) comme stables et non comme des rapports toujours en redéfinition et difficilement délimitables (Dorlin, 2005). D'après Elsa Dorlin, cet outil géométrique concoure alors à fixer et à homogénéiser les identités et expériences différenciées « *de la même façon que le discours dominant naturalise et enferme les sujets dans des identités altérisées* » (Dorlin, 2005 : 93). Ainsi, l'intersectionnalité créerait de nouvelles catégories stables et réifiées, comme celle de « la femme noire » par exemple.

L'historicisation et la contextualisation des rapports sociaux et, partant, la généalogie des catégories qu'ils produisent, représentent ainsi des enjeux majeurs de la pensée intersectionnelle en général. C'est aussi ce que défend Danielle Juteau, lorsqu'elle considère la tendance de certain-e-s auteur-e-s anti-essentialistes « *à prioriser le fractionnement d'une catégorie sociale genrée, les femmes, plutôt qu'à en élucider les fondements. Car se pencher sur la diversité des femmes n'équivaut pas à appréhender cette catégorie, et en cerner les différences internes renseigne peu sur sa provenance* » (Juteau, 2010 : 71).

Concernant l'application de l'intersectionnalité à d'autres contextes de recherches que ceux au sein desquels ce mode d'analyse a été développé, le positionnement de Sirma Bilge apparaît encore une fois pertinent. Elle propose effectivement d'envisager cet outil « *comme un méta-principe devant être ajusté et complété en fonction des champs d'études et des visées de la recherche, et d'en accepter les mises en applications plurielles* » (Bilge, 2009 : 85). Un principe qui permet simultanément

¹³¹ KERGOAT Danièle, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux » in Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination, Paris, Puf, Coll. Actuel Marx Confrontation, page 111-125.

de dépasser les critiques selon lesquelles une pensée intersectionnelle ne pourrait s'appliquer hors du contexte américain et des conditions idéelles et matérielles des vies des femmes africaines-américaines. Si cet outil a été pensé par des théoriciennes et militantes du féminisme africain-américain en vue d'analyser les situations vécues par les femmes noires des États-Unis, il est cependant indéniable que la pensée intersectionnelle envisage l'imbrication des rapports sociaux en ce qu'ils structurent l'ensemble de la société contemporaine, et ce, au-delà de l'espace étatsunien.

C'est d'ailleurs le postulat que défend Patricia Hill Collins lorsqu'elle expose la « matrice de la domination », à laquelle les prochaines lignes seront consacrées. La chercheuse souligne que le *Black Feminism* se focalise effectivement autour des « *interlocking systems of oppression*¹³² » (Collins, 1990 : 222) que représentent la race, le sexe et la classe, puisque ce sont ceux qui influencent le plus fortement les expériences des africaines-américaines. Cependant, les rapports de pouvoir ne sanctionnent pas uniquement les réalités des celle-ci, ainsi qu'ils ne représentent pas non plus les seuls vecteurs d'oppression à l'œuvre dans les sociétés (Collins, 1990).

En France, Danièle Kergoat considère d'ailleurs les rapports sociaux comme « *consubstantiels* » et « *coextensifs* » (Kergoat, 2009a : 112). Une formule qui apparaît pertinente pour compléter l'appréhension de l'imbrication et de la reproduction mutuelle des rapports sociaux défendue au cours de cette recherche. En effet, la consubstantialité renvoie au « *naud* » formé par les rapports sociaux, « *qui ne peut être séquenté au niveau des pratiques sociales* » (Kergoat, 2009a : 112). La coextensivité, quant à elle, désigne la coproduction et la reproduction des rapports sociaux. Elle renvoie à la figure de la spirale qui permet aussi d'envisager les contrastes qui existent entre les rapports sociaux et le fait qu'il ne se coconstruisent pas selon un circuit fermé (d'où le recours à la spirale et non au cercle) (Kergoat, 2009a).

2.5 La matrice de la domination par Patricia Hill Collins

D'après Patricia Hill Collins, chaque individu-e est situé-e dans une *matrice de la domination*, structurée par différents « *interlocking systems of oppression* » (Collins, 1990 : 222). En croisant, puis en transcendant, une approche dialectique du pouvoir (qui renvoie à la relation dialectique entre oppression et résistance, et qui est relative aux groupes) et une approche subjective du pouvoir qui envisage davantage l'individu (Collins, 2000² : 274-275), Collins considère que la matrice de la domination s'organise en **quatre** domaines de pouvoir. Ces derniers sont interreliés tout en remplissant chacun un rôle défini, vers un but particulier : « *the structural domain organizes oppression,*

¹³² « *des systèmes d'oppression imbriqués* ». Traduction opérées par mes soins.

*whereas the disciplinary domain manages it. The hegemonic domain justifies oppression, and the interpersonal domain influences everyday lived experience and the individual consciousness that ensues*¹³³ » (Collins, 2000² : 276).

Le **domaine structurel** recouvre les institutions sociales. Aux États-Unis, par exemple. « *the policies of the U.S. legal system, labor markets, school, the housing industry, banking, insurance, the news media, and other social institutions as interdependent entities have worked to disadvantage African-American women*¹³⁴ ».

Le **domaine disciplinaire** permet la durabilité du domaine structurel au-delà des changements formels de celui-ci ou de la loi, en agissant sur leurs pratiques organisationnelles. Faisant référence à la bureaucratie et aux techniques de surveillance envisagées par Foucault, ce domaine agit par la régulation et le contrôle des individus. L'efficacité de ce domaine de pouvoir est de masquer, par la référence aux notions de rationalité ou d'efficacité, le recours aux systèmes d'oppressions imbriqués (Collins, 2000²). Le **domaine hégémonique**, quant à lui, renvoie à la culture, à l'idéologie et à la conscience. En cela, il permet la légitimation des trois autres domaines de pouvoir auxquels il est relié. Ce domaine renvoie à la notion de « *commonsense*¹³⁵ » (Collins, 2000² : 284), développé par les groupes majoritaires et qui, en posant une compréhension subjective de la société comme la compréhension objective, permet simultanément de perpétuer les positions occupées par les différents groupes. Le domaine hégémonique est donc celui des images, des symboles, des perceptions, etc., toujours en reconstruction pour correspondre aux contextes au sein desquels se réalise la « *matrice de la domination* » (Collins, 2000²). Enfin, le **domaine interpersonnel** renvoie à la vie quotidienne. Il agit à travers les pratiques routinières des personnes, notamment au niveau de leurs relations avec les autres. Ces pratiques sont tellement « *récurrentes* » et « *familiales*¹³⁶ » (Collins 2000² : 287) qu'elles ne sont plus toujours perçues par les individu-e-s en tant que pratiques, mais plutôt comme relevant du naturel. Patricia Hill Collins précise également que « *because the interpersonal domain stresses the everyday, resistance strategies within this domain can take as many forms as there are individuals*¹³⁷. » (Collins 2000² : 288). L'entreprise de Patricia Hill Collins ne se limite effectivement pas à définir l'organisation et les formes d'exécution du pouvoir. Elle permet également d'affirmer que les domaines de pouvoir, qui assoient symboliquement et matériellement les oppressions, représentent simultanément des lieux

¹³³ « *le domaine structurel organise l'oppression, tandis que le domaine disciplinaire la gère. Le domaine hégémonique justifie l'oppression et le domaine interpersonnel influence les expériences quotidiennes et la conscience individuelle qui en découle* ». Traduction opérée par mes soins.

¹³⁴ « *Les politiques du système juridique étasunien, les marchés du travail, l'école, l'industrie du logement, de domaine de la banque, l'assurance, les médias d'information et d'autres institutions sociales fonctionnant comme entités interdépendantes ont concouru à désavantager les africaines-américaines* ». Traduction opérée par mes soins.

¹³⁵ « *sens commun* » » Citation traduite par mes soins.

¹³⁶ Traduit par mes soins.

¹³⁷ « *parce que le domaine interpersonnel convoque le quotidien, les stratégies de résistance au sein de ce domaine peuvent prendre autant de formes qu'il y a d'individu-e-s* ». Traduction opérée par mes soins.

d'*agency* et d'*empowerment*. C'est d'ailleurs dans la perspective militante de mettre en visibilité les formes de résistances individuelles et collectives des africaines-américaines et d'en impulser d'autres vers un changement social, que Patricia Hill Collins a entrepris de cerner théoriquement la manière dont se structure et s'organise la matrice de la domination.

Dans le cadre de cette réflexion, la sociologue propose une appréhension du pouvoir basée sur le postulat selon lequel « *the dialectical relationship linking oppression and activism is far more complex than simple models of oppressors and oppressed would suggest*¹³⁸ » (Collins, 2000² : 289). Puisque la matrice de la domination est structurée par des systèmes d'oppression intriqués et qu'elle s'opère à travers quatre domaines de pouvoir interconnectés (Collins 2000² : 289), les individu-e-s, ne sont jamais complètement opprimé-e-s, ni complètement oppresseur-e-s : « *Depending on the context, an individual maybe an oppressor, a member of an oppressed group, or simultaneously oppressor and oppressed*¹³⁹ » (Collins, 1990 : 225).

Les processus de l'oppression étant également dynamiques, les rapports sociaux vont être plus ou moins mis en œuvre et perceptibles selon les situations. Prenant l'exemple d'une africaine-américaine, Patricia Hill Collins explique que « *her gender may be more prominent when she becomes a mother, her races when she searches for housing, her social class when she applies for credit, her sexual orientation when she is walking with her lover, and her citizenship status when she applies for a job. In all of these contexts, her position in relation to and within intersecting oppressions shifts*¹⁴⁰. » (Collins, 2000 : 274-275). En France, Danièle Kergoat rejoint les postulats de Patricia Hill Collins. Elle considère effectivement que les pratiques sociales sont complexes et que, dépendamment des moments et des espaces, ce ne sont pas les mêmes rapports de pouvoir articulés qu'elles et ils vont mettre en exergue. Ce fait implique de ne pas poser d'emblée et en amont la manière dont s'imbriquent les rapports sociaux, mais plutôt d'investir une analyse partant des pratiques sociales, entendues comme « *variables dans le temps et dans l'espace* » (Kergoat, 2010 : 328-329).

¹³⁸ « *la relation dialectique qui relie l'oppression et l'activisme est beaucoup plus complexe que les simples modèles d'opprimeur-e-s et d'opprimé-e-s suggèreraient* » Traduction opérée par mes soins.

¹³⁹ « *Dépendamment du contexte, un-e individu-e peut être un-e oppresseur-e, un-e membre d'un groupe opprimé ou oppresseur-e et opprimé-e simultanément* ». Traduction opérée par mes soins.

¹⁴⁰ « *son genre peut être plus important quand elle devient mère, sa race lorsqu'elle cherche logement, sa classe sociale quand elle fait une demande de crédit, son orientation sexuelle quand elle se promène avec son compagnon ou sa compagne, et son statut de citoyenneté lorsqu'elle postule à un emploi. Dans tous ces contextes, sa position par rapport et au sein de l'oppression intriquée se modifie* ». Traduction opérée par mes soins.

2.6 Genre, coproduction des rapports de pouvoir et matrice de la domination : le cadre épistémologique comme un parcours de recherche

Les deux parties précédentes nous ont permis de discuter et de définir une partie des positionnements théoriques et épistémologiques postulés dans le cadre de cette recherche, lesquels pourraient être résumés comme suit :

— le genre est un rapport social nécessairement coproduit. Il est imbriqué à d'autres rapports de pouvoir, que représentent notamment les rapports sociaux de race et de classe. Cependant, leur « *autonomie relative (...) c'est-à-dire leur dissociation analytique* » (Bilge, 2009 : 83) est également à envisager. L'enjeu d'une telle approche réside alors dans la prise en compte de l'historicité des rapports sociaux.

— L'appréhension des phénomènes et processus sociaux comme procédant de rapports sociaux coproduits engage à s'attacher autant aux niveaux structurels qu'interindividuels, ainsi qu'à leurs articulations.

— Les subjectivités et les pratiques sont traversées par les rapports sociaux, auxquels elles ne se résignent jamais complètement. Ce faisant, ces subjectivités et ces pratiques sont inévitablement marquées par la complexité et l'ambivalence, et ne peuvent être appréhendées selon un rapport binaire entre soumission et résistance aux normes ni selon des modalités qui définiraient, *a priori*, ce qui peut être interprété comme lieux de réitération des normes ou de remise en cause, voire de subversion, de celles-ci.

Par ailleurs, il est primordial de considérer que la définition de ce cadre théorique et épistémologique a relevé d'un cheminement, dont la présente recherche est forcément (et formellement) marquée. À ce moment du texte, il est ainsi proposé de revenir sur ces parcours et circulations, tant intellectuelles que concrètes, afin d'explicitier en partie l'organisation et la teneur des deux parties précédentes.

Considérant, en premier lieu, que l'adoption d'une perspective se réclamant du genre n'est que récemment envisagée et interrogée de manière manifeste en sciences du langage (Duchêne et Moïse, 2011), la mobilisation d'un cadre d'analyse engageant la prise en compte de la coproduction des rapports de pouvoir et une pensée intersectionnelle ne relève pas d'une perspective classique dans le champ de la sociolinguistique française. Dans ce contexte, la référence à des assises théoriques encore peu visibles dans le champ des sciences du langage

(comme la convocation de la « *matrice de la domination* » (Collins, 2000²)) est particulièrement liée à l'époque et aux lieux au sein desquels s'est construite la réflexion proposée.

Mes premières approches formelles avec des écrits féministes et/ou convoquant le concept de genre ont été impulsées par la réalisation d'un mémoire de Master, inscrit en sociolinguistique et focalisé sur le projet de marrainage de la Maison Internationale de Rennes. Un projet qui vise à soutenir la prise de responsabilités des femmes étrangères ou d'origine étrangère dans l'espace public. Cette recherche inaugurale a été menée entre 2007 et 2009, c'est-à-dire au moment même où la pensée féministe majoritaire, ébranlée par l'« affaire du voile » de 2004¹⁴¹, comprenait qu'elle ne pouvait plus contourner les questions liées au postcolonialisme et au racisme en France. Ainsi que l'a alors signalée Nacira Guénif Souilamas (Guenif Souilamas, 2003), l'espace féministe français se devait de réinterroger l'idée d'une « classe des femmes » homogène, qui renvoie à une expérience commune et universelle de l'oppression patriarcale (Lépinard, 2005). Témoinnant de ce contexte de prise de conscience, les années 2005 et 2006 ont vu la parution de plusieurs publications engageant une réflexion sur ces enjeux dans l'espace académique français ou suisse. En 2005, un numéro des CAHIERS DU GENRE a été publié sous l'intitulé *Féminisme(s) : penser la pluralité* (Fougeyrollas-Schwebel et Varikas, 2005) et deux numéros de la Revue *NOUVELLES QUESTIONS FÉMINISTES : Sexisme et racisme : le cas français* (Benelli et al., 2006a), suivi de *Sexisme, racisme, et postcolonialisme* (Benelli et al., 2006c) ont été édités en 2006. Parallèlement, des chercheur-e-s comme Jules Falquet et Elsa Dorlin introduisaient en France des textes issus de plusieurs générations du *Black Feminism* étatsunien et du féminisme postcolonial. C'est également à cette époque que la pensée butlerienne, qui appréhende également la question postcoloniale (Vidal, 2006), connaît un essor plus remarquable en France.

Dans ce contexte, mon apprentissage et « entrée » dans le champ des études genre ont donc été engagés dans une perspective qui prenait en compte l'imbrication des rapports sociaux. Ceci a également été impulsé par la focalisation d'une partie de ma formation de Master sur les écritures francophones postcoloniales.

Trois lectures ont alors été déterminantes dans les orientations théoriques et épistémologiques que laissaient entrevoir la réalisation du mémoire de Master : *Des Beurettes*, où Nacira Guénif-Souilamas (Guenif-Souilamas, 2003) appréhende les trajectoires de descendantes de migrant-e-s nord-africain-e-s à l'aune du triangle des dominations qui les sanctionnent, mais ne les déterminent jamais complètement ; le recueil *Black feminism : Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000* coordonné par Elsa Dorlin (Dorlin, 2008), qui a entériné l'introduction de

¹⁴¹ loi visant « la mise en place d'une loi interdisant aux élèves de porter tout signe religieux « ostentatoire » dans les écoles publiques » (Benelli et al., 2006b : 4).

textes de référence sur la pensée intersectionnelle dans le champ académique français ; et l'ouvrage *Sexe, race, et pratique du pouvoir, l'idée de nature* (Guillaumin, 1992) de Colette Guillaumin.

Poursuivant les réflexions entreprises en Master dans le cadre d'une recherche doctorale sur les expériences, les trajectoires et les pratiques de rappeuses montréalaises, il était clair que l'étude que j'engageais se devait de mobiliser le concept de genre comme lieu de coproduction des rapports de pouvoir. Ainsi que le démontre le mouvement de contextualisation opéré en amont, les représentations communes sur le rap¹⁴², les débats sur l'appartenance québécoise et/ou montréalaise¹⁴³, les questions liées à la médiatisation, etc. sont inéluctablement traversées par des enjeux qui croisent de manière dynamique les rapports sociaux et les vecteurs de différenciation. Dans ce cadre, les cheminements recouvrant l'élaboration du cadre épistémologique convoqué au cours de cette recherche ont particulièrement relevé de circulations transatlantiques. Ces circulations ont autant procédé d'un contexte scientifique traversé par ces échanges, que d'aller-retour concrets entre la France et le Québec.

Encore une fois, ce fait découle autant du sujet investi par la recherche que de la spatiotemporalité de sa mise en œuvre. D'une part, les cheminements conceptuels ont été relativement influencés par un discours scientifique relativement diffus en France à et la fin du XXe siècle qui, basant l'émergence d'une perspective du genre sur l'importation de la notion de *gender* depuis l'espace étatsunien, a corollairement pu participer d'une certaine invisibilisation des recherches féministes françaises antérieures et notamment des travaux issus du féminisme de la deuxième vague. Des travaux qui ont pourtant largement participé de la *French Theory* mobilisée outre-Atlantique dans le cadre de l'actualisation d'une pensée postmoderne et des travaux ayant forgé le concept de genre dans une perspective féministe. Non pas que la présence des réflexions et études féministes françaises était niée, mais plutôt que face à leur difficile institutionnalisation, les *gender studies* étatsuniennes, qui elles s'étaient véritablement constituées en tant que champ, occupaient davantage le devant de la scène (Fassin, 2008). L'introduction de Alexandre Duchêne et Claudine Moïse à l'ouvrage *Language, genre et sexualité* semble assez représentative de cette conjoncture :

« Alors que les *gender studies* occupent largement le champ des rapports de genre dans le monde anglo-saxon, les études et les approches francophones jusqu'à récemment sont restées en retrait. Un tel apparent désintérêt s'explique en partie par le fait que les études de genre en milieu francophone n'ont pas bénéficié d'un réel ancrage institutionnel (Mattelart, 2003), même si certaines chercheuses,

¹⁴² Voir la contribution à l'ouvrage *Genre et migrations : lectures croisées de la norme* : « Le rap est sexiste », ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir » (Lesacher, 2013).

¹⁴³ Cf. Chapitre I., 3.3 et 3.4.

prises dans les mouvements des années 1970 et portées par les auteures américaines, ont pu mettre au-devant de la scène la question du statut des femmes (Houdebine, 2003) » (Duchêne et Moïse, 2011 : 7).

Les lectures mobilisées dans le cadre de cette recherche ont été relativement influencées par ce contexte. Un intérêt particulier a premièrement été accordé à la pensée butlerienne, dont l'inclination à s'intéresser aux normes et à mettre en œuvre la notion de capacité d'agir apparaissait opérante dans le cadre d'une recherche visant une appréhension du rap du point de vue du genre.

Corollairement, les réflexions en cours se sont attachées à la généalogie et au cadre de la pensée féministe africaine-américaine. À la fin des années 2000, ces écrits acquéraient une visibilité croissante au sein du champ académique français, qui prenait progressivement acte du renouvellement épistémologique que ces écrits invoquaient. Il s'agissait de réactualiser les travaux matérialistes qui avaient déjà pensé l'analogie et l'articulation des rapports sociaux, ainsi que de dépasser les approches jusque-là menées sur une thématique « femmes et migrations » qui, si elles avaient permis « *de faire émerger la place spécifique des femmes dans les processus de migration* » (Lépinard, 2005 : 117), n'engageaient pas une appréhension véritablement critique des rapports sociaux impliqués de manière articulée.

Par ailleurs, c'est le sujet même de cette recherche, focalisée sur l'activité rap, qui a impulsé une appréhension marquée de la pensée féministe africaine-américaine. Face à un contexte universitaire français, où l'appréhension du rap ou du hip-hop du point de vue du genre était quasiment inexistante, les travaux étatsuniens et notamment ceux engagés dans une perspective intersectionnelle ont représenté des ressources non négligeables dans le cadre de cette étude. Outre le fait d'avoir engagé des réflexions sur la culture hip-hop (Rose, 1994 ; Collins, 2006) les travaux issus du *Black Feminism* ont également impulsé l'émergence d'un mouvement se désignant, à la suite de Joan Morgan (Morgan, 1999) de *Hip-Hop Feminism*. Nourrie des écrits et des engagements des figures du *Black Feminism*, une nouvelle génération d'activistes et de chercheuses s'est effectivement réapproprié les outils de ce champ pour les réactualiser à l'aune des problématiques propres aux femmes, et notamment aux africaines-américaines, de la « génération hip-hop ». Aisha Durham définit ainsi le *Hip-Hop Feminism* comme « *a socio-cultural, intellectual and political movement grounded in the situated knowledge of women of color from the post civil rights generation who recognize culture as a pivotal site for political intervention to challenge, resist, and mobilize collectives to dismantle systems of exploitation*¹⁴⁴ » (Durham, 2010 : 134). Axé sur ce qui relève de la

¹⁴⁴ « *un mouvement socio-culturel, intellectuel et politique fondé sur la connaissance située de femmes de couleur de la génération post-droits civique, qui reconnaissent la culture comme un site central d'intervention politique pour contester, résister et mobiliser les collectifs pour démanteler les systèmes d'exploitation* ». Traduction opérée par nos soins.

culture, à la fois problématisée comme le lieu de production/stabilisation de rapports sociaux de pouvoir combinés et de changement social, le *Hip-Hop Feminism* se focalise sur les processus sociaux qui articulent les médias de masse, le hip-hop, le féminisme et la pensée intersectionnelle (Durham, 2010). Ce mouvement est né du constat, chez plusieurs héritières du *Black Feminism*, que si ce dernier avait été déterminant au niveau de la constitution de leur conscience féministe (Morgan, 1999), il ne leur permettait pas de penser l'influence du hip-hop (et sa propension à relever d'un lieu de remise en cause des inégalités sociales) sur leurs trajectoires. En d'autres termes, les outils et ancrages du *Black Feminism* n'apparaissent pas complètement appropriés pour pouvoir penser la complexité et les contradictions d'une relation vécue comme « *sybiotique* » (Morgan, 1999 : 476) entre deux champs qui ont forgé l'implication politique de ces femmes. S'inscrivant bien dans la tradition d'une pensée intersectionnelle, le *Hip-Hop Feminism* se veut être à la fois une critique de la domination et de ses modes de structuration, interrogés *via* les logiques des médias de masse : « *Hip hop feminists critically comprehend that mass media interpretations of hip hop, as well as the mass media's widely disseminated distorted stories about hip hop, are actually part and parcel of the ongoing social construction and maintenance of race, gender, class, sexuality, nationality, and other identities*¹⁴⁵ » (Rabaka, 2011 : 179). Au-delà, le *Hip-Hop Feminism* engage aussi un discours critique sur le hip-hop lui-même et sur sa tendance à invisibiliser les femmes ou à entériner des représentations stéréotypées de ces dernières lorsqu'elles sont visibles (Rabaka, 2011 : 134).

Outre une vocation à renseigner « *the way black womanhood is policed in popular culture*¹⁴⁶ » (Durham, 2007 : 304) et ce, tant par les stratégies des médias de masse qu'au niveau de pratiques sociales « internes », le *Hip-Hop Feminism* endosse également un discours et des réflexions appréhendant la propension du hip-hop à relever d'un lieu possible du changement social. Il s'agit ainsi « *recognize culture as a space for feminist intervention—especially when we do not wield power in traditional politics*¹⁴⁷ » (Durham, 2007 : 304). Kimberly Springer propose ainsi de mettre en œuvre « *un travail qui associe expression musicale et intellectuelle, sachant que la musique est l'un des outils éducatifs les plus accessibles laissés inexploités* » (Springer 2008 (2002) : 249). Dans cette optique elle souligne les possibilités que présentent l'écoute de productions rap (et notamment la mobilisation des textes de rappeuses) à stimuler des débats avec les jeunes : « *Si nous voulons faire avancer la conscience de genre dans la communauté Noire* », nous dit Kimberly Springer, « *il importe de noter ces moments où se rejoignent critique et plaisir à travers ma musique populaire* » (Springer 2008 (2002) : 250).

¹⁴⁵ « *les féministes hip-hop saisissent de manière critique que les interprétations des médias de masse vis-à-vis du hip-hop, ainsi que les narrations médiatiques de ce dernier, largement diffusées et empreintes de distorsions palpables, impliquent de même qu'elles sectorisent la constante construction sociale et durabilité de la race, du sexe, de la classe, de la sexualité, de la nationalité, et d'autres identités.* ». Traduction opérée par mes soins.

¹⁴⁶ « *la manière dont la « féminité noire » est contrôlée au sein de la culture populaire* ». Traduction opérée par mes soins.

¹⁴⁷ « *Reconnaître la culture comme un espace d'intervention féministe, surtout quand nous n'exerçons pas pouvoir dans la politique traditionnelle* ». Traduction opérée par mes soins.

Par ailleurs, le *Hip-Hop Feminism* envisage également le rap en tant que musique populaire impliquée de et impliquant des rapports de pouvoir coproduits, tant au niveau des pratiques sociales/interactions de ses différent-e-s acteur-tri-ces qu'au niveau des logiques des médias dominants - et de l'ensemble de l'industrie musicale - dans la diffusion de ce dernier. Dans ce contexte, le *Hip-Hop Feminism* invite également à donner la parole et à mettre en visibilité les actrices du rap, ce genre musical étant alors entendu à la fois comme un lieu de réactualisation de rapports sociaux et lieu de déstabilisation potentielle de ces derniers. Enfin, c'est l'évacuation préalable de toute appréhension binaire du rap pour plutôt en envisager la complexité des pratiques, phénomènes et processus sociaux à l'œuvre qu'engagent les approches du *Hip-Hop Feminism*.

Si ces écrits et réflexions n'ont pas été mobilisés de manière manifeste dans la conduite de cette recherche, elles ont néanmoins représenté un point d'ancrage déterminant dans l'appréhension des enjeux inhérents à sa mise en œuvre, qui problématise l'activité rap *via* l'analyse des trajectoires de rappeuses.

En outre, les cheminements et circulations théoriques dont procède cette étude, ont été concrètement imprégnés de ma propre traversée de l'Atlantique, puisque mon parcours de doctorat a été marqué par la réalisation d'un séjour scientifique de un an¹⁴⁸ à Montréal (au *Ceetum*¹⁴⁹), au cours duquel a été réalisée l'enquête de terrain centrale à cette recherche. Le champ scientifique québécois était alors de plus en plus infusé par une pensée intersectionnelle et ce, tant au niveau de la recherche en sciences humaines et sociales que du point de vue de l'action et l'intervention féministe. A l'instar des débats qui ont animé les autres régions occidentales francophones du monde, le féminisme québécois a remis progressivement en cause le principe fondateur d'une « *condition féminine universelle, appréhendée autour du genre comme forme principale d'oppression* » (Maillé, 2007 : 96). Ces tensions, qui s'opèrent au niveau du sujet politique du féminisme québécois, sont liées à ses conditions d'émergence et de stabilisation, inscrites dans le contexte d'un « *récit historique dominant* » qui « *demeure articulé autour de la question de l'oppression nationale des francophones, une majorité qui se perçoit comme une minorité* » (Maillé, 2007 : 98¹⁵⁰). Ainsi,

« *Toute une frange du féminisme québécois des années 60 s'identifie à l'analyse d'une double oppression pour les femmes du Québec, en tant que femmes, et à travers la question nationale, laquelle a constitué un paradoxe pour celles-ci (Maillé 2002a : 38). En effet, d'un côté la question nationale s'est construite sur une approche conservatrice du rôle des femmes, alors que de l'autre côté le*

¹⁴⁸ De la fin janvier 2011 à la fin janvier 2012.

¹⁴⁹ Centre des études ethniques des universités montréalaises.

¹⁵⁰ Telle est l'analyse de l'historien Gérard Bouchard, cité dans Cauchy (2007 : 1). (CAUCHY Clairandrée, 2007, « Le Québec est convié au défi de la diversité » in *Le Devoir*, 15 août, 1 page. <http://www.ledevoir.com/politique/quebec/153436/le-quebec-est-convie-au-defi-de-la-diversite>

mouvement nationaliste qui s'est affirmé à partir des années 60 a proposé aux femmes un modèle d'émancipation passant par l'affranchissement national (Lamoureux 1987 : 51)¹⁵¹. Le Front de libération des femmes du Québec est passé à l'histoire pour son slogan-choc : « Pas de libération nationale sans libération des femmes et pas de libération des femmes sans libération nationale¹⁵². » (Maillé, 2007 : 100).

Contrairement aux autres féminismes majoritaires occidentaux, la pensée féministe québécoise s'est donc plutôt façonnée en articulation avec une conscience de peuple minoré, dominé et opprimé. Le sujet du féminisme québécois se définit alors dans une double dynamique minoritaire/majoritaire qui implique, d'une part, la référence à une nation québécoise longtemps perçue comme minorisée, mais largement perçue comme homogène et, d'autre part, la référence à un « Nous les femmes » qui renverrait à une expérience commune du sexisme. Ainsi, dans son analyse de la « Réception de la théorie postcoloniale dans le féminisme québécois » (Maillé, 2007), Chantal Maillé explique : « D'une certaine façon, l'héritage de la question nationale a permis au féminisme québécois d'occulter le difficile exercice de détermination des rapports de pouvoir entre les femmes de la majorité et les autres femmes et de repousser le moment de vérité » (Maillé, 2007 : 106).

Néanmoins, en 2007, Christine Corbeil et Isabelle Marchand observent un « intérêt croissant » porté à l'approche intersectionnelle dans « les milieux universitaires, communautaires et gouvernementaux francophones qui se préoccupent des questions de discrimination et d'exclusion des groupes marginalisés ou ethnicisés » (Corbeil et Marchand, 2007 : 2). En effet, on remarque qu'en 2006, l'Institut Canadien de Recherche (ICREF) a publié un document de réflexion sur « Les cadres d'analyse féministe intersectionnelle : une vision émergente ». Au niveau communautaire, des ateliers à visée d'application sur le terrain ont été mis en place par des organismes comme la Fédération des Femmes du Québec¹⁵³. En 2011, cette Fédération a également organisé une formation « L'approche intersectionnelle : pour qui ? pourquoi ? comment ? »¹⁵⁴, destinée à « outiller les intervenantes des groupes de femmes afin de comprendre et travailler avec l'approche intersectionnelle ». Par ailleurs, certains projets sont « concrètement » menés dans une visée intersectionnelle. Sans forcément qualifier leurs actions comme telles, ils réactivent les intentions militantes à la base du

¹⁵¹ LAMOUREUX Diane, 1987, « Nationalism and Feminism in Quebec : An Impossible Attraction », dans Heather J. Maroney et Meg Luxton (dir.), *Feminism and Political Economy*. Toronto, Methuen, pages 51-68.

¹⁵² « Le texte « Nous nous définissons comme esclaves des esclaves », publié en 1970, permet de comprendre l'articulation entre féminisme et question nationale que font les militantes de ce collectif, et met également en évidence une analyse où s'entrecroisent genre et classe : Notre mouvement s'inscrit dans la lutte de libération du peuple québécois. Nous appartenons à une société de classes (exploiteurs-exploités). Nous nous définissons comme esclaves des esclaves. Nous considérons que les femmes ne pourront se libérer qu'à l'intérieur d'un processus de libération globale de toute la société (Front de libération des femmes du Québec, 2003 : 466) ». (Maillé, 2007 : 100).

¹⁵³ « Analyse intersectionnelle : au-delà des mots, comment transformer nos organisations ? », par la Fédération des Femmes du Québec à la conférence Monde des femmes de 2011 à Ottawa. <http://www.ffq.qc.ca/2011/07/analyse-intersectionnelle-au-dela-des-mots-comment-transformer/>

¹⁵⁴ <http://www.ffq.qc.ca/2011/10/formation-sur-lapproche-intersectorielle/>

principe intersectionnel. Dans ce cadre, le Projet ISHKUTEU « *vise l'amélioration des services d'aide et d'hébergement pour les femmes autochtones du Québec vivant de la violence conjugale et d'autres problématiques associées en renouvelant les pratiques d'intervention et en adaptant les services concernés* »¹⁵⁵. Cet objectif se concrétise *via* « *la création de liens de collaboration entre les ressources allochtones et autochtones, fondés sur le partage de connaissances ainsi que l'échange d'expertise et de services en matière de violence conjugale et autres problématiques associées*³⁴ ». En posant pour égaux les savoirs et expertises des unes et des autres femmes investies dans le projet, ISHKUTEU déconstruit les notions de savoirs légitimes et illégitimes qui sont des productions du pouvoir, de même qu'il confère des positions d'autorité, tant aux femmes issues de la majorité québécoise qu'aux femmes minoritaires.

Du côté universitaire, des colloques et programmes de recherches développent des réflexions sur et avec l'intersectionnalité depuis la seconde moitié des années 2000. C'est par exemple le cas au *Ceetum* (Centre des études ethniques des Universités Montréalaises), qui a accueilli de 2005 à 2010 un pôle de recherche « intersectionnalité », fondé et dirigé par Sirma Bilge. Dans le cadre de cette recherche, j'ai réalisé un séjour scientifique d'un an au *Ceetum* en tant que stagiaire doctorante, au cours duquel j'ai assisté au séminaire d'intégration pluridisciplinaire « Migration, ethnicité et diversité urbaine¹⁵⁶ » dont la sociologue Sirma Bilge était la responsable scientifique. Les enjeux tant théoriques que méthodologiques du recours à une pensée intersectionnelle étaient particulièrement abordés au cours de ce séminaire.

Ainsi, c'est notamment à l'aune des écrits étatsuniens ou québécois qu'a été déployé le cadre théorique et épistémologique à partir duquel se sont articulées les réflexions menées au cours de cette recherche.

Cependant, les cheminements que cette dernière a impliqués ont donné lieu à un autre mouvement de circulation transatlantique. Suite à mon retour en France et à l'Université Rennes 2 début 2012, les ancrages épistémologiques jusque-là envisagés ont été renforcés de manière plus marquée par les travaux issus du courant féministe matérialiste français. Ce fait était d'une part lié à une compréhension plus fine des enjeux politiques inhérents à l'inscription dans une approche davantage postmoderne ou matérialiste du concept de genre, couplé à un nécessaire positionnement par rapport à ces derniers. Corollairement, un mouvement collectif vers une approche plus clairement matérialiste des phénomènes et processus sociaux était de plus en plus palpable parmi les chercheur-e-s et les jeunes chercheur-e-s du PREfics¹⁵⁷ inscrit-e-s en sciences du langage, ainsi qu'au niveau des séminaires et conférences organisés par l'équipe de

¹⁵⁵ <http://www.fede.qc.ca/ProjetISHKUTEU.html#Bulletin>

¹⁵⁶ http://www.socio.umontreal.ca/documents/PLU6022_H2011.pdf

¹⁵⁷ Concernant une approche croisant sciences du langage et genre dans une perspective matérialiste, on ne saurait passer ici sous silence la thèse de Nadia Ouadelmoumen, soutenue fin 2014 au PREfics (Ouadelmoumen, 2014).

recherche. Ainsi, au-delà de la mobilisation des vocables « genre » et « rapports sociaux de sexe » en tant que synonymes (et envisagés comme toujours imbriqués à autres rapports de pouvoir), la lecture butlerienne des normes et de la capacité d'agir, déjà interrogée de manière critique à l'aune des travaux de Mahmood (Mahmood, 2009 (2005)), a été mise en articulation avec les réflexions de Stevi Jackson ou Danièle Kergoat. En outre, les discussions proposées concernant l'intersectionnalité et la matrice de la domination ont été nourries des travaux de Danièle Kergoat (Kergoat, 2012) ou Christine Delphy (Delphy, 2008), entraînant progressivement une référence plus accrue à la « coproduction des rapports de pouvoir » qu'au vocable/outil « intersectionnalité » - un mouvement qui se corrobore d'ailleurs à la mobilisation de la « matrice de la domination ».

Si ces dernières lignes proposent de revenir sur différents mouvements perméables dont a été empreinte cette recherche, c'est notamment pour saisir et exemplifier combien cette dernière, et le cadre épistémologique sur lequel elle repose, sont empreints de circulations et de cheminements, dont ce document final en porte également le reflet. La recherche de doctorat représente un parcours théorique, épistémologique, méthodologique et analytique, dont le manuscrit final ne peut complètement gommer les questionnements, les hésitations, les reproblématisations et les réactualisations.

III. Champ musical, genre et rapports de pouvoir coproduits

Ainsi que le pose Danièle Kergoat, le travail représente « *l'enjeu principal des rapports sociaux de sexe* » (Kergoat, 2012 (2005) : 228), qui s'actualisent « *à travers la division sociale du travail entre les sexes* » (Kergoat, 2012 (2000)a : 213), laquelle prend alors « *valeur de concept analytique* » (Kergoat, 2012 (2000)a : 214). Émanant donc des rapports sociaux de sexe tout en participant de leur dynamique, la division sexuelle du travail relève de « *deux principes organisateurs que représentent le principe de séparation (il y a des travaux d'homme et des travaux de femmes) et le principe hiérarchique (un travail d'homme "vaut plus" qu'un travail de femme)* » (Kergoat, 2012 (2000) : 214). Margaret Maruani parlera ainsi d'une double ségrégation horizontale et verticale du travail (Maruani, 2000 : 37). Une terminologie mobilisée par la suite par Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon, afin d'appréhender la manière dont cette double ségrégation s'actualise au sein du champ musical. Leurs analyses mettent ainsi en exergue un « *un phénomène de ségrégation horizontale* » qui « *tend à confiner les femmes interprètes dans certains métiers de la musique, en particulier ceux du chant* » (Ravet et Coulangeon, 2003 : 382), ainsi qu'un phénomène de ségrégation verticale, qui engendre une légitimité artistique différenciée et éloigne « *les femmes des postes les mieux rémunérés, les plus prestigieux* ».

et qui sont liés à des positions d'autorité dans l'interprétation» (Ravet et Coulangéon, 2003 : 382). Chacune de ces formes de ségrégation se coproduisant à l'autre.

3.1 La spécialisation sexuelle du champ musical

3.1.1 Peu de femmes recensées

À la fin des années 1990 en France, seules 20 % des personnes déclarant exercer une profession de la musique ou du chant étaient des femmes (Ravet et Coulangéon, 2003). Une situation qui apparaît encore bien perceptible à la fin des années 2000¹⁵⁸. Au Québec¹⁵⁹, les femmes représentaient 39 % des personnes appartenant à la catégorie des « musiciens et chanteurs » entre 2009 et 2011¹⁶⁰. Elles représentaient aussi 20 % des « chefs d'orchestre, compositeurs et arrangeurs »¹⁶¹. En termes de professionnalisation, la musique semble d'ailleurs représenter un des domaines artistiques qui compte de moins de femmes. Selon les chiffres délivrés par la Caisse des Congés de Spectacle en 2001, les danseuses représentaient 68 % des professionnel-le-s de la danse, le taux de féminisation de la profession de comédien-ne s'élevait à 46 % et la profession de musicien-ne-interprète se révélait principalement masculine puisque seuls 24 % de ses effectifs étaient des femmes (Coulangéon et al., 2005 : 371). Des tendances comparables étaient perceptibles au Québec entre 2009 et 2011¹⁶², quand bien même le rapport faisant état du *Profil statistique des artistes et de travailleurs culturels au Canada, fondé sur l'Enquête nationale auprès des ménages de 2011 et l'Enquête sur la population active* indique que 50 % des professionnel-le-s de la catégorie « musiciens et chanteurs » et 35 % des « chefs d'orchestre, compositeurs et arrangeurs » étaient des femmes en 2011 (Hill, 2014). Un certain mouvement semble donc palpable en termes statistiques au début des années 2010 au Canada.

Face à ces chiffres, il s'agit néanmoins de considérer que l'obtention d'une position stable au sein du champ artistique est relativement compliquée. Le nombre de places offertes est modeste, les candidat-e-s nombreux-ses et les capacités de financements limitées (Buscatto, 2007). En France, une large partie des professionnel-le-s de la musique possède alors le statut d'intermittent-e du spectacle, qui permet « *une assimilation relative des artistes au statut de salarié malgré la multiplicité des emplois aux durées courtes et la relative indépendance face à l'employeur* » (Buscatto, 2007 : 24). Ainsi « *Les périodes d'inactivité ouvrent le droit au chômage considéré par les artistes rencontrés comme*

¹⁵⁸ « 1 200 artistes du spectacle travaillent en Alsace ; 700 sont musiciens ou chanteurs (75 % d'hommes) » http://www.insee.fr/fr/insee_regions/alsace/themes/cpad15_40a45.pdf

¹⁵⁹ Et notamment dans la région de Montréal puisque 49,7% des emplois sont exercés dans cette région.

¹⁶⁰ http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/statistiques/5133.shtml#stats

¹⁶¹ http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/statistiques/5132.shtml

¹⁶² http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/5.shtml

faisant partie intégrante de leur salaire. Même si ce statut est en cours de transformation dans un sens plus restrictif et exclusif (...), ses principes de fonctionnement n'en sont pas pour l'instant radicalement transformés » (Buscatto, 2007 : 24). Considérant que seules les personnes ayant accumulées « *un certain nombre d'heures jouées et rémunérées* » sont recensées dans cette catégorie et que « *beaucoup de musiciens en activité ne sont pas déclarés et ne sont donc pas comptabilisés* » (Tripier, 1998 : 5), les données chiffrées concernant la professionnalisation des artistes sont relativement restreintes et ne doivent pas être considérées dans l'absolu. À noter que ce dispositif d'intermittence du spectacle n'existe pas au Canada. Ainsi, outre le fait qu'« *au Canada, l'artiste typique gagne moins de la moitié de ce que gagnent tous les travailleurs (35 500 \$)* » (Hill, 2014 : 35), 59 % (selon l'ENM¹⁶³) et 85 % (selon l'EPA¹⁶⁴) des professionnel-le-s rattaché-e-s la catégorie des « *musiciens chanteurs* » étaient des « *travailleur-e-s autonomes* » en 2011. Un statut qui implique un taux de rémunération moindre par rapport aux artistes ayant un emploi rémunéré et qui, par ailleurs, n'ouvre pas de droits de protection sociale (Hill, 2014).

Les domaines artistiques se caractérisent donc par une professionnalisation souvent variable et inconstante. La limite entre « *amateurisme* » et professionnalisation est, pour nombre d'artistes, perméable et fluctuante. Les frontières du champ artistique sont elles-mêmes poreuses et les *postes* qu'il offre peuvent se définir de manière très diverse (Bourdieu, 1998² : 370). Ainsi le champ artistique « *est un de ces lieux incertains de l'espace social qui offrent des postes mal définis, plutôt à faire que faits, et dans cette mesure même extrêmement élastiques et peu exigeants, et aussi des avenir très incertains et extrêmement dispersés* » (Bourdieu, 1998² : 371). Les données issues de recensements et autres comptabilisations institutionnelles sont donc à manier avec précaution.

Néanmoins, bien qu'elles soient non représentatives de la totalité des pratiques, les données quantitatives établies traduisent une sous-représentation numérique des femmes au sein du champ musical.

3.1.2 Le champ musical, un domaine masculin ?

Cette plus faible représentation des femmes semble notamment s'actualiser au sein des « *musiques populaires* »¹⁶⁵. Selon une enquête menée en 2001 dans le cadre d'une convention de recherche entre le DEP (Département des études et de la prospective) du Ministère de la Culture et de la Communication et le Cesta (Centre de sociologie du travail et des arts)¹⁶⁶, les femmes représentaient moins de 20 % des musiciens-interprètes de la catégorie (contre 44 % dans le

¹⁶³ Enquête nationale auprès des ménages

¹⁶⁴ l'Enquête sur la population active

¹⁶⁵ Cf. Chapitre III. 1.

¹⁶⁶ Source : Cesta/DEP (ministère de la Culture et de la Communication), 2001.

domaine de la musique classique). Les musiques populaires sembleraient donc être, à première vue, synonymes de création, d'interprétation et de représentation masculines.

Ce fait a été largement interrogé concernant la sphère rock anglo-saxonne. À la fin des années 1990 Sarah Cohen a effectivement démontré que « *the “indie” rock scene in Liverpool is dominated by men* »¹⁶⁷ (Cohen, 1997 : 18). Norma Coates, quant à elle, a mis en exergue que « *women are still marginal and unrepresented, (...) in rock* »¹⁶⁸ (Coates, 1997: 51). Selon cette dernière, « *the answer to the question “are women still excluded from rock?” is “yes”* »¹⁶⁹ (Coates, 1997 : 55). En se focalisant davantage sur la pratique de la guitare électrique, instrument phare de la scène rock, Mavis Bayton fait le même constat (Bayton, 1997). Son analyse de magazines destinés aux joueuses de guitare révèle que les photos, reportages et diverses informations traitent uniquement de guitaristes hommes (Bayton, 1997). Outre la faible représentation numérique des femmes que cette étude met au jour, c'est leur manque de visibilité qui est aussi évoqué. En France, Odile Tripier rejoint les analyses menées par les chercheuses anglo-saxonnes. Son étude, qui se base sur la notion de mixité, démontre que celle-ci est loin d'être établie dans le monde du rock (Tripier, 1998).

Concernant d'autres genres musicaux comme la musique techno, les travaux de Victoria Armstrong ont mis au jour que « *derrière l'apparente “démocratie” des nouvelles technologies digitales (grâce auxquelles quiconque peut produire et jouer de la techno), les femmes Dj, productrices et organisatrices d'événements, restent nettement minoritaires* » (Armstrong, 2005 : 34). Ce fait a été également relevé au Québec, concernant les musiques dites électroacoustiques (Mc Cartney, 1995 ; Lefebvre, 2005). À propos du milieu du jazz, Marie Buscatto constate que sur les 2000 musicien-ne-s de jazz répertorié-e-s en France en 2004¹⁷⁰, seul-e-s 8 % étaient des femmes (Buscatto, 2007).

Rock, jazz et musiques électroniques — considérées des expressions artistiques aux actualisations multiples et aux frontières fluctuantes — constituent un large et divers ensemble de la catégorie des « musiques populaires ». Celles-ci ont émergé à des époques différentes (et donc au sein de contextes sociaux, politiques et économiques distincts), elles ont fait et font l'objet de démarches artistiques particulières, ont répondu et répondent à des identifications multiples, etc. Cependant, face à la diversité des histoires, pratiques et engagement esthétiques dont procèdent ces genres musicaux, le nombre minoritaire des femmes en demeure une donnée invariable.

¹⁶⁷ « *la scène rock “indé” de Liverpool est dominée par les hommes* ». Traduction opérée par mes soins.

¹⁶⁸ « *les femmes restent marginales et non représentées (...) dans le rock* ». Traduction opérée par mes soins.

¹⁶⁹ « *la réponse à la question “les femmes sont elles toujours exclues du rock?” est “oui”* ». Traduction opérée par mes soins.

¹⁷⁰ ANQUETIL Pascal, 2004, *Le Guide-annuaire du jazz en France*, IRMA, Paris, 540 pages

Au regard des éléments d'informations chiffrés, la « musique savante » apparaît moins hermétique à la présence des artistes femmes. Néanmoins, cette donnée reste à éclaircir. En effet, l'apprentissage sanctionné par l'obtention d'un diplôme et la pratique professionnelle de la musique classique ont longtemps été réservés aux hommes. Par, exemple, certaines classes d'instruments (comme celle du basson ou de la trompette) du Conservatoire Supérieur de Paris, ont été fermées aux femmes jusque les années 1970 (Ravet, 2003 : 177). En France, comme au Québec (Lefebvre, 2005) ou ailleurs, la présence des femmes au sein des orchestres n'a pas non été toujours considérée comme allant de soi : en 1978 Jean Pierre Wallez, alors Directeur de l'Ensemble Orchestral de Paris déclare « *S'il n'y a pas de femmes dans mon ensemble, ce n'est pas un hasard, mais un choix. Les femmes n'ont pas la même approche de la musique ni la même qualité de son que les hommes* » (Le matin de Paris 3/11/1978). L'orchestre philharmonique de Vienne n'a, quant à lui, autorisé le recrutement des femmes qu'en 1997. Si la féminisation du champ de la musique savante apparaît aujourd'hui relativement visible, ce dernier reste relativement empreint de représentations et pratiques sociales impliquant des rapports sociaux de sexe hiérarchiques, tout en contribuant à leur réactualisation. En témoigne l'enquête menée par Claudia Goldin et Cecilia Rouse aux États – Unis, laquelle indique que les musiciennes voient leurs chances de recrutement accroître d'environ 30 % lorsqu'un paravent est disposé entre les candidats et le jury pendant les auditions (Goldin et Rouse, 2000 : 736).

D'après les recherches menées sur le champ musical, ce dernier relèverait également de réseaux surtout masculins et traversés par des normes d'interaction, des « *conventions sociales, langagières et musicales* » (Buscatto, 2007 : 46), considérées comme masculines. Ce fait est d'autant plus tangible au sein des musiques populaires, où les groupes, les répétitions, les séances de travail, se construisent et s'organisent de manière beaucoup moins institutionnalisée que dans le domaine de la musique savante. S'intéressant à la scène rock, Sarah Cohen décrit l'activité qui règne au sein de la Liverpool Music house selon les termes suivants : « *Liverpool Music House (...) is largely frequented by men of refer to each other by nicknames, use technical and in-house jargon and share the jokes and jibes, the myth, hype and bravado surrounding bands and band-related activity*¹⁷¹ » (Cohen, 1997 : 20). Marie Buscatto ajoute qu'aux yeux des musiciens de jazz, l'esprit de cette scène musicale se cristallise autour des notions de « *création musicale collective, d'évolution individuelle par la confrontation avec d'autres musiciens* » (Buscatto, 2007 : 68), de « *plaisir de jouer ensemble* » (Buscatto, 2007 : 69). Ce fait se concrétise notamment par la participation à des bœufs ou à des soirées informelles entre amis, qui se terminent par des improvisations collectives (Buscatto, 2007). Les recherches

¹⁷¹ « La Liverpool Music House est en grande partie fréquentée par les hommes qui se réfèrent les uns aux autres par des surnoms, qui utilisent un jargon technique et interne et qui partagent les plaisanteries et railleries, le mythe, la frénésie et la provocation des groupes locaux et l'activité concernant la bande. ». Notre traduction.

endossant une approche ethnographique des activités jazz et rock ont alors mis en lumière que les règles informelles qui structurent ces derniers « *inciterait aussi bien certaines femmes à se retirer d'un monde jugé peu accueillant, tandis qu'une partie des hommes ne les envisageraient pas comme des collègues "à part entière"* » (Buscatto, 2007 : 18). Non seulement les femmes ne se sentent pas toujours à l'aise dans un milieu surtout masculin, elles ne sont pas non plus toujours envisagées par les musiciens comme faisant concrètement partie de leur réseau musical. (Buscatto, 2007). Un phénomène qui implique des effets matériels perceptibles au niveau des parcours des femmes puisque c'est particulièrement *via* les sollicitations du réseau que se construisent les trajectoires – et notamment les trajectoires rémunérées – au sein des scènes musicales populaires. Des freins perceptibles dès l'adolescence, qui représente un moment privilégié de la constitution et de la participation active à un réseau ou à un groupe de musique. Ainsi que l'a analysé Mavin Bayton, l'accès à ces sociabilités apparaît plus difficile pour les filles, ce qui les éloigne également des ressources propices à une pratique plus investie et davantage visible. Le chercheur explique que les jeunes filles n'étant pas les bienvenues au sein des groupes de garçons, elles sont simultanément mises à distance des informations dont ceux-ci disposent en tant qu'initiés de la scène investie. Elles ont également moins accès aux petits cachets que leurs homologues masculins se partagent (Bayton, 1997).

D'après Marie Buscatto, il semble ainsi raisonnable d'avancer qu'au sein des musiques populaires, « *femmes et hommes portent des valeurs et des comportements différenciés qui rendent difficile tout travail collectif* » (Buscatto, 2007 : 74).

Corollairement à la difficulté des femmes à appartenir et à être active au sein d'un réseau artistique informel, les auteur-e-s ayant analysé le fonctionnement même du domaine du rock ou du jazz, évoquent la place centrale occupée par leur conjoint dans la constitution et la durabilité des relations musicales des femmes. Pour certaines d'entre elles, l'entrée et la participation concrète à une scène se réalisent par la rencontre et la relation durable avec un petit copain musicien (Tripier, 1998 : 17). Ainsi, pour les chanteuses de jazz « *tout se passe comme si le conjoint-musicien était une donnée nécessaire – subjective et objective —* » (Buscatto, 2007 : 73) à la mise en œuvre de leur carrière. Les données chiffrées concernant ce sujet sont éloquentes : 52 % des femmes investies de manière professionnelle ou semi professionnelle au sein du domaine musical ont un conjoint musicien. Les hommes ne sont que 15 % à partager leur vie avec une musicienne-interprète (Ravet et Coulangéon, 2003 : 370). La fragilité de leur place au sein d'un réseau musical est donc perceptible : lorsqu'elles se séparent de leur conjoint ou lorsque leur petit ami décide de s'éloigner de l'activité musicale investie, les femmes mettent en même temps en péril une position acquise à ses côtés.

3.1.3 La spécialisation sexuelle des rôles et des activités dans le champ musical

Au-delà d'être pensé et d'être concrètement mis en œuvre comme relevant d'un domaine masculin, le champ musical apparaît empreint d'une spécialisation des rôles et des activités. Ainsi, si le milieu de la musique savante semble relativement mixte selon les données chiffrées générales, celui-ci est plutôt à envisager comme traversé par des rapports sociaux de sexe et les assignations qu'ils sous-tendent, puisque les hommes et les femmes n'y exercent pas les mêmes activités. En 2001 et en France, les femmes représentaient « 87,5 % des harpistes et 54,6 % des violonistes contre une présence quasi nulle chez les instrumentistes pratiquant la plupart des cuivres (une trompette, une trombone et aucune pour le tuba) » (Ravet, 2003 : 181). Une spécialisation sexuelle des instruments qui trouve son fondement dans l'utilisation corporelle qu'ils impliquent. Ainsi, jusqu'au début du siècle, la pratique de la plupart des instruments à vent n'était pas autorisée aux femmes. C'était notamment le cas de la clarinette, dont la position orchestrale requiert d'être face au public, les jambes écartées. Jouer de cet instrument nécessite en outre de souffler, ce qui impulse la production de condensation qui s'écoule au cours de la représentation (Ravet, 2007). L'attitude adoptée par le visage et le corps du musicien est donc interprétée comme peu saillante aux femmes. En revanche, en mettant en exergue la puissance physique, un rapport viril à l'instrument, la pratique de la clarinette serait plutôt adaptée aux hommes.

Aujourd'hui, si la pratique de tel ou tel instrument n'est plus formellement attribuée à une catégorie de sexe ou à une autre, leur association à des caractéristiques pensées comme féminines ou masculines perdure. Dans une perspective naturalisante, jouer d'un instrument devient alors mode d'expression de la féminité ou de la masculinité.

La spécialisation sexuelle des instruments organise également le champ des musiques populaires. Dans le domaine du jazz, les rares femmes instrumentistes sont davantage violonistes (elles sont 9 % des musiciens de jazz à pratiquer cet instrument) que batteuses (elles représentent moins de 2 % des joueur-euse-s de batterie) ou bassistes (aucune femme ne déclare pratiquer la basse) (Buscatto, 2007 : 14). Encore une fois, ces segmentations trouvent leurs fondements dans les interprétations diffuses de ce qui relèverait de la féminité et de la masculinité.

Focalisée sur la scène rock, de Liverpool, Sarah Cohen explique effectivement que la guitare électrique est presque perçue comme une extension même du corps masculin. Ceci en raison de sa forme symbolique, mais également en vertu de l'attaque forte de l'instrument et du haut volume sonore qu'il produit, culturellement interprétés comme une manifestation de la puissance phallique (Cohen, 1997 : 43). Les descriptions concernant la manière de jouer de la guitare

électrique sont révélatrices de cette représentation et de la vivacité de cette dernière. En analysant les publicités de magazines spécialisés, Sarah Cohen a effectivement constaté que les termes employés par les professionnels gratifient les instruments de qualités associées à la figure du masculin : « *fort* », « *overpowering* »¹⁷², « *punch* », etc. (Cohen, 1997 : 43). La division multiséculaire, binaire et hiérarchique opérée entre les caractères dits féminins et masculins, selon laquelle l'« *énergie, la rigidité, la concentration des hommes* » (Nochlin, 1993² : 16) fait face à « *la résignation, l'abandon et la mollesse des femmes* » (Nochlin, 1993² : 16), apparaît donc réinvestie par le discours publicitaire qui relève d'un but bien précis : faire passer un message au plus grand nombre en un temps extrêmement limité (Presselin, 2006). Dans cette optique, investir les représentations communes de ce qui reverrait intrinsèquement aux caractéristiques des hommes et des femmes semble toujours représenter un procédé prolifique.

Par ailleurs, l'attitude corporelle adoptée par la personne pratiquant la guitare électrique, entre également en jeu dans la spécialisation sexuelle symbolique et matérielle de cet instrument : sur scène le joueur de guitare se dépense, il fait corps avec son instrument, il sue, rougit, il a chaud, est décoiffé...ce qui est plus difficilement associé à une action dite féminine dans les consciences (Bayton, 1997 : 40). La forte proportion des hommes chez les joueurs de guitare électrique procède également de représentations associant ce qui relève de la technologie à la masculinité. Dans le sillage des représentations séculaires attribuant ce qui relève de l'« esprit » aux hommes et ce qui relève de la « nature » aux femmes¹⁷³, la technologie, qui renvoie aux notions « *de raison, de logique, d'objectivité et d'esprit rationnel, qu'elle renforce* » (Armstrong, 2005 : 33) a historiquement été caractérisé comme un domaine masculin. Symbolisé par la guitare électrique, le rock est technologique. Il est donc d'emblée et forcément pris en charge par les hommes, à qui revient ce domaine. Nombre des musiques populaires contemporaines relevant des musiques électroniques ne présentent pas de changements notables en matière de spécialisation sexuelle des rôles et des activités : l'association de la technologie à la masculinité s'y actualise également et les hommes restent largement majoritaires à composer, créer, mixer. Ainsi, si au fil des ans, les femmes sont un peu plus nombreuses à investir les scènes électroniques « *la norme en matière de DJ, "prêtre ou chamane", est toujours masculine* » (Armstrong, 2005 : 36).

Certains instruments, voire scènes musicales par extension, sont donc considérés comme masculins, en ce qu'ils partagent ou sont associés à des caractéristiques, à des domaines pensés comme relatifs à une masculinité construite socialement, historiquement et à l'aune de rapports

¹⁷² Que l'on pourrait à la fois traduire par « écrasant », « irrésistible », « intimidant ».

¹⁷³ Cf Chapitre II, 3.2.3.

sociaux hiérarchiques, mais que l'on se représente tendanciellement dans une perspective naturalisante.

Par ailleurs, la représentation sur scène constitue une activité de la pratique musicale qui est relative à l'espace public. Or, la sphère publique a été historiquement pensée comme l'espace des activités masculines¹⁷⁴, *a contrario* de la sphère privée qui elle, est restée dévolue aux femmes. Corroborant une naturalisation des fonctions, ces représentations de la majorité perdurent. En effet, les femmes et les hommes investissent l'espace public à des degrés différents et ce, notamment en termes de prise de responsabilités. Ainsi, l'expression artistique, en tant que relative à l'espace public reste davantage associée à une activité masculine. D'ailleurs, les femmes ont été pendant plusieurs siècles confinées à une pratique musicale amatrice, c'est-à-dire, entre autres, à une pratique réalisée au sein de la sphère domestique¹⁷⁵.

Au-delà, certaines scènes musicales populaires et particulièrement celles qui sont envisagées comme marquées par le sceau de la contestation, sont relativement associées à « la rue » et/ou à « la route ». Elles sont aussi perçues comme des espaces de rébellion, de revendications politiques, mais aussi de liberté. Ceci en opposition à la chambre, à l'univers du foyer (Cohen 1998 : 30). C'est par exemple le cas du rock, comme le souligne le slogan « Baise et drogue en pleine rue ! » des MC5, groupe pionnier du punk et du hard rock, et étroitement affilié au mouvement politique White Panthers dans les années 1960. L'association symbolique du rock à « la rue » (et donc à des pratiques liées à la masculinité) se réalise en concordance et sous l'influence d'une « *idéologie générale du rock* » (Cohen, 1998 : 30) selon laquelle le rock est une musique virile, une musique d'hommes.

Ainsi que le souligne Victoria Armstrong, la « culture rock » a développé des systèmes codés qui privilégient la masculinité, et selon lesquels « *les significations sédimentées autour d'autres objets, tels que les motos ou l'équipement électronique, les ont rendus tout autant inaccessibles aux femmes et aux filles* » (Armstrong, 2005 : 35). L'association de la scène rock à « la rue » — et à ce qu'elle symbolise —, ainsi que sa mise en opposition avec la sphère domestique, historiquement dévolue aux femmes, participe bien à la construction et à la matérialisation d'une idéologie du rock comme musique masculine.

D'autres pratiques musicales, quant à elles, semblent être envisagées comme appropriées aux femmes. C'est le cas du chant et de l'interprétariat. Dans leur article « *la division sexuelle du travail chez les musiciens français* », Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon évoquent la place

¹⁷⁴ Cf Chapitre II., 3.2

¹⁷⁵ Cf Chapitre II., 3.2.3

majoritaire des femmes chez les chanteur-e-s, tant au sein de la musique « savante » (dont le taux de féminisation du chant est de 55 %), qu'au sein des musiques « populaires » (elles représentent 58 % des chanteurs et chanteuses déclaré-e-s)¹⁷⁶ (Ravet et Coulangéon, 2003 : 365). Dès l'adolescence, les filles sont d'ailleurs plus nombreuses à pratiquer le chant que les garçons (une étude présentée en 1997 par Anne-Marie Green dans *Des jeunes et des musiques. Rock, Rap, Techno* et réalisée auprès de lycéens en LEP, montrait qu'elles étaient 10 % de plus que les garçons à chanter) (Green, 1997 : 59).

Il a déjà établi, en amont¹⁷⁷, que les femmes sont beaucoup moins présentes que les hommes au sein des musiques populaires. Dès lors, lorsqu'elles s'y investissent c'est majoritairement en tant que chanteuses et rarement en tant que musiciennes, fonction prise en charge à 92 % par des hommes¹⁷⁸. Ainsi, parmi la scène jazz française, 65 % des chanteur-teuse-s déclaré-e-s sont des chanteuses et les femmes ne représentent que 4 % des instrumentistes. (Buscatto, 2007 : 13-14). La scène rock relève d'une distribution des rôles similaire et « *of the minority of women musicians involved, most are singers*¹⁷⁹ » (Cohen, 1997 : 18. Voir aussi Coates, 1997). Au-delà de remarquer une prise en charge du chant majoritairement féminine, les femmes sont largement assignées à cette fonction au sein des musiques populaires. Elles sont donc surtout visibles derrière le micro. Ainsi, « *l'éventail des rôles féminins est plus restreint, puisque les femmes sont essentiellement cantonnées au rôle de chanteuse* » (Ravet et Coulangéon, 2003 : 367).

La surreprésentation, voire l'assignation, des femmes au chant, ne sont pas des faits anodins. Ils relèvent et procèdent, eux aussi, de la définition commune des caractéristiques féminines, construites historiquement et réactualisées par l'entremise de rapports sociaux de pouvoir, mais largement considérées comme intrinsèques et inhérentes à toutes les femmes. En effet, tant au sein d'un groupe musical qu'en tant qu'artiste « solo », la figure de la chanteuse ou du chanteur diffère de celle des musiciens. Par ailleurs, et de la même manière que l'avait posée Danielle Kergoat à propos des ouvrières (Kergoat, 2012 a), chanteuse n'est pas le féminin de chanteur.

Dans le cadre d'une formation musicale, les chanteur-teuse-s sont ceux et celles qui prennent majoritairement en charge le lien avec l'auditeur-trice et qui construisent l'échange avec le public lors des concerts. Leur présence et leur prestation prennent alors une dimension particulière, participant d'une démarche de séduction, voire de fascination des spectateur-trice-s. Cette dimension s'instaure et s'actualise notamment lorsque la personne derrière le micro est une

¹⁷⁶ Source : Cesta/DEP (ministère de la Culture et de la Communication), 2001.

¹⁷⁷ Cf. Chapitre II., 3.1.2.

¹⁷⁸ Source : Cesta/DEP (ministère de la Culture et de la Communication), 2001.

¹⁷⁹ « *Parmi la minorité des femmes musiciennes impliquées, la plupart sont chanteuses* ». Traduction opérée par mes soins.

femme, en ce que l'on attend implicitement d'une chanteuse qu'elle réponde à l'interprétation de la catégorie de sexe à laquelle elle est associée, et donc à une image construite de la féminité dont les caractéristiques sont étroitement liées une conception du pouvoir de séduction (Ravet et Coulangeon, 2003).

Sur scène, le rapport de séduction entre un groupe de musique et son public s'instaure particulièrement à travers le spectacle offert aux yeux de celui-ci : la performance scénique est aussi une prestation visuelle qui, outre les jeux de lumière, les écrans (diffusant des films, des illustrations ou des symboles), l'organisation physique de la scène, etc., repose largement sur la présence et le jeu artistique du, de la ou des chanteur-euse-s qui occupent le devant de la scène et qui est/sont davantage exposé-e-s à la lumière des projecteurs que les autres membres du groupe. Le corps de la chanteuse ou du chanteur joue alors un rôle primordial sur les perceptions véhiculées lors d'un concert. Ainsi que nous l'explique Catherine Rudent, « *l'attraction, l'excitation sensorielle, le miroitement du personnage présenté et l'appartenance à un sexe, sont (...) des éléments primordiaux et étroitement associés, dans la situation d'un chanteur sur scène.* » (Rudent, 2003 : 101). Le corps et son interprétation ne sont donc ni neutres ni objectifs (Marquié, 2003). La personne qui chante s'expose et expose son corps aux regards du public, qui l'interprète selon des critères sociaux, culturels, historiques et suivant « *l'appartenance à un sexe* » (Rudent, 2003 : 101) du chanteur ou de la chanteuse. Ce fait s'actualise particulièrement lorsque c'est une chanteuse qui prend le micro, puisque le corps féminin « *surtout est perçu dans sa sexualité ; corps sexué, sexuel, plus sexuel que celui des hommes. Toujours plus ou moins lié à la sphère de l'érotisme, ce qui n'est pas vrai pour le corps masculin.* » (Marquié, 2003). Le corps de la chanteuse apparaissant au cœur de sa performance musicale, celui-ci est alors mis en scène, façonné pour le concert, selon des caractéristiques qui répondraient aux attentes du public, c'est-à-dire en recomposant les stéréotypes de la féminité. Marie Buscatto a ainsi pu constater que le choix des tenues des chanteuses de jazz, leurs expressions gestuelles, le maniement de leur voix, les échanges avec le public et les autres membres du groupe, etc., sont souvent réalisés en concordance avec les perceptions communes et traditionnelles de la féminité (Buscatto, 2007 : 76).

L'utilisation de la voix participe également à cette construction de la figure de la chanteuse et à l'instauration d'un rapport de séduction avec le public. En s'ajoutant à la présence physique du corps, la voix « *sur scène cristallise différents éléments d'attraction sexuelle* » (Rudent, 2003 : 100), en ce qu'elle porte en elle et transmet un ressenti émotionnel et sensoriel qui touche intimement notre imaginaire. Résultat d'une action de son propre corps, la voix est également perçue comme l'expression de la subjectivité et de l'intériorité de celle ou celui qui chante (Rudent 2003).

Considérée traditionnellement et communément comme créatrice d'émotions et de ressentis intenses, selon une perspective quasi mystérieuse, transcendante, en tant que force supérieure à l'être humain qui la produit (Buscatto, 2007), la voix et la voix chantée relèvent aussi de constructions sociales. En effet, la voix est modelée par le milieu socioculturel au sein duquel elle s'épanouit. Elle est ainsi « *le résultat d'une imitation inconsciente et parfois d'un apprentissage ardu* » (Bahar, 2002 : 18). Les contributions de spécialistes — musicologues, linguistes, anthropologues, etc. — à l'ouvrage collectif *Pour une anthropologie des voix*, ont d'ailleurs mis au jour que « *des traits distinctifs et des valeurs la caractérisent selon les contextes linguistiques et socioculturels* » (Revel et Rey-Hulman, 1993 : 13). Au-delà, non seulement le contexte socioculturel de la socialisation influence « *les apprentissages vocaux, parlés et chantés, de chacune et de chacun, jusqu'à imprimer sa marque sur les cordes vocales de ses chanteurs.* » (Buscatto, 2007 : 80), mais il va également jouer un rôle sur notre réception des voix parlées ou chantées. Elle est donc soumise à l'interprétation, à la catégorisation des personnes qui l'entendent. Ces processus se rapprochent de ceux à l'œuvre concernant les choix d'une langue, la façon de parler, etc., et qui, combinés à l'apparence visuelle, « *sont interprétés catégoriellement ensemble comme signant l'appartenance à une catégorie sociale ou ethnique, produisant des réponses adéquates, des ajustements, des modes de coordination correspondants* » (Mondada, 2004 : 71). Ainsi, selon les situations perçues, les individu-e-s ajustent — de manière consciente et/ou inconsciente — leurs conduites et modèlent entre autres, leur voix.

Ce faisant, la voix n'est pas un fait universel, ni une force transcendant la réalité normée des activités humaines, ou encore l'expression profonde et pure du sujet parlant : la formation, l'utilisation et l'interprétation de celle-ci sont influencées par la société au sein de laquelle elle est façonnée, émise et entendue. Suivant le contexte socioculturel où la voix chantée s'exprime, « *les sensations suscitées par le chant, son rythme, ses variations ou son timbre, tout comme les jugements — esthétiques, moraux ou affectifs — portés sur celui ou celle qui la portent* » (Buscatto, 2007 : 81) seront diverses et impulseront une utilisation en concordance avec ces critères en partis construits. La voix chantée se situe donc entre expression subjective, performance artistique, disposition physiologique, travail technique et activité sociale. Cette dernière est à envisager comme empreinte de modulations exercées sur ses caractéristiques biologiques au cours de la socialisation. En cela, et en ce qu'elle est produite par un corps perçu dans sa sexuation, la voix est envisagée en tant que phénomène sexué (Bahar, 2002) et participe à la construction sociale des identités masculines et féminines. Certes, la morphologie des personnes — leur taille, la configuration de leur larynx, la longueur et la capacité vibratoire de leurs cordes vocales ou le volume respiratoire (Buscatto, 2007 : 79) —, a un impact sur les sons émis et participent, par exemple, à la formation d'une voix plus grave chez les hommes que chez les femmes. Cependant, les travaux d'Edith Slembeck

attestent que les capacités physiologiques n'expliquent pas à elles seules ces différences (Slembeck, 2002 : 31) et que le travail technique sur cet aspect influence « *au moins autant les différents registres adoptés que leurs capacités biologiques* ». Ainsi, les individu-e-s, construisent et utilisent en partie leurs voix à l'aune des représentations de ce qui relèverait du féminin et du masculin, qui relèvent de représentations historicisées et induites par des rapports sociaux. Les personnes « *adoptent l'attitude qu'on attend* » d'elles en situation de communications, et elles « *intègrent la tension musculaire du corps et des cordes vocales qui lui est liée* », en reproduisant « *les schémas vocaux (...) de leur groupe, couche sociale et culture* » (Slembeck, 2002 : 32), qui sont notamment genrés.

Outre le jeu corporel, c'est aussi à travers la voix que la chanteuse exprime sa féminité. Ainsi, le rapport de séduction s'instaurant au cours d'un concert prend également « *pour support la voix, sa couleur, son timbre, son usage* » (Rudent, 2003 : 100). À travers son corps, sa voix et ses expressions, la chanteuse devient alors La Femme, conception naturalisée qui s'est construite et s'élabore toujours en référence à « *principe de mystification* » (Prevost-Thomas, 2003 : 22) qui, selon Edgar Morin, « *s'effectue avant tout sur les stars féminines* » (Morin, 1984 : 113).

« *Ce sont les plus fabriquées, les plus idéalisées, les moins réelles, les plus adorées. La femme est un sujet et un objet plus mythique que l'homme dans les conditions sociales actuelles.* » (Morin, 1984 : 113).

La chanteuse dont la beauté, le charme, la sensualité, la distinguerait naturellement des autres femmes (Buscatto, 2007 : 102), incarne, dans les esprits, La Femme et l'éternelle féminité. Dès lors, en s'inscrivant dans une perspective de reconnaissance de leur art par le public, les critiques et les autres artistes, ainsi que dans le but d'accéder à une certaine notoriété et de mener une carrière relativement « rentable », des limitations semblent peser sur les chanteuses. En effet, celles-ci sont incitées – consciemment ou non – à répondre subtilement à un imaginaire de la féminité, et donc, finalement, à « façonner » des caractéristiques pensées comme naturelles et éternelles.

Les différentes études réalisées auprès de chanteuses rattachées au champ des musiques populaires, indiquent combien les artistes sont enjointes à modeler avec attention l'image qu'elles transmettent d'elles, selon des rôles précis et artificiels qui ne correspondent pas toujours aux perceptions qu'elles souhaitent véhiculer (Ravet et Coulangeon, 2003). Le poids des attentes auxquelles doivent répondre les chanteuses, peut alors rendre éprouvants et difficiles leur apprentissage et leur expérience de la scène (Buscatto, 2007 ; Ravet et Coulangeon, 2003).

Les critères de la féminité étant socialement produits, ils se renouvellent selon les époques, les contextes socioculturels, etc. Ils vont aussi différer selon les scènes musicales au sein desquelles s'investissent les chanteuses : les modèles traditionnels de la féminité vont s'accorder avec les

critères esthétiques propres au jazz, au rock, à la chanson à texte, etc. (Buscatto, 2007). Ainsi, les règles de la séduction, l'interprétation de la féminité diffèrent selon les genres musicaux, et interfèrent avec d'autres variables, au sein desquelles la personnalité de la chanteuse, sa propre socialisation et ses expériences entrent également en jeu.

Puisque la reconnaissance d'une chanteuse par ses pairs, les critiques et le public, implique sa capacité de séduction et, par conséquent, une composition à l'aune des modèles de la féminité, la présence et la performance de la chanteuse relèvent d'un apprentissage, d'un travail technique et artistique sur l'expressivité, la voix, la mise en scène de soi et de ses productions vocales, etc. Ces pratiques sont pourtant largement considérées comme innées, intrinsèques à l'artiste qui, en tant que femme et en tant que chanteuse, n'aurait que peu d'efforts à faire pour réaliser une prestation réussie. L'usage de la voix chantée participe également de ces représentations. En effet, si la maîtrise du chant impose un long travail technique de construction de la voix « *pour trouver le timbre, la justesse, l'amplitude, la puissance et la capacité de modulation nécessaires à leur expression musicale.* » (Buscatto, 2007 : 84), celle-ci est pourtant davantage perçue comme une aptitude naturelle, une qualité que l'on possède ou non. Elle est ainsi rarement reconnue en tant que véritable instrument par les musicien-ne-s et dans les représentations communes.

Ainsi, une large part du savoir et des compétences artistiques des chanteuses peut être ignoré et/ou masqué, puisqu'il se rapporte à des caractéristiques pensées comme naturelles (féminité et voix), et non comme relevant de pratiques travaillées et réfléchies. Cette naturalisation des pratiques de création et du travail technique des chanteuses, confronte alors ces dernières à une légitimité artistique différenciée par rapport aux autres musicien-ne-s. D'après Marie Buscatto, les chanteurs de jazz semblent d'ailleurs partager cette conception, puisqu'ils sont « *pour l'essentiel, à la fois des instrumentistes et des chanteurs* » (Buscatto, 2007 : 87). Dès lors, derrière l'apparente mise en lumière du chanteur ou de la chanteuse par rapport aux autres musicien-ne-s, le chant est, dans une certaine mesure, perçu comme une activité dévalorisée et dévalorisante. En d'autres termes, le chant — et notamment le chant porté par une femme — ne représente pas une activité artistique entièrement reconnue comme telle.

Surtout visibles au chant, les femmes sont simultanément associées à la notion d'interprétariat et non d'auteur-e-compositeur-e. Ce fait entraîne potentiellement une dissimulation du travail des femmes qui écrivent et composent la musique. En préalable de son étude sur les compositrices de chansons québécoises, Cécile Tremblay-Matte a d'ailleurs souligné et dénoncé ces processus à l'œuvre dans le domaine de la chanson au Québec : « *pour en finir à tout jamais avec ce mythe de la femme Avant Tout muse et interprète* », annonce-t-elle en ouverture de l'ouvrage *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou 1730-1990* (Tremblay-Matte,

1990). Portées par des représentations produites *via* des rapports sociaux de sexe, l'invisibilisation de la contribution des compositrices *versus* la mise en avant de leur rôle d'interprète, sont également corroborées par les contextes politiques et/ou économiques, au sein desquels elles sont mises en acte. Au Québec, Danielle Tremblay a relevé que certaines artistes phares du mouvement chansonnier des années 1960/1970, étroitement lié au mouvement nationaliste, ont été vouées à « *un statut figé d'interprète, ennobli par les circonstances* » (Tremblay, 1993 : 142). Pourtant, ces artistes se sont aussi investies au niveau de « *l'arrangement de chansons et même vers la composition et l'écriture* » (Tremblay, 1993 : 142).

Des facteurs matériels et économiques viennent également alimenter les processus d'invisibilisation des compositrices et de survisibilisation des femmes en tant qu'interprètes. D'après Danielle Tremblay, « *les créatrices de chanson et de musiques populaires qui tentaient de poursuivre une voie autonome contre les stéréotypes présents à tous les niveaux de l'industrie* » (Tremblay, 1993 : 139) ont été contraintes par le fait que « *les milieux artistiques eux-mêmes baignent dans l'incertitude quant à leur justification économique et à leur rôle social* » (Tremblay, 1993 : 139). Ainsi, le contexte de « *survie* », qui « *exige un cantonnement dans des fonctions de divertissement, isolées des autres significations culturelles que pourraient prendre les diverses pratiques de musique et d'écriture* » (Tremblay, 1993 : 139), n'est pas sans conséquence puisqu'il « *alimente un certain nombre de traditions sexistes qui se sont perpétuées dans la culture de masse où sont entrés les arts populaires comme la chanson. La place accordée aux femmes est souvent restreinte au traitement de l'interprète choyée et protégée* » (Tremblay, 1993 : 139). Non pas que les femmes ne créent pas, mais la précarité économique, souvent vécue par les artistes, peut enjoindre ces dernier-ère-s à investir des sphères et des activités plus rentables, qui semblent aussi être celles qui sont particulièrement traversées par des représentations entérinant la double ségrégation du champ musical et, par conséquent, le cantonnement des femmes au statut de chanteuse/interprète.

Les éléments développés jusqu'ici concernant la division genrée du domaine musical ont mis en exergue que la pratique musicale artistique, pratique en soi valorisante, demeure surtout une pratique masculine dans les consciences et dans les faits concrets. Parmi les musiques populaires ainsi qu'au sein de la musique savante, les effectifs déclarés sont effectivement majoritairement masculins. Et lorsque l'on considère de manière précise la distribution sexuelle des rôles qui s'actualise dans le cadre de l'activité musicale, il apparaît que les pratiques artistiques, les instruments, etc. qui sont perçus comme masculins sont aussi les plus valorisés dans les consciences. Au-delà d'une spécialisation sexuelle des activités, une légitimité artistique différenciée s'actualise donc au sein du domaine musical, selon laquelle « *valorisation professionnelle et stéréotypes féminins jouent (...) en sens contraire* » (Buscatto, 2007 : 181).

3.2 Rapports sociaux de sexe et hiérarchisation du champ musical

3.2.1 Plafond de verre dans le champ musical

Bien qu'au niveau des relations sociales, un certain « bousculement » de la division sexuelle du travail peut être perceptible, le principe selon lequel « *un travail d'homme "vaut" plus qu'un travail de femme* » (Kergoat, 2005 : 97) reste d'actualité. Ce principe, qui se vérifie tant idéologiquement que matériellement, corrobore une seconde ségrégation (Maruani, 2000) du champ du travail, basée sur un mode vertical. Il s'associe fréquemment à l'image du « plafond de verre », terme désignant la frontière invisible, mais bien réelle, au sein d'une structure hiérarchique et où les niveaux supérieurs sont aussi les moins accessibles à certains groupes sociaux¹⁸⁰. De manière concrète et matérielle, cette segmentation verticale « *éloigne les femmes des postes les mieux rémunérés, les plus prestigieux et qui sont liés à des positions d'autorité* » (Ravet et Couleageons, 2003 : 377).

Ce fait se manifeste de manière tangible dans le champ de la musique savante (Ravet et Couleageon, 2003). Au sein d'une organisation orchestrale, l'ensemble des instruments à vent sont des instruments solistes alors que les instruments à cordes sont pris en charge par de nombreux tuttiistes et quelques solistes. Or, il a été précédemment constaté que la pratique des instruments à vent était considérée comme particulièrement masculine — et concrètement davantage pratiquée par des hommes — , *a contrario* des instruments à cordes, tels le violon, interprétés en tant qu'instruments féminins — et surtout pratiqués par des femmes. La position de soliste qui induit une plus grande responsabilité au niveau sonore, et qui est ainsi plus valorisante et par ailleurs mieux rémunérée, est donc davantage prise en charge par des hommes que par des femmes (Ravet, 2007 : 52). Au cours des saisons culturelles 2014/2015 en France, les solistes instrumentistes étaient des hommes dans 79 % des cas (SACD, 2014). Les chefs de pupitre, qui répondent véritablement d'une fonction de direction, de prise de décision et dont l'activité relève dans une certaine mesure d'une dimension créatrice, sont également majoritairement des hommes, et ce même parmi les pupitres d'instruments surtout joués par des femmes (Ravet, 2003). Au sein des saisons culturelles 2014/2015 en France, 4 % des concerts

¹⁸⁰ Il convient néanmoins de souligner les limites de cette métaphore : « *si son efficacité rhétorique et politique est probante, elle tend aujourd'hui à enfermer l'analyse des inégalités sexuées de carrière dans une vision statique, horizontale et unidimensionnelle, qui empêche de décrire et de comprendre des mécanismes plus subtils, cumulatifs ou réversibles de construction de ces inégalités. Efficace pour sensibiliser les pouvoirs publics, les médias ou le public cultivé aux inégalités de carrière à l'œuvre entre les hommes et les femmes dans l'accès aux positions socioprofessionnelles les plus élevées, bienvenue aussi pour saisir le caractère a priori « invisible », transparent des mécanismes produisant ce phénomène, ses limites sont pointées dans le champ des recherches académiques, historiques et sociologiques, sur le genre. L'image d'un plafond auquel se heurtent les femmes pour accéder à certaines positions ne permet guère de saisir la dynamique de construction des inégalités sexuées aux différents moments des carrières professionnelles : le recrutement, l'affectation dans les premiers emplois, les mobilités horizontales (fonctionnelles, géographiques. . .), les statuts et modes de rémunération. Elle peine aussi à rendre compte de l'évolution des inégalités sexuées sur longue période* » (Busacatto et Marry, 2009 : 170)

répertoriés et 15 % des maisons d'opéra étaient dirigés par des femmes. Sur les 1394 compositeur-trice-s joué-e-s, seules 1 % étaient des compositrices (SACD, 2014). Une situation qui se rejoue au Québec (Blanc, 1991), où 1/5^{ème} des professionnel-le-s répertorié-e-s au sein de la catégorie « chefs d'orchestre, compositeurs et arrangeurs » étaient des femmes en 2009¹⁸¹, ainsi qu'à un niveau global. En témoignent les analyses effectuées par la plateforme en ligne *Bachtrack* sur l'ensemble des concerts de musique savante répertoriés en 2014¹⁸².

Les statistiques régionales comme globales laissent donc penser que les sphères de responsabilités, d'autorité et de pouvoir restent toujours difficiles d'accès aux femmes dans le champ de la musique savante. Un ensemble orchestral s'organise de manière extrêmement hiérarchisée et les femmes, si elles sont de plus en plus visibles au sein de ces derniers, le sont surtout aux places les moins valorisées. Une situation qui se rejoue en termes de rémunération. Au Canada, « *Les femmes gagnent moins que les hommes dans huit des neuf professions artistiques. Ce n'est que parmi les danseurs que les femmes ont un revenu légèrement supérieur à celui des hommes (14 700 \$ c. 14 400 \$), mais il s'agit dans les deux cas d'un montant très faible* » (Hill, 2014 : 40). L'écart des salaires est de 28 % concernant la catégorie professionnelle des « musiciens et chanteurs », il atteint les 32 % chez les « *Chefs d'orchestre, compositeurs, arrangeurs* » (Hill, 2014 : 40).

Ségrégations horizontale et verticale se recoupent donc clairement pour maintenir les femmes aux positions et aux activités les moins valorisées et valorisantes au sein du domaine de la musique classique.

Au-delà, lorsque s'étiolent les frontières de la spécialisation sexuelle des rôles par un renouvellement des pratiques concrètes des musicien-ne-s, la segmentation verticale se réalise toujours au moment de la professionnalisation. Au cours d'un article sur les clarinettes, Hyacinthe Ravet constate effectivement une relative mixité au sein des classes de Conservatoire de cet instrument, traditionnellement destiné aux hommes (Ravet, 2007). Les perceptions sur l'apprentissage et la pratique de la clarinette tendraient ainsi à se neutraliser. Néanmoins, en termes de professionnalisation, Hyacinthe Ravet dénote une faible présence des femmes au sein des orchestres permanents. Un taux qui tend certes à évoluer (il était de 9 % en 2007 (Ravet, 2007 : 58)), mais qui reste bien peu élevé au regard du nombre de diplômées. Nous constatons également que plus l'orchestre est prestigieux et dispose d'une visibilité conséquente, moins celui-ci compte de femmes instrumentistes (Ravet, 2003).

¹⁸¹ http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/statistiques/5132.shtml

¹⁸² http://bachtrack.com/fr_FR/2013-stats

Par ailleurs, une ségrégation verticale s'actualise également au sein des musiques populaires et ce, en articulation avec la ségrégation horizontale qui y est largement réalisée.

Les écarts de revenu et l'accès inégal aux fonctions de responsabilités sont moins flagrants au sein du rock, du jazz, de la techno ou du funk, etc. qu'au sein de la musique savante, puisque ces genres musicaux renvoient à des activités marquées par la fragilité et l'irrégularité de la professionnalisation. Il s'agit néanmoins de souligner qu'en France, « *l'accès à la plus convoitée des situations d'emplois instables, l'intermittence (...) est plus fréquent pour les hommes 87 % contre 77 % des femmes* » (Ravet et Coulangéon, 2003 : 368). Nous n'avons pas pu prendre connaissance de données indiquant la répartition des artistes du champ musical québécois rattaché-e — au statut de « travailleur-e autonome ». Par ailleurs, Philippe Ravet et Hyacinthe Coulangéon ont remarqué que les femmes investies au sein des musiques populaires sont en moyenne plus jeunes que les hommes : elles ont pour moyenne d'âge 36 ans, alors que les hommes sont en moyenne âgés de 39 ans. (Ravet et Coulangéon, 2003 : 378). En outre, la carrière professionnelle des hommes, bien que souvent précaire et discontinue, est en moyenne plus longue de 2 ans et 4 mois que celle des femmes¹⁸³ (Ravet et Coulangéon, 2003 : 375).

Ce phénomène peut s'expliquer au regard de divers facteurs, liés à la construction historique, sociale et culturelle des qualités et des rôles attribués à la catégorie de « femmes », construite et pérennisée par les rapports sociaux de sexe. Il a effectivement été constaté que les productions et les représentations artistiques des femmes étaient particulièrement considérées, interprétées et jugées à l'aune des stéréotypes de la féminité et ce, notamment lorsque l'artiste est une chanteuse (ce qui est régulièrement le cas des femmes investies au sein des musiques populaires). Les notions de beauté, de grâce et de sensualité sont alors convoquées et sont elles-mêmes étroitement associées au mythe de la jeunesse éternelle. Au cours de son ouvrage *Anthropologie du corps et modernité*, David Le Breton explique que « *la femme est jugée impitoyablement sur son apparence, sa séduction, sa jeunesse et ne rencontre guère de salut au-delà. Elle vaut ce que vaut son corps dans le commerce de la séduction. À la manière d'un cadeau empoisonné, il n'y a qu'un "beau sexe", mais il est limité dans le temps, et le prix est lourd à payer de ce modeste privilège* » (Le Breton, 2008⁵ : 233). Tel Pierre de Ronsard qui, dans son poème *Mignonne allons voir si la rose*, posait en relation de synonymie la jeunesse et la beauté, ainsi qu'il enjoignait Cassandre à profiter de ces dernières avant que le temps ne les lui reprenne (Ronsard, 1524), le mythe selon lequel beauté et jeunesse sont intrinsèquement liées reste largement vivace dans les conceptions contemporaines et pèse notamment sur les femmes en ce qu'elles sont d'abord perçues par leur corps, un corps sexualisé et esthétisé. La femme qui vieillit

¹⁸³ Selon la base de données de la Caisse des congés spectacles au cours de la période 1987-1999.

perd alors « *socialement une séduction qu'elle devait essentiellement à sa fraîcheur, à sa vitalité, à sa jeunesse.* » (Le Breton, 2008⁵ : 217). David Le Breton évoque d'ailleurs « *“la mort symbolique” qu'est l'effacement de la séduction, c'est-à-dire une femme âgée* » (Le Breton, 2008⁵ : 233).

Non seulement les stéréotypes de la féminité limitent les champs d'action des femmes artistes, mais au-delà, ils semblent également limiter la « carrière » musicale d'une femme dans le temps. La construction sociale de la féminité pose qu'une femme vieillissante n'est plus vraiment une femme, ou du moins plus une femme féminine, puisqu'elle ne correspond plus à la définition que l'on s'en fait.

À cette conception mythique d'une correspondance entre jeunesse et beauté, qui a des effets concrets sur les carrières musicales des femmes, s'ajoute la persistance de la sexualisation des rôles et de l'attribution des activités relatives à la sphère privée aux femmes (et notamment celles relevant l'éducation des enfants). Ainsi, différentes études s'attachant aux trajectoires des femmes dans le champ musical ont souligné que l'arrivée d'un enfant conduit souvent celles-ci à s'éloigner de leur carrière artistique (Buscatto, 2007, Ravet et Coulangeon, 2003, Tripier, 1998). Par ailleurs, au sein d'un couple hétérosexuel de musiciens-interprètes, c'est généralement la femme qui s'éloigne de sa pratique musicale lorsqu'ils deviennent parents (Tripier, 1998 : 19). L'expérience même d'une carrière musicale, aux horaires instables au statut fragile, lequel invoque régulièrement un complément de salaire et donc des heures de travail annexes, semble donc perçue comme plus conciliable pour les hommes que pour les femmes, à qui reviennent régulièrement la gestion du foyer et l'éducation des enfants. Par conséquent, si la segmentation verticale est moins visible au sein des musiques « populaires » qu'au sein des musiques « savantes », les tensions relatives aux rapports sociaux de sexe renseignent néanmoins les trajectoires et les carrières des musiciennes-interprètes.

3.2.2 D'une légitimité artistique différenciée

Les femmes sont beaucoup plus nombreuses à pratiquer le chant de manière professionnelle que les hommes et, au-delà, c'est surtout en tant que chanteuses qu'elles sont visibles au sein des musiques populaires. Par ailleurs, les chanteuses sont souvent cantonnées au rôle de choriste, c'est-à-dire d'accompagnement au ou à la chanteur-se en titre. Cette distribution des rôles participe non seulement d'une segmentation horizontale du domaine musical — qui posant, ainsi que nous l'avons explicité, une spécialisation sexuelle des activités — mais également d'une segmentation verticale, selon laquelle les domaines considérés comme davantage masculins et concrètement endossés par des hommes, sont aussi les plus valorisés et les plus valorisants. En effet, le chant est, dans les consciences, davantage associé à la pratique de l'interprétariat qu'à la création pure. La pratique instrumentale, quant à elle, est directement liée à

l'image du compositeur et du créateur. Le chant, la voix et l'interprétariat sont associés aux notions de séduction, de communication du texte et de l'émotion qu'il porte, des domaines pensés comme féminins. *A contrario*, la pratique instrumentale est davantage liée aux notions de virtuosité, de création de technique, voire de technologie, et elle est comprise comme relevant d'une activité plutôt adaptée aux hommes (Buscatto, 2007).

Dès lors, les femmes instrumentistes sont parfois confrontées à un manque de légitimité et de reconnaissance de leurs compétences instrumentales, et ce, d'autant plus lorsqu'elles jouent un instrument perçu comme masculin. Lorsque sa performance sera saluée, ce n'est pas toujours ses qualités de musicienne qui seront mises en avant, mais davantage sa capacité à allier pratique d'un instrument identifié comme masculin et recomposition des stéréotypes de la féminité. (Bayton, 1997). Encore une fois, les femmes sont perçues surtout dans leur sexualité et, par conséquent, elles sont considérées en référence à leur sexe, interprété selon des catégories construites dans un rapport social hiérarchique, mais plutôt pensées dans une perspective naturalisante. Odile Tripier a ainsi concrètement constaté que les femmes ne se sentent pas considérées comme « *les égales des hommes dans le milieu de la musique* » (Tripier, 1998 : 19). D'après ses analyses, « *le sentiment que leur sexe passe, dans la perception qu'ont les autres, avant leurs aptitudes musicales est assez généralisé. Et à ce sentiment se joint celui de devoir être plus, en faire plus pour être pareillement reconnu* » (Tripier 1998 : 20). C'est également le point de vue qu'exprime Sista Carol, une des premières chanteuses reggae à s'être imposée parmi les Sound System de Kingston : « *Quand tu es une femme, tu dois travailler au moins dix fois plus qu'un frère pour être reconnue et acceptée. Et quelques fois, même si tu transpires plus qu'un frère, tu es moins bien payée que lui. Parce que les gens croient que le reggae appartient aux hommes.* » (Sista Carol)¹⁸⁴

L'opposition à l'œuvre entre l'interprétariat et la création apparaît marquée par une légitimité artistique différenciée selon les catégories de sexe. Cette ambivalence s'actualise également au sein d'une opposition entre création et consommation, qui recouvre, elle aussi, la spécialisation sexuelle des rôles et des activités. Selon un mode de compréhension binaire du domaine musical, les hommes sont producteurs de musique lorsque les femmes se limitent à la recevoir et à la consommer. Une perception concrètement vérifiable puisque « *looking at popular music as a whole, women have been music consumers rather than music producers: the main role for women is that of fan*¹⁸⁵ » (Bayton, 1997 : 37. Voir aussi Bayton, 1998). Victoria Armstrong note, elle aussi, que lorsque les femmes investissent le milieu du rock, elles ont « *tendance à le faire, soit en tant que consommatrices, soit en qualité de simples "numéros" (groupies, petites amies) dont la fonction principale est de soutenir la performance*

¹⁸⁴ <http://www.jahmusik.net/oldies/sistacarole.htm>

¹⁸⁵ « *Considérant les musiques populaires dans leur ensemble, les femmes ont davantage été des consommatrices de musique que des productrices de musique : le rôle principal des femmes est celui de fan* ». Traduction opérée par mes soins.

masculine » (Armstrong, 2005 : 35). Les femmes sont surtout associées à des rôles passifs, alors que les hommes représentent ceux qui agissent, ceux qui créent. Au-delà, c'est la réception même de la musique par les femmes qui est traduite selon une perspective associant ces dernières à la notion de passivité. Lorsqu'elle décrit les activités de femmes au sein du rock, Victoria Armstrong utilise les termes « *consommatrice* », « *fan* », « *soutient* », ou encore « *groupie* » (Armstrong, 2005), lesquels ne dépeignent pas une réception critique en tant que public averti.

Une opposition entre les notions d'authenticité et d'artificialité s'actualise également au sein de la sphère musicale, selon un axe qui pose l'authenticité comme la notion valorisée de cette relation d'antinomie. Les rapports antinomiques se construisent généralement selon un axe terme valorisé/terme dévalorisé au sein de la langue française. Par ailleurs, ces rapports antinomiques semblent régulièrement relever de « *fondements religieux (sacré au ciel) et sociaux (ascension sociale), mais aussi sexuels* » (Grunig, 1990 : 55).

Ici encore, le schéma oppositionnel constaté se construit en concordance avec une division sexuelle du champ musical, selon laquelle les femmes sont associées à « *the (...) mass commercial entertainment, and men with (...)the alternative and authentic*¹⁸⁶ » (Cohen, 1997 : 30). Cette représentation binaire, antinomique et hiérarchisante, s'actualise au regard du contraste stylistique communément admis entre musique pop et musique rock, qui pose que le « *rock is metonymic with "authenticity" while "pop" is metonymic with "artifice"*¹⁸⁷ » (Coates, 1997 : 52). La distinction authenticité/artificialité recoupe ainsi l'association symbolique du rock à la « rue », en opposition à la « chambre » ou au « domicile », auxquels est associée la musique pop (Cohen, 1997)

Ce faisant, les différentes interprétations relatives à la sphère musicale semblent toutes traduire une certaine passivité des femmes. Une passivité tant physique qu'intellectuelle : elles ne font qu'interpréter alors que les hommes créent (Lefebvre, 1991, 2005), elles consomment lorsque les hommes produisent de l'art, elles sont à leur domicile alors que les garçons sont dans la rue, et elles restent dans le champ de l'artificialité quand le travail des hommes est empreint d'authenticité.

Relevant de représentations en circulation au sein du champ musical, l'ensemble des oppositions évoquées en amont situe les domaines pensés comme masculins aux positions les plus valorisées et les plus valorisantes. Se pose alors la question suivante : un domaine est-il valorisé et valorisant par ce qu'il représente lui-même, ou bien parcequ'il est investi par des hommes ? Autrement dit, il s'agit d'interroger la représentation selon laquelle une fonction ou

¹⁸⁶ « au divertissement commercial de masse et les hommes avec l'alternatif et l'authentique ». Traduction opérée par mes soins.

¹⁸⁷ « Le rock est métonymique de l'"authenticité" alors que "la pop" est métonymique de "l'artifice" ». Traduction opérée par mes soins.

une activité est valorisée et valorisante parce que prise en charge par des hommes et non pour ce qu'elle représente en elle-même.

Marlaine Cacouault-Bitaud s'est intéressée à cette question au cours de son article « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », paru en 2001 (Cacouault-Bitaud, 2001). En posant pour point de départ de son analyse les représentations construites du masculin et du féminin, l'auteure introduit sa réflexion en s'attachant aux conceptions dominantes du XIXe siècle jusqu'à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, concernant la prise de fonction des femmes au sein de professions jouissant d'un certain prestige, et à des postes en responsabilités. La période envisagée coïncide avec l'accès progressif des jeunes femmes à une solide éducation, ces dernières pouvant alors prétendre à des fonctions moyennes ou supérieures. Celles-ci ont cependant dû faire face à des représentations en circulation, selon lesquelles « *une profession féminisée se trouverait d'emblée discréditée et les positions les plus élevées dans la sphère du pouvoir économique et politique resteraient inaccessibles aux femmes, condition sine qua non pour éviter une baisse de prestige* » (Cacouault-Bitaud, 2001 : 95).

Non seulement la féminisation en termes d'effectifs, et donc visible, d'une profession bénéficiant d'un certain prestige était crainte, mais également sa féminisation en termes « qualitatifs » (Cacouault-Bitaud, 2001 : 98). En effet, une prise de fonctions tangible des femmes au sein d'une profession donnée coïnciderait, dans les représentations communes, avec une évidente coloration de celle-ci par des caractéristiques féminines, ces dernières n'étant pas valorisées ni valorisantes, dans les consciences. Au XXe siècle, nombre de professions moyennes ou supérieures se sont féminisées et les postes en responsabilités au sein de domaines valorisants ont été pris en charge par des femmes, quand bien même celles-ci restent largement moins nombreuses aux fonctions qui font autorité. Par exemple, le domaine de l'enseignement est aujourd'hui largement féminisé, de même que l'on dénombre de plus en plus de femmes médecins, magistrates ou avocates. Parallèlement à ces évolutions effectives en termes de féminisation, de nombreuses professions qui étaient hier marquées par le sceau du prestige, ont relativement perdu de leur éclat. Ce phénomène est alors généralement interprété comme le fruit de l'investissement des domaines concernés par les femmes : « *dans tous les cas, la féminisation est constituée en problème et "les femmes" sont tenues pour responsables des dysfonctionnements dans la profession ou, tout au moins, de la détérioration de son image* » (Cacouault-Bitaud, 2001 : 101). Au cours d'un dossier du MONDE DE L'ÉDUCATION, paru en 2000 et consacré à la thématique « Trop de femmes profs ? », la capacité des enseignantes à faire preuve d'autorité en contexte difficile était ainsi interrogée (Le Monde de l'Éducation, 2000). En 2011, L'EXPRESS se posait des questions similaires¹⁸⁸. Il semblerait alors que la dévalorisation

¹⁸⁸ http://www.lexpress.fr/education/y-a-t-il-trop-de-femmes-dans-l-enseignement_1028271.html

de certaines professions est régulièrement mise sur le compte de leur féminisation, quand bien même celle-ci s'explique plutôt par des mutations historiques, sociales et économiques, ainsi que par l'altération des figures traditionnelles de l'autorité (Ravet, 2003).

Au cours de l'article « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique » (Ravet, 2003), Hyacinthe Ravet souligne que ce phénomène s'actualise également au sein des formations orchestrales. Ce fait est également pointé par Marie-Thérèse Lefebvre, lorsqu'elle retrace la contribution des musiciennes, compositrices et organisatrices d'événements à l'histoire musicale du Québec (Lefebvre, 2005). D'un point de vue concret et matériel, les orchestres les plus réputés recrutent beaucoup moins de femmes que les autres. Pourtant, la perception d'une altération du caractère prestigieux d'un orchestre au regard de sa féminisation semble s'étioler lorsque l'on s'attache aux discours et aux prises de position individuelles. La fermeture des positions prestigieuses aux femmes serait-elle alors un acte involontaire, mais réalisé dans le but inconscient de préserver un certain ascendant ? Ces phénomènes et processus s'actualisent effectivement au sein d'une société occidentale et contemporaine qui s'énonce comme égalitariste en termes de rapports sociaux de sexe. Il apparaît donc de plus en plus raisonnable aux yeux des individu-e-s d'afficher un discours paritaire. Néanmoins, si les discours énoncent un renouvellement dans les consciences, les pratiques effectives démontrent qu'une différenciation sur la base des catégories de sexes s'actualise toujours et que les hommes continuent de bénéficier d'une plus grande légitimité que les femmes (Buscatto, 2007). Ainsi que l'explique Danièle Kergoat il reste nécessaire de distinguer ce qui relève des relations sociales, c'est-à-dire « *ce qui est immanent, ce qui apparaît entre des individus concrets (et non des groupes sociaux) au fil des rencontres et le rapport social qui, lui, est tout à la fois postérieur et antérieur à la rencontre* » (Kergoat, 2012 (2010) : 327). Cette distinction permet ainsi « *déconstruire des paradoxes comme : dans la situation des femmes tout bouge (et effectivement, au niveau des relations sociales, les changements sont considérables depuis un demi-siècle) et rien ne change (les rapports sociaux de sexe continuent à agir (...))* » (Kergoat, 2012 (2010) : 327). Dans le cadre d'une recherche sur la scène jazz française, Marie Buscatto introduit ainsi son analyse en exposant la dichotomie à l'œuvre entre une profession qui dénonce « *tout phénomène pouvant relever de la discrimination – sociale, ethnique ou sexuelle* », jugée « *contraire à l'esprit de liberté et de créativité du jazz*¹⁸⁹ » (Buscatto, 2007 : 15), mais au sein de laquelle « *s'exerce une différenciation et une hiérarchisation musicales et économiques, qui se réalisent au détriment des unes – les chanteuses et les femmes instrumentistes – par rapport aux autres – les hommes instrumentistes* » (Buscatto, 2007 : 16). En somme, « *tout change, mais rien ne change* » (Kergoat, 2012

¹⁸⁹ « *Les critiques réputés attirent l'attention sur des femmes instrumentistes* », « *une grande majorité des musiciens s'affirme en faveur d'une plus grande présence féminine* », « *les programmeurs et les producteurs organisent (...) des événements « féminins » visant à ouvrir la scène aux femmes instrumentistes et aux chanteuses de qualité* » (Buscatto, 2007 : 14-15)

(2009) : 126) et les représentations et processus qui procèdent de cette situation sont également à historiciser.

3.2.3 Représentations séculaires sur l'artiste et l'œuvre d'art

La spécialisation masculine du domaine artistique repose sur une conception historique, selon laquelle les femmes qui s'adonnaient à des pratiques artistiques ne pouvaient prétendre à la composition d'œuvres d'art. D'après Françoise Escal, cette représentation repose en partie sur une hypothèse naturaliste, c'est-à-dire sur l'argument biologique que les femmes ne peuvent pas participer à la création artistique par manque de prédispositions (Escal, 1999). Apparaissant alors immuable et indépassable, cette explication justifie corollairement la nécessité d'une correspondance entre nature et culture. Elle entérine également la division sexuelle de la société sur la base d'une division entre ses sphères publiques et ses sphères privées, ainsi qu'elle valide l'incapacité des femmes à participer « *aux choses de l'esprit* » (Escal, 1999 : 29) et, par conséquent, à la création artistique et musicale.

Dès le Moyen-âge, les femmes qui s'investissaient dans une vie de création et de représentation musicales itinérantes, étaient associées à l'image de la sorcière ou de la prostituée et, partant, étaient perçues comme dangereuses. Par ailleurs, les femmes furent longtemps exclues de la pratique musicale religieuse au sein de l'Église catholique (Escal, 1999 et Neuls-Bates 1996²), et si l'Église protestante acceptait leur participation au chant, celles-ci étaient interdites de la Passion. Ainsi, « *de Schütz à Telemann, de Haendel à Jean Sébastien Bach, les voix aigües furent pensées pour les enfants et les rôles exécutés par eux* » (Escal, 1999 : 33). Successivement, l'ensemble des courants artistiques et philosophiques occidentaux a partagé, appuyé et réactualisé la croyance d'une supériorité masculine en termes d'intellectualité et donc de capacité à la création artistique. L'humanisme avec Montaigne et le classicisme avec La Bruyère ont en effet été traversés par des conceptions posant, expliquant et réaffirmant une infériorité de la pensée des femmes (Escal, 1999). Au cours du Siècle des Lumières, Jean-Jacques Rousseau confirmera cette conviction en pensant la citoyenneté en rupture avec l'« État de nature ». Le philosophe scellera alors la séparation entre sphère privée et sphère publique, laquelle consacra « *les rôles impartis aux femmes et aux hommes* » (Marques — Pereira, 2003 : 19). Outre l'exclusion durable des femmes de la citoyenneté, ce discours de la Nature attribuera pour longtemps « *toute conduite politique créative, toute possibilité même de ces conduites au seul groupe dominant* » (Guillaumin, 1992 : 77). C'est-à-dire aux hommes, et, au-delà, aux hommes blancs. En effet, l'idéologie de la majorité prône que « *les hommes étant naturellement qualifiés pour fonder la société, les femmes étant naturelles tout court et qualifiées pour rien du tout d'autre qu'exprimer cette nature, il en résulte que dès qu'elles ouvrent la bouche ce ne peut être*

qu'une menace venue du fond de la Nature, une menace contre l'entreprise hautement humaine qu'est la société ». (Guillaumin, 1992 : 79).

Après avoir exclues les femmes de la citoyenneté au regard de leurs présumées déterminations biologiques et selon une opposition entre homme/esprit et femme/nature, produite à travers des rapports sociaux de pouvoir qu'elle permet simultanément de justifier, Rousseau écrit dans *sa Lettre à d'Alembert* : « *Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun, et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce, quelquefois même de la philosophie et du raisonnement* » (Rousseau, 1758). Les courants philosophiques ultérieurs aux Lumières corroborent bien souvent cette conviction de l'inaptitude des femmes à atteindre le génie. Au XIXe siècle, Schopenhauer déclare « *On ne peut attendre rien d'autre de la part des femmes, si l'on considère que les plus éminents cerveaux de tout ce sexe n'ont jamais pu réaliser une seule œuvre véritablement grande, authentique et originale dans les beaux-arts, ni gratifier le monde d'une œuvre quelconque de valeur durable* » (Schopenhauer, 2007(1851)).

C'est donc en partie dans son historicité que la double ségrégation contemporaine du champ musical puise ses logiques. L'idée de Nature, qui affirme « *la simple finalité sur la place des objets* », et « *prétend en outre que chacun d'entre eux, comme l'ensemble du groupe, est organisé intérieurement pour faire ce qu'il fait, pour être là où il est* » (Guillaumin, 1992 : 49), n'est pas totalement révolue au sein de la société contemporaine, qui tend toujours à naturaliser les rapports sociaux de pouvoir.

En niant purement et simplement une aptitude à la production d'œuvres artistiques chez les femmes, c'est également une conception masculine du chef-d'œuvre qui est promulguée. En conclusion de son ouvrage sur les compositrices au XIXe siècle, Florence Launay évoque la « *mythologie profondément androcentriste* » (Launay, 2006 : 448) de la notion de « génie », qui, associée aux notions de force morale et physique, confère aux compositeurs un pouvoir viril et hégémonique : ils sont des « *géants, titans, colosses, héros....* » (Launay, 2006 : 447). Néanmoins, cette représentation n'est pas considérée comme telle au sein des discours de la majorité, qui appréhendent tendanciellement « le génie » comme une notion neutre (Ravet et Prevost-Thomas, 2007). Ce faisant, Florence Launay relève la perception commune et séculaire, selon laquelle il serait inutile d'examiner les notions de génie et/ou d'œuvre, puisque leurs définitions sont évidentes, universelles et non le résultat d'une construction sociale impliquée de et impliquant des rapports sociaux de pouvoir (Launay, 2006). Ainsi, sous couvert d'universalité, c'est une appréhension historiquement restrictive du génie qui a été établie, celle-ci restant idéologiquement et matériellement perceptible de nos jours. La conviction, même inconsciente, d'une valeur artistique intrinsèquement plus importante lorsqu'une création est le fait d'un

homme apparaît toujours vivace. La notion de génie reste également fortement liée au masculin : nous entendons rarement l'expression « elle est un génie ».

Considérons à nouveau les propos de Schopenhauer : « *On ne peut attendre rien d'autre de la part des femmes, si l'on considère que les plus éminents cerveaux de tout ce sexe n'ont jamais pu réaliser une seule œuvre véritablement grande, authentique et originale dans les beaux-arts, ni gratifier le monde d'une œuvre quelconque de valeur durable* » (Schopenhauer, 1851). Selon le philosophe, le génie est éminemment masculin puisqu'aucune femme n'a « *pu réaliser une seule œuvre véritablement grande, authentique et originale* ». La démonstration de l'incapacité des femmes à atteindre le génie par preuves empiriques a été largement développée et reprise par divers penseurs. Ainsi, au cours de ses *Maximes et réflexions sur différents sujets de morale et politique, suivies de quelques essais*, le Duc de Lévis écrit, à son tour, que « *la nature, en donnant tant de grâce et de finesse aux femmes, a voulu leur donner une indemnité pour le génie qu'elle a quasi exclusivement réservé à l'homme (...) citez dans les arts, dans les sciences, une découverte, une invention, un simple perfectionnement qui appartienne à votre sexe* »¹⁹⁰.

Ces auteurs, justifiant leurs convictions par l'absence, omettent, consciemment ou inconsciemment, de considérer que la création d'une compositrice et celle d'un compositeur n'était pas reçues de la même manière par le public, ses « pairs » et les personnes faisant figure d'autorité dans le domaine — ces derniers étant majoritairement des hommes. D'autre part, les défenseurs de cette thèse ne semblent pas non plus envisager que l'histoire de l'art a été écrite selon l'idéologie du groupe majoritaire et que, derrière son apparente universalité, celle-ci est inévitablement orientée et elliptique. Ainsi, les travaux de Françoise Launay et de Marie-Thérèse Lefebvre témoignent de l'occultation de tout un corpus de la création musicale des femmes en France (Launay, 2006), comme au Québec (Lefebvre, 1991 et 2005). En conséquence, plusieurs chercheuses ont minutieusement travaillé à la découverte ou à la redécouverte de toute une « *littérature musicale* » oubliée (Tripier 1998 : 17), produite siècle après siècle par des femmes qui, malgré les convictions essentialistes dominantes, ont écrit et composé (Tripier 1998 : 17). Outre la volonté de « *rendre visible* » la production artistique de ces femmes, il s'agit de « *réintroduire ensuite leur participation en tant que sujets de l'histoire* » (Lefebvre, 2005 : 77).

L'éviction des créations et compositions féminines n'est pas le propre de la musique savante. En effet, la participation des femmes est aussi régulièrement omise au moment de

¹⁹⁰ Urdains, 1810, Mercure de France n°42, http://books.google.fr/books?id=SlxAAAAcAAJ&pg=PA29&dq=Les+femmes,+en+g%C3%A9n%C3%A9ral,+n%E2%80%99aient+aucun+art,+ne+se+connaissent+%C3%A0+aucun,+et+n%E2%80%99ont+aucun+g%C3%A9nie.&hl=fr&ei=z_sYTJ7RDY_64AaJtj3-Cw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCcQ6AEwADgK#v=onepage&q=Les%20femmes%20C%20en%20g%C3%A9n%C3%A9ral%20n%E2%80%99aient%20aucun%20art%20ne%20se%20connaissent%20%C3%A0%20aucun%20et%20n%E2%80%99ont%20aucun%20g%C3%A9nie.&cf=false, dernière consultation le 16 juin, 2009, 12787 octets, p.29

retracer l'histoire des musiques populaires. Par exemple, David Sanjek met en lumière que « *The presence of black women in the history of the blues has been an active one, while the documentation of that presence remains spotty, even criminally undernourished*¹⁹¹ » (Sanjek, 1997 : 141). Mary Celest Kearney, quant à elle, considère que la présence et la contribution des femmes au sein du mouvement punk est effacé lorsque les médias les désignent de « *girl punks* » ou « *punkettes* » (Kearney, 1997 : 211-212). En effet, l'apposition du mot « *filles* » ou d'un suffixe « *—ette* » indique discursivement que le punk a toujours été fondamentalement masculin.

D'autre part, les penseurs justifiant de l'incapacité des femmes à produire un chef-d'œuvre par l'absence manifeste de Haendel, de Bach ou de Chopin féminins, n'envisagent pas l'impact des convictions naturalistes sur les socialisations, les tabous, les « *autorestrictions* », ou les pratiques sociales effectives (Ravet et Prevost-Thomas, 2007 : 11). Considérant « *qu'il n'y a pas eu (...) de grands artistes femmes suprêmement grands, même s'il en est beaucoup d'intéressantes et d'excellentes encore trop peu connues ou appréciées* » (Nochlin, 1993² : 20), Linda Nochlin souligne que « *la faute n'en incombe pas aux astres qui nous ont vues naître, à nos hormones, à notre cycle menstruel, au vide de nos espaces intérieurs, mais à nos institutions et à notre éducation — cette dernière désignant ici tout ce qui nous arrive dès que nous naissons lourds du sens des symboles, signes et signaux ?* » (Nochlin, 1993² : 208). C'est bien le poids de l'éducation et de la socialisation différenciées, qui est mentionné par Linda Nochlin comme principal obstacle de l'accès des femmes à la production et à la représentation artistiques. Historiquement, rares sont les femmes qui ont pu jouir d'une formation musicale de qualité. Au début des années 1900, Otto Ebel, atteste que jusqu'à une période proche de ses travaux « *l'étude de l'harmonie et du contrepoint était considérée comme ne faisant pas partie de l'éducation de la femme. Acquérir des connaissances autrement qu'à titre de délassement aurait été regardé comme une aberration mentale. (...) La musique n'était alors enseignée que comme art d'agrément* » (Ebel, 1910 : XIV). « *Délassement* », « *art d'agrément* » : ainsi était considérée la pratique musicale féminine. Car les femmes n'ont pas été fondamentalement exclues de toute activité artistique, et bien qu'elles fussent beaucoup moins nombreuses — et visibles — que les hommes, elles ont toujours joué de la musique. Toutefois, la pratique artistique féminine a été, de manière séculaire, restreinte à une pratique amatrice (Neuls-Bates, 1996²), c'est-à-dire à un « *art d'agrément* » confiné à l'espace domestique, et dont la maîtrise était « *le signe d'une éducation accomplie chez les "filles de bonne famille"* » (Cacouault-Bitaud et Ravet, 2008 : 19. Voir aussi Launay, 2006 et Lefebvre, 1991 et 2005)

La restriction de la pratique musicale féminine à une pratique amatrice concorde expressément avec les rôles et activités historiquement dévolus aux femmes. En s'adonnant à la

¹⁹¹ « *la présence des femmes noires dans l'histoire du blues a été active, alors que la documentation sur cette présence reste anecdotique, voire criminellement sous-alimentée* ». Traduction opérée par mes soins

musique en dilettantes, les jeunes filles acquéraient les compétences nécessaires à l'interprétariat et uniquement à l'interprétariat, abandonnant ainsi aux hommes le domaine de la création musicale transcendante. De plus, la pratique amatrice était exercée au sein de la sphère domestique, donnant parfois lieu à de petites représentations en privé. Enfin, elle relevait d'un investissement relatif : les jeunes femmes maîtrisaient assez leur instrument pour interpréter quelques pièces parmi des registres limités, mais n'étaient absolument pas incitées à développer davantage leur sensibilité artistique ou leur passion pour un art musical. S'il s'agissait pour ces jeunes femmes d'apparaître plaisantes, leur rôle principal restait bien la prise en charge du foyer, l'attention à leur époux et à leurs enfants. Les femmes se devaient de rester au service des autres, bien avant de penser à leur propre épanouissement et à leur développement personnel.

Néanmoins, les femmes ont concouru à contourner les « *difficultés d'accès à une carrière professionnelle* » (Lefebvre, 2005 : 66). Focalisée sur l'espace québécois, Marie-Thérèse Lefebvre a mis au jour qu'à partir du XIXe siècle, les femmes aspirant à une carrière musicale se sont investies dans des activités et initiatives bénévoles, qui leur ont « *permis de tisser un large réseau d'organismes musicaux à travers lesquels elles ont, entre autres, développé une expertise de gestionnaires* », ainsi qu'elles « *se sont faufilées dans des orchestres amateurs et semi-professionnels*¹⁹² » (Lefebvre, 2005 : 66). Cependant, l'activité bénévole et/ou l'implication à des structures amatrices n'ont pas systématiquement entraîné leur insertion au sein des sphères valorisées, institutionnalisées, plus pérennes et rentables du champ de la musique savante : « *faut-il mentionner qu'on préférerait (...) de loin leur donner la responsabilité de soutenir et d'administrer bénévolement ces orchestres plutôt que les voir aux pupitres* » (Lefebvre, 2005 : 72). Ainsi, si les femmes ont mis et mettent en œuvre des pratiques permettant de pallier la fermeture de certains espaces¹⁹³, les lignes de tensions qui ont prévalu entre amateurisme, bénévolat et professionnalisation, ont été moins bousculées et se réactualisent toujours. En témoignent les enjeux qui ont sous-tendu l'événement *SuperMicMac*, organisé à l'automne 2000 à Montréal, dans le but de mettre en avant en l'apport des femmes à la création musicale canadienne des cent dernières années : « *Le seul fait qu'on doive organiser un événement comme SuperMicMac prouve à quel point la présence des femmes en musique est encore rare. Regarde la programmation de l'OSM*¹⁹⁴ : ils organisent une série nouvelle, présentée dans le cadre du MicMac, avec Lorraine Vaillancourt comme chef, et ils ne présentent pas une seule œuvre composée par une femme ! » (Tittley, 2000).

¹⁹² dont elles en ont aussi parfois assuré la direction (Lefebvre, 2005)

¹⁹⁴ Orchestre Symphonique de Montréal

3.3 La double ségrégation du champ musical à l'aune de la coproduction des rapports de pouvoir

3.1.1 Le genre n'est pas le seul rapport de pouvoir à l'œuvre dans le champ musical

À l'issue de la revue de littérature proposée, il apparaît que la double ségrégation de l'activité rap, qui a été soulevée dès l'introduction de cette recherche, s'actualise et s'explique à l'aune de celle qui est à l'œuvre dans l'ensemble du champ musical, et ce, de manière séculaire. Néanmoins, et puisque le genre est envisagé comme nécessairement imbriqué aux autres rapports de pouvoir, il est à envisager que la division sexuelle du champ musical ne se réalise pas de manière isolée aux autres rapports de pouvoir.

Contrairement au terrain français, les statistiques émises depuis l'espace canadien interrogent la part des personnes autochtones, immigrantes et issues des minorités visibles, dans les professions artistiques. Ces données indiquent qu'au début des années 2010, les artistes autochtones représentent 2,7 % de l'ensemble des artistes, celles et ceux des minorités visibles en représentent 13 %, et les artistes immigrants 21 %. Ces taux se situent juste en dessous de ceux relevés concernant la part de ces groupes dans l'ensemble de la population active (Hill, 2014)¹⁹⁵. Ce faisant, les statistiques livrées par Kelly Hill sur la base de *l'Enquête nationale auprès des ménages de 2011* et *l'Enquête sur la population active* indiquent une plus faible participation des personnes racisées au champ artistique et musical¹⁹⁶. Son analyse est d'ailleurs corroborée par des publications qui pointent la présence et la visibilité moindres des personnes des minorités visibles dans les champs culturels et médiatiques québécois et canadiens (Steeves, 2014 ; Pilon-Larose, 2015). En outre, les données statistiques indiquent qu'en 2010, « *les artistes de minorités visibles, immigrants et autochtones gagnent moins que les autres artistes* » (Hill et Capriotti, 2014 : 45).

Le ratio hommes/femmes n'est pas souligné par le rapport, mais ces chiffres indiquent qu'une division du champ artistique à l'aune des rapports sociaux de race est coproduite à sa division sexuelle.

Au cours du travail de contextualisation de l'activité rap montréalaise, l'actualisation de tensions qui engagent l'appartenance québécoise et le langage a d'ailleurs été soulignée¹⁹⁷. Concernant ce dernier vecteur de différenciation, les travaux de Marie-Thérèse Lefebvre laissent

¹⁹⁵ Par « immigrants », l'auteur du rapport désigne « *les personnes ayant le statut d'immigrant reçu au Canada, ou l'ayant déjà eu. Un immigrant reçu est une personne à qui les autorités de l'immigration ont accordé le droit de résider au Canada en permanence* » (Hill, 2014 : 24).

¹⁹⁶ <http://habilomedias.ca/litteratie-numerique-et-education-aux-medias/enjeux-des-medias/diversite-et-medias/minorites-visibles/les-minorites-visibles-dans-les-medias-de-divertissement>

¹⁹⁷ Cf. Chapitre I. 3.3 et 3.4.

également entrevoir que les enjeux sociolinguistiques de l'espace québécois sont interreliés à ceux relatifs à la participation des femmes au champ musical. Face à « *la quasi-absence francophone au sein de l'“Association of Canadian Women Composers”, fondée en 1981, qui se voulait et qui se veut toujours bilingue* » (Lefebvre, 2005 : 76), la chercheuse avance deux explications liées à des facteurs sociolinguistiques. D'une part, le terme francophone utilisé par l'association (« femmes-compositeurs ») n'est pas celui généralement mobilisé par les francophones elles-mêmes pour se désigner (« compositrices »). D'autre part, « *le regroupement sous forme de “club”, particulièrement dans le domaine artistique, est culturellement anglophone ; du côté francophone, le rôle des femmes (...) fut davantage relié à des initiatives individuelles* » (Lefebvre, 2005 : 76-77). Les positionnements et modes opératoires endossés dans un champ musical marqué par une division sexuelle seraient donc aussi à lier au groupe linguistique d'appartenance. La manière dont la musicologue appréhende cette question semble elle-même marquée par les enjeux à l'œuvre entre groupe francophone et groupe anglophone au Québec :

« Je souligne cependant que plusieurs compositrices anglophones n'ont pas adhéré à cette association, probablement parce qu'elles refusent, comme la majorité des francophones, le ton trop souvent « revanchard » de certains articles et parce qu'elles ne veulent pas que leur musique soit “ghettoisée” et que leur production soit ainsi jugée sur une échelle de valeurs différentes, en marge des courants musicaux actuels » (Lefebvre, 2005 : 77)

Le ton mobilisé par Marie-Thérèse Lefebvre pour traiter du peu d'adhésion des artistes francophones à l'égard des pratiques sociales collectives des musiciennes anglophones, semble également engager la musicologue dans la critique de ces dernières et, conséquemment, implique la chercheuse dans le jeu de tensions et de rapports de pouvoir qui s'actualisent entre ces deux groupes linguistiques au Québec.

Par ailleurs, Mary Celest Kearney posait la réflexion suivante en 1997 :

« Given the widespread popularity today of hip hop music and the increasing presence of queer performers in mainstream culture, more thought must be given to why and how (mostly) straight white female musicians such as the members of riot grrrl bands are being celebrated today as the dominant force revitalizing, if not transforming, popular music, while non-white and non-straight performers who continue to revolutionize music are relegated to the margins of mainstream musical discourse¹⁹⁸ » (Kearney, 1997 : 217).

¹⁹⁸ « *Au regard de l'étendue actuelle de la popularité de la musique hip-hop et de la présence croissante de performeur-enses queer dans la culture dominante, nous devrions davantage réfléchir à pourquoi et comment la plupart des musiciennes blanches hétérosexuelles, telles que les membres de groupes riot grrrl, sont célébrées aujourd'hui comme la force dominante qui revitalise, voire transforme, la musique populaire, tandis que les artistes non-blancs et non hétérosexuels qui révolutionnent toujours la musique, sont relégué-e-s aux marges du discours musical dominant* ». Traduction opérée par mes soins

La visibilité et la reconnaissance des œuvres musicales peuvent donc être également liées à la couleur de peau et/ou à l'orientation sexuelle. Autrement dit, la question de la légitimité artistique est traversée par des rapports de pouvoir et des vecteurs de différenciation imbriqués, selon des modalités qui impactent indéniablement les pratiques, les trajectoires et les expériences des acteur-trice-s de l'activité musicale.

Par ailleurs, l'implication de rapports de pouvoir coproduits au niveau de l'organisation du champ musical, et des représentations à l'œuvre concernant celui-ci, apparaît tangible lorsque l'on s'attache à la manière dont est appréhendé le genre musical rap dans l'espace public.

3.3.2 « le rap est sexiste » : appréhension du rap dans l'espace public et coproduction des rapports de pouvoir.

Ainsi que l'indiquent les travaux ayant interrogé le champ musical du point de vue du genre, l'infériorité numérique des femmes au sein de l'activité rap ne s'explique par elle-même, mais plutôt au regard de la double ségrégation séculaire et historicisée du champ musical et artistique en général. Pourtant, un rapide examen des discours communs, académiques, politiques ou issus d'un certain féminisme majoritaire démontre que cette double ségrégation peut être largement interpellée ou, au contraire, quasiment insoupçonnée selon les champs artistiques ou musicaux appréhendés (Lesacher, 2013).

L'exemple de l'excellent film *Crossing the Bridge* du réalisateur Fatih Akin (Akin, 2005) est révélateur de l'étendue de ces perceptions et de leur réactualisation régulière dans l'espace public. *Crossing the bridge* est un documentaire sur la vivacité et la diversité de la vie musicale stambouliote, au cours duquel nous partons à la rencontre de chanteur-se-s et de musicien-ne-s investissant divers genres musicaux. La focalisation de Fatih Akin sur la scène rap d'Istanbul et l'entretien avec la rappeuse Ayben (qui est aussi la sœur de Ceza, le rappeur turc le plus reconnu) représente le seul moment où est évoquée la question de la place, de la visibilité et du rôle des femmes au sein d'une scène musicale. Le rock, le hard rock, la musique de la rue, etc. ne sont pas envisagés du point de vue du genre, alors qu'aucune femme n'est entendue ni même visible dans le champ de la caméra, qui filme la préparation de concerts, des performances artistiques ou des échanges informels entre musiciens. Ici, il ne s'agit pas de remettre en cause le travail de Fatih Akin, ni même la pertinence de son questionnement concernant la scène rap turque, seulement de souligner combien la division sexuelle du champ musical est conscientisée lorsque l'on évoque le rap.

Outre le fait de se jouer d'un point de vue plutôt externe, l'ambivalence entre la mise en exergue et l'invisibilisation — ou la non-conscientisation — de la division sexuelle du champ musical, se joue également dans les définitions qu'en donnent ses acteur-trice-s. Préfaçant l'enquête de Marie

Buscatto sur la scène jazz française, Howard Becker souligne combien la chercheuse « choisit un cas contradictoire et provocant afin de regarder ce qu'il peut nous apprendre » de la double ségrégation du champ musical : « les musiciens de jazz et ceux qui leur sont associés dans la production et la présentation du jazz sur scène, se considèrent comme peu conformistes, moins sujets aux préjugés ordinaires que les gens moins "branchés" et sophistiqués qu'eux. Ils n'imaginent pas avoir des comportements discriminatoires ou bien des stéréotypes à l'égard des femmes » (Becker, 2007 : 11).

Par ailleurs, il a été mis au jour que les discours communs sur le rap, qui se fixent en apparence sur les assignations de genre, convoquent régulièrement des représentations impliquant des rapports sociaux imbriqués. À l'occasion d'une contribution antérieure, il avait effectivement été constaté que le rap est, dans les discours en circulation dans l'espace public, régulièrement associé aux « banlieues » et que ces représentations associent également les rappeurs à la figure stéréotypée du « jeune banlieusard d'origine immigrée » (Hammou, 2009a et 2009b). Une figure qui réactualise les idéologies colonialistes et esclavagistes, lesquelles ont situé les colonisés et les esclaves aux antipodes d'une masculinité jugée normale, incarnée par l'homme blanc occidental (Ida B. Wells-Barnett¹⁹⁹ ; Fanon, 1952 ; Said, 1980 ; ou plus récemment Elsa Dorlin, 2008). Réinvestissant ces logiques de rationalisation des oppressions sur la base des rapports sociaux de sexe et de race, les discours sur les « jeunes des banlieues » en ont fait l'idéal type de l'« ennemi intérieur » (Tissot, 2010) d'une société qui se pense vectrice d'une égalité homme/femme, car elle y est « garantie en droit » (Guénif-Souilamas et Macé, 2004) et parce qu'une amélioration de la situation des femmes est tangible au niveau des relations sociales (Kergoat, 2009). L'étude d'Yves Raibaud sur les centres et les écoles de musiques amplifiées d'Aquitaine (Raibaud, 2005), témoigne de l'ancrage de ces perceptions. En constatant une fréquentation surtout masculine de ces équipements, il relève le fait suivant :

« Cette mise en scène des quartiers vue sous l'angle du genre n'est pas sans rapport avec les hiérarchies sociospatiales qui opposent généralement le centre et les périphéries, les banlieues résidentielles et les quartiers fragiles. L'image de machisme ou de virilité, impensée par les animateurs des cultures urbaines, est attribuée aux jeunes des quartiers de la rive droite comme une conséquence des origines ethniques ou de la culture religieuse qui leur sont prêtées » (Raibaud, 2005 : 54).

Au-delà, l'association de la figure du rappeur à celle du « jeune banlieusard d'origine immigrée » participe à entériner une représentation du rap comme étant « par essence » masculin et à invisibiliser les rappeuses (Lesacher, 2013).

¹⁹⁹ Il y a plus de cent ans, la journaliste africaine-américaine Ida B. Wells-Barnett analysait et dénonçait la légitimation du lynchage des hommes noirs par la construction du mythe du prédateur sexuel et violeur de femmes blanches (notamment dans le journal *The Free Speech and Headlight*).

Par ailleurs, prenant acte que les discours qui mettent en exergue le sexisme du rap s'attachent régulièrement aux caractéristiques esthétiques et poétiques des textes et des clips visibles dans l'espace public, il convient également de s'attacher sur la question de l'interprétation des paroles parfois « brutes » des rappeur-se-s. En effet, si ces dernières présentent une tendance à « remettre en cause les normes de bienséance en place » (Béthune, 1999 : 149), dont les normes linguistiques, les discours qui se focalisent sur les textes de rap pour en souligner le sexisme oublient ou occultent régulièrement que ceux-ci procèdent avant tout de l'expression artistique et de l'« invention littéraire » (Béthune, 1999). Ainsi, face aux recherches qui, visant à « rendre compte de la violence du rap », « renvoient le plus souvent cette violence à un ailleurs, généralement celui des banlieues dont le rap serait "l'expression" » (Hammou, 2008 : 205), Karim Hammou pose l'analyse suivante :

« la violence verbale exprimée dans une majorité de chansons rap n'est pas la traduction d'une violence "autre" — violence des "quartiers" décalée et transfigurée par le défi artistique ; violence d'une tradition culturelle importée des États-Unis, violence d'une exclusion qui appelle en retour une exclusion symbolique tout aussi violente. (...) Au contraire, une autre lecture d'en rendre compte : la violence des mots s'enchéasse dans une démarche artistique où l'objectif est d'émouvoir l'auditeur, elle renvoie à des techniques travaillées en vue de produire cette émotion, dont la dramatisation, la crudité (Hammou, 2002), l'usage de l'insulte, la forme explicite (Pecqueux, 2003) — autant de pratiques généralement rabattues sur le qualificatif de "violence verbale" — font partie » (Hammou, 2008 : 221-222).

Outre-Atlantique, J. Angelo Corlett souligne également que les arguments qui condamnent l'emploi des termes *bitches* and *nigga* dans le rap américain, en invoquant leur caractère sexiste et/ou raciste, devraient aussi considérer le fait que les usages de *bitches* et *nigga* peuvent convoquer d'autres significations que celles communément admises et, par conséquent, d'autres connotations et intentions (Corlett, 2005 : 150). Corlett considère ainsi que les personnes, l'histoire, le contexte et les circonstances (Corlett, 2005 : 152) de l'utilisation d'un terme ou d'une expression sont à prendre en compte avant de réprouber leur emploi sur la base de jugements de valeur objectivés, mais qui ne sont jamais neutres. Au-delà, la propension de nombreux chanteur-se-s à ancrer leurs expressions dans des stéréotypes du genre sans pour autant être remis en cause, indique, encore une fois, que l'idéologie de la majorité neutralise et transfère vers ses marges la question des rapports sociaux de sexe.

La sociolinguistique a également démontré que les pratiques linguistiques et langagières sont socialement situées et donc traversées par d'autres vecteurs de différenciation comme le genre, l'ethnicité, la classe, le lieu de vie, etc. (Heller, 2002). Ce faisant, les structurations, les représentations et les conduites se co-construisent, se reproduisent et consolident une hiérarchie des pratiques langagières, des locuteur-trice-s et des espaces auxquels elles et ils sont associé-e-s (Bulot, 2007 : 14).

Ainsi que déjà évoqué à l'aune des analyses portées par Karim Hammou sur la question de « la violence verbale du rap », la production et la durabilité des perceptions sur les pratiques textuelles de ce genre musical ne sont pas hermétiques aux représentations sur les rappeurs et à la figure du « jeune de banlieue d'origine immigrée ». La question posée au Gouvernement par Michel Raison en 2011, témoigne de leur circularité, mais également de leur émergence au sein d'une matrice de la domination (Collins, 2000), opérante par l'imbrication des rapports de pouvoir. En effet, député de la Haute-Saône a attiré « l'attention de M. le ministre de la Culture et de la Communication sur les chansons écrites par certains groupes de musique rap issus de l'immigration » qui « sous couvert de liberté d'expression », « se livrent à de véritables appels à la haine raciale et religieuse en proférant des paroles obscènes, racistes et misogynes »²⁰⁰. Le discours de Michel Raison corrobore donc les perceptions selon lesquelles les descendants d'immigré-e-s menacent une société homogène, en même temps qu'il contient l'agentivité des personnes visées.

Par ailleurs, les représentations communes sur le rap sont également alimentées par les réalisations issues ou inspirées du gangsta-rap, dont les textes et les clips relèvent souvent de l'ultra sexualisation et de l'objectivation des femmes. Créé sur la côte ouest des États-Unis à la fin des années 1980, il représente aujourd'hui un genre rap extrêmement médiatique et prolifique, qui ne se limite pas à une expression prédéfinie. Né plus récemment, le Dirty South (littéralement le Sale Sud) joue lui aussi sur la convocation des femmes en tant que corps sexualisés et sexuels. L'histoire du rap américain étant intriquée à celle des États-Unis, les textes et les clips du gangsta-rap et du Dirty South ne peuvent être considérés sans prendre en compte le passé esclavagiste et le contexte politique et social étatsunien contemporain. Analysant la visibilité des africaines-américaines au sein de l'espace public étatsunien, les auteures et militantes du *Black Feminism*, puis du *Hip Hop Feminism*, ont démontré la constance de leur re-présentation comme des « *Bitches* » ou des « *Welfare Queens* » (« la diva des allocs » (Dorlin, 2008 : 37)²⁰¹. Des stéréotypes directement influencés par des mythes et des figures esclavagistes, qui sont réactualisées dans les médias de masse contemporains. Les représentations sur les africains-américains et certaines des stratégies adoptées dans le cadre du mouvement nationaliste noir (réaffirmation de la virilité noire et/ou renversement du stigmate vers la revendication de l'image du « *pimp* »), sont aussi à considérer pour interpréter les clips du gangsta-rap : « [*b*]ecause of its authority to shape perceptions of the world, global mass media circulates images of black femininity and black masculinity and, in doing so, ideologies of race,

²⁰⁰ Raison M., Question n° 115054, 13 législature, Assemblée nationale, 26 juillet 2011. <http://questions.assemblee-nationale.fr/q13/13-115054QE.htm>. Suite à la polémique suscitée par cette question, M. Raison l'a reformulée le 2 août de la même année, retirant les termes « censure », « rap » et « issus de l'immigration ».

²⁰¹ Cf. Chapitre II., 2.3.

*gender, sexuality and class*²⁰² » (Collins, 2004 : 122), explique ainsi Patricia Hill Collins²⁰³. Dans ce contexte, et parmi une scène musicale extrêmement diverse, il n'est non plus pas anodin que le gangsta-rap soit le plus visible et qu'il engrange le plus d'argent. Le rôle des structures de production et des médias, plus enclins à produire et à diffuser des expressions rap véhiculant la représentation d'une féminité ultra-sexualisée et racialisée, serait aussi à envisager. Enfin, les discours *mainstream* qui interpellent le rap selon une ligne de défense féministe produisent également une élision qui maintient d'autant plus les rappeuses dans l'invisibilité. En effet, ils évoquent seulement les femmes recrutées en tant que danseuses et visibles dans les clips. Les rappeuses ne sont jamais ou très rarement convoquées par ces discours. Or, certaines d'entre elles adoptent une image ultra-sexualisée, tout en se posant du côté de la puissance voire de la domination. Suggérant la mise en place de trois catégories (ouvertes) de subjectivation politique de l'investissement des femmes au sein du rap, Elsa Dorlin fait référence à la « *rhétorique androgyne* » de ces « *performeuses* » (Dorlin, 2010), qui exposent un corps érotisé, mais dont les textes traitent de pouvoir, de sexualité, d'argent, d'alcool, et d'autres considérations matérialistes, bref, de domaines généralement perçus comme relatifs à la masculinité. La rappeuse américaine Lil Kim, autosurnommée Queen Bitch, incarne cette performance « *kaléidoscopique* » (Dorlin, 2010), qui ne fait pas seulement référence aux normes de la féminité et s'élabore à partir de différents référentiels²⁰⁴.

La réflexion posée ici²⁰⁵ ne vise évidemment pas à démentir la pertinence de la question de la spécialisation et hiérarchisation des rôles et des activités au sein du rap sur la base des rapports sociaux de sexe. Il ne s'agit pas non plus de nier les difficultés tangibles et matérielles auxquelles peuvent être confrontées les rappeuses ni de réfuter la production de discours et d'imaginaires sexistes au sein du rap. Cela reviendrait à envisager les phénomènes à l'œuvre à partir d'une vision binaire de la question, et à éluder ce qui doit être véritablement interrogé. Ce qu'ont plutôt mis en exergue les dernières lignes, c'est que les représentations en circulation sur le rap convoquent la coproduction mutuelle de rapports sociaux intriqués.

²⁰² « *Parce qu'ils ont le pouvoir de modeler les perceptions du monde, les médias de masse font circuler des images de la féminité et de la masculinité noires et, ce faisant, des idéologies de sexe, race, genre, sexualité et de classe* ». traduction opérée par mes soins.

²⁰³ Cf. Chapitre II, 2.3 et Chapitre V. 5.4

²⁰⁴ Sur la question de l'articulation des ancrages du gangsta-rap à l'historicité des « *normes de genre* » et à « *l'intrication des politiques raciales et sexuelles* » (Djavadzadeh, 2015 : 2) à l'œuvre aux États-Unis, ainsi que sur la problématique de la « *réappropriation par des rappeuses des codes du gangsta-rap* », le/la lecteur-trice est également invité à se référer à l'article « *Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine* » de Keivan Djavadzadeh (Djavadzadeh, 2015).

²⁰⁵ Pour une appréhension plus détaillée des enjeux abordés au cours de cette sous-partie, nous renvoyons à la contribution « *« le rap est sexiste » ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et de la coproduction des rapports de pouvoir* » (Lesacher, 2013).

L'ensemble des observations relevées au cours de cette dernière sous-partie enjoignent ainsi à considérer la double ségrégation sexuelle du champ musical en tant que renseignée par d'autres rapports de pouvoir et vecteurs de différenciation, dont il s'agit de tenir compte. Ce faisant, cette recherche postule d'appréhender le rap comme une activité qui est traversée par des rapports de pouvoir imbriqués, selon des modalités qui vont impacter idéellement et matériellement les trajectoires, les pratiques et les expériences de ses acteur-trice-s.

Afin de compléter le cadre théorique et épistémologique d'une appréhension du rap du point de vue du genre et des rapports de pouvoir coproduits, il s'agit également d'explicitier plus précisément les enjeux conceptuels d'une recherche se focalisant sur le rap. Arrimé en premier lieu aux réflexions menées dans le champ des *Popular Music Studies*, le chapitre qui va suivre vise à dessiner les contours épistémologiques, théoriques et méthodologiques d'une appréhension du rap en tant qu'« activité » inscrite dans le champ des musiques populaires. Ces approches seront croisées à un examen de la sociolinguistique du rap et de ses enjeux. Enfin, dans le cadre d'une recherche qui engage une approche territorialisée de l'activité rap, il s'agira d'explicitier le recours au concept de glocalisation et à la notion de scène.

CHAPITRE III. ENVISAGER LE RAP AU CROISEMENT DES
***POPULAR MUSIC STUDIES* ET DE LA**
SOCIOLINGUISTIQUE

I. Le rap, une musique populaire ?

Nombreuses sont les recherches francophones en sciences humaines qui distinguent les « musiques populaires » des « musiques savantes » (Schaeffner, 1989 (1942) ; Portis et Lantz, 1997 ; Ravet et Coulangeon, 2003 ; Scarnecchia, 2003 ; Solomos, 2004 ; Grinspan, 2004 ; Prévost-Thomas et Ravet, 2007 ; Prévost-Thomas, Ravet et Rudent, 2005 ; Dauncey et Le Guern, 2008 ; etc.). Selon ce mode de différenciation, la « musique savante » renverrait à « *la musique de tradition écrite occidentale (musique dite classique, opéra, musique contemporaine)* » (Ravet et Coulangeon, 2003 : 363) et les musiques dites « populaires » à « *l'essentiel des musiques de tradition orale du XXe siècle dont l'histoire est indissociable de l'essor de l'industrie du disque et de la radio : jazz, rock, variétés, etc.* » (Ravet et Coulangeon, 2003 : 363). Le rap relèverait donc d'une « musique populaire ». S'il est vrai que cette caractérisation peut, à première vue, aller relativement de soi, elle procède plutôt d'interprétations hétérogènes de la notion de « populaire » au sein du champ scientifique, et de positionnements par rapport à celle-ci. Partant de là, le recours au « populaire » pour désigner des genres musicaux peut poser question : « *Le "populaire" se définit-il par des styles, par des pratiques, par une économie de marché, par sa médiatisation ? Cette expression définit-elle l'objet culturel lui-même, ses pratiques ou les deux ?* » (Rouzé, 2007 : 1).

Face à ce constat, il est proposé d'entamer une rapide historicisation de la notion de « musiques populaires » et des postulats épistémologiques qu'elle recouvre, laquelle engagera une appréhension des diverses réflexions, parfois concurrentes, voire des critiques, qui ont émergé et s'actualisent toujours concernant cette notion. Il s'agira également de confronter la « musique populaire » aux autres modes de désignation mobilisés dans les recherches visant à analyser le domaine musical. À travers ces lignes, c'est la pertinence de problématiser le rap en tant que musique populaire qui sera interrogée. Cette question est d'autant plus prégnante que la plupart des acteur-trice-s eux/elles-mêmes des musiques désignées comme populaires n'ont que très rarement recours à cette terminologie (Rouzé, 2007).

1.1 Ancrages anglo-saxons de l'étude des musiques populaires

Depuis trente ans, l'étude des musiques désignées comme populaires est présente de manière significative au sein du domaine scientifique anglo-saxon et ce, sur la base des textes fondateurs de Simon Frith, de Philip Tagg ou encore de David Horn. Ces travaux émanent d'ailleurs un champ de recherche défini, les *Popular Music Studies*, posé en 1981 par la fondation de l'*International Association for the Study of Popular Music* (IASMP), laquelle a entraîné la tenue de la

première *International Conference on Popular Music Research*, ainsi que la création de la revue POPULAR MUSIC. Les *Popular Music Studies* relèvent d'un domaine de recherche pensé comme une « *pluridiscipline* » (Looseley, 2006 : 1999) et sont souvent désignées comme s'inscrivant dans la lignée des *cultural studies* (Looseley, 2006 ; Petiau, 2007), bien que Simon Frith nuance cet héritage au cours d'un article retraçant la généalogie des *Popular Music Studies* britanniques (Frith, 2007).

Au début des années 1980, Philip Tagg, l'une des figures de proue de l'analyse des musiques populaires, proposait un triangle axiomatique distinguant *art music*, *folk music* et *popular music* (Tagg, 1982), sur la base de « *leur mode de production, de diffusion et de financement* » (Petiau, 2007 : 3). Selon ce principe de différenciation, la musique populaire serait donc celle qui n'est ni folk/traditionnelle ni savante. Partant de là, le chercheur considère que les outils classiques de l'analyse musicologique ne sont pas suffisants pour l'étude des musiques populaires, puisque ces dernières ont pour particularités notables d'être « *conceived for mass distribution to large and often socioculturally heterogeneous groups of listeners*²⁰⁶ » (Tagg, 1982 : 4), ainsi que principalement conservées et distribuées via des enregistrements faisant appel à la technologie. Elles sont aussi jouées « *par des musiciens non anonymes, des professionnels ou des semi-professionnels qui sont le plus souvent autodidactes* » (Petiau, 2007 : 4). Aussi, les musiques populaires sont intimement liées à « *an industrial monetary economy where it becomes a commodity and (...) in capitalist society, subject to the laws of 'free' enterprise, according to which it should ideally sell as much as possible of as little as possible to as many as possible*²⁰⁷ » (Tagg, 1982 : 4). À partir de ces éléments de définition avancés par Philip Tagg, la notion de musiques populaires met au jour les mutations à l'œuvre dans le domaine de la musique, qui sont corrélées à l'avènement de l'organisation capitaliste des sociétés. Elle est aussi liée à la notion de standardisation — des instruments, des formats des pièces musicales, des moyens et des formes de production et de diffusion — (Rouzé, 2007 : 4), bien que les dispositifs qui y soient corollaires « *n'assurent en rien le succès des productions, (...) n'effacent pas les multiples médiations qui concourent à cette organisation du travail et que la clé de la reconnaissance par un public demeure largement aléatoire* » (Rouzé, 2007 : 4).

Simon Frith, quant à lui, nuance le propos de Tagg concernant le triptyque *folk music*, *art music* et *popular music*. Il considère que ces classifications relèvent davantage de discours historiques, plutôt que de « *three distinct, autonomous music worlds*²⁰⁸ » (Frith, 1996 : 42). Si Frith se

²⁰⁶ « *conçues pour la distribution de masse vers des groupes d'auditeur-trice-s larges et souvent et hétérogènes du point de vue socioculturel* ». Citation traduite par mes soins.

²⁰⁷ « *une économie monétaire industrielle où elle devient une marchandise et (...), dans une société capitaliste, sujet aux lois de l'entreprise « libre », selon laquelle elle devrait vendre autant que possible d'aussi peu que possible au plus grand nombre possible.* ». Citation traduite par mes soins.

²⁰⁸ « *trois mondes musicaux distincts et autonomes* ». Citation traduite par mes soins.

base, lui aussi, sur une structure tripartite de « *bourgeois, folk and commercial music worlds*²⁰⁹ » (Frith, 1996 : 42), selon laquelle la musique populaire est liée à l'économie de marché ; produite, enregistrée et diffusée par des outils technologiques qui se métamorphosent constamment ; médiatisée dans un contexte d'avènement des médias de masse ; et liée à la notion de plaisir et d'*entertainment*, il considère également que les catégories d'*art, folk et popular music* se recourent dans les faits. En effet, « *a comparative sociology reveals far less clear distinctions between music worlds than their discursive values imply*²¹⁰ » (Frith, 1996 : 43). Par ailleurs, que certain-e-s auteur-e-s des *Popular Music Studies* insistent sur le fait que la notion de musiques populaires ne doit pas uniquement renvoyer à une « *forme industrialisée et professionnelle* », puisque cela reviendrait à omettre « *de considérer toute production musicale « populaire » amateur n'entrant pas dans ce processus industriel* » (Rouzé, 2007 : 4).

De cette première discussion, qui pose les bases définitives de la notion envisagée ici, il se dégage que la caractérisation des musiques populaires est diverse selon les auteur-e-s, appréhendée de multiples manières, voire constamment débattue et réajustée. Outre la polysémie du terme « populaire » en lui-même, ce fait semble corrélé à la pluridisciplinarité des recherches s'intéressant à ce qu'elles désignent comme « musiques populaires ». Cette pluridisciplinarité implique effectivement le recours à des traditions théoriques et des ancrages épistémologiques hétérogènes, qui orienteront les diverses manières de définir et de saisir la notion envisagée, ainsi que les sujets et problématiques de recherche auxquels elle renvoie.

Aussi, il convient d'examiner plus spécifiquement les tenants et les aboutissants des discussions qui émergent à propos de cette notion, afin de cerner quelles lignes théoriques et épistémologiques pourront être retenues dans le cadre de cette recherche.

Outre-Manche, la prise en compte du champ musical par les *cultural studies* a eu un impact sur la manière dont les musiques populaires ont été considérées dans le domaine scientifique. En effet, si l'émergence des *cultural studies* fut antérieure à celle des *Popular Music Studies*, ces deux champs de recherche ont pris forme sous l'influence des mêmes grands courants de pensée : « *le concept de culture populaire, le concept de culture jeune (youth culture), le concept de culture de masse* » (Frith, 2007 : 51). Fondant son émergence sur l'étude de « *la jeunesse en termes de sous-culture* » (Frith, 2007 : 56), le champ des *cultural studies* va tout de suite s'intéresser à la musique. Citons pour exemple Richard Hoggart et son intérêt pour la chanson populaire (Hoggart, 1970 (1957)), ou encore Dick

²⁰⁹ « *mondes musicaux bourgeois, folk/traditionnel et commercial* ». Citation traduite par mes soins. Nous relevons, à la suite de Anne Petiau (Petiau, 2007) que lorsque Philip Tagg désigne la musique populaire comme l'un des trois catégories de musiques, Simon Frith pose la catégorie de pop ou commercial music (Frith, 1996) et va plutôt utiliser « le terme popular music dans un sens plus générique » (Petiau, 2007 : 7).

²¹⁰ « *une sociologie comparative révèle des distinctions beaucoup moins claires entre les mondes musicaux qu'entre leurs valeurs discursives impliquées* ». Citation traduite par mes soins.

Hebdige qui s'est focalisé sur le reggae et le punk (Hebdige, 2008 (1979)). Cependant, ce n'est pas tant à la musique qu'à ce qu'elle dit des groupes qui y sont rattachés que s'intéressent les auteur-e-s des *cultural studies*. D'après Simon Frith, « *les arguments de Paul Willis sur l'«homologie» entre le rock'n'roll et les motards et l'analyse du punk comme «style», proposée par Dick Hebdige, offraient un intérêt surtout en tant que discours sur les valeurs de la classe ouvrière et sur la dynamique de la mode, plutôt que sur la musique* » (Frith, 2007 : 56). Particulièrement focalisées sur ce qu'elles désignent de *subcultures*, les *cultural studies* amorcent donc un postulat qui se base sur « *l'articulation entre une classe sociale, dans laquelle s'insère la musique, et la musique représentative d'une classe sociale* » (Rouzé, 2007 : 3), et selon lequel les musiques populaires « *autant que leurs publics et leurs conditions de production relèveraient des classes ouvrières, prolétaires ou moyennes* » (Rouzé, 2007 : 3). Des tendances analytiques qui ont pu entraîner une forme d'essentialisation de ce qui relève du populaire comme « *culture du pauvre* », de même qu'une certaine propension à « *glisser du populaire au populisme* » (Rouzé, 2007 : 6), comme l'aura souligné Frith (Frith, 2007 : 58) et critiqué lui-même Hebdige (1978).

Au cours d'un article proposant un retour critique sur les recherches britanniques appréhendant les musiques populaires, Simon Frith s'emploie ainsi à distinguer les approches qui ont été menées sous l'égide des *Popular Music Studies* et celles relevant des *cultural studies*. Au-delà d'éloigner les *Popular Music Studies* d'une perspective appliquant « *la théorie des sous-cultures à ce qu'on percevait comme des mouvements musicaux de jeunes* » (Frith, 2007 : 58), Frith indique qu'elles se singularisent aussi des *cultural studies* en termes de pratiques de recherches : les études issues des *Popular Music Studies* sont plus empiriques que celles s'intéressant à la musique du point de vue des *cultural studies*, lesquelles seraient davantage fondées sur « *une lecture sophistiquée des textes (...) et sur la spéculation philosophique* » (Frith, 2007 : 56). En outre, les *Popular Music Studies* s'inscrivent dans une perspective qui se concentre sur ce qui relève de la production de la musique, contrairement aux *cultural studies*, qui en envisagent plutôt la réception (Frith, 2007).

Selon Simon Frith, si les tenants et les aboutissants des recherches focalisées sur les musiques populaires diffèrent entre les *cultural studies* et les *Popular Music Studies*, les héritages conceptuels communs et le fait que les chercheur-e-s en *Popular Music Studies* étaient initialement intégré-e-s à des départements de *cultural studies* (Frith, 2007), ont concouru à ce que l'appréhension de la notion de musiques populaires était traversée par les perspectives des *cultural studies* et les limites qu'elles comportaient (Frith, 2007). Ce fait d'ailleurs pu alimenter les réticences des chercheur-e-s francophones à s'emparer de la dénomination de « *musiques populaires* ».

Telles que les lignes précédentes ont permis de l'entrevoir, les *Popular Music Studies* défendent une analyse de la production musicale, selon laquelle il s'agit de tenir compte « *non seulement des changements au sein de l'industrie musicale (l'évolution du secteur indépendant, puis celle de la*

“micro-industrie” du disque ; le défi de la technologie digitale et des téléchargements, etc.), mais aussi les questions de la créativité et des pratiques des musiciens — héritage d’une lecture plus marxisante et rattachée aux moyens matériels de production » (Frith, 2007 : 58). Les *Popular Music Studies* ont effectivement été influencées par la lecture marxiste des concepts de « culture de masse » et d’« industrie culturelle » (Horkheimer et Adorno, 1974 (1944)), développés par les intellectuels de l’École de Francfort, et notamment par Theodor W. Adorno. Ce dernier a marqué les travaux sur la musique populaire en proposant, dès les années 1930, une réflexion sur « la musique légère », qu’il a envisagée comme fondamentalement ancrée dans le système capitaliste. Ainsi, Adorno et Horkheimer condamnent la culture de masse développée à la fois dans un projet idéologique asservissant et selon des conditions de production marquées par la marchandisation et le profit (Horkheimer et Adorno, 1974 (1944)). D’après Adorno, la musique est surdéterminée par l’idée de consommation et, de manière concomitante, par la standardisation et la « *passivité des masses* » (Adorno, 2001 (1938) : 20). La culture de masse renforcerait ainsi le système capitaliste, tout en masquant ses limites. Theodor W. Adorno écrit alors à propos de la musique de variétés :

« Elle semble venir parachever le projet de réduire les hommes au silence, de flétrir la dimension expressive de leur langage et, plus globalement, de les rendre incapables de communiquer : elle habite les poches de silence qui se forment entre des hommes façonnés par l’angoisse, l’exploitation et une soumission absolue. » (Adorno, 2001 (1938) : 9-10).

L’appréhension de la culture de masse par les contributeurs à l’École de Francfort a eu un impact tangible sur la manière dont sera envisagé plus tard le rock, qui représente une des premières musiques à avoir été examinées par les initiateur-trice-s des *Popular Music Studies*. En effet, Simon Frith indique que « le refus rigoureux du rôle du commerce dans la culture a été adopté à l’intérieur du discours critique rock pour rejeter tout ce qui était pop, commercial, et socialement accepté » (Frith, 2007 : 55). Si les postulats d’Adorno sur la culture et la musique ont par la suite été remis en question, notamment concernant l’idée de passivité du public, il convient également de retenir que l’appréhension de la culture en tant que « de masse », qu’il a initiée, a permis de rendre compte « d’une série de transformations caractérisant la production et la diffusion de la musique dans nos sociétés capitalistes » (Petiau, 2007 : 4).

D’ailleurs, les sphères universitaires francophones contemporaines considèrent que c’est en tant que « musiques de masse » qu’est pensée la notion de « musiques populaires » dans le monde anglo-saxon (Looseley, 2007 : 201) et ce, dans une perspective selon laquelle la référence à « la masse » est mobilisée dans une acception plutôt « *générique et non marxiste du terme* » (Rouzé, 2007 : 4).

La notion de musique de masse peut alors recouvrir « *une musique produite et diffusée par les technologies et les moyens de communication modernes et communiquée, destinée aux masses.* » (Molinero, 2007 : 2), renvoyer aux « *productions musicales négativement qualifiées “de masse”* » (Rouzé, 2007 : 3), ou encore appréhender celles « *(re)connues par une majorité de personnes sans référence spécifique à une classe sociale d'appartenance.* » (Rouzé, 2007 : 3).

Au-delà des ancrages théoriques sollicités pour appréhender les musiques populaires, les intérêts de recherche des chercheur-e-s ont aussi pu colorer de manière durable la notion de musiques populaires, ainsi que les pratiques de recherche qui y sont associées. En effet, considérant l'ensemble de la recherche en *Popular Music Studies* opérée depuis une trentaine d'années, Simon Frith souligne « *combien les termes “musique populaire” et “rock” sont utilisés de manière interchangeable* » (Frith, 2007 : 59). En effet, dès les premiers travaux ancrés dans cette perspective, les études sur les musiques populaires se sont donné la tâche « *d'interpréter le rock* » (Frith, 2007 : 59). Elles sont ainsi devenues « *par défaut, l'étude du rock lui-même* » (Frith, 2007 : 59). D'autres courants musicaux ont ensuite émergé pendant que le rock devenait « *platement commercial* » (Frith, 2007 : 59) aux yeux des acteur-trice-s des musiques populaires. Les chercheur-e-s se sont alors tourné-e-s vers ces genres musicaux, mais les réflexions sur le rock, et le rock lui-même, ont influencé à jamais les types de musiques envisagées, ainsi que la manière de les appréhender :

« à cause de son idéologie, de sa technologie et de son succès particuliers, [le rock] a fait naître un nouveau type de recherche mobilisant un vaste registre d'approches disciplinaires et de questions qui sont maintenant appliquées aussi à des formes musicales autres que le rock. En d'autres termes, on perçoit aujourd'hui toutes les formes de musique populaire comme liées aux thèmes du commerce, de la technologie, de la médiation, du plaisir et de l'hybridité, sur lesquels l'étude du rock s'est concentrée à l'origine. » (Frith, 2007 : 59).

Considérant que la propension des chercheur-e-s avoir axé-e-s leurs travaux sur le le rock a jouer un rôle non négligeable dans la définition même des ancrages des *Popular Music Studies*, il convient de considérer que s'intéresser au rock engageait à se concentrer sur un genre qui se « *définit lui-même comme opposé à la musique commerciale populaire consensuelle* » (Frith, 2007 : 59), tout en étant impliqué dans les structures du commerce et de l'industrie musicale. À travers la focalisation sur le rock, les études musiques populaires se sont alors posées comme envisageant les genres musicaux aux « *relations contradictoires entre l'industrie, les musiciens et les auditeurs qui ouvraient des espaces idéologiques où la musique pouvait à la fois connaître le succès commercial et être culturellement libératrice* » (Frith, 2007 : 57). Aussi, la concentration sur le rock dès l'émergence de la recherche sur les musiques populaires a alimenté la conviction selon laquelle celle-ci s'attache fondamentalement à des musiques contestataires.

À l'issue de cette première discussion, plusieurs points théoriques peuvent être mis en exergue dans le cadre d'une réflexion qui vise à interroger les tenants et les aboutissants d'une appréhension du rap en tant que musique populaire. Suivant les ancrages des *Popular Music Studies*, la notion renvoie à une forme d'organisation et de structuration contemporaine du champ et du fait musical, ainsi qu'aux phénomènes qui en sont concomitants. Ce faisant, la musique populaire est rattachée à la notion de masse (en terme d'audience, de moyens de diffusion, etc.) ; elle renvoie à des conditions et des outils de production, de « conservation » ou de diffusion liés à la technologie ; et elle est inscrite dans un contexte d'économie de marché. Il semblerait également que la plupart de ses acteur-trice-s ne font pas partie prenante des circuits qui organisent l'activité musicale (production à grande échelle, médiatisation de masse, carrière rentable économiquement, etc.), quand bien même leur activité découle de leurs logiques.

Au-delà, la notion de musiques populaires ne recouvre pas seulement des formes de caractérisation du fait musical et de son organisation, mais elle procède également de postulats de recherche, que représentent la mise en œuvre d'études empiriques ; la focalisation sur ce qui relève de la production de la musique ; et une tendance à s'attacher à des musiques qui sont « contestataires » par rapport aux tensions sociétales et/ou aux logiques d'un champ musical traversé par les notions de masse, de standardisation et de rentabilité économique. Ce dernier point n'est pas anodin puisqu'il pose les bases d'une orientation durable et marquante des recherches axées sur les musiques populaires, laquelle réside dans l'appréhension de ces musiques — et des pratiques qui y sont associées — comme fondamentalement inscrites dans une perspective de contestation. Ces ancrages scientifiques ne seront pas sans effets sur le champ musical lui-même.

1.2 La notion de musiques populaires dans les sphères scientifiques en France

1.2.1 L'impact durable de l'appréhension bourdieusienne du « populaire »

Du côté des recherches menées en France, le recours à la notion de musiques populaires a été beaucoup plus timide et tardif. La branche francophone de l'IASPM (International Association for the Study of Popular Music) a été fondée en 2005, et son premier colloque s'est tenu en 2007. Les vingt-quatre années qui séparent la création de l'IASPM et celle de sa branche apparaissent alors symptomatiques de la méfiance durable à l'égard de cette notion, mais également de l'intérêt dont elle semble bénéficier depuis quelques années.

Durant les années 1980, le paysage scientifique français avait été traversé par une prise en compte des musiques sous l'angle du « populaire ». C'est ainsi que la revue *VIBRATIONS*, créée

en 1981, avait eu pour sous-titre initial « Revue d'étude des musiques populaires », avant que celui-ci ne soit réajusté en « Musiques, médias, sociétés » (Le Guern, 2007 : 32). En outre, « *on oublie souvent qu'une branche spécifiquement française avait déjà existé, de 1985 à 1989, et qu'un premier colloque LASPM avait eu lieu en pays francophone d'Europe* » (Looseley, 2007 : 199). Les débats entre chercheur-e-s francophones et anglophones y avaient cependant été houleux, les un-e-s et les autres restant campé-e-s dans leurs traditions théoriques et épistémologiques (Looseley, 2007 : 199). Ainsi, mise à part quelques recherches comme les travaux d'Antoine Hennion et Patrick Mignon sur le rock (Mignon et Hennion, 1991), le paradigme des musiques populaires est resté sous-représenté pendant longtemps. Plusieurs interprétations peuvent être faites de ce contexte, les unes entrecoupant et alimentant les autres.

Tout d'abord, Philippe Le Guern souligne l'isolation et la dissémination des premiers chercheur-e-s francophones à s'être impliqué-e-s sur la question des musiques populaires. Une « *atomisation* » dont « *on comprend qu'elle a sans doute affaibli leur pouvoir institutionnel dans le champ* » (Le Guern, 2007 : 41). Ensuite, à cause de la multiplicité de ses acceptions et de l'approche pluridisciplinaire qu'elle engendre au niveau des recherches anglo-saxonnes, la notion de populaire reste relativement perçue comme un « *terrain glissant* » où « *les motivations idéologiques (...) ne sont jamais ici très éloignées des considérations épistémologiques* » (Le Guern, 2007 : 32). Ce fait est d'autant plus prégnant que, venant d'outre-Manche et porteuse d'interprétations diverses, la notion de musique populaire s'est insérée dans un champ scientifique francophone marqué durablement par la lecture boudieusienne de la « culture populaire ».

S'éloignant de la perspective « *compréhensive* » (Pasquier, 2005a : 61) développée par les *cultural studies*, Pierre Bourdieu a plutôt envisagé la culture populaire dans une optique hiérarchisante et légitimiste, selon laquelle celle-ci représenterait une culture dominée. En d'autres termes, la culture serait un outil de distinction des classes dominantes et donc un outil de reproduction de la hiérarchie sociale. La culture populaire est ainsi analysée en termes de contrainte, de déficit, de manque et de privation « *Les pratiques populaires* », nous dit Bourdieu dans *La Distinction*, « *ont pour principe le **choix du nécessaire** ("ce n'est pas pour nous")* » (Bourdieu, 1979 : 441) et se fondent sur « *le **renoncement à des profits symboliques** de toute façon inaccessibles* » (Bourdieu, 1979 : 441). La parution de *la Distinction* aura un impact considérable sur « *le paysage de la sociologie de la culture* » (Pasquier, 2005a : 63), qui sera, jusqu'aux années 2000, « *très largement dominé par les théories de la légitimité, ce qui retarde d'autant la pénétration des travaux anglais et américains* ». (Pasquier, 2005a : 63).

Dès les années 1980, la perspective bourdieusienne a néanmoins fait l'objet de critiques. Claude Grignon et Jean-Claude Passeron ont pointé le misérabilisme dont les analyses de Pierre

Bourdieu peuvent être empreintes. Au cours d'une réflexion qui se construit sous la forme d'un débat, les auteurs critiquent les « *constructions hiérarchiques et misérabilistes qui ne laissent plus aux pratiques populaires qu'un seul exercice symbolique, celui de lorgner bouche bée au-dessus de leur tête le dernier échelon de l'échelle des qualifications culturelles* » (Grignon et Passeron, 1989 : 135). Ils remettent également en cause la mise en comparaison des pratiques des dominé-e-s avec celles des dominant-e-s, qui encourage « *non seulement de mettre l'accent sur les ressemblances, mais, ce qui est plus grave, de manquer ce par quoi les dominés pourraient différer des dominants* » (Grignon et Passeron, 1989 : 136). Plus tard, Pasquier considérera que, dans les travaux marqués par cette tradition, « *les cultures populaires ne sont pas étudiées, elles sont prises dans un discours de déploration. Car la sociologie bourdieusienne se propose d'analyser les cultures populaires à partir d'outils forgés pour étudier les cultures dominantes* » (Pasquier, 2005a : 63).

Malgré les critiques émises à l'encontre de l'approche bourdieusienne de la culture populaire, l'imposante place occupée par ces perspectives légitimistes a entraîné une « *dénégation académique* » (Rouzé, 2007 : 3) durable des musiques du point de vue du populaire. Ce fait est appuyé par l'influence, dans l'espace francophone, de la perspective adornienne sur le caractère aliénant de la musique de masse (Le Guern, 2007 : 34).

1.2.2 « Rock », « musiques de jeunes », « musiques amplifiées », « musiques actuelles », « musiques underground », « musiques émergentes » : confrontation des « musiques populaires » aux autres formes de catégorisations du champ musical.

Au-delà, le paysage francophone est aussi traversé par d'autres formes de catégorisations et de définitions des musiques, qui ont pu se substituer à la notion de « musiques populaires » dans le champ scientifique. On relève ainsi les catégories « rock », « musiques de jeunes », « musiques amplifiées », « musiques actuelles », « musiques underground », « musiques émergentes ». Contrairement à la catégorie de « musiques populaires », qui se veut finalement ouverte et modulable selon les recherches menées, les catégories évoquées ici tendent à cerner précisément le fait musical et à « *circonscrire leur objet de manière précise* » (Pétiau, 2007 : 1).

Afin de cadrer le contexte au sein duquel s'insère cette étude, de mettre en exergue les enjeux — épistémologiques, théoriques et méthodologiques — qu'impliquent l'appréhension du rap en tant qu'objet de recherche, ainsi que de se positionner par rapport aux notions mobilisées par les chercheur-e-s focalisé-e-s sur le champ musical, les prochaines lignes seront consacrées aux formes de catégorisations du fait musical qui sont, ou ont été, successivement convoquées et discutées dans le champ scientifique, en France, mais aussi au Québec.

Comme ce fut le cas en Grande – Bretagne, les premiers moments de focalisation sur les musiques émergeant dans un contexte de modification radicale des industries culturelles et médiatiques, ont coïncidé avec l'avènement du rock. Le terme « rock » sera donc souvent mobilisé pour désigner ces nouvelles musiques. Ainsi que le démontrent les « *politiques du rock* » (Teillet, 1993 et 2002) mises en place par le Ministère de la culture au début des années 1980, l'action politique a également joué un rôle dans ce processus. Par ailleurs, ces « *politiques du rock* » ministérielles étaient pensées comme résolument tournées vers la jeunesse (Le Guern, 2007)²¹¹. En conséquence de ces discours en circulation, « *le rapport entre rock et jeunesse s'est donc imposé comme un élément constitutif des analyses sur ce style de musique* » (Le Guern, 2007 : 29). On parlera donc également de « musiques jeunes ». En outre, la thématique de la transgression sera régulièrement convoquée lorsqu'il s'agira d'observer ces musiques (Le Guern, 2007). Fait révélateur de cet ancrage, c'est particulièrement dans le cadre d'actions et de structures visant à soutenir les jeunes en situation difficile que se développeront les analyses et études sur « le rock » (Le Guern, 2007). En outre, « *cette focalisation des politiques du rock en direction des jeunes (...) va alimenter la critique dès le milieu des années 1980.* » (Le Guern, 2007 : 22).

Dans ce contexte, plusieurs chercheur-e-s ont assez vite souligné les limites des approches ne prenant pas en compte l'hétérogénéité des catégories mobilisées (Mayol, 1987 ; Mignon, 1987), quand d'autres ont clairement remis en cause l'appellation « musiques de jeunes » ou « musiques jeunes ». « *Le Rock n'est pas LA musique des jeunes (...) Le caractère "Jeune" est quantitativement présent, mais ne fonde pas une signification sociale. Beaucoup de jeunes ne considèrent pas le Rock comme un pôle d'interpellation concentrant la quête identitaire ; et les membres des réseaux Rock les plus interpellant peuvent dépasser la frange d'âge acceptable pour être qualifié de jeune* » (Lucas, 1984 : 165) écrit effectivement Jean-Michel Lucas dès 1984.

Face à la multiplicité des musiques envisagées, on prend également conscience que la catégorie « rock » n'est plus viable en elle-même. Le terme « musiques actuelles » est donc progressivement adopté par les politiques publiques. En témoigne la mise en place de dispositifs comme *Scènes de musiques actuelles* ou la *Commission nationale des musiques actuelles*, de même que la création de l'I.R.M.A. (Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles) en 1994 (Le Guern, 2007). Devenue l'appellation privilégiée du Ministère de la Culture en France, les limites d'une catégorisation des musiques en termes de « musiques actuelles » seront encore une fois soulevées par des chercheur-e-s s'intéressant à ces problématiques, ainsi que par les acteur-

²¹¹ Au cours d'une recherche renseignant l'émergence et l'inscription durable du rap en France, Karim Hammou met en lumière des processus similaires à l'égard du rap et, plus largement, du hip-hop. Ainsi qu'il le souligne « *Le nouveau gouvernement socialiste issu de la réélection de François Mitterrand à la présidence de la République en 1988 se saisit du hip-hop comme d'un levier pour agir sur la jeunesse* » (Hammou, 2012a : 119).

trices des musiques concernées. La notion d'actualité en elle-même a ainsi été remise en cause, tout comme le caractère « *fouffe-tout* » (Le Guern, 2007 : 20) de cette catégorie qui apparaît « *hétérogène* » tant « *sur le plan des esthétiques qu'elle regroupe* » (Le Guern, 2007 : 20) que du point de vue de leur organisation et des problématiques auxquelles elles sont confrontées.

Ainsi, les structures territoriales vont petit à petit recourir à l'appellation « musiques amplifiées » — ou « électro-amplifiées » — qui, d'après Marc Touché désigne « *un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...)* » (Touché, 1996 : 58). Ainsi, « *le terme de musiques amplifiées représente un outil fédérateur regroupant des univers musicaux qui peuvent être très contrastés : certaines formes des musiques de chansons dites de variétés, certains types de jazz et de musiques dites du monde, de fusions ; le jazz — rock, le rock'n'roll, le rock, le hard rock, le reggae, le rap, la techno, la house-music, la musique industrielle, le funk, la dance-musique... et tous les bricolages sonores non encore identifiés* » (Touché, 1996 : 58). Philippe Le Guern indique également combien la référence à ce qui relève de l'amplification de la musique « *manifeste bien la transition entre un avant et un après l'électrification des instruments, dont devait découler tout une série de modifications, techniques, sociales, économiques, politiques* » (Le Guern, 2007 : 38).

Outre Marc Touché, Philippe Mignon ou Gerôme Guibert (Guibert, 2000 ; Guibert, 2006 ; Guibert, 2007) feront référence cette catégorie, quand bien même Stéphanie Molinero considère que cette appellation ne parvient pas complètement à « *rendre compte des multiplicités de l'existence actuelle du musical (...) sans faire référence aux cadres sociaux de production et de diffusion du musical, ainsi qu'aux représentations sociales qui lui sont associées* » (Molinero, 2009 : 253). Thierry Guibert reconnaît également l'« *absence d'utilisation* » de cette catégorie « *par la population concernée* » (Guibert, 2002), soit les artistes eux/elles-mêmes.

Si elles permettent d'envisager les articulations à l'œuvre entre discours scientifique et action politique à l'égard de la jeunesse et de la culture en France, les discussions entourant les différentes formes de catégorisation – et donc d'appréhension – du fait musical convoquées jusqu'ici, en soulèvent des limites qui enjoignent à ne pas les réinvestir dans le cadre de cette recherche.

Au-delà, les catégories de « musiques underground » (Boucher, 1998 ; Seca, 2001) et de « musiques émergentes » (Lussier, 2007) sont également convoquées dans le paysage universitaire français ou francophone.

Outre les recherches de Jean-Marc Seca sur les « *musiciens underground* » (Seca, 2001), la catégorie « underground » a été mobilisée par Manuel Boucher à la fin des années 1990 et dans le cadre de

ses travaux sur le rap, afin de désigner le rap qu'il oppose au rap « *show-biz* » (Boucher, 1998 : 71). D'après le chercheur, le rap underground est celui qui « *s'autoproduit et veut garder sa capacité de créativité, de revendication* » (Boucher, 1998 : 71-72). Il représente le rap qui affirme « *ses valeurs, sa culture de rébellion et de jugement critique* » (Boucher, 1998 : 72), impliquant qu'« *il veut construire sa part de liberté* » (Boucher, 1998: 72). L'autoproduction, l'indépendance et le caractère revendicatif représenteraient donc des ancrages clefs du rap défini comme « underground ». Recouvrant une forme de classification binaire, et sur le mode de l'exclusivité mutuelle, des formes d'investissement à la pratique rapologique, cette catégorie ne semble pas non plus pertinente à mobiliser dans le cadre de cette recherche.

La catégorie de « musiques émergentes », quant à elle, semble mobilisée de manière tangible au Québec, et ce, depuis les années 2000. En témoigne, par exemple, le travail de Martin Lussier sur « Les « musiques émergentes à Montréal : de l'être au faire ». (Lussier, 2007). Encore une fois, cette appellation n'est pas sans poser un souci de définition aux personnes œuvrant dans le domaine (Lussier, 2007). Au cours d'un débat réunissant des professionnels des musiques émergentes, il a ainsi été soulevé que ces dernières ne renvoyaient pas à une forme d'appartenance fixe et strictement délimitable, mais plutôt à une « *catégorie tactique* » (Lussier 2007 : 7-9), qui encouragerait la reconnaissance des productions artistiques et des artistes auprès des organismes paragouvernementaux et des médias, qui se déjà sont imprégnés de ce label. Martin Lussier propose alors de se saisir de la catégorie non plus en s'intéressant à ce qu'elle est, mais plutôt en la considérant comme un « *faire* » (Lussier, 2007 : 2), c'est-à-dire comme « *un mouvement, un travail* » (Lussier, 2007 : 2). Ainsi, « *c'est par le biais de ce qui s'y passe, par les façons, les stratégies ou les techniques par lesquelles la singularité, l'appartenance est produite* » (Lussier, 2007 : 2) qu'il propose d'appréhender les musiques émergentes. D'après Martin Lussier, « *c'est entre autres par et dans ce faire qui échappe à la logique catégorielle ou la remet quelque peu en question, qu'est marquée leur spécificité* » (Lussier, 2007 : 12). Si ce postulat présente des facettes intéressantes, la notion d'émergence pose question en elle-même. En effet, de la même manière que la notion d'actualité a été remise en cause à propos de la catégorisation musiques actuelles, la caractérisation des musiques en termes d'émergence pose les limites de son obsolescence : A quel moment un type de musique ne peut ou ne doit plus être considéré comme émergent ?

Ainsi, quand bien même cette forme de labellisation est particulièrement utilisée dans le secteur culturel québécois, elle ne sera pas retenue en termes analytiques dans le cadre de cette recherche portant sur l'activité rap montréalaise.

1.3 L'exigence d'une appréhension ouverte et non essentialisante de la notion de « musiques populaires ».

Suite à ce bref aperçu des diverses formes de catégorisations des musiques relevées dans le champ scientifique ou des politiques publiques, il apparaît plus adéquat de parler en termes de « notion » – qui engage également des pratiques et des postulats de recherche – qu'en termes de « catégorisation » ou d'« appellation ». Au-delà, c'est la notion de « musiques populaires » qui permettrait d'envisager l'ensemble des particularités ou enjeux auxquels vont distinctement faire référence les formes de référencement en termes de « musiques amplifiées », « musiques actuelles » ou « musiques underground ». À propos de son travail sur les musiques électroniques, Anne Pétiau a effectivement écrit :

« La catégorie de “musiques actuelles” employée par l'institution resserre en effet trop le questionnement sur les politiques publiques alors qu'une grande partie des activités en musiques électroniques n'est pas insérée dans ces réseaux institutionnels. Les musiques électroniques se sont aussi développées en partie par des réseaux alternatifs et underground – mais justement en partie, et ne peuvent non plus s'y réduire. La catégorie de “musiques amplifiées”, si elle évite les ambiguïtés du terme “populaire” en se référant à des caractéristiques techniques, perd du coup l'ancrage avec les aspects culturels et sociaux de ces musiques ». (Pétiau, 2007 : 2).

Ainsi, d'après la chercheuse, si la notion de « musiques populaires » est plus « imprécise » (Pétiau, 2007 : 15) que les autres, celle-ci se révèle « finalement être la plus heuristique pour rendre compte de la complexité de ces musiques » (Pétiau, 2007 : 15). Il convient également de rejoindre Vincent Rouzé lorsqu'il souligne que la notion est à envisager en tant qu'« étiquette » qui « prend corps dans le récit et dans la réflexion postérieure à l'action de composition et/ou d'écoute » (Rouzé, 2007 : 1). D'ailleurs, celle-ci n'est que peu mobilisée par les acteur-trice-s eux/elles-mêmes des musiques envisagées (Rouzé, 2007). Impliquant alors un travail d'analyse, le recours à la notion de musiques populaires permet également « de se rattacher à un domaine de recherche qui est bien balisé » (Pétiau, 2007 : 5), concrètement représenté et alimenté par l'IASPM et ses diverses sous-branches²¹². D'ailleurs, on assiste à un « regain d'intérêt » (Le Guern, 2007 : 32) envers la notion dans l'espace scientifique français et francophone depuis une dizaine d'années. En témoigne la création de la revue *Volume!* en 2002, dont le sous-titre indique qu'elle représente « *La revue des musiques populaires – The French journal of Popular Music Studies* ».

Si la notion de musiques populaires est retenue dans le cadre de cette recherche, il convient néanmoins d'insister sur le fait que c'est que bien en tant que notion ouverte,

²¹² Nous pensons notamment aux branches IASPM francophone et IASPM Canada.

envisageant les musiques à la fois d'un point de vue historique, social, technique, économique ou esthétique (Rouzé, 2007) et s'éloignant d'une définition essentialisante de ce qui relèverait du populaire. Ce point est d'autant plus prégnant au cours de l'étude proposée ici, puisque le rap est, au sein des politiques publiques, des médias, voire du champ universitaire, régulièrement présenté comme intrinsèquement lié au populaire et ce, dans une acception qui associe le populaire à la domination sociale²¹³.

Au cours de son travail retraçant l'émergence et l'implantation du rap en France, Karim Hammou a effectivement souligné que, depuis la fin des années 1980 et le début des années 1990, les médias ont dessiné une perception du rap comme « *symptôme de problèmes publics* » (Hammou, 2012 : 71), se cristallisant alors de plus en plus autour de la question de la « *crise des banlieues* » (Hammou, 2012a : 76). Dès le début des années 1990, le rap est effectivement convoqué conjointement au traitement médiatique d'émeutes à Vaux en Velin ou à Mantes la jolie. Le rap devient alors expression de la banlieue, terme qui « *véhicule bien plus qu'une information géographique anodine* » (Hammou, 2012a : 85) puisque, dans un contexte où il permet de « *circonscrire et d'évoquer publiquement divers peurs sociales* » (Hammou, 2012a : 85), celui-ci implique « *l'évocation euphémisée d'enjeux de classe et de race* » (Hammou, 2012a : 85), faisant référence aux classes ouvrières et non blanches. L'assignation médiatique du rap au « populaire » à travers cette analogie rap/banlieue est également alimentée par le champ des politiques publiques, au sein desquelles il est convoqué comme « *levier d'action sur les classes populaires* » (Hammou, 2012a : 119). En effet, et ainsi que l'ont démontré les analyses de Karim Hammou sur le terrain français, « *la notion de culture hip-hop fonctionne en partie comme un euphémisme pour signifier une reconnaissance orientée spécifiquement vers la catégorie d'action publique que constituent les jeunes des quartiers sensibles issus de l'immigration* » (Hammou, 2012a : 125). En France, les logiques médiatiques et de l'intervention publique se répondent donc dans la construction et la stabilisation d'une représentation relativement diffuse du rap comme expression des banlieues et, par conséquent, comme mode d'expression populaire et relatif aux classes dominées. En cela, le rap est assigné à une « *pratique minoritaire*²¹⁴ » (Hammou, 2012a : 83-84).

Parallèlement à cela, le champ universitaire français a aussi pu être marqué par cette perception. Concernant la recherche sur le rap en France, Karim Hammou relève effectivement que « *le regard sociologique a bien souvent reconduit, avec ses outils propres, un regard journalistique surdéterminé*

²¹³ Un fait également relevé en 1984 par Jean-Michel Lucas à propos du rock. Au cours d'une recherche interrogeant les rapports entre rock et politiques culturelles, l'auteur souligne effectivement que « *pour un certain nombre d'intermédiaires culturels, les expressions Rock recouvrent une musique concernant les jeunes à faible capital scolaire, originaire de milieux populaires.* » (Lucas, 1984 : 43).

²¹⁴ Ce qui a attiré au minoritaire est ici entendu au sens de Colette Guillaumin, qui confère au groupe minoritaire le statut de groupe « *doté d'un moindre pouvoir* » (Guillaumin, 1985 : 101).

par la volonté d'utiliser le rap comme révélateur du "problème des banlieues"» (Hammou, 2012a : 7). À la fin des années 2000, Stéphanie Molinero considère ainsi que les sciences sociales « ont jusqu'à présent considéré les rappeurs comme des individus en situation de domination sociale » (Molinero, 2009 : 9), quand Anthony Pecqueux reprend les analyses de Grignon et Passeron pour décrire « l'oscillation populomiséraliste » (Pecqueux, 2007 : 30) des attitudes de recherches problématisant le rap. Julien Barret pointera également la propension des recherches sur le rap à évincer son caractère musical, poétique et esthétique²¹⁵, pour se concentrer principalement sur sa « dimension sociale » (Barret, 2008 : 22).

Durant les années 1990, une proportion non négligeable de chercheur-e-s a effectivement cherché à démontrer que « le rap apparaît bien comme une réponse des banlieues » (Calio, 1998 : 134), lorsque d'autres estimaient qu'il « semble qu'on puisse s'entendre pour dire que les rappeurs proviennent d'abord des banlieues, en périphérie des très grands centres urbains, qu'ils sont issus majoritairement de milieux socio-économiquement défavorisés et/ou de l'immigration. ». (Souchard, 1996 : 160)²¹⁶. Le point de vue s'est quelque peu modifié depuis et plusieurs travaux sur le rap en France ont nuancé l'analogie rap/banlieue²¹⁷, ainsi que la définition du rap comme musique d'un groupe spécifique — en termes de classe, de race, de lieu de vie, etc. — et fondamentalement dominé. De manière concomitante, c'est aussi la représentation d'un rap porteur d'un « message de révolte » que nombre de chercheur-e-s ont pu penser « consubstantiel au rap » (Barret, 2008 : 22), qui va être reconsidérée par les chercheur-e-s s'intéressant au rap hexagonal.

Durant la seconde moitié des années 2000, une partie du travail de Stéphanie Molinero sur les publics du rap va consister à croiser les résultats d'enquêtes de l'INSEE et du Ministère de la Culture pour réajuster le postulat relativement diffus, selon lequel le rap serait « une musique "produite par le peuple, pour le peuple" » (Molinero, 2007 : 12). Son analyse lui permet ainsi que d'énoncer la conclusion suivante :

« S'il semble, comme font la plupart des auteurs, théoriquement plus correct de considérer le rappeur comme un enfant des classes populaires (...), certains faits nous amènent à nuancer l'idée selon

²¹⁵ Mise à part Julien Barret (Barret, 2008) et Isabelle Marc Martínez (Marc Martínez, 2008), très peu d'études consacrées au rap ne se concentrent effectivement sur ces dimensions. Il s'avère d'ailleurs que les deux chercheur-e-s se sont livrés à un houleux débat suite à la recension de l'ouvrage d'Isabelle Marc Martínez par Julien Barret (Barret, 2010 ; Marc Martínez, 2011a ; Barret, 2011 ; Marc Martínez, 2011b)

²¹⁶ Ces deux auteurs ont néanmoins souligné que des études sociologiques d'envergure seraient nécessaires pour réellement cerner qui sont les rappeurs - le terme est toujours indiqué au masculin- et leur public (Souchard, 1996 et Calio, 1998)

²¹⁷ Par exemple, l'un des enjeux de la thèse de doctorat de Karim Hammou a été de mettre en œuvre une réflexion démontrant que « la question du lien entre rap et banlieue ne relève pas de la vérité ou de l'erreur » mais « de rapports sociaux que l'on peut ausculter en procédant à une généalogie, c'est-à-dire en substituant à « l'axe qui va de la structure de la connaissance à l'exigence de la vérité [...] un axe qui est autre, l'axe pratique discursive-affrontement de pouvoir. » (Foucault 1997 (1976) : 159) » (Hammou, 2009b : 9). Karim Hammou se donne ainsi la tâche de « Ne plus s'interroger sur l'être du rap en sondant son rapport aux banlieues » pour « soulever plutôt cette question, paraphrasant Foucault: « comment, depuis quand et pourquoi a-t-on commencé à percevoir ou à imaginer que c'est la banlieue qui fonctionne sous et dans le rap ? » ». (Hammou, 2009b : 9).

laquelle le rappeur ferait partie des classes dominées de la société et qu'il s'adresserait à ces mêmes classes » (Molinero, 2009 : 62-63).

Ainsi, s'inscrivant dans une perspective selon laquelle « *considérer le rap comme une création populaire renvoie (...) au statut social (dominé) de ses producteurs* » (Molinero, 2009 : 56), Stéphanie Molinero avance que « *toutes les tentatives de catégorisation du rap en tant que "musique populaire" semblent échouer au regard de la réalité sociale* » (Molinero, 2009 : 243). La sociologue ne juge donc pas adéquat de s'en remettre à cette notion.

C'est à ce niveau que la présente recherche se distingue du positionnement de Stéphanie Molinero. En effet, est indéniable que l'appréhension du rap en tant que fondamentalement produit et écouté par des individu-e-s en situation de domination sociale est erronée et que « *les terminologies à la fois trop généralisantes et trop réductrices* » (Molinero, 2009) ne sont plus valables pour observer la pratique musicale d'un point de vue scientifique. Cependant, la notion de populaire peut être conservée dans une version non essentialisante, ouverte, et appréhendant les diverses facettes du fait musical. Précisons également que si la notion ne sera pas mobilisée ici à partir d'un héritage bourdieusien de la domination, selon lequel il existerait « *une association figée entre classes sociales et catégories de goût* » (Pasquier, 2005a : 65), la présente recherche s'articule dans un mouvement qui envisage les pratiques et les processus comme traversés par des rapports sociaux de pouvoir et, par conséquent, par des « *phénomènes de hiérarchisation* », qui sont à penser comme « *des processus mouvants et historiquement situés* » (Pasquier, 2005a : 65).

Retenant la notion de « musiques populaires », il est proposé de considérer si, et de quelle manière, la recherche sur le champ musical au Québec, les travaux axés sur le rap québécois, ainsi que la sociolinguistique du rap, se sont emparés de la notion de musique populaire. Outre un mouvement de contextualisation du paysage scientifique au sein duquel s'insère cette étude, l'appréhension du recours à la notion de musiques populaires dans les travaux avec lesquels cette recherche entre en discussion, concourra également à définir plus précisément les enjeux théoriques de cette étude sur l'activité rap montréalais, et, par conséquent, à en cadrer les fondements épistémologiques et méthodologiques.

II. Recours à la notion de « musiques populaires » dans le cadre d'une recherche en sociolinguistique sur le rap à Montréal

2.1 Envisager l'usage de la notion dans le champ scientifique au Québec.

Au sein de l'espace universitaire québécois, la notion de musiques populaires est fréquemment mobilisée par les chercheur-e-s posant une réflexion sur le fait musical. Par ailleurs, certain-e-s contributeur-trice-s clefs du champ des *Popular Music Studies* et membres de l'Iaspm (*International Association for the Study of Popular Music*)²¹⁸, sont diplômés ou en poste au sein d'universités montréalaises. Will Straw, qui a produit un travail influant sur la notion de scène dans le cadre des *Popular Music Studies*, est Professeur au département d'*Art History and Communications Studies* de l'Université McGill. Line Grenier, chercheure impliquée au sein de l'Iaspm Canada, est Professeure agrégée au département Communication de l'Université de Montréal. Ses travaux portent sur la manière dont « *les pratiques, les discours et les dispositifs culturels, dans leurs articulations aux différentes formes d'exercice du pouvoir, participent à produire ce qui fonctionne et prévaut comme allant de soi* »²¹⁹. Line Grenier est également responsable du laboratoire de recherche « Culture populaire, connaissance, critique » (CPCC), dont font partie plusieurs chercheur-e-s impliqué-e-s sur des problématiques liées aux musiques populaires (c'est le cas de Martin Lussier, qui s'intéresse au paradigme des musiques émergentes, en s'inscrivant dans la perspective des *Popular Music Studies* (Lussier, 2008)). L'environnement universitaire montréalais est donc marqué par la présence de structures de recherche et de programmes d'enseignements abordant les *Popular Music Studies*. Ce fait implique à la fois une production perceptible de travaux interrogeant la notion et alimentant la connaissance concernant cette dernière, de même que la formation de chercheur-e-s qui amorceront ensuite une carrière impliquée dans le champ des musiques populaires. C'est le cas de Geoff Stahl, qui, à la suite d'une thèse de *PhD* sous la direction de Will Straw à l'Université Mc Gill, enseigne les *Popular Music Studies* à l'Université Victoria de Wellington, ainsi qu'il poursuit des travaux interrogeant « *the social relations and systems of representation associated with urban creative labour and music making* »²²⁰. À noter qu'il a occupé la Chaire de l'Iaspm de 2007 à 2009.

²¹⁸Nombre des conférences annuelles de la branche canadienne de l'IASPM ont d'ailleurs eu lieu dans des université québécoises. Nous relevons Du 16 au 19 juin 2011 s'est d'ailleurs tenu à L'Université McGill la Conférence annuelle, autour de la thématique « Musique et environnement: lieu, contexte et conjoncture »

²¹⁹ <http://cpcc-lab.org/?p=40>

²²⁰ <http://www.victoria.ac.nz/seftms/about/staff/geoff-stahl>. « *les relations sociales et les systèmes de représentation liés au travail de création urbaine et la production de la musique* ». Citation traduite par mes soins.

Par ailleurs, la présence d'enseignant-e-s-chercheur-e-s, de laboratoires de recherche ou de travaux de maîtrise et de doctorat²²¹ sur la question des musiques populaires dans les universités québécoises, implique également la réalisation d'études focalisées sur le terrain local et donc la production de connaissances sur le champ musical montréalais et québécois. Line Grenier, par exemple, est l'auteure de recherches sur les liens entre langues, identité québécoise et chanson populaire au Québec (Grenier et Morrison, 1995). Roger Chamberland représente également un contributeur majeur des recherches sur les musiques populaires au Québec. Outre une anthologie de la chanson québécoise (Chamberland et Gaulin, 1994), des travaux sur la musique western (Chamberland, 1997), le punk (Chamberland, 1995) ou sur le rap (Chamberland, 2006 (2002) au Québec, le chercheur a également posé des réflexions théoriques sur la notion de musiques populaires et les manières d'y recourir dans le cadre de recherches sur le fait musical (Chamberland, 2000).

Du côté des recherches ancrées dans le paysage universitaire anglophone du Québec, Geoff Stahl a présenté, en 2003, une thèse intitulée *Crisis? what crisis? : Anglophone musicmaking in Montreal* (Stahl, 2003). Postulant la nature fondamentalement interdisciplinaire des *Popular Music Studies* (Stahl, 2003 : 115), il propose une approche ethnographique de la création et de la pratique musicales anglophones²²² montréalaises, ainsi qu'il les cartographie dans la ville. Soulignons également le travail de postdoctorat de Sandria B Bouliana, sous la direction de Will Straw, qui traite de l'histoire de la musique populaire au Québec. La chercheuse a également participé à la construction d'un module interactif en ligne sur « la chanson populaire francophone au Canada »²²³. Ce module envisage la chanson comme « porte d'entrée à l'histoire culturelle des communautés francophones au Canada »²²⁴, tout en prenant en compte son inscription dans une industrie musicale portée par des logiques et des stratégies toujours en mouvement. À noter qu'une « étape » du module est consacrée au rap québécois francophone des années 2000.

Qu'ils soient le fait de chercheur-e-s rattaché-e-s à des universités francophones ou anglophones du Québec, nombre des études mobilisant la notion de musiques populaires font référence aux travaux de Will Straw qui, prenant acte du « *spatial turn* » (Straw, 2002 : 253) des *cultural studies* et des *Popular Music Studies* au début des années 1990, a théorisé et mobilisé la notion de scène. Outre Geoff Stahl qui a eu recours à cette notion dans le cadre de sa recherche doctorale, Line Grenier et Val Morrison s'inspirent de la distinction que fait Straw

²²¹ Comme en témoigne l'ensemble des études, mémoires et thèses sur les musiques du Québec qui ont été réalisés depuis 1994 et qui sont répertorié-e-s sur le site internet de la Société québécoise en musique.

²²² Et dans une moindre mesure francophone

²²³ Dans le cadre de *L'Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, projet multimédia basé à l'Université Laval.

²²⁴ <http://chanson.ameriquefrancaise.org>

entre « communauté » et « scène » musicales, pour traiter de l'importance de la question linguistique et ethnique dans la production, la diffusion et la réception de la musique populaire au Québec (Grenier et Morrison, 1995). En règle générale, le recours à la notion de populaire au sein de travaux québécois procède d'ancrages et de perspectives surtout anglo-saxonnes²²⁵. Certain-e-s auteur-e-s français sont également discuté-e-s²²⁶. Ainsi, la notion de musiques populaires, telle qu'elle est mobilisée dans l'espace universitaire québécois, renvoie à un champ « *indissociable du complexe industriel* » (Grenier et Morrison, 1995 : 79), tout en impliquant les enjeux sociétaux et les rapports de pouvoir à l'œuvre dans un espace donné. Ce faisant, la notion est mobilisée en tant que participant « *d'un processus de socialisation qui engage l'échange et la communication entre des groupes sociaux qui se définissent en fonction de leurs intérêts et de leurs goûts* » (Chamberland, 2000 : 105). Allant plus loin, Line Grenier et Val Morrison l'envisagent comme suit :

« produit d'une mise en société (Hennion, 1988) spécifique, d'un ensemble particulier de rapports sociaux au sein desquels sont construits, de manière réciproque et concurrente, des objets (partitions, chansons, disques, instruments de musique, répertoires, etc.) et des sujets (musiciens, auditeurs, compositeurs, paroliers, techniciens, etc.) musicaux. » (Grenier et Morrison, 1995 : 79).

Les deux chercheur-e-s parlent alors de « *terrain sociomusical* » (Grenier et Morrison, 1995) et proposent une réflexion impliquant « *les constituants économique-politiques et esthétiques du dispositif musical populaire* » (Grenier et Morrison, 1995 : 80), là où Michèle Ollivier met au jour les segmentations de classe et de genre à l'œuvre dans la musique populaire du Québec (Ollivier, 2006).

Si les rapports de pouvoir, les processus et effets de hiérarchisation tangibles dans le champ musical du Québec sont envisagés par les chercheur-e-s impliqué-e-s sur l'étude des musiques populaires, les travaux issus du champ scientifique québécois semblent néanmoins peu influencés par la lecture bourdieusienne du populaire, qui a longtemps prévalu au sein des recherches produites en France²²⁷. Ce fait est palpable à travers la référence de Roger Chamberland à Herbert J. Gans plutôt qu'à Pierre Bourdieu, lorsqu'il interroge l'existence d'une « culture de goût » qui se différencierait selon les groupes sociaux (Chamberland, 2000).

Au-delà, l'approche des musiques populaires dans le champ universitaire québécois est colorée par l'histoire récente de la province et le rôle qu'y a joué la musique, notamment la

²²⁵ Par exemple, Simon Frith et ses travaux sur les liens entre musique et identité sont régulièrement convoqués. Il en est de même pour Arjun Appadurai et ses travaux sur la réinterprétation des formes culturelles en tant de globalisation.

²²⁶ Line Grenier et Val Morrison, notamment, vont rejoindre la perspective de Hennion pour définir ce qu'elles entendent par « musiques populaires » (Grenier et Morrison, 1995)

²²⁷ Au cours de la revue de littérature opérée sur la mobilisation de la notion de musiques populaires dans le champ scientifique québécois, il a pu être constaté que Michèle Ollivier était la seule à mobiliser et à discuter la perspective de Pierre Bourdieu (Ollivier, 2006)

chanson francophone. En effet, au Québec, « *la musique populaire, obéissant à un effet de cadrage institutionnel, a d'abord servi à établir les bases d'un principe identitaire prenant appui sur le développement du sentiment de conscience nationale, plus particulièrement durant les années 1960 (...).* » (Chamberland, 2000 : 105). Prenant ainsi acte de l'« *étroite correspondance qui se trouve établie entre le domaine musical populaire et la sphère sociopolitique au Québec* » (Grenier, 1997 : 34) les différents travaux menés sur la musique populaire québécoise vont se focaliser sur cette facette pour, par exemple, mettre au jour les « *processus itératifs dans et par lesquels les objets (...) et les sujets (...) sont réciproquement définis comme musicaux et déterminent ce qui vaut et peut valoir comme « musique populaire québécoise « à un moment donné* » (Grenier, 1997 : 32).

Au Québec, les années 1960 ont été marquées par l'avènement d'une nouvelle forme d'expression musicale, portée par des artistes dorénavant désigné-e-s de « chansonniers ». En pleine période de révolution tranquille, le mouvement chansonnier aux textes célébrant les paysages, les traditions et la vie ordinaire des francophones du Québec (Ollivier, 2006), prend alors une couleur politique et « *came to be seen as emblematic of the struggle of French Quebecers to articulate a new identity, to improve their social and economic situation, and to regain control over the economy*²²⁸ » (Ollivier, 2006 : 99). Portée par la ferveur de la Révolution tranquille et de l'accession au pouvoir du Parti Québécois en 1976, ce genre musical et ses réinterprétations plus contemporaines « *qui contribuent à façonner le visage culturel et sociopolitique d'un Québec moderne* » (Grenier et Morrison, 1995 : 87), ont connu un véritable essor et engouement jusque-là fin des années 1970. L'année 1973/1974, est « *à marquer d'une pierre blanche puisque la chanson québécoise détient 26 % des ventes du marché du disque au Québec* » (Chamberland et Gaulin, 1994 : 142). Par ailleurs, proposant une musique axée sur le texte, la composition originale et teintée du contexte local, les chansonniers se sont clairement démarqués des artistes majoritairement en place jusque-là Révolution tranquille, lequel-le-s proposaient surtout un copier-coller des hits étasuniens ou français. Les pratiques artistiques de ces derniers furent d'ailleurs désignées par les critiques et les autorités culturelles « *as a manifestation of the subservience of local artists to outside cultural models*²²⁹ » (Ollivier, 2006 : 99). Dans un contexte de nationalisme émergent, la « chanson » fut ainsi mise en opposition avec la catégorie désignée de « musique populaire », renvoyant à la musique dite pop et commerciale. Le champ musical québécois des années 1960 sera donc traversé par une frontière farouchement dressée et alimentée par ces deux « camps ». Si elle tend à devenir plus poreuse au cours de la décennie suivante (Ollivier, 2006), elle reste encore bien palpable à la fin

²²⁸ « *en est venue à être considérée comme emblématique de la lutte des québécois français visant à articuler une nouvelle identité, à améliorer leur situation sociale et économique et à reprendre le contrôle de l'économie* ». Citation traduite par mes soins.

²²⁹ « *comme une manifestation de l'asservissement des artistes locaux à des modèles culturels extérieurs* ». Citation traduite par mes soins.

des années 1970, ainsi qu'en témoignent les débats qui font rage lors des premières éditions du Gala de l'ADISQ (l'Association du disque et de l'industrie du spectacle et de la vidéo du Québec), qui récompense chaque année et depuis 1979 les meilleurs artistes et pièces musicales de l'année. D'après les observations de Line Grenier et Val Morrison (Grenier et Morrison, 1995), les premiers galas télévisés se sont effectivement révélés être le lieu d'une querelle publique entre deux camps associés respectivement au mouvement chansonnier ou à la variété et musique pop :

« (...) la bataille oppose d'une part, une clique populiste, défendant ses propres intérêts commerciaux en prétendant défendre ceux des Québécois et Québécoises ordinaires et leurs musiques favorites ; et d'autre part, une clique intellectuelle et snob, reconnue pour son penchant nationaliste, son discours de gauche ainsi que ses "réseaux d'influence" au gouvernement et dans les principaux organismes subventionnaires ». (Grenier et Morrison, 1995 : 84).

Ces propos indiquent également que ces deux catégories se sont construites sur un mode hiérarchique (Ollivier, 2006).

Néanmoins, cette frontiérisation va perdre petit à petit de sa consistance. À partir des années 1980, une certaine désaffection pour la chanson identitaire est palpable, et sans doute à lier au contexte politique marqué par l'échec du référendum de 1980, qui ouvrait la possibilité au Québec de devenir un état à part entière. Celle-ci s'accompagne d'une modification du paysage et des logiques de l'industrie de la musique, ainsi que de l'émergence de nouveaux artistes « dont les répertoires marient, sinon confondent les styles et les genres » (Grenier et Morrison, 1995 : 85). Ces mutations ont pour conséquence notable que « les divisions artistiques fondées sur le genre (musical) et le style qui avaient jusqu'alors séparé en les hiérarchisant les pratiques et produits musicaux semblent reléguées au second plan » (Grenier et Morrison, 1995 : 84). La « dualité hiérarchisante » (Grenier et Morrison, 1995 : 88) qui a marqué le monde musical québécois des années 1960 puis, dans une moindre mesure, des années 1970, s'est donc petit à petit amenuisée. Néanmoins, celle-ci reste toujours vivace dans les consciences et continue de colorer le paysage musical québécois, ainsi que les pratiques qui s'y actualisent (Grenier et Morrison, 1995). Ainsi que l'analyse Michèle Ollivier à la suite d'une étude au cours de laquelle elle demandait à ses répondant-e-s de classer des artistes québécois-e-s renommé-e-s selon leur propres catégorisations et de les placer sur une « échelle de prestige », « *while popular music artists are no longer divided into antagonistic factions, the distinction between songwriters, rock, and pop-rock artists on the left hand side of the configuration and interpreters, artistes populaires, and country artists on the right hand side continues to delineate a symbolic boundary in Quebec's popular music industry*²³⁰ » (Ollivier, 2006 : 103). Si la frontière, même symbolique, s'affaiblit à

²³⁰ « *tandis que les artistes des musiques populaires ne sont plus divisés en deux factions antagonistes, la distinction entre les auteurs-compositeurs, et les artistes rock ou pop-rock du côté gauche de la figure et les interprètes, les artistes populaires et de musiques country à*

mesure que les artistes classé-e-s par les répondants sont jeunes, il semble néanmoins clair que « *the distinction between the two groups has not entirely disappeared, as evidenced by differences in professional roles, musical styles, and prestige which continue to structure the field*²³¹ » (Ollivier, 2006 : 103).

Outre le fait d'indiquer combien la notion de musiques populaires se façonne dans un environnement sociétal et culturel particulier au Québec, la lecture des travaux interrogeant la dichotomie propre à l'environnement musical québécois souligne également un usage nuancé des termes « popular music » et « musiques populaires ». Il semblerait effectivement que pour Michèle Ollivier, les musiques populaires ne renvoient pas à la traduction littérale de la notion de popular music, mais représenteraient plutôt une sous-catégorie de ce que désigne cette dernière. Dans un article écrit en anglais, la chercheuse opère ainsi une distinction entre les deux, en conservant la version francophone de l'expression pour désigner le genre le plus pop et le plus commercial du « *field of popular music*' » (Ollivier, 2006 : 98). À propos de la « musique commerciale » des années 1960, marquées par l'avènement de l'activité chansonnière, elle commente ainsi : « *The more commercial genre of popular music, often simply called musique populaire, did not disappear as a result.* » (Ollivier, 2006 : 99). Par ailleurs, elle titre une sous-partie de son article sur la frontiérisation du champ musical québécois de la manière suivante : « *Chansonniers and artistes populaires : mapping out boundaries in Quebec popular music* » (Ollivier, 2006 : 98). L'usage des formes anglophones et francophones n'est donc pas anodin et permet ici de désigner des objets différents. Dans les textes francophones édités au Québec, un mouvement similaire et une certaine ambiguïté dans l'usage de l'expression « musiques populaires » sont également perceptibles. Cette dernière peut effectivement renvoyer à la notion utilisée d'un point de vue analytique ou plutôt désigner une catégorie ou un genre musical des musiques populaires. Roger Chamberland, par exemple, fait tantôt référence aux musiques populaires en tant que champ et tantôt évoque « *les éléments discriminants que la critique utilise pour différencier la musique populaire et la chanson à texte ou poétique* » (Chamberland, 2000 : 112).

2.2 De la notion de musiques populaires dans les recherches québécoises focalisées sur le rap.

Depuis le début des années 2000, le rap et, de manière plus générale, le hip-hop québécois, ont attiré l'attention de plusieurs chercheur-e-s. Roger Chamberland, auteur prolifique sur diverses facettes du fait culturel québécois, a publié son premier chapitre d'ouvrage sur la

son côté droit, continue de délimiter une frontière symbolique au sein de l'industrie de la musique populaire du Québec ». Citation traduite par mes soins.

²³¹ « *la distinction entre les deux groupes n'a pas complètement disparue, ainsi que le met en évidence les différences en termes de rôle professionnels, de styles musicaux et de prestiges, qui continuent de structurer le champ* ». Citation traduite par mes soins.

thématique du rap en 2001 (Chamberland, 2001). S'en est suivi une autre contribution sur « *le paradoxe culturel du rap québécois* » (Chamberland, 2006 (2002), avant le décès brutal du chercheur en 2003.

Au milieu des années 2000, plusieurs chercheur-e-s et groupes de recherche reprennent le flambeau et produisent des analyses qui se répondent (Laabidy, 2004, 2010, 2012 ; LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 ; LeBlanc, et Djerrahian, 2007 ; Sarkar, 2006, 2008a et 2008b ; Sarkar et Allen, 2007 ; Sarkar, Low et Winer, 2007 ; Low et Sarkar, 2012). Enfin, des mémoires de Maîtrise, comme celui présenté par Laurent K. Blais et interrogeant « *le rap comme lieu* » (Blais, 2009) d'un point de vue ethnographique, viennent enrichir la littérature scientifique sur le rap québécois et montréalais.

Si les connaissances et analyses apportées par l'ensemble des recherches sur le rap québécois seront mobilisées tout au long de l'étude présentée, il convient, à ce moment du texte, d'examiner succinctement si les chercheur-e-s concerné-e-s s'appuient sur la notion de musiques populaires dans le cadre de leurs travaux et, le cas échéant, de quelle manière.

Ainsi que déjà souligné²³², Roger Chamberland fait volontiers référence à la notion de musiques populaires et au champ des *Popular Music Studies* dans le cadre de ses travaux. Au-delà, nombre des universitaires ayant travaillé sur le rap au Québec font plus largement référence au hip-hop qu'au rap, quand bien même leurs recherches se concentrent surtout sur l'activité rap. Corollairement à cela, leurs écrits vont davantage se référer à la notion analytique de « culture » et les acteur-ric-e-s envisagé-e-s pourront être désignés de « *hip-hopers* » (Laabidy, 2007 : 147 et Laabidy, 2012) plutôt que de rappeur-se-s.

Myriam Laabidy, qui consacre une partie de ses recherches aux liens entre hip-hop, jeunesse et éducation, va mobiliser la notion « culture jeune » (Laabidy, 2007 ; Laabidy, 2012), en se référant à des auteurs qui ont travaillé sur cette notion dans le cadre d'études sur le décrochage scolaire²³³. Si les autres auteur-e-s interrogeant le rap de Montréal soulignent également un lien tangible entre rap et population jeune, Marie-Nathalie LeBlanc, Gabriella Djerrahian et Alexandrine Boudreault-Fournier mobilisent la notion de « cultures populaires ». Il en va de même concernant l'équipe de recherche formée par Mela Sarkar, Bronwen Low, Dawn Allen et Lise Winer. Pour ces deux groupes de chercheuses, la référence aux *cultural studies* et non à un héritage bourdieusien de l'appréhension du « populaire » est manifeste (LeBlanc et Djerrahian, 2007 ; Low et Sarkar, 2012).

²³² Cf. Chapitre III., 2.1.

²³³ Au cours de sa thèse de doctorat sur les liens entre les représentations scolaires et la culture hip-hop, elle ancre particulièrement son propos dans la lignée des travaux de Richard Ouellet (OUELLET Richard, 1994, « Le décrochage scolaire : perspective générale » dans EDUCATION ET FRANCOPHONIE, 22(1), pages 4-11) et de Gilles Boudinet (BOUDINET Gilles, 1996, *Pratiques rock et échec scolaire*, L'Harmattan, Paris, 192 pages).

Il a déjà été mentionné que malgré leur proximité, les ancrages des *cultural studies* et des *Popular Music Studies* ne se confondent pas complètement²³⁴. Ce faisant, et puisque les travaux issus des *cultural studies* « ne constituent pas (...) une production homogène » (Pasquier, 2005a : 62), les lignes qui vont suivre visent à entrevoir plus spécifiquement la manière dont les deux groupes de recherche entendent analyser le hip-hop en tant que culture populaire.

Au cours d'un article consacré au hip-hop « dans un Montréal mondialisé » (LeBlanc et Djerrahian, 2007), Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian proposent une réflexion à partir de la notion de cultures populaires et ce, en posant cette dernière comme toujours traversée par les « rapports entre local et global » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 32) et donc des phénomènes « de créolisation, d'hybridation ou de métissage » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 31). Par ailleurs, il convient de souligner que les chercheuses n'envisagent pas les cultures populaires en tant que renvoyant fondamentalement à des lieux, pratiques, formes et expressions de remise en cause et/ou de subversion des normes et des rapports sociaux. Des postulats qui rejoignent ceux endossés dans le cadre de cette recherche. LeBlanc et Djerrahian envisagent effectivement que les cultures populaires peuvent aussi jouer un rôle « dans la reproduction des structures locales du pouvoir, tant au niveau des groupes d'âge, de genre et de classe » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 31). Dans le cadre de leurs recherches sur le rap de Montréal, les chercheuses considèrent que la convocation de la notion de cultures populaires revient à s'intéresser à des formes d'expressions relevant certes d'une « référence identitaire structurante pour un grand nombre de jeunes » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 51), mais qui impliquent également « les enjeux locaux de la marginalisation » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 51). C'est donc dans une perspective interrogeant les articulations entre culture et pouvoir que LeBlanc et Djerrahian ancrent leur propos, évitant par-là même le caractère populiste dont ont pu être qualifiés certains travaux rattachés au champ des *cultural studies*, sur la base de leur propension à accorder une valeur intrinsèque de résistance aux pratiques et expressions dites « populaires » et, corollairement, à glorifier ces dernières. Ce faisant, les chercheuses vont mettre au jour une volonté d'intégration des acteur-trice-s du hip-hop montréalais aux schémas majoritaires de la société québécoise, plutôt que la remise en cause de ces derniers (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 23). D'après leur enquête, « la culture hip-hop montréalaise » prend effectivement corps « en réaction à son statut marginal en établissant un alter-espace destiné à faciliter son intégration et son inclusion au sein de la culture dominante » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 23).

Considérant la multiplicité des définitions relatives à la notion de « cultures populaires », l'équipe de recherche formée par Sarkar, Low, Winer et Allen envisage cette dernière comme

²³⁴ Chapitre III., 1.1

incluant « *les formes très accessibles de la production artistique et culturelle, y compris les différents médias (presse écrite, audio et vidéo) et les genres, comme la musique, des magazines, télévision, cinéma* » (Low et Sarkar, 2012 : 22). L'intérêt d'appréhender les cultures populaires, et donc ici le hip-hop, tient alors dans le fait qu'elles « *reflètent et façonnent des changements à la culture plus généralement, y compris des pratiques linguistiques.* » (Low et Sarkar, 2012 : 22). Au-delà, les travaux produits par l'équipe de recherche de Mc Gill²³⁵ se distinguent des analyses proposées par LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, qui, rappelons le, indiquent que « *la culture hip-hop montréalaise ne peut être considérée comme une forme de résistance à la société dominante* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 23). Commentant directement ces conclusions, Low, Sarkar et Winer considèrent plutôt que « *given the challenge to dominant language norms in many Montreal rap lyrics, the cultural production can be read as 'a form of global contestation and resistance customized to a local setting,' as well as being one of many strategies for integration used by young artists of the Bill 101 generation*²³⁶ » (Low, Sarkar et Winer, 2009 : 22). Les sociolinguistes ne remettent donc pas fondamentalement en cause la visée d'intégration mise au jour par leurs collègues, mais nuancent plutôt leurs analyses en postulant que le hip-hop tend à renouveler les catégories hégémoniques et structurations du pouvoir que les acteur-trice-s et leurs productions artistiques visent à intégrer (Low, Sarkar et Winner, 2009). Les réflexions posées par les chercheuses envisagent donc davantage le hip-hop montréalais comme une culture défiant les normes dominantes (Low, Sarkar et Winer, 2009 : 72) et tout particulièrement les normes linguistiques en vigueur au Québec. Les paradigmes de la « *subversion* » (Sarkar, 2008 : 28 le Low, Sarkar et Winner, 2009 : 68), de la « *résistance* » (Sarkar, 2008b : 153 et Low, Sarkar et Winer, 2009 : 73 et 76) ou de la « *divergence* » (Sarkar, 2008 : 40) sont ainsi mobilisés pour évoquer le « *positionnement hors-la-loi* » (Sarkar, 2008 : 40) des acteur-trice-s du hip-hop montréalais et la « *remise en question* » du « *modèle de nationalisme unilingue québécois* » (Sarkar, 2008 : 40), voire le « *rejet* » (Sarkar, 2008 : 40 et Low et Sarkar, 2012 : 35) du « *modèle classique d'appartenance québécoise* » (Sarkar, 2008 : 40), qui sont perceptibles dans les productions rapologiques envisagées. Les perspectives analytiques de l'équipe de recherche de Mc Gill semblent ainsi se rattacher à une certaine tradition des *cultural studies*, qui envisage les « *mécanismes de résistance* » (Pasquier, 2005a : 62) dont seraient empreintes les cultures populaires. Par ailleurs, et toujours en se rattachant à des ancrages fréquemment relevés dans le champ des *cultural studies*, Mela Sarkar, Bronwen Low et leurs collègues mettent en avant la richesse des pratiques et productions artistiques du hip-hop montréalais. Ici c'est notamment la « *manière créative* » avec laquelle sont mélangées plusieurs codes

²³⁵ Pour reprendre les termes de Mela Sarkar (Sarkar, 2006 et Sarkar, 2008)

²³⁶ « *Compte tenu du défi posé aux normes linguistiques dominantes par de nombreux textes de rap montréalais, la production culturelle peut être interprétée en tant que 'forme de contestation et de résistance globale adaptée à un contexte local', en plus de représenter l'une des nombreuses stratégies d'intégration utilisées par les jeunes artistes de la génération Loi 101* ». Citation traduite par mes soins.

linguistiques « *dans les paroles et dans le discours des artistes hip-hop et d'une grande partie de leur public* » (Low et Sarkar, 2012 : 29) qui sera mise en avant par les chercheur-e-s.

Peut-on, pour autant, considérer que les analyses produites sur le rap et/ou le hip-hop montréalais par l'équipe de recherche de Mc Gil versent dans une perspective populiste, qui représente une des critiques les plus prégnantes qui ont été adressées au champ des *cultural studies* ? On peut raisonnablement considérer que les *cultural studies* se sont constituées dans une démarche de reconnaissance des cultures populaires (et des pratiques qui y sont associées) en tant qu'objets et sujets de recherches légitimes. Il s'agissait, de démontrer que ces cultures ne relèvent pas uniquement des phénomènes de subordination et de « *passivité des masses* » (Adorno, 2001 (1938) : 20), décrits par les travaux rattachés à l'École de Frankfort (McGuigan, 1997), mais qu'elles sont plutôt à considérer dans leur articulation avec ce qui relève du pouvoir, de la culture hégémonique. Ainsi, à travers leurs travaux sur la culture, les *cultural studies* « *cherchent non seulement à comprendre les formes d'organisation du pouvoir, mais également les possibilités de survie, de lutte, de résistance et de changement* » (Grossberg, 2003 : 43).

Cependant, si nombre des contributeur-trice-s des *cultural studies* postulent de considérer la culture à la fois « *comme le lieu de production du pouvoir et de lutte pour sa maîtrise* » (Grossberg, 2003 : 43), d'autres se sont surtout focalisé-e-s sur cette dernière facette. Au fur et à mesure que s'est développé et internationalisé (notamment aux États-Unis) le champ des *cultural studies*, « *un glissement s'est opéré en faveur de l'analyse des mécanismes de résistance* » (Pasquier, 2005a : 62). L'une des conséquences de ce glissement réside dans la manière dont ont été envisagées les cultures populaires, considérées par certain-e-s chercheur-e-s comme forcément associées à des pratiques de résistance face à l'hégémonie. Todd Gitlin critique alors le prémisses à l'œuvre dans certains travaux en *cultural studies*, selon lequel : « *popular culture is popular because and only because the people find in it channels of desire, pleasure, initiative, freedom* » (Gitlin, 1997 : 33) et que, corollairement « *that the people who render it popular are not misguided when they do so ; not fooled ; not dominated ; not distrayced ; not passive.* » (Gitlin, 1997 : 33). En d'autres termes, les personnes et les cultures populaires auxquelles elles et ils sont associé-e-s seraient situé-e-s dans un rapport d'autonomie complète par rapport aux schémas majoritaires d'un contexte donné. Les *cultural studies* sont alors traversées par une vague de travaux empreints d'une perception qui pourra être qualifiée de naïve par rapport aux cultures populaires, couplée à un imaginaire romantique selon lequel les individu-e-s pratiquent la culture (en termes de production comme de réception) de manière toujours active. Cette perspective fera l'objet de débats et de critiques au sein même des *cultural studies*. Avant ses recherches sur le public des médias, David Morley, souligne effectivement que le modèle de « *codage — décodage* » proposé par Hall (1994 (1973) « *a subi une telle transformation qu'on considère*

comme allant de soi que les publics, dans leur majorité “modifient” ou “subvertissent” toute trace d’une idéologie dominante présente dans le contenu des médias » (Morley, 1992 (1980) : 39). Ici, il fait notamment référence aux travaux de Fiske sur la télévision (Fiske, 1987).

De manière concomitante, « l’attribution parfois généreuse du label de “résistances” à des pratiques qui peuvent aussi s’interpréter comme des bulles d’autonomies peu susceptibles de mettre en cause les rapports sociaux » (Neveu et Mattelart, 2008 : 42) sera également pointée. Todd Gitlin critique ainsi la propension de certain-e-s chercheur-e-s à engager des analyses selon lesquelles « *dressing like Madonna was upgraded to an act of « resistance » equivalent to demonstrating on behalf of the right to abortion, and watching a talk show on family violence was positioned on the same plane*²³⁷ » (Gitlin, 1997 : 30).

L’attribution d’un caractère foncièrement résistant, voire subversif, des cultures populaires et de l’ensemble des pratiques qui y sont associées, a également pour corollaire la glorification des cultures envisagées. Gitlin considère qu’un glissement « *from analysis to advocate defense, upward ‘positioning’* » (Gitlin, 1997 : 31) est tangible dans le champ des *cultural studies*, ce qui implique une propension de certain-e-s chercheur-e-s à produire des analyses dénuées de tout discours critique sur leurs objets d’étude. Cette tendance de recherche, couplée à celles décrites depuis plusieurs lignes, sera qualifiée d’« *anti-political populism* » (Gitlin, 1997) par le chercheur.

Les travaux issus des *cultural studies* n’ont donc pas toujours su contourner l’écueil du populisme. Néanmoins, il convient de souligner que Mela Sarkar et ses collègues envisagent bien les pratiques artistiques comme étant inscrites dans un contexte sociétal structuré par des rapports sociaux de pouvoir et ce, quand bien même elles posent le hip-hop montréalais dans un rapport de résistance à l’hégémonie, notamment linguistique, et évoquent parfois les pratiques des artistes rap de la ville dans une perspective presque angélique. En effet, au-delà de souligner le potentiel subversif d’ancrages artistiques qui aussi vont « *magnifier* » « *les pratiques de la vie quotidienne* » (Low et Sarkar, 2012 : 27) des jeunes montréalais-e-s, Mela Sarkar, Bronwen Low, Lise Winner, Dawn Allen et leurs collaborateur-trice-s prennent également acte des difficultés du rap de la ville à intégrer l’industrie musicale locale. Les chercheuses relèvent ainsi que « *Les autorités linguistiques reconnues n’accordent aucune légitimité à la contestation implicite que constitue l’existence même du langage du rap montréalais dans le contexte contemporain de l’évolution des normes linguistiques en français.* » (Sarkar, 2008a : 29). Elles considèrent ainsi que « *l’absence de la culture rap du débat public démontre bien son statut de marginalité par rapport à la société majoritaire qui a plutôt tendance à choisir elle-même les voix légitimes et dignes d’attention.* » (Sarkar, 2008a : 29). Il serait donc erroné de considérer que les travaux de l’équipe de

²³⁷ « *s’habiller comme Madonna éat propulsé au rang d’acte de « résistance » au même titre que manifester au nom du droit à l’avortement, et regarder un talk-show sur la violence familiale a été mis sur le même plan* ». Traduction opérée par mes soins.

recherche de McGill s'inscrivent dans une perspective qui va penser la culture comme complètement autonome des rapports de pouvoir. Leurs analyses envisagent bien les enjeux de pouvoir auxquels sont confronté-e-s les artistes rap montréalais-e-s et leurs productions artistiques. Ce faisant, les sociolinguistes s'inscrivent dans la lignée de chercheur-e-s comme Lawrence Grossberg, selon lequel le travail des *cultural studies* consiste à « *mapping/reconstructing the relations between discourses, everyday life, and the machineries of power* »²³⁸ (Grossberg, 1997 : 5). Ce postulat est défendu dans une optique qui envisage la complexité du pouvoir, pensé « *comme une relation de forces inégales, qui sert les intérêts de fractions particulières de la population* » (Grossberg, 2003 : 43), mais n'accomplissant « *jamais complètement toutes les choses qu'il aimerait faire en tout lieu* » (Grossberg, 2003 : 50). C'est donc en cela que les *cultural studies* « *cherchent non seulement à comprendre les formes d'organisation du pouvoir, mais également les possibilités de survie, de lutte, de résistance et de changement* » (Grossberg, 2003 : 43).

Ces dernières lignes entrent particulièrement en résonnance avec les ancrages épistémologiques définis au cours du chapitre précédent et à l'aune des écrits féministes et issus des études genre. À l'issue des discussions engagées, il avait notamment été explicité que cette recherche se propose d'envisager ce qui relève des subjectivités et des pratiques comme toujours traversées de rapports sociaux de pouvoir, mais ne s'y résignant et ne s'y réduisant jamais complètement.

Par ailleurs, il apparaît que la présence simultanée de deux groupes de recherche focalisés sur le rap à Montréal, a concouru à la mise en œuvre de réflexions d'autant plus nourries sur le sujet. Inscrites dans des perspectives proches, mais nuancées, ces études engagent alors des interprétations qui entrent en discussion, et ce, également en termes de positionnements épistémologiques. Retenant à ce propos la prise en compte de ce qui relève des rapports hiérarchiques à l'œuvre au Québec, ainsi que des potentialités investies et composées par les artistes dans ce cadre, il est proposé ici de nous situer dans la continuité générale de ces travaux et, ce faisant, d'alimenter les réflexions déjà émises sur l'activité rap montréalaise, en y intégrant la problématique au genre.

Au-delà, considérant les travaux de Bronwen Low et Mela Sarkar, qui postulent également une réflexion alliant ancrages en *cultural studies* et sciences du langage, la sous-partie suivante va s'attacher aux positionnements défendus par rapport à la notion de musiques populaires, dans le cadre des travaux en « sociolinguistique du rap ».

²³⁸ « *cartographeur/reconstruire les relations entre les discours, la vie quotidienne, et les mécanismes de pouvoir* ». Citation traduite par mes soins.

2.3 Musiques populaires, rap et sociolinguistique

Dans le cadre de leurs travaux sur le rap plurilingue montréalais, Bronwen Low et Mela Sarkar postulent une analyse ancrée dans le champ de la sociolinguistique critique²³⁹ (Brown et Sarkar, 2012) et ce, d'un point de vue théorique comme méthodologique (Low et Sarkar, 2012). Les chercheuses relèvent cependant que les travaux ethnographiques en sociolinguistique critique, tout comme les théorisations du plurilinguisme en général, ne se penchent que très peu sur le plurilinguisme inhérent aux cultures populaires qui, pourtant, reflètent les processus à l'œuvre dans les pratiques quotidiennes, voire peuvent aussi les stimuler (Low et Sarkar, 2012). Réciproquement, elles constatent un désintérêt ambiant pour les questions liées au linguistique et, a fortiori, au plurilinguisme, dans les études sur les cultures et les arts populaires. Cette indifférence relative s'actualise aussi dans le champ des *cultural studies*, malgré ses propensions initiales à invoquer l'analyse du discours et les rapports entre langue et pouvoir (Low et Sarkar, 2012). En fait, d'après Low et Sarkar seules les recherches « *“hipopographiques”* » (Low et Sarkar, 2012) ou les études ethnographiques sur la culture hip-hop, « *représentent un « champ de recherche sociolinguistique critique actif à l'intersection des études plurilingues et populaires »* » (Low et Sarkar, 2012). Elles font alors référence aux travaux de Hesham Samy Alim sur le rap étasunien, ainsi qu'aux contributions de deux ouvrages qui interrogent les réinterprétations du rap à travers le monde entier : *Global Noise : Rap and Hip-hop outside the USA* (Mitchell, 2001) et *Global Linguistic Flows : Hip Hop cultures, Youth Identities, and the Politics of Language* (Alim, Ibrahim et Pennycook, 2009). Si ces publications sont toutes anglo-saxonnes, certaines recherches francophones en sociolinguistique s'intéressent également au rap. Concernant les travaux effectués sur le rap français, ceux de Jacqueline Billiez (Billiez, 1996, 1998), Cyril Trimaille (Trimaille, 1999a, 1999b, 2001), Médéric Gasquet-Cyrus (Gasquet-Cyrus, 1999) ou Franck Jablonka (Jablonka 2004, 2009) sont à relever. En revanche, ces recherches sociolinguistiques sur le contexte français restent relativement peu influencées par les *cultural studies* ou les *Popular Music Studies*²⁴⁰. Il semblerait effectivement que Médéric Gasquet-Cyrus soit l'un des seul-e-s à initier une réflexion en termes de « musique populaire » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999) et ce, notamment au cours de l'introduction à l'ouvrage *Paroles et musiques à Marseille : Les voix d'une ville*, écrite à quatre mains

²³⁹ Initiée par Monica Heller, la sociolinguistique critique vise à « *relier la description et l'analyse des pratiques langagières spécifiques à des moments historiques et socialement situés* » et donc à « *découvrir comment se construisent les différences sociales (quelles sont les formes de catégorisation qui sont pertinentes pour les acteurs et pourquoi ?) et les inégalités sociales (quelles formes de pouvoir sont en jeu ?)* » (Heller, 2003 : 9).

²⁴⁰ Parallèlement à cela, la revue *Volume!*, qui représente la revue francophone de référence sur les musiques populaires, ne fait pas réellement acte des enjeux sociolinguistiques qui y sont corrélés.

avec le musicologue Guillaume Kosmicki (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999). Au cours de cette contribution, les chercheurs posent effectivement la question « *Pourquoi avons-nous choisi de travailler sur la musique populaire marseillaise ?* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 18), avant d'expliciter brièvement l'ancrage attendu tout au long de l'ouvrage. Visant « *la recherche de l'existence d'une identité marseillaise, une analyse des spécificités sociales de cette ville, l'établissement d'une sociologie urbaine de la ville de Marseille, au sens large* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 18), Gasquet-Cyrus et Kosmicki revendiquent avant tout le choix de ne pas s'attacher à un « *art académique* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 19), qui impliquerait « *une esthétique imposée* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 19). Le recours à la musique populaire apparaît alors plus pertinent aux yeux des chercheurs, en ce que celle-ci tend à relever d'« *exemples proches de nous, proches d'une réalité* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 19). Le populaire renverrait donc à la notion d'authenticité, à la fois parce que dépourvue du filtre des « *règles de l'art* », mais aussi, et corollairement, par sa proximité immédiate avec le peuple (invoqué ici par le « *nous* ») et ce qui fait les conditions d'existence, la vie quotidienne de ce dernier (la « *réalité* »). Néanmoins, les auteurs considèrent qu'« *en elle-même, l'expression "musique populaire" est (...) problématique* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 19) et difficile à cerner, car elle peut à la fois impliquer « *des groupes à la gloire très locale* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 19) et renvoyer à des musiques de « *grande distribution* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 19). En effet, ce fait vient nuancer la caractérisation de proximité qui justifiait, aux yeux des chercheurs, la focalisation sur les musiques populaires. Ces derniers vont également souligner le rapport de la musique populaire à ce qui relève à la fois du global et du local. En outre, conscients de la tendance de certaines recherches sur les musiques ou les cultures populaires à convoquer des analyses misérabilistes ou populistes, Mederic Gasquet-Cyrus et Guillaume Kosmicki vont brièvement expliciter un positionnement qui tend à en éviter ces écueils (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999). Pour les deux chercheurs, il s'agit de s'affranchir d'une lecture du rap qui pose ce dernier comme a priori et fondamentalement produit par « *de jeunes gens au sortir de l'adolescence, issus des « banlieues » et venant de milieux sociaux familiaux et « difficiles* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 22).

Par ailleurs, si les auteurs introduisent un ouvrage se focalisant sur la musique populaire marseillaise, ces derniers n'envisagent pas pour autant s'inscrire dans le champ et les ancrages de recherche des *Popular Music Studies*, leur reprochant d'ailleurs leur propension à mener une analyse trop externe des musiques (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999). Le travail de Becker sur les réseaux de sociabilité (Becker, 1998 (1982)) ou ceux de Hennion sur les médiateurs de la musique (Hennion, 1993) sont d'ailleurs envisagés en termes d'« *erreur méthodologique* » (Gasquet-Cyrus et Kosmicki, 1999 : 18) par Gasquet-Cyrus et Kosmicki, qui revendiquent des contributions

s'attachant à une analyse interne du rap et du ragamuffin marseillais, tout en prenant en compte le contexte sociétal au sein desquels ces musiques sont produites et diffusées (Gasquet-Cyrus et Kosmicky, 1999). S'éloignant d'une affiliation aux *Popular Music Studies*, les auteurs se rapprochent simultanément des orientations de recherche généralement endossées au sein des travaux proposant une analyse sociolinguistique du rap dans le champ scientifique en France, et dont les contours seront dessinés au cours des lignes qui va suivre.

III. Ancrages de la sociolinguistique du rap en France

À partir de la seconde moitié des années 1990, les sociolinguistes vont se pencher de manière assez remarquable sur le rap. D'après ces dernier-ère-s, « *son étude est intéressante non seulement parce qu'il constitue un espace sociolinguistique particulier, mais aussi parce qu'il révèle et influence les dynamiques de la société dans laquelle il s'inscrit.* » (Auzanneau et al., 2003 : 110).

3.1 La focalisation sur les traits linguistiques et langagiers des textes de rap

L'ensemble des recherches sociolinguistiques élaborées depuis le contexte universitaire français sur le rap ²⁴¹se focalisent principalement sur les paroles des pièces musicales ou, dans une version déplaçant un peu l'objet, sur les *inserts* ²⁴² (Gasquet-Cyrus, 1999). Particulièrement investie durant la seconde moitié des années 1990 et au début des années 2000, la sociolinguistique du rap s'intéresse donc principalement à ses « *caractéristiques sémantiques et formelles et cherche à en dégager les spécificités* » (Auzanneau, 2001 : 713), tout en prenant en compte « *son ancrage socioculturel* » (Auzanneau, 2001 : 713). Pour les chercheur-e-s en sociolinguistique, la chanson, et donc le rap est « *révélatrice de certains aspects dynamiques de la situation sociolinguistique générale, c'est-à-dire des représentations et pratiques linguistiques* » (Auzanneau et al. 2003 : 110).

Les pratiques d'hybridation et les « *transformations structurelles ou sémantiques* » (Auzanneau et al. 2003 : 112) sont notamment envisagées par ces recherches. On s'intéresse donc à la néologie (Calvet, 1999), aux phénomènes de relexification (Auzanneau, 2001, Auzanneau et al., 2003), au verlan (Calvet, 1994 ; Billiez, 1997), etc., ainsi qu'on insiste sur le « *caractère plurilingue et plurilectal du rap* » (Lambert et Trimaille, 2004 : 207) en mettant au jour les marques transcodiques (Lambert et Trimaille, 2004 ; Jablonka, 2009), les alternances exolingues et endolingues (Trimaille, 1999), le mélange linguistique (Billiez, 1997), les mélanges codiques, les emprunts (Auzanneau, 2001) et les macro et micro alternances de langues (Billiez, 1998) dont sont empreints les textes de rap. Par ailleurs, ces pratiques de métissage et de transformation sont aussi analysées du point de vue de la prononciation et/ou de ce qui relève de la phonétique et ce, notamment dans le cadre des travaux s'intéressant au rap marseillais (Calvet, 1999 et Gasquet-Cyrus, 1999).

²⁴¹ Mais qui peuvent aussi se focaliser sur un autre terrain, comme c'est notamment le cas de Michèle Auzanneau, qui s'est particulièrement concentrée sur le rap dakarois, saint-louisien (Sénégal) et librevillois (Gabon) (Auzanneau, 2001).

²⁴² Ces derniers correspondent à « *toutes les paroles (ou les bruitages, ou les musiques de fond) généralement non imprimées dans le livret accompagnant le disque, insérées entre deux titres, voire au cœur d'une chanson, et qui ne font pas partie de ce que l'on entend traditionnellement par « chanson » (i.e. : des couplets, des refrains)* » (Gasquet-Cyrus, 1999 : 124)

En outre, les sociolinguistes vont relativement appréhender les textes de rap en tant que pièces poétiques (Billiez, 1997 ; Trimaille, 2001) et artistiques (Auzanneau et al., 2003 ; Fayolle et Masson-Floch, 2002). Jacqueline Billiez fait alors référence au rap en tant que « *poésie musicale urbaine* » (Billiez, 1997 : 135), et tend ainsi à éviter « l'impair », souvent observé dans les recherches menées sur le rap en France (Barret, 2008), de ne pas tenir compte de la dimension poétique, artistique et esthétique du rap. Dans cette perspective, certain-e-s chercheur-e-s vont se rapprocher des outils de l'analyse littéraire et se focaliser sur ce qui relève des registres parodiques et satiriques (Billiez, 1997) et/ou sur le recours à des procédés humoristiques (Trimaille, 2001). Enfin, ce qui a attiré à l'énonciation est également interrogé de manière appuyée (Gasquet-Cyrus, 1999 ; Auzanneau et Fayolle, 2011).

Par ailleurs, l'intérêt porté par les chercheur-e-s sur ce qui relève des transformations, des métissages, des détournements langagiers, linguistiques et sémantiques, etc. dans les textes de rap, implique régulièrement une mise en exergue du caractère créatif de ces derniers. Jacqueline Billiez souligne ainsi l'« *inventivité verbale* » (Billiez, 1996 : 64 ; Billiez, 1997 : 138) des artistes rap via laquelle « *la langue de tous les jours est (...) enrichie et enchantée* » (Billiez, 1997 : 149), quand Michelle Auzanneau, Margaret Bento, Vincent Fayolle, Patricia Lambert, Cyril Trimaille, Léa Amar et Angela Fernandes désignent ce dernier comme « *un lieu de créativité linguistique* » (Auzanneau et al., 2003 : 112). Les recherches en sociolinguistique sur le rap s'élaborent donc dans une optique plutôt élogieuse des pratiques qu'elles envisagent. Si la frontière mince, voire ambiguë, entre ce type de perspective et celles éradiquant tout discours critique sur leur objet de recherche a déjà été évoqué²⁴³, il convient également de considérer que ces recherches sur le rap, souvent menées dans les années 1990, s'élaborent dans un contexte où le rap est régulièrement condamné sur la base de la pauvreté supposée de son langage (Trimaille, 1999 : 82). L'enjeu pour les chercheur-e-s est donc également d'imposer le rap et les pratiques langagières et linguistiques qui y sont attachées comme des objets de recherche légitimes et ce, dans un contexte universitaire qui ne le perçoit pas forcément ainsi. Les sociolinguistes s'inscrivent ainsi dans une logique de remise en cause de discours qui alpaguent le rap ou « *la langue des cités* » (Trimaille, 1999 : 81) sur un mode déploratif. Il s'agit de mettre au jour l'intentionnalité et la structuration des pratiques langagières et linguistiques du rap, qui ne sont donc plus à envisager sous l'angle du manque ou du dépérissement, mais bien plutôt du point de vue de l'invention, de la réinterprétation et du métissage réfléchis et, par conséquent, de la créativité.

Considérant le caractère inventif des textes de rap et les diverses entrées d'analyse possibles qu'ils impliquent, plusieurs sociolinguistes travaillant sur le rap ont défendu, dans un

²⁴³ Cf., Chapitre III.2.2

article collectif paru en 2003, l'intérêt d'une « *démarche pluridisciplinaire dans l'analyse d'un texte, à la fois oral et écrit, comme celui que constitue une chanson rap* » (Auzanneau et al., 2003 : 120). Ralliant ce postulat, il est également proposé d'ouvrir le cadre de l'analyse des textes de rap pour s'intéresser à d'autres discours, que représentent les discours des acteur-trice-s du rap sur leurs propres pratiques. La thématique des caractéristiques langagières et linguistiques des paroles de rap sera envisagée au cours de l'enquête qualitative impulsée par cette recherche, mais en se focalisant davantage sur les discours épilinguistiques des rappeuses quant à ces derniers, plutôt qu'aux textes de rap en eux-mêmes. Puisque le rap est entendu comme une activité, ce sont aussi les logiques et les enjeux qui sous-tendent les choix linguistiques et langagiers lors d'interactions avec d'autres artistes ou collaborateur-trice-s, ainsi qu'au niveau des rapports avec les structures médiatiques, etc. qui seront interrogées.

3.2 Le rap et la marque de la revendication identitaire

Revenant sur les axes d'analyse de la sociolinguistique du rap, il apparaît que les faits de métissages et de détournements linguistiques et langagiers sont régulièrement envisagés par les sociolinguistes en termes de « *jeu* » (Billiez, 1997 : 136, 144 et 152 ; Trimaille, 2001 : 53, 54), qui impliquent la notion de « *plaisir* » (Billiez, 1997 : 152) ou de divertissement. Au-delà, les chercheur-e-s examinent les pratiques langagières et linguistiques du rap en tant qu'expressions d'une revendication identitaire. En effet, la portée identitaire des textes de rap représente un point de focalisation majeur des études menées en sociolinguistique sur cet objet. De fait, l'ensemble des analyses sociolinguistiques envisagées ici s'intéressent à ce que dit le rap des identités des rappeurs²⁴⁴. En outre, ce questionnement est beaucoup plus investi par les chercheur-e-s en sociolinguistique que par ceux et celles qui s'intéressent au rap depuis un autre champ disciplinaire. Ainsi, quand bien même la notion d'identité est régulièrement convoquée au sein des productions scientifiques françaises sur le rap, son omniprésence dans les recherches en sociolinguistique tient surtout du fait que ces dernières sont justement ancrées dans le champ de la sociolinguistique. C'est donc moins le fait de se concentrer sur le rap que celui d'inscrire l'analyse de ce dernier dans le champ de la sociolinguistique qui implique une prise en compte accrue des enjeux identitaires qui le traversent. En effet, la sociolinguistique considère généralement que la langue engage « *fondamentalement la construction des identités* » (Bulot, 2013a : 6) et que le langage relève d'une « *une activité humaine (...) par quoi les sociétés et, les individus qui les composent, construisent le lien social, les identités* » (Bulot, 2013b : 29). Ce faisant, la sociolinguistique se donne

²⁴⁴ Tout au long de ce tour d'horizon de la sociolinguistique du rap en France, le terme « *rappeur* » sera mentionné au neutre/masculin, à l'instar de la forme choisie au sein de l'ensemble des textes envisagés.

notamment pour tâche « *de mener des recherches sur l'identité sociale des participants engagés dans le processus de communication, dans la mesure où il importe de connaître (d'investiguer) les locuteurs observés, notamment la façon dont ils se définissent (ou sont définis) dans leur groupe de référence* » (Bulot, 2013a : 34). Lorsqu'elle s'intéresse au rap, c'est donc pour envisager les « *fonctions sociales et identitaires* » (Trimaille, 2001 : 53) d'un objet considéré comme « *lieu d'élaboration d'une identité complexe* » (Auzanneau et Fayolle, 2007 : 130) et, par conséquent, « *comme un espace privilégié de stratégies identitaires, puisque les choix sont opérés pendant la phase de composition qui précède l'interprétation publique directe ou indirecte* » (Auzanneau, 2001 : 717). Ainsi, les sociolinguistes vont se poser la question du « rôle » des « *choix langagiers* » dans cette « *démarche identitaire* » (Calvet, 1997 : 60).

Dans ce cadre, la propension des phénomènes de métissages, de transformations ou de réinterprétations linguistiques et langagiers à « *révéler des identités plurielles* » (Billiez, 1997 : 108) sera mise en exergue et interrogée. Michelle Auzanneau, Margaret Bento, Vincent Fayolle, Patricia Lambert, Cyril Trimaille, Léa Amar et Angela Fernandes s'accorderont d'ailleurs à dire que « *les travaux traitant du rap (...) ont montré que les langues ou les variétés de langues fonctionnent comme des marqueurs d'identités plurielles* » (Auzanneau et al., 2003 : 111).

Ces recherches s'élaborent relativement dans la continuité de ceux de Calvet, qui, intronisant en 1994 l'étude sociolinguistique du rap (Calvet, 1994), propose une analyse de ce dernier arrimée au concept d'« interstice », qu'il emprunte à Frederic Trasher (Trasher, 1936²) et à ses travaux sur les gangs de Chicago dans les années 1920. Au cours de son ouvrage sur *Les voix de la ville : introduction à la sociolinguistique urbaine*, Calvet relève alors que « *des jeunes entre deux cultures, celle de leurs parents et celle du pays d'accueil, entre deux langues, cultures et langues qu'ils ne dominent pas, se donnent une **culture interstitielle** à des fins identitaires* » (Calvet, 1994 : 269). Selon l'auteur, le rap représenterait une « *manifestation exemplaire de cette tendance* » (Calvet, 1994 : 269). Cette interprétation du rap, le posant comme mise en exergue de stratégies identitaires au croisement d'appartenances diverses, marquera durablement la recherche en sociolinguistique sur le rap.

Afin de mettre au jour les procédés et processus qui sous-tendent ces « stratégies identitaires », Calvet va se référer aux notions de *we code* et *they code*, préalablement définies par John Gumperz et selon lesquelles « *le **we code** est une forme linguistique ou une langue dans laquelle le groupe se reconnaît, une forme identitaire, tandis que le **they code** est une forme linguistique ou une langue utilisée par ceux dont le groupe veut se différencier* » (Calvet, 1997 : 60). Ce qui intéresse Louis-Jean Calvet, c'est de cerner comment la « *la langue* », pensée comme « *forme* » (Calvet, 1994 : 68) ou « *marque identitaire* » (Calvet, 1997 : 60), se construit sur la base d'articulations entre un *we code* et un *they code* et ce, dans une perspective de différenciation par rapport au *they code* et à ses locuteur-trice-s (Calvet, 1994). La référence à ces deux « codes » distincts sera d'ailleurs régulièrement réinvestie par les

sociolinguistes s'intéressant au rap (Billiez, 1997 ; Trimaille, 1999). Pour ces chercheur-e-s, il sera par exemple question d'étudier « *les rapports qu'entretiennent les diverses composantes d'un répertoire métissé, et particulièrement les variétés dominantes et celles considérées comme non-légitime* » (Trimaille, 1999 : 80).

La question identitaire représente donc une des problématiques privilégiées de la sociolinguistique du rap. Celle-ci se corrobore aux notions de revendication et/ou de contestation. Largement perceptible dans l'ensemble de la production scientifique française sur le rap (Hammou, 2009b), l'idée d'une expression artistique marquée du sceau de la contestation traverse également les études sociolinguistiques. Ainsi, dès les mises en perspectives historiques de l'implantation du rap en France (Auzanneau, 2001), ce dernier étant décrit comme ayant traversé l'Atlantique dans une version engagée :

« Né sous la forme de réunions festives dans les rues new-yorkaises à la fin des années 70, le rap est rapidement devenu un art de la parole, exhibée et mise en rythme, puis a acquis en quelques années un fort caractère d'engagement social. Ce n'est qu'après avoir connu cette mutation fondatrice qu'il est arrivé en France, au début des années 80, s'affirmant donc ici d'emblée comme art critique et contestataire » (Lambert et Trimaille, 2004 : 207).

Partant de là, les sociolinguistes, mettent en exergue que les rappeurs « *se réapproprient et inventent de nouveaux modèles culturels et identitaires hybrides, qui s'opposent aux modèles dominants* » (Billiez, 1996 : 66), et ce, en s'attachant à ce qui se joue sur les plans linguistiques et langagiers.

Outre les fonctions « *ludiques* » (Billiez, 1996 : 64,65) et identitaires pointées et analysées par les sociolinguistes, les pratiques de métissage et de détournement linguistiques sont également envisagées dans leur propension à la critique, à l'« *insubordination linguistique* » (Billiez, 1997 : 149) et à la « *rupture avec les modèles dominants* » (Billiez, 1997 : 136), notamment à travers la transgression des « *carcans monolingues* » (Billiez, 1997 : 135).

L'approche des sociolinguistes diffère alors d'autres discours scientifiques, qui entendent le rap comme une inclinaison à parler « *mal* » (Bazin, 1995 : 221) de manière consciente et revendiquée et ce, dans le cadre de la recherche d'une « *“authenticité” qui est par essence transgressive* » (Bazin, 1995 : 221). En effet, plusieurs chercheur-e-s sur le rap ont désavoué les interprétations pointant la non-maîtrise de la langue par les rappeurs en dégageant plutôt un « *parler sale* » intentionnel du rap, qui prendrait alors « *une dimension sociale et politique en posant une rupture avec le “blanchiment” du parler “propre”, celui officiel de l'establishment dont le rappeur dénonce l'hypocrisie.* » (Bazin, 1995 : 221). Pour les chercheur-e-s en sociolinguistique, les jeux, les mélanges et les détournements langagiers qu'elles et ils observent, seront moins analysés du point de vue d'une revendication à « parler mal », qu'en tant que volonté de valorisation de ces formes langagières auprès des schémas dominants. Les sociolinguistes vont effectivement analyser les choix langagiers et linguistiques

des rappeurs en termes de « *revalorisation des groupes minoritaires et de leurs langues* » (Billiez, 1996 : 63), de « *retournement de valeur des langues* » (Billiez p143), voire de « *renversement du stigmaté* » (Billiez, 1996 : 63 ; Trimaille, 2001 : 53). Le rap ne serait donc plus uniquement lieu de construction et d'affichage des identités, mais également lieu de la revendication de la légitimité de ces dernières dans l'espace public. Ce qui relève des langues est alors posé comme s'élaborant « *dans un mouvement plus ample de révolte contre racisme, centralisme et autoritarisme* » (Billiez, 1997 : 143).

Dans ce cadre, les sociolinguistes vont se focaliser sur les procédés relevant d'un « *double positionnement* » (Trimaille, 1999 : 65) entre langues/variétés de la norme et langues/variétés de la contre-norme. Ce double positionnement sera interrogé en mobilisant les notions de « *we code* » et « *they code* », déjà évoquées plus haut. Attaché-e-s aux alternances exolingues, au verlan, aux détournements sémantiques, etc. qui remettent en cause une certaine idéologie linguistique, plusieurs chercheur-e-s, comme Cyril Trimaille, vont également démontrer qu'un « *français normé voire hypernormé partage le haut de l'affiche langagière avec des parlars non-standards* » (Trimaille, 1999 : 81).

Dans ce contexte, les jeux entre les diverses formes langagières apparaissent mouvants selon les groupes : quand certains artistes vont plutôt revendiquer un *we code*, d'autres vont davantage investir le *they code* (Calvet, 1997), démontrant par là même qu'il n'y « *a pas d'unité lexicale entre les groupes* » (Calvet, 1997 : 70). Au-delà des pratiques de métissages, de verlan, de néologisme, etc., Cyril Trimaille constate ainsi que « *le français normé fait bien figure de they code, mais n'en demeure pas moins la langue de base de presque toutes les chansons où il assume d'abord des fonctions dénotative et véhiculaire* » (Trimaille, 1999 : 83), de même que des enjeux de légitimité. Les recours à une structure ou du vocabulaire plus normés vont effectivement poser le rappeur dans une position d'expert et, par conséquent, « *d'utilisateur légitime de variétés non légitimes* ». (Trimaille, 1999 : 87).

Pour la plupart des sociolinguistes il s'agit ainsi de considérer que « *les rappeurs réfutent le profil monostyle qu'on leur attribue généralement, en leur montrant que la contestation n'est pas incompatible avec l'utilisation d'un des emblèmes de la domination, et qu'au contraire la maîtrise du verbe sert aussi de renversement du stigmaté (Billiez, 1997)* » (Lambert et Trimaille, 2004 : 211). Les pratiques linguistiques et langagières des rappeurs seraient donc plutôt à envisager comme contestation des schémas dominants dont la structuration impose la minoration sociale aux rappeurs, et comme volonté de « *faire évoluer les représentations non seulement de l'endogroupe, mais aussi des exogroupes* » (Trimaille, 1999 : 87).

3.3 « Le rappeur » : jeune banlieusard d'origine immigrée ?

Lorsque l'on s'intéresse plus particulièrement à la démarche pionnière de Louis-Jean Calvet, la manière dont le chercheur se saisit du rap interpelle. S'appuyant sur les travaux de Thrasher, le chercheur se propose effectivement d'engager une réflexion sur « *la ville comme lieu de brassage des langues* » (Calvet, 1994 : 19) en s'intéressant aux gangs, décrits comme suit :

« Les gangs sont (...) de jeunes entre deux cultures, deux langues, celle minoritaire de leur parents (culture qu'ils ne possèdent plus tout à fait, langue qu'ils parlent très peu) et celle majoritaire de leur pays d'accueil (qu'ils ne possèdent pas encore ou imparfaitement). » (Calvet, 1994 : 29).

D'après Calvet, cette « *situation* » se manifeste « *sur le plan culturel (...) par la revendication d'identité qui peut prendre plusieurs formes* » (Calvet, 1994 : 29) et ce, notamment à travers le rap. Louis-Jean Calvet explique effectivement qu'« *en France dans les années quatre-vingt-dix, les bandes de jeunes, essentiellement des "Blacks" et de "Beurs" développent-elles leur culture "interstitielle"* » (Calvet, 1994 : 29), prenant plusieurs directions. L'une d'entre elles relève d'« *une direction musicale, comme le rap des groupes de banlieue à Paris, Lyon et Marseille* » (Calvet, 1994 : 29). Sous la plume de Calvet, le rap s'entend donc comme expression des « *bandes de jeunes* », décrites comme étant composées de « *"Blacks"* », de « *"Beurs"* », de « *banlieusards* » (Calvet, 1994 : 29) et, corollairement, définies en tant que gang, avec toutes les connotations de « *petite délinquance* » (Calvet, 1994 : 29) que cela implique.

Déjà relevée concernant la recherche sur le rap prise dans son ensemble²⁴⁵, l'inclinaison des travaux de Louis-Jean Calvet à alimenter l'assimilation de la figure du rappeur au jeune « *urbain/banlieusard d'origine immigrée* », voire au « *petit délinquant* », est ici clairement perceptible. Celle-ci s'adosse à la notion de « *culture interstitielle* », selon laquelle les rappeurs sont situés et façonnent leur identité à l'interstice d'un « *ici* » et d'un « *ailleurs* » – que représenterait le pays d'origine de leurs parents —. Envisager les rappeurs à l'interstice entre deux cultures – et deux langues – participe alors de la représentation d'un « *nous* » homogène auxquels les rappeurs ne peuvent pas – de fait – adhérer. L'actualisation d'une frontière « *nous/eux* » est d'ailleurs investie par la référence concomitante à un rapport « *we code/they code* », lequel s'adosse à ce qui relève du langagier, et exemplifierai le caractère problématique de la jonction entre ce qui relève du « *nous* » et du « *eux* ». Quand bien même Calvet tend à appréhender les rapports de pouvoir à l'œuvre en convoquant la formule « *we code/they code* », son appréhension des phénomènes et des processus en termes d'interstice n'est pas sans traduire un processus de racialisation des personnes concernées, puisque ces dernières sont envisagées en référence à une

²⁴⁵ Cf. Chapitre III. 1.3.

supposée culture d'origine exogène (pensée alors comme homogène, stable et faisant bloc) et ce, selon un principe de surdétermination qui annihile toute autre forme possible de caractérisation (Fassin, 2006 : 32). Louis-Jean Calvet rejoue alors en partie les discours en circulation²⁴⁶ qui envisagent les « jeunes de banlieue » et, par analogie, les « rappeurs », comme les « Autres de l'intérieur ». Non sans être problématique, l'appréhension « calvetienne » du rap fera autorité au sein de la sociolinguistique du rap, et nombre des travaux qui succéderont aux *Voix de la ville* mobiliseront, à leur tour, un rapport « we code/they code ». Néanmoins, l'ensemble de la proposition de Calvet n'est pas réinvesti et c'est particulièrement en ce qu'il permet de rendre compte des processus de hiérarchisation des codes linguistiques et, par conséquent, des pratiques linguistiques et langagières, que les processus à l'œuvre seront interprétés sur la base de ce rapport « we code/they code ».

Il n'en demeure pas moins que la plupart des sociolinguistes qui vont se focaliser sur le rap à la suite de Calvet, semblent d'accord pour considérer, à l'instar de Michelle Auzanneau, que « *les travaux réalisés en France montrent que le rap s'offre comme une réponse à une quête identitaire de jeunes souvent issus de la migration.* » (Auzanneau, 2001 : 715). Ainsi, quand bien même les sociolinguistes prennent acte de son implantation manifeste au sein de l'industrie musicale (Billiez, 1997, Trimaille, 2001, Lambert et Trimaille, 2004), le rap reste surtout envisagé en tant que « *pratique essentiellement par des jeunes immigrés ou issus de l'immigration* » (Lambert et Trimaille, 2004 : 208) et coincés entre deux cultures, de même que destiné à un public similaire. De fait, Patricia Lambert et Cyril Trimaille considèrent le rap comme « *un support d'identification* », notamment pour les « *jeunes francophones descendants d'immigrés* » (Lambert et Trimaille, 2004 : 208), lesquels semblent relativement marqués du sceau du « mal identitaire ». Les chercheur-e-s indiquent effectivement que le rap « *sert de miroir identitaire à des jeunes ayant justement des problèmes d'identité* » (Calvet, 1994 : 279) puisque « *certaines sont en mal d'insertion scolaire et sociale et à la recherche d'identification positive* » (Lambert et Trimaille, 2004 : 208). Une perception que Stéphanie Molinero a nuancée à l'issue de ses travaux sur les publics du rap (Molinero, 2009)²⁴⁷.

Déjà introduite par Jacqueline Biliez (Biliez, 1996), Cyril Trimaille va mobiliser la notion de minorité sociale dans l'analyse des processus sociaux liés au rap. D'après lui, l'humour manié par les rappeurs « *assume des fonctions poétiques, argumentatives et identitaires* » (Trimaille, 2001 : 53) et ce, dans une perspective qui peut être reliée au cadre plus large l'actualisation de la question de l'identité des minorités culturelles dans l'espace public (Trimaille, 2001). Le sociolinguiste souligne effectivement que « *les modes poétique et humoristique* » (Trimaille, 2001 : 52) représentent

²⁴⁶ En 2006, Didier Fassin avait alors démontré que les émeutes de 2005 ont été largement interprétées au regard de la supposée appartenance de ses acteurs à une culture exogène (Fassin, 2006).

²⁴⁷ Cf. Chapitre II, 1.3.

souvent ceux privilégiés par « *les artistes, cinéastes ou comiques, issus de minorités culturelles* » (Trimaille, 2001 : 52) pour aborder « *des questions liées à l'identité* » (Trimaille, 2001 : 52). Ainsi qu'en attestent les travaux de Nelly Quemener sur la place et le rôle de l'humour médiatique dans le contexte sociétal français des années 1980 à la fin des années 2000, c'est particulièrement vrai depuis la fin des années 1990, période qui a vu l'émergence d'humoristes issu-e-s des « *minorités ethno-raciales* » (Quemener, 2014 : 11). Ces dernier-ière-s, faisant de la « *parole expérientielle et de l'autodérision non seulement des outils du rire, mais aussi les armes d'une contestation souvent subtile des modèles dominants* » (Quemener, 2014 : 11), ont œuvré « *en faveur d'une reconnaissance de la destinée singulière de populations non-blanches en France* » (Quemener, 2014 : 12). Un parallèle avec les faits à l'œuvre dans le rap peut être effectivement envisagé et ce, notamment au regard de la proximité des figures médiatiques de l'humoriste et du rappeur à la fin des années 1990²⁴⁸. Cependant, en faisant un lien direct entre pratiques des artistes/humoristes issus des minorités culturelles et pratiques du rap, Cyril Trimaille peut simultanément poser ce dernier comme étant, *en soi*, expression des minorités.

Hormis Mederic Gasquet-Cyrus qui, en préalable de ses analyses, pondère certains stéréotypes produits par les commentaires émis sur le rap — sans toutefois remettre en cause l'appréhension de ce dernier comme forme artistique des jeunes immigrés ou descendants d'immigrés — (Gasquet-Cyrus, 1997), la plupart des sociolinguistes réinvestissent, sans vraiment l'interroger, une acception du rap qui pose celui-ci comme mode d'expression des jeunes urbains d'origine immigrée. D'ailleurs, les chercheur-e-s semblent voir dans le rap un objet d'étude pertinent pour la sociolinguistique à l'aune de ces caractéristiques. Au cours de l'article « *Le rap en France et ailleurs : intérêt d'une démarche pluridisciplinaire* », le collectif de chercheur-e-s réuni-e-s explicite effectivement que « *les textes de rap interpellent et questionnent la sociolinguistique à plusieurs titres* » (Auzanneau et al., 2007 : 109), car les analyses émises sur ces derniers actualisent et alimentent certaines thématiques de recherche phares de la discipline, que représentent « *les recherches sur les parlers urbains de jeunes, elles-mêmes en continuité avec l'étude des bi/plurilinguismes liés aux phénomènes migratoires.* » (Auzanneau et al., 2007 : 111). Le rap, entendu comme musique de jeunes urbains d'origine immigrée, devient donc un lieu propice à l'observation et l'analyse des problématiques relatives à ces sujets.

Si cette interprétation du rap en tant qu'expression des jeunes urbains/de banlieue d'origine migratoire est clairement à nuancer, comme l'ont déjà fait plusieurs chercheur-e-s sur le rap (Molinero, 2009, Hammou, 2009b), il est également nécessaire de tenir compte que la

²⁴⁸ A propos de la scène humoristique française de la fin des années 1990/début des années 2000, Nelly Quemener indique effectivement « *On voit ainsi des humoristes arabes et noirs confronter les imaginaires réducteurs de la banlieue et de l'immigré* », et mettre au jour les logiques d'exclusion d'un républicanisme « *indifférent aux différences* » (Quemener, 2014 : 11-12). Un commentaire similaire pourrait être fait à propos de la sphère du rap et de certains de ses acteurs.

plupart des écrits auxquels il est fait référence ici relèvent d'études menées durant la deuxième partie des années 1990 et au début des années 2000²⁴⁹, soit à une période où la recherche sur le rap en France est encore jeune, marquée par les travaux fondateurs de Lapassade et Rousselot, — lesquels le relient fondamentalement à la banlieue et à ses jeunes (Lapassade et Rousselot, 1999 : 22, 90, 109) — et qui n'a peut-être pas encore su ou pu prendre du recul par rapport à sa focalisation sur la « *fonction d'intégration sociale que pouvait exercer la pratique du rap auprès des individus concernés* » (Molinero, 2009 : 9). En outre, ces recherches ancrées dans les années 1990/début des années 2000, s'élaborent à une période où les discours publics, médiatiques, politiques sur le rap vont assigner les rappeurs à une figure du « jeune banlieusard d'origine immigré », impliquant des processus d'altérisation sur la base de rapports sociaux de classe, d'âge, mais aussi de race (Hammou, 2012a, 84-86).

Remises dans ce contexte, les études sociolinguistiques sur le rap sont donc aussi à envisager comme des réponses à ces discours et analyses. Ceci, en se focalisant sur ce qui relève du langagier et en mettant en exergue « *des réseaux de métissages, sensiblement différents de ce que décrivent les études de la "langue des cités"* » (Trimaille, 1999 : 81).

Cependant, si les représentations sur les jeunes d'origine immigrée et vivant en banlieue sont nuancées par les travaux en sociolinguistique, ces derniers assurent néanmoins un *continuum* de la représentation du rap comme musique d'un groupe spécifique et imbriquant des rapports sociaux d'âge, de classe, de race, de lieu de vie... mais aussi de sexe. Au sein de l'ensemble des recherches consultées, l'artiste rap est effectivement posé d'emblée comme étant un homme et jamais ce préalable n'est problématisé. En termes linguistiques, l'usage terme « rappeur » dans sa forme uniquement « masculine » est constamment mobilisé par les chercheur-e-s. C'est d'ailleurs pour refléter cet ancrage que cet usage du terme est reproduit tout au long de ce tour d'horizon de la sociolinguistique du rap dans le champ scientifique français. Ainsi, dans une perspective qui rejoint les observations relevées par Nacira Guénif Souilamas concernant les recherches sur la migration en France, « *les femmes (...) restent les grandes absentes des débats entre sociologues. Les préoccupations sur le sujet (...) sont centrées sur l'émergence de nouveaux comportements sociaux et il y a confusion, voire ignorance du genre* » (Guénif Souilamas, 2000 : 23). Cette démarche a pour corollaire de maintenir les rappeuses dans l'invisibilité. La recherche menée ici vise donc notamment à engager une recherche en sociolinguistique sur le rap qui s'inscrit dans le champ des études genre, afin de cerner les processus qui s'y jouent à l'aune des rapports sociaux de sexe, entendus comme des rapports de pouvoir et envisagés comme toujours coproduits avec d'autres rapports sociaux.

²⁴⁹ C'est effectivement à cette période que les études sociolinguistiques sur le rap ont été les plus prolifiques, l'intérêt de la discipline sur cette expression artistique semblant s'être un peu amenuisé par la suite.

3.4 Sociolinguistique, urbanité et spatialité : l'intérêt porté à la territorialisation du rap

Ainsi que relevé précédemment, le rap est essentiellement envisagé comme une, sinon la, forme d'expression des jeunes urbains et/ou banlieusards par les sociolinguistes. Le rap est effectivement perçu comme « *une parole urbaine* » (Auzanneau, 2001 : 711) et, par conséquent, « *comme un espace de circulation, d'appropriation et de production des modèles comportementaux urbains divers qui sont à la base de processus identitaires urbains.* » (Auzanneau, 2001 : 711). Étudier le rap représenterait donc un moyen de se saisir des phénomènes liés à l'urbanisation (Auzanneau et al., 2003). En conséquence, les sociolinguistes se focalisant sur le rap vont régulièrement s'appuyer sur des ancrages de la sociolinguistique urbaine pour en étudier les processus sociaux à l'œuvre (Gasquet-Cyrus, 1999 ; Auzanneau, 2001). C'est d'ailleurs dans le cadre d'un ouvrage posé comme « *introduction à la sociolinguistique urbaine* » qu'ont émergé les premières réflexions de Louis-Jean Calvet sur le rap (Calvet, 1994).

Au-delà d'interroger le rap à partir des questions de la sociolinguistique urbaine, « *à savoir celles des dynamiques sociolinguistiques en cours, des langues parlées, de leur variation et de la gestion des pratiques dans la ville plurilingue dans leur rapport au facteur urbain* » (Auzanneau, 2001 : 712), les sociolinguistes s'intéressent à ce qui relève de territorialisation et de la spatialisation du rap. « *Mon hypothèse* » nous dit Louis-Jean Calvet, « *est (...) que, derrière les choix lexicaux de nos groupes, apparaît une façon de se situer dans une configuration sociale et géographique* » (Calvet, 1999 : 61). La focalisation de la sociolinguistique sur les textes de rap marseillais (Calvet, 1999 ; Gasquet-Cyrus, 1999, Trimaille, 1999 ; Jablonka, 2009) semble d'ailleurs symptomatique de la tendance de la discipline à problématiser le rap en tant qu'empreint des enjeux de la territorialité, de la spatialité et des rapports entre le local et le global. Les travaux de Mederic Gasquet-Cyrus, par exemple, visent à questionner la construction d'une identité locale dans le rap, selon une perspective qui prend également en compte « *l'influence effective de la ville sur les faits linguistiques* » (Gasquet-Cyrus, 1999 : 133). Par ailleurs, c'est bien en tant qu'objet imprégné et imprégnant des circulations à la fois locales, régionales, nationales et internationales que les sociolinguistes envisagent le rap. Ainsi, les marques qui posent le rappeur comme « *membre de sa société* » (Auzanneau et al, 2007 : 112), les références au rap étasunien ou la mobilisation de traits linguistiques locaux, etc., représentent autant de facettes soulignées et interrogées par les chercheur-e-s en sociolinguistique.

Dans le cadre de cette recherche interrogeant des pratiques, des trajectoires et des expériences à l'œuvre dans le rap montréalais, c'est bien en tant qu'expression artistique/musicale territorialisée, c'est-à-dire « produite par » comme « produisant » le territoire de manière située

(Bulot, 2007), et toujours empreinte et/ou alimentant des enjeux hyperlocaux et locaux que le rap est envisagé. Ce dernier est également considéré comme toujours intégré dans un contexte national, continental et global. En conséquence, la partie suivante va viser à cerner la manière dont ces phénomènes seront appréhendés. Dans un premier temps, il sera explicité en quoi le rap est à envisager comme une expression musicale glocale, pour ensuite engager un focus sur la notion de scène et sur ce qui relève de la territorialisation du rap. À cette occasion, et considérant l'ensemble des réflexions menées jusqu'ici, il apparaît pertinent de convoquer le postulat amorcé par Bronwen Low et Mela Sarkar (Low, 2012), qui invitent les chercheur-e-s à jumeler « *étude des cultures populaires* » et « *étude du langage avec les outils d'une sociolinguistique critique* » (Low et Sarkar, 2012 : 38). Dans le cadre de cette recherche, c'est la mise en discussion des ancrages en *Popular Music Studies* – et en études genre — avec ceux issus de la sociolinguistique, voire de la sociolinguistique urbaine, qui est visée. Ces deux champs trouvent effectivement un intérêt conjoint et particulier à s'intéresser à ce qui procède du « local », selon une perspective qui envisage celui-ci dans le rapport qui le lie à ce qui relève du global. Ce faisant, il est proposé de croiser ces deux points d'ancrages théoriques et méthodologiques.

IV. Glocalisation du rap et notion de scène locale

4.1 Le concept de glocalisation

Dans un contexte contemporain « *de mondialisation et de transnationalisme* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 31), mais aussi d'impérialisme ou de domination culturelle-étatsunienne (Mitchell, 2001), la problématisation des musiques populaires, telles que le rap, implique également de « *traiter des rapports entre le local et le global* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 32). Ce point de vue est partagé par Tony Mitchell, directeur de l'ouvrage collectif *Global noise*, paru en 2001 et consacré aux scènes hip-hop européennes, canadiennes, japonaises et australiennes. Toutefois, le chercheur note que la diffusion et la consommation des expressions rap restent surtout hégémoniques et unidirectionnelles, dans le sens où le rap étatsunien continue d'investir les industries culturelles du monde entier, sans réels flux inverses, puisque très peu de productions rap issues d'autres pays n'arrivent à intégrer le circuit culturel étatsunien (Mitchell, 2001). À noter, par ailleurs, qu'il ne semble pas non plus y avoir beaucoup d'échanges entre les industries culturelles des espaces situés hors des États-Unis. Dans de nombreuses régions du monde, très peu de rap « étranger » ne relevant pas du rap étatsunien ne semble pouvoir atteindre le public local. En France, par exemple, les médias ne diffusent ni ne commentent pas de manière significative le rap des autres scènes européennes ou extra-européennes et ce, que ces médias soient spécialisés ou non dans le hip-hop et/ou le rap²⁵⁰. Cependant, et ainsi que constaté au Québec, les scènes rap qui ont émergé dans des espaces francophones ont été à la fois nourries par le rap étatsunien et par le rap français. Que ce soit au Sénégal (Moulard-Kouka, 2008 et Niang, 2010), au Congo (Bondeau, 2011), en Algérie (Belkacem et Hadria Nebia, 2009), au Gabon (Aterianus-Owanga, 2012) ou en Suisse (zo, 2013), pour citer ces quelques exemples, les sources scientifiques ou journalistiques indiquent l'influence qu'a pu aussi avoir le rap de France dans les autres régions francophones. Concernant les pays empreints de mouvements migratoires postcoloniaux, la propagation du rap français a été alimentée par l'envoi de cassettes entre jeunes résidant en France et proches resté-e-s au pays, ainsi que par les collaborations de rappeur-se-s de France à des albums ou des événements réalisés dans leur pays d'origine. En témoignent la thèse en anthropologie de Sophie Moulard-Kouka sur le rap de Dakar (Moulard-Koukaou, 2008), ainsi

²⁵⁰ Cela tend peut-être à être de moins en moins vrai (du moins au niveau des médias spécialisés dans le domaine), notamment dans un contexte d'avènement des réseaux sociaux.

que l'article de presse de Thomas Blondeau²⁵¹ sur « *la french connection du rap* » (Blondeau, 2011) au Congo.

Les rapports entre culture globalisée et éléments locaux ont interpellé nombre de chercheur-e-s depuis les dernières décennies. Ainsi, ces phénomènes ont été observés et conceptualisés par plusieurs champs de recherche, telles l'anthropologie, la sociologie, les *cultural studies* ou la sociolinguistique, et notamment la sociolinguistique urbaine.

Ainsi que l'examinent Leigh Oakes et Jane Warren, en introduction de leur ouvrage *Langue, identité et citoyenneté au Québec*, trois types de positionnements intellectuels par rapport à la mondialisation et à son impact sur la culture peuvent être relevés : les « "hypermondialistes" » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 20) « considèrent que l'impact des médias occidentaux et du consumérisme conduiront à une homogénéisation culturelle » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 20-21), les « "sceptiques" » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 21) « doutent que l'impact de la mondialisation sur la culture puisse être aussi profond et durable qu'on ne le croit souvent » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 21) et les « "transformationnistes" » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 21) parlent plutôt de phénomènes d'indigénisation, de créolisation, d'hybridation (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 21) ou de métissage (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 31-32). Au-delà, les travaux envisageant « *la dimension socioculturelle de la mondialisation* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 21) d'un point de vue « transformationniste », vont également mobiliser les concepts de « *recontextualisation* » (Androutsopoulos et Scholz, 2002 et Wodak, 2010) et de « *glocalization*²⁵² » (Robertson, 1995).

Dans le cadre de la recherche menée ici, une appréhension plus détaillée de ce concept de glocalisation apparaît pertinente. La prise en compte et l'étude de ce qui relève du glocal a effectivement été examinée par plusieurs chercheur-e-s se focalisant sur les cultures populaires et sur le rap et/ou le hip-hop (Mitchel, 2001 et Low, 2011). Le concept de glocalisation est également mobilisé par des recherches dans le champ des sciences du langage (Pérez-Llantada et Ferguson, 2006) et, *a fortiori*, au cours d'études interrogeant le rap et ou le hip-hop d'un point de vue sociolinguistique (Androutsopoulos, 2007, Bierbach et Birken-Silverman, 2007 et Sarkar, 2008b). Surtout employé en Amérique du nord et/ou dans les zones anglo-saxonnes, le concept de glocal intègre de plus en plus les publications françaises (Bierbach et Birken-Silverman, 2007 et Bulot, 2009).

Le concept, tel qu'envisagé ici, a été introduit par Roland Robertson au milieu des années 1990 (Robertson, 1995). D'après ses analyses, les processus de globalisation (ou de mondialisation)

²⁵¹ Thomas Blondeau est un journaliste musical spécialisé dans le rap. Il a notamment publié, avec Fred Hanak, les remarquables *Combat Rap I* et *Combat Rap II*, deux ouvrages réunissant les interviews d'artistes rap des États-Unis et de France.

²⁵² « *glocalisation* », selon la traduction retenue dans les publications francophones.

sont plutôt à penser en termes de « *glocalization* » (Robertson, 1995 : 29), puisque le global et le local sont en constante négociation et non deux pôles opposés ou hermétiques l'un à l'autre. Roland Robertson dépasse ainsi l'acceptation courante, selon laquelle ce qui relève du local est forcément à interpréter comme une forme de résistance au global hégémonique (Robertson, 1995 : 29). D'après lui, c'est justement de la globalisation que proviennent les termes et les formes par lesquelles sont construites et produites les conceptions contemporaines de ce qui relève du local (Robertson, 1995 : 31). Ce fait n'induit cependant pas que toutes les formes de localités sont forcément homogènes (Robertson, 1995).

Parallèlement à cela, Roland Robertson ne rallie pas non plus la conception selon laquelle le global agit à un autre niveau que le local et fonctionne selon son propre système. « *Without denying that the world-as-a whole has some systemic properties beyond those of the "units" within it*²⁵³ » (Robertson, 1995 : 34). Robertson insiste sur le fait que le global est toujours en dynamique avec le local. Il résume alors sa pensée de la manière suivante :

*« globalization – in the broadest sense, the compression of the world – has involved and increasingly involves the creation and the incorporation of locality, processes which themselves largely shape, in turn, the compression of the world as a whole*²⁵⁴. » (Robertson, 1995 : 40)

Au-delà, le concept de glocalisation implique d'envisager l'homogénéisation et l'hétérogénéisation comme deux tendances complémentaires, quand bien même elles peuvent concrètement se heurter (Robertson, 1995 : 40). À cet égard, penser la combinaison du local et du global permet à Robertson d'interroger le concept d'état-nation. Outre le fait d'envisager les similarités entre les formes de structuration des sociétés organisées en état-nation (Robertson, 1995 : 34), le sociologue démontre effectivement que cet état-nation, loin de correspondre à l'idéal d'une entité unique et homogène, représente en fait « *a major agency for the production of diversity and hybridization*²⁵⁵ » (Robertson, 1995 : 40-41). Dans un contexte et une époque où la thématique de l'identité nationale est manifeste dans les discours publics des sociétés et, par conséquent, de la société québécoise (Oakes et Warren, 2009 (2007) 22-23), le recours au concept de glocalisation permet d'envisager que ce qui est pensé comme unique et homogène est en fait issu de la globalisation et marqué par l'hétérogénéité. Il explicite également que la mondialisation a favorisé le « *renforcement du sentiment d'identité nationale* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 23) et « *la*

²⁵³ « *Sans nier le fait que le monde pris dans son ensemble présente quelques propriétés systémiques au-delà de celles des « unités » qui le compose* ». Citation traduite par mes soins.

²⁵⁴ « *la globalisation (ou mondialisation) - dans le sens le plus large, la compression du monde - a impliqué et implique de plus en plus la création et l'incorporation de la localité, processus qui forment eux-mêmes, à leur tour, la compression du monde entier* ». Citation traduite par mes soins.

²⁵⁵ « *une agence majeure de production de la diversité et de l'hybridation* ». Citation traduite par mes soins.

conscience plus aiguë de la diversité ethnique qui en résulte » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 23) qui « *soulève aussi la question de l'appartenance à une société donnée* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 23).

Ainsi que le pointe également Roland Robertson, le concept de glocalisation alimente de manière appropriée le débat sur l'impérialisme culturel et la propagation de la culture étasunienne à travers le monde. Encore une fois, Robertson s'éloigne des points de vue arguant que « *l'impact des médias occidentaux et du consumérisme conduiront à une homogénéisation culturelle* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 20-21), pour plutôt avancer que « *even « cultural messages » which emanate directly from the « USA » are differentially received and interpreted*²⁵⁶ » (Robertson, 1995 : 38). Il indique également que, sur ce sujet, la tendance des grandes compagnies productrices de la culture globale à s'emparer de procédés de la glocalisation et à tailler « *their products to a differentiated global market (which they partly construct)*²⁵⁷ » (Robertson, 1995 : 38) est aussi à prendre en compte. C'est le cas de la chaîne étasunienne et musicale MTV, qui a joué un rôle non négligeable au niveau de la diffusion massive du rap dans le reste du monde.

À la suite de l'article de Robertson, le concept de glocalisation a été réinvesti par les chercheur-e-s se focalisant sur les cultures de masse et les cultures populaires contemporaines, notamment au cours de travaux interrogeant la propagation et la réinterprétation de la culture étasunienne et de ses « produits » dans d'autres régions du monde. Ruth Wodak, par exemple, a analysé la glocalisation de la politique au sein de la série étasunienne *The West Wing*. Partant du constat de la « *fictionalization of politics*²⁵⁸ » (Wodak, 2010 : 44) et des liens que cela implique entre les médias, la politique et la culture populaire (Wodak, 2010 : 44), Wodak, qui travaille à partir de la DHA (« *Discourse-Historical Approach*²⁵⁹ »), croise la glocalisation aux concepts d'intertextualité et de recontextualisation (Wodak, 2010 : 46) pour mettre au jour qu'« *In broadcasting The West Wing across the globe, we encounter both recontextualizing as well as colonizing strategies for specific values related to American politics, politicians and their branding practices.*²⁶⁰ » (Wodak, 2010 : 56).

Le concept de Robertson est également mobilisé dans le cadre d'études qui interrogent les réinterprétations extra-étasuniennes du rap. Parce qu'ils sont considérés comme « *a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world*²⁶¹ » (Mitchell, 2001 : 1-2), le rap et

²⁵⁶ « *même les « messages culturels » qui émanent directement des « USA » sont reçus et interprétés de manière différenciée* ». Citation traduite par mes soins.

²⁵⁷ « *leur produit selon un marché global différencié (qu'ils construisent en partie)* ». Citation traduite par mes soins.

²⁵⁸ « *fictionnalisation de la politique* ». Citation traduite par mes soins.

²⁵⁹ « *approche historique du discours* », selon la traduction retenue dans les publications francophones.

²⁶⁰ « *Dans la série The West Wing diffusée à travers le monde, nous abordons aussi bien la recontextualisation que les stratégies de colonisation aux travers des valeurs propres à la politique Américaine, aux politiciens et leurs pratiques marquants* » Citation traduite par mes soins.

²⁶¹ « *un véhicule pour des affiliations globales de la jeunesse et un outil pour retravailler l'identité locale dans le monde entier* ». Citation traduite par mes soins.

le hip-hop représentent effectivement des exemples probants des phénomènes de glocalisation. Propulsée à travers le monde entier, cette forme d'expression issue des traditions musicales africaines-américaines, est aujourd'hui perçue comme « *an universally recognized popular musical idiom*²⁶² » (Mitchell, 2001 : 10), qui se construit selon les caractéristiques sociolinguistiques, politiques et culturelles/musicales des contextes au sein desquels elle est investie. Au final, le rap et le hip-hop représentent une culture et un domaine artistique interprété-e-s de manières très diverses, mais dont les contours, les formes et les traits définitoires principaux sont reconnaissables globalement. En d'autres termes, le rap est glocal.

4.2 La glocalisation du rap : une discussion.

Si l'on resitue historiquement le phénomène, les premières créations rap non étasuniennes représentaient surtout un duplicata des codes esthétiques du rap étasunien. Très vite, les artistes vont néanmoins retravailler ces codes et ainsi composer des pièces rap relevant plutôt d'une « *adaptation* » (Mitchell, 2001 : 11) des formes et idiomes initialement calqués. Dans toutes les régions du monde où le rap et le hip-hop ont été réinvestis, on assiste donc à des « *syncretic manifestations of African-American influences and local indigenous elements*²⁶³ » (Mitchell, 2001 : 3). Tony Mitchell propose ici le terme de syncrétisme, car le rap et la culture hip-hop étasunien-ne-s représentent toujours des influences vivaces pour les artistes rap du monde entier et ce, quand bien même les productions rap non-étasuniennes se façonnent dans d'autres langues, s'inspirent de cultures musicales locales et produisent un message ancré dans le contexte d'où elles sont émises. Dans son ouvrage *Slam School : Learning through conflict in the hip-hop and spoken word classroom*, Bronwen Low indique ainsi que les interprétions locales du rap et du hip-hop sont constamment en « *conversation and negotiation with the behemoth of the Us rap industry, sometimes building relations to and sometimes against*²⁶⁴ » (Low, 2011 : 45). Au cours d'une interview accordée à Jonah Corne, le rappeur palestinien Tamer Nafar retranscrit bien ce phénomène :

« *The major difference between African-American hip hop — which for us will always be the Godfather — and our hip hop is the culture: different instruments, different ways of rhyming, different flow*²⁶⁵ » (Corne, 2010).

²⁶² « *un idiome musical populaire universellement reconnu* ». Citation traduite par mes soins..

²⁶³ « *manifestations syncrétiques d'influences afro-américaines et d'éléments indigènes locaux* ». Citation traduite par mes soins.

²⁶⁴ « *conversation et négociation avec le gigantisme de l'industrie rap étasunienne, parfois sur la base d'une relation d'adhésion et parfois en s'y opposant* ». Citation traduite par mes soins.

²⁶⁵ « *Il y a beaucoup de choses en commun entre nous et les africains-américains - les ghettos, le nombre élevé de personnes en prison, et historiquement le fait que, de la même manière qu'ils ont été volés de leur terre, notre terre nous a été volée. Nous percevons beaucoup d'échos entre notre situation et leurs lyrics. Il y a cet album de Public Enemy intitulé Fear of a Black Planet et tout le monde sait qu'Israël craint les statistiques démographiques, le taux de natalité arabe. La principale différence entre le hip-hop africain-américain -*

Particulièrement palpables au sein du rap montréalais, ces interactions se jouent sur de multiples plans et peuvent dépasser le cadre de l'expression artistique pour renvoyer à une interprétation plus large de la culture hip-hop étasunienne, comprise comme mode de vie et d'appréhension du monde. Ainsi, Bronwen Low a pu constater que les acteur-ric-e-s des scènes rap montréalaises ont été et sont clairement inspiré-e-s par les formes de représentation et d'interpellation des espaces urbains à l'œuvre dans le rap et le hip-hop étasuniens :

« In some cases, strategies of representing place simply get imported and imitated. For instance, Montreal rappers regularly describe the city according to its cardinal points (including inventing an uptown/downtown distinction that does not reflect popular topographies of the city) and call out area codes, as in Sans Pression's (1999) 514-50 Dans mon Réseau (In my network).²⁶⁶ » (Low, 2011)

Par ailleurs, il va sans dire qu'une part non négligeable du rap étasunien relève d'une alliance entre divertissement, plaisir, art et description, voire dénonciation de l'oppression, de la marginalisation et des conditions sociales de la population africaine-américaine. En 1988, Chuck D²⁶⁷ définit alors le rap comme le « *black America's CNN* ». La formule, aujourd'hui particulièrement connue et commentée, indiquait aussi combien les situations décrites par nombre de rappeur-se-s étaient habituellement invisibilisées par les médias contrôlés par une classe majoritaire blanche. À la fois haut-parleurs de tensions sociales masquées et musicalement novateurs, les morceaux de rap s'inscrivant dans cette mouvance ont très vite parlé aux jeunes des groupes minoritaires²⁶⁸ du monde entier. Ces derniers y ont effectivement vu une similarité entre leurs expériences (et les logiques d'oppression et d'exploitation qui les sous-tendent) et celles qui pouvaient être relatées dans le rap étasunien. Non seulement les conceptions du rap et de son paysage artistique sont globalement identifiées et identifiables, mais les formes d'oppressions et leurs impacts idéels et matériels sur les contextes et les situations vécues qui peuvent y être abordées le sont aussi. De la même manière que l'a évoqué Robertson à propos des formes par lesquelles est construite la spécificité d'un état-nation, les formes d'oppression et d'exploitation reposeraient finalement sur

qui pour nous sera toujours le parrain - et notre hip-hop c'est la culture : des instruments différents, des formes de rimes différentes, un flow différent ». Citation traduite par mes soins.

²⁶⁶ « Dans certains cas, les stratégies pour représenter les lieux ont été purement et simplement importées et imitées. Par exemple, les rappeur-se-s de Montréal décrivent régulièrement la ville selon ses points cardinaux (incluant l'invention d'une distinction « uptown »/ « downtown » qui ne représente pas les topographies populaires de la ville) et font référence aux indicatifs téléphoniques, comme dans l'album de Sans Pression 514-50 Dans mon Réseau (1999). ». Citation traduite par mes soins.

²⁶⁷ Du groupe Public Enemy

²⁶⁸ Ainsi déjà évoqué, le recours à la notion de groupe minoritaire s'adosse à l'usage qu'en fait Colette Guillaumin, c'est-à-dire en tant que groupe « doté d'un moindre pouvoir » (Guillaumin, 1985 : 101). La notion ne renvoie donc pas à un groupe défini par un déséquilibre numérique ou quantitatif, mais fait référence à une relation minoritaire/majoritaire qui « signifie que l'un ou plusieurs des groupes impliqués se trouve dépendre de, être à la merci de, être privé de l'accès à certaines ressources – ou à toutes et qu'un autre se trouve en possession des moyens dont le (ou les) premiers sont privés, soit par des circonstances non délibérées, soit par un ensemble d'actions et de pratique. Bien plus encore et le plus souvent une relation où les minoritaires sont dépossédés de ces moyens par le groupe dominant, ou en sont exploités systématiquement » (Guillaumin, 1985 : 108-109).

des processus et des logiques qui sont similaires les unes des autres. C'est aussi ce que traduisent les propos de Tamer Nafa :

« There are many things in common between us and African- Americans — the ghettos, the high numbers in prison, and historically the fact that while they were stolen from their land, our land was stolen from us. We hear lots of echoes of our situation in their lyrics. There's a Public Enemy album called Fear of a Black Planet, and everyone knows that Israel is afraid of the demographics, of the Arab birthrate. » (Corne, 2010)²⁶⁹.

Par ailleurs, une *mixtape* réunissant plusieurs rappeurs traitant de l'expérience arabe-américaine a été intitulée *The Arab Summit's Fear of An Arab Planet*, en référence au célèbre album de Public Enemy. Cette mixtape fut d'ailleurs le point de départ du mémoire de Master en *Media Studies* du rappeur The Narcysist, au cours duquel il envisage la manière dont le rap et/ou le hip-hop, entendu comme « *a modern hyper culture* » (Alasman, 2011), représente un lieu de fusion entre les différentes cultures des migrant-e-s. Son travail propose également une analyse du rap et du hip-hop en tant que média des groupes minoritaires.

Que ce soient les rapports de pouvoir impliquant des formes de racialisation, de ségrégation spatiale, etc., les productions engagées du rap étasunien trouvent échos dans les scènes du monde entier, tant et si bien que d'un point de vue médiatique, scientifique, politique et/ou dans les sphères « internes » au rap, ce dernier a souvent pu être interprété exclusivement à l'aune de cette facette. Si on se penche sur le contexte français, par exemple, le caractère artistique, esthétique, mais aussi divertissant du rap a été vite mis à l'écart par les commenteur-trice-s médiatiques, les acteur-trice-s politiques et les analystes du champ scientifique, qui se sont surtout concentré-e-s sur ses tendances sociales et politiques. Karim Hammou a ainsi analysé la manière dont, à partir de la fin des années 1980 en France, « *le rap devient un moyen de faire parler des problèmes sociaux* » (Hammou, 2009a) qui se cristallisent de plus en plus en « *problème des banlieues* » (Hammou, 2009a) dans les médias. En 1999, le sociolinguiste Mederic Gasquet-Cyrus insiste alors sur le fait que « *les discours sur le rap* » négligent généralement « *de se pencher sur la spécificité des compositions artistiques, préférant assez souvent caricaturer le rappeur comme un "jeune rebelle" affublé d'un bonnet ou d'une casquette (à l'envers de préférence) qui débite avec enthousiasme, mais sans recul, de jolies rimes sur la situation des banlieues ou des cités* » (Gasquet-Cyrus, 1999 : 122). À noter que cette interprétation du rap s'est quelque peu renouvelée avec l'avènement du gansta-rap dans les années 1990 et la surmédiatisation de ce dernier depuis la fin du XX^{ème} siècle. Les discours publics sur le rap ont

²⁶⁹ « *Il y a beaucoup de choses en commun entre nous et les africains-américains - les ghettos, le nombre élevé de personnes en prison, et historiquement le fait que, de la même manière qu'ils ont été volés de leur terre, notre terre nous a été volée. Nous percevons beaucoup d'échos entre notre situation et leurs lyrics. Il y a cet album de Public Enemy intitulé Fear of a Black Planet et tout le monde sait qu'Israël craint les statistiques démographiques, le taux de natalité arabe.* »

alors également associé ce dernier à l'exacerbation de la misogynie, de la violence et des considérations matérialistes²⁷⁰.

Au-delà des échos perceptibles entre les productions engagées du rap étasunien et celles des autres scènes du globe, l'influence vivace du rap étasunien sur les créations rap des autres régions du monde implique également de nombreuses références à la culture africaine-américaine, posée comme intriquée aux racines du rap et/ou du hip-hop. Ce fait a été souligné au cours des lignes précédentes et ce, à travers la citation de Tony Mitchell à propos des « *syncretic manifestations of African-American influences and local indigenous elements*²⁷¹» (Mitchell, 2001 : 3). Au cours d'un travail engageant une pédagogie hip-hop critique, Bronwen Low a mis en lumière que les jeunes québécois-e-s noir-e-s des années 1990 et suivantes se rapprochaient de l'identité africaine-américaine à travers la culture hip-hop et du rap, et ce, dans un mouvement qui concoure à définir l'authenticité d'une identité noire canadienne ou québécoise (Low, 2011 : 46). C'est également ce qu'indiquent Mela Sarkar, Lise Winner et Kobir Sarkar lorsqu'il et elles examinent les textes de plusieurs rappeur-se-s montréalais-e-s d'un point de vue sociolinguistique :

*« By seamlessly inserting AAE words and phrases into otherwise French sequences, the rappers discussed here, all of whom are in fact Black, assert a certain cultural and ethnic allegiance that identifies them as young Black Québécois. »*²⁷² (Sarkar, Winner et Sarkar, 2005 : 2065).

Au-delà, les occurrences de mots et phrases issu-e-s de l'anglais africain-américain (AAE) sont particulièrement présents dans l'ensemble des textes de rap de Montréal et du Québec, de même qu'elles le sont dans d'autres régions du monde. En témoigne, par exemple, l'analyse de Jannis Androutsopoulos sur les insertions du *AAE* dans les paroles de rap et les forums rap et/ou hip-hop allemands (Androutsopoulos, 2007). Des réflexions sur les usages de l'anglais africain-américain qui indiquent également que la glocalisation du rap se joue de manière palpable sur ce qui relève de ses traits linguistiques et langagiers.

Il convient également de mentionner que de cette glocalisation du rap, c'est-à-dire de ces circulations entre codes rap étasuniens, culture africaine-américaine, contextes locaux, affiliation du rap en tant que musique des minorités et des opprimé-e-s etc., une certaine problématique de l'authenticité rap a émergé et reste constamment mobilisée et discutée à propos de ce genre musical. Au regard du flou qui peut entourer cette référence et ses interprétations, ainsi que des

²⁷⁰ Cf chapitre II. 3.3.1

²⁷¹ « *manifestations syncretiques d'influences afro-américaines et d'éléments indigènes locaux* ». Citation traduite par mes soins.

²⁷² « *En introduisant en douceur des mots et des phrases en AAE dans des séquences par ailleurs en français, les rappeur-se-s dont on débat ici, qui en fait sont tous noir-e-s, affirment une certaine allégeance culturelle et ethnique qui les identifie en tant que jeunes noir-e-s québécois-e-s* ». Citation traduite par mes soins.

multiples logiques qui peuvent l'alimenter, le sujet de l'authenticité dans le rap et/ou le hip-hop apparaît complexe. C'est ce qu'explique l'analyse d'Alastair Pennycook lorsqu'il évoque l'ambiguïté et la multiplicité des représentations entourant cette notion à propos du rap. Soulignant l'intrication du « *global spread of authenticity* » (Pennycook, 2006 : 14) à la relocalisation de cette authenticité et aux usages linguistiques et langagiers, il écrit :

« Authenticity for some insists that African American hip-hop is the only real thing and that all other forms are inauthentic deviations ; others insist that hip-hop must be a culture of the streets, and to become popular, to become a commercial success, is to sell out, to lose authenticity ; some insist that to be authentic one needs to stick to one's 'own' cultural and linguistic domain, to draw on one's own traditions, to be overtly local ; others argue that to be authentically local is a question of using a true local variety of language, be that a local English, a creole or any language of the streets ; for others being authentic is a matter of just speaking from the heart : the expression of one's feeling is an inherently authentic activity ; yet another position suggest that authenticity is a question of style and genre, of finding ways to tell a story that resonates with an audience, of achieving agreement about what matters ; and some suggest that any contextualization of language and culture renders it authentic anew²⁷³ » (Pennycook, 2006 :14)

La question de l'authenticité se joue ainsi sur plusieurs plans et donne lieu à des interprétations qui peuvent être contradictoires. Celle-ci n'est donc pas tant liée à des racines tangibles qu'elle représente plutôt « *le résultat d'un processus itératif, défini par la participation active de ceux qui, en émettant un jugement de valeur sur les productions culturelles, contribuent à leur conférer légitimité et force symbolique* » (Dorin, 2006 : 145). Comme c'est le cas pour toutes les formes culturelles, la définition de ce qui est rap et/ou hip-hop, ou non, se joue au niveau de « *la circulation de significations entre des acteurs qui lui attribuent, a posteriori, telle ou telle authenticité* » (Hammou, 2009a). Il convient alors de préciser que ces représentations ne sont pas produites par l'entremise seule des artistes rap. Les acteur-rices des milieux médiatiques, politiques et des industries culturelles, etc., mais aussi le public participent aussi de la construction sociale que représente l'authenticité (Dorin, 2006) dans le rap.

À ce niveau du texte, il s'agissait surtout d'entrevoir que le rap étasunien, les scènes auxquelles renvoie cette désignation, les rappeur-se-s étasunien-e-s et leur innovations artistiques, etc., continuent de renseigner les expressions rap internationales et, par conséquent, québécoises. De la même manière que l'écrit Tony Mitchell en introduction de l'ouvrage *Global Noise* et à

²⁷³ « *L'authenticité pour certain-e-s implique que seul hip-hop africain-américain est vrai et que toutes les autres formes ne sont que d'inauthentiques déviations ; d'autres soutiennent que le hip-hop doit rester une culture de la rue et que devenir populaire, connaître le succès commercial, c'est se vendre soi-même, perdre son authenticité ; d'autres maintiennent que pour être authentique on doit rester fidèle à son propre environnement linguistique et culturel, puiser dans ses propres traditions, être clairement local ; d'autres affirment que le fait d'être authentiquement local tient dans l'usage d'une réelle variété locale de langue, que se soit un anglais local, un créole ou n'importe quel langage de la rue ; pour d'autres, être authentique c'est simplement parler avec son cœur : l'expression de ses sentiments est en soi une activité authentique ; une autre position suggère que l'authenticité est une question de filtre et de genre, de trouver des manières de raconter une histoire qui font écho avec un public, d'atteindre une entente sur ce qui compte ; et certain-e-s suggèrent que toute contextualisation du langage et de la culture le rend de nouveau authentique* ». Citation traduite par mes soins.

propos des différentes scènes abordées au cours de l'ouvrage, le rap montréalais présente à la fois des affinités et des différences avec les autres scènes rap visibles à un niveau régional, national ou global. Des similitudes et des contrastes qui se construisent toujours « *in relation to notions of authenticity, commercialism, politics, ethnicity, and language*²⁷⁴ » (Mitchell, 2001 : 32).

Il s'agissait également de démontrer que le rap montréalais est à envisager comme glocal mais que ce recours au concept de glocalisation ne doit pas uniquement impliquer une focalisation sur les modes de territorialisation portés par les rappeurs et les rappeuses de la ville. Pour rendre effectivement compte des processus de glocalisation à l'œuvre, il s'agit aussi de prendre en compte l'ensemble des acteur-trice-s qui gravitent dans et autour des sphères rap, de même que l'historicité des sociétés dans lequel le rap est produit et s'insère, ainsi que les logiques des médias, des politiques et des industries culturelles.

4.3 Notion de scène locale et territorialisation du rap

Considérant que la recherche menée s'inscrit dans « *une optique territorialisée des phénomènes culturels* » (Guibert, 2012 : 93), et que cette territorialisation se joue en partie au niveau du discours (Bulot, 2007), il convient de compléter le concept de glocalisation avec la notion de « scène » et de croiser cette notion avec les approches de la territorialisation que propose la sociolinguistique urbaine.

Si le terme de scène fut d'abord employé par les journalistes pour « *désigner soit un espace esthétique, celui d'un genre musical donné ("la scène métal" par exemple), soit un espace territorial ("la scène de Seattle"), soit les deux à la fois 1 ("la scène house de Chicago")* ». » (Guibert et Hein, 2006 : 6, voir aussi Bennett et Peterson, 2004 : 2), la notion de scène a été investie dès la fin des années 1980 par des chercheur-e-s visant à mettre en place un modèle d'analyse viable pour appréhender les musiques populaires dans toute leur complexité. D'après Will Straw, qui est le premier à avoir posé une définition scientifique de cette notion, la scène désigne « *a cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization*²⁷⁵. » (Straw, 1991 : 373). Les scènes actualisent alors « *a particular state of relations between various populations and social groups, as these coalesce around specific coalitions of musical style*²⁷⁶ » (Straw, 1991 : 379). Ainsi que le décrit effectivement Gérôme Guibert,

²⁷⁴ « *en rapport aux notions d'authenticité, de commercialisation, de politique, d'ethnicité et de langage* ». Citation traduite par mes soins.

²⁷⁵ « *Un espace culturel dans lequel un ensemble de pratiques musicales coexistent, en interagissant les unes avec les autres dans une variété de processus de différenciation et selon les trajectoires très différentes de changement et de fécondation croisée* ». Citation traduite par mes soins

²⁷⁶ « *un état particulier de relations entre des populations et des groupes sociaux variés, en ce que ces relations convergent autour de coalitions de style musical* ». Citation traduite par mes soins.

qui a participé à l'introduction de cette notion dans le monde universitaire français, « *L'étude d'une scène permet (...) de prendre en compte la question cruciale de la pluriactivité des acteurs²⁷⁷, leur rapport à l'économie et les rôles multiples que peuvent prendre ceux qui font de la musique, soit simultanément, soit de temps en temps, du fan au musicien, du DJ au designer graphique, du journaliste au promoteur²⁷⁸.* » (Guibert, 2012 : 100). En outre, les scènes se définissent « *as geographically specific spaces for the articulation of multiple musical practices²⁷⁹* » (Straw, 2001 : 249). Les multiples pratiques qui renvoient à la scène coexistent effectivement au sein d'une « *distinctive relationship to historical time and geographical location²⁸⁰* » (Straw, 1991 : 373-375). Will Straw indique également que les scènes renvoient à des phénomènes et des processus qui sont à la fois locaux et translocaux.

Si la notion de scène prend forme dans une perspective qui s'inscrit en partie dans le domaine des *cultural studies*²⁸¹, elle s'en singularise néanmoins et se détache du postulat des *subcultures* qui en est issu et qui a pu impliquer une homogénéisation et une réification des pratiques et esthétiques à l'œuvre (Hammou, 2014, Guibert, 2012 et Bennett & Kahn-Harris, 2004). Penser à partir de la notion de scène semblerait alors constituer une forme de réponse aux faiblesses de l'approche en termes de *subcultures*. La notion de scène tend effectivement à envisager les interactions et les pratiques de manière plus large et plus dynamique que la perspective *subcultures studies* (Bennett, 2004) qui, quant à elle, n'envisage pas réellement les processus de production de la musique (Guibert, 2012 : 99). D'après Will Straw, penser en termes de subcultures, mais également en termes de « mouvement » ou de « communauté » revient à engager des perspectives qui « *have come to seem less and less able to contain the variety of activities which transpire within them, or the fluid mobility in which they participate²⁸²* » (Straw, 2001).

Considérant l'intérêt porté par la notion de scène aux interactions entre les différents acteur-trice-s d'une culture musicale et les réseaux qui peuvent se créer entre eux et elles, celle-ci se rapproche de la notion de « champs », pensé par Pierre Bourdieu ou de celle des « mondes de l'art » développée par Howard Becker (Bennett et Peterson, 2004 : 3 et Guibert, 2012 : 95) et centrale à la réflexion de Karim Hammou portée sur l'activité rap en France (Hammou, 2009a ; Hammou, 2012b). Howard Becker considère effectivement qu'« *un monde de l'art correspond aux*

²⁷⁷ L'auteur renvoi ici à BUREAU Marie-Christine, PERRENOUD Marc et SHAPIRO Roberta, 2009, *L'Artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre son art*, Presses du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 193 pages.

²⁷⁸ L'auteur renvoie ici à STAHL Geoff, 2004, « It's like Canada reduce : setting the scene in Montreal » dans *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Palgrave Macmillan, New-york, pages 51-64.

²⁷⁹ « *comme des espaces géographiques spécifiques pour l'articulation de multiples pratiques musicales* ». Citation traduite par mes soins.

²⁸⁰ « *relation particulière au temps historique et à la situation géographique* ». Citation traduite par mes soins.

²⁸¹ L'article fondateur de Will Straw « Community and Scenes in Popular Music » a d'ailleurs été publié dans la revue CULTURAL STUDIES (Straw, 1991).

²⁸² « *en sont venues à sembler de moins en moins capable d'embrasser la variété des activités qui se produisent en leur sein, ou la mobilité fluide à laquelle elles prennent part* ». Citation traduite par mes soins.

personnes et aux organisations qui produisent les événements et les objets que ce monde définit comme de l'art » (Becker, 1976 : 703). Il postule ainsi :

« Nous ne commencerons pas par définir l'art, puis chercher les personnes qui produisent les objets ainsi isolés. Nous chercherons plutôt des groupes de gens qui coopèrent à la production de choses qu'eux-mêmes, au moins, appellent art ; une fois ces personnes trouvées, nous chercherons toutes les autres personnes qui sont également nécessaires à cette production, de façon à dépeindre progressivement un tableau aussi complet que possible du réseau de coopération qui s'étend autour des œuvres en question » (Becker, 1976 : 704).

Howard Becker vise ainsi à « *traiter l'art comme une activité collective* » dans une perspective selon laquelle « *tout le problème est de savoir comment, empiriquement, ces activités collectives se déroulent* » (Hammou, 2012b). Des réflexions qui nous invitent à envisager le rap en tant qu'« activité ».

Si la notion de scène semble effectivement relever de postulats relativement proches de ceux relatifs à la notion de « mondes de l'art », il est à souligner que celle-ci s'en distingue également en ce qu'elle implique une « *prise en compte réévaluée dans l'analyse du territoire local et des représentations de l'espace qu'il génère* » (Guibert, 2012 : 3).

L'impact des collectivités territoriales ou des caractéristiques locales est effectivement davantage pris en compte par une approche en termes de scène : « *la posture "scène" cherche à prendre en compte les spécificités juridiques, technologiques ou les changements en termes de politiques publiques au niveau local dans l'étude territorialisée des musiques populaires* » (Guibert, 2012 : 3). Les pratiques et activités liées à la musique sont donc à considérer comme « impliquées dans » et « impliquant » des enjeux économiques, politiques et sociétaux locaux. C'est ainsi que Gérôme Guibert pose qu'une « *approche de la musique par les scènes locales apparaît (...) d'autant plus pertinente pour comprendre les cultures musicales populaires dans leur globalité, c'est-à-dire, comme l'écrit Frith, y compris leurs dimensions industrielles* » (Guibert, 2012 : 123).

Ainsi que souligné quelques lignes en amont, la notion de scène implique de s'intéresser aux logiques de production de la musique, souvent ancrées dans des dynamiques relevant du DIY (*Do it yourself*), de structures et de formes d'organisation indépendantes, mais également toujours en dialogue avec l'industrie culturelle dominante. Ainsi que l'explique Gérôme Guibert, « *la fin des années 1970 et le début des années 1980 sont des moments importants dans l'émergence des scènes locales pour au moins deux raisons esthétiques et technologiques.* » (Guibert, 2012 : 106). En effet :

« La cristallisation des cultures punk et de ses multiples conjugaisons postpunk à compter de la seconde partie des années 1970 va accompagner la multiplication et l'intensification des propositions musicales territorialisées. Revendiquant une démarche "DIY" (Do it yourself) en dehors des circuits de production intégrés, ces courants valorisent en effet les initiatives confidentielles – au moins dans les

discours — , les considérant comme vecteurs d'authenticité, notamment parce qu'elles sont éloignées des circuits oligopolistiques des industries culturelles » (Guibert, 2012 : 106).

À partir des années 1980, l'accessibilité croissante aux technologies et matériels d'enregistrement et de diffusion de la musique, appuiera ces nouvelles formes d'organisation, de production et de diffusion de la musique. L'avènement du numérique et d'Internet à la fin de la décennie suivante continuera d'alimenter et d'appuyer cette facette des scènes locales. Il serait néanmoins erroné de penser les scènes locales comme coupées des logiques dominantes de l'industrie culturelle, ne serait-ce qu'en termes de catégorisation, de classification ou de reconnaissance collective sous une certaine étiquette. Ces processus se construisent effectivement dans une forme de confrontation entre les acteur-trices des scènes musicales, les industries culturelles, les médias et les politiques publiques (Guibert, 2012 : 103). Ainsi que le développent Bennett et Peterson, si l'organisation, les logiques et stratégies des scènes locales contrastent indubitablement de l'industrie musicale multinationale (au sein de laquelle la musique est « faite » par très peu de personnes, mais est destinée à un marché de masse (Bennett et Peterson, 2004 : 3)), les processus à l'œuvre dans l'un ou l'autre des paradigmes envisagés s'influencent mutuellement (Bennett et Peterson, 2004 : 3), puisque l'« *industry needs scenes to foster new formes of musical expression and to give products the veneer of authenticity, while scenes take advantage of technology, from the CD to the Internet, created by the music industry* »²⁸³ (Bennett et Peterson, 2004 : 3). Ainsi, quand bien même les scènes locales se construisent souvent hors des circuits des industries culturelles, elles restent néanmoins prises dans un contexte marqué par l'industrialisation des musiques populaires. En outre, et ainsi que souligné au cours du retour historique et du travail de contextualisation du rap montréalais²⁸⁴, les pratiques de production dites indépendantes peuvent aussi s'organiser « par défaut » face à un manque de considération de la part de l'industrie musicale et non uniquement dans une logique de rejet des circuits classiques que décrit Gérôme Guibert lorsqu'il contextualise l'émergence des scènes locales²⁸⁵.

Par ailleurs, la notion de scène peut renvoyer à des approches et à des applications mouvantes, et ce, dépendamment des terrains et des problématiques appréhendées. Bennett et Peterson mettent alors en exergue trois manières de travailler à partir de la notion de scène, qui se focalisent sur la « *local scene* », la « *translocal scene* » et/ou la « *virtual scene* »²⁸⁶ (Bennett et Peterson, 2004 : 6). Cette dernière renvoie aux pratiques et logiques qui recréent l'idée de scène, quand bien

²⁸³ « *L'industrie à besoin des scènes pour promouvoir de nouvelles formes d'expression musicale et pour appliquer à ses produits le vernis de l'authenticité, tandis que les scènes tirent profit de la technologie, du CD à Internet, créée par l'industrie musicale* ». Citation traduite par mes soins.

²⁸⁴ Cf. Chapitre I, 1.7

²⁸⁵ Voir page précédente.

²⁸⁶ Traduites ici comme « *scène locale* », « *scène translocale* » et « *scène virtuelle* ».

même les personnes sont éparpillées (Bennett et Peterson, 2004 : 6-7), et ce, par le biais de fanzines ou, de manière aujourd'hui incontournable, Internet (Bennett et Peterson, 2004 : 7). À noter que Bennett et Peterson n'envisagent pas ces trois modes comme mutuellement exclusifs les uns des autres, mais plutôt comme pouvant se coproduire (Benett et Peterson, 2004).

Au cours de son article posant une réflexion sur la notion de scène, Gérôme Guibert dénote également trois « *tendances* » (Guibert, 2012 : 109) dans les usages de cette notion. Ces tendances envisagent respectivement « *les scènes vécues* » (Guibert, 2012 : 109), « *les scènes perçues* » (Guibert, 2012 : 117) et « *les scènes construites* » (Guibert, 2012 : 121). Le premier mode touche « *une ethnographie f ne des rapports entre les acteurs au niveau local afin de comprendre comment les dynamiques musicales se construisent sur un territoire et comment les acteurs investissent la ville* » (Guibert, 2012 : 109). Les travaux dans cette tendance s'inscrivent dans la lignée de ceux de Sara Cohen sur le rock   Liverpool (Cohen, 1991), ou de Howard Becker sur les musiciens de jazz (Becker, 1985 (1963)). Ils impliquent de considérer que « *les variables historiques et géographiques peuvent influencer le développement des diverses scènes locales ainsi que leurs représentations* » (Guibert, 2012 : 113). Dans ce cadre, les variables géographiques induisent que « *les scènes locales s'organisent en façonnant leur propre perception de la ville* » (Guibert : 2012 : 111), de même que leurs acteur-trice-s se sentent en partie construit-e-s par leur environnement spatial. Gérôme Guibert fait ainsi référence à Bernard Debarbieux, pour qui les représentations géographiques « *tissent le filtre invisible par lequel la réalité de notre environnement nous est accessible* » (Debarbieux, 1997 : 35). La ville en tant qu'espace géographique et représentations de ces espaces est donc en dialogue constant avec les productions musicales qui s'y réalisent, ainsi qu'elle influe sur les interactions, les échanges et les collaborations qui se jouent entre acteur-trice-s de scènes artistiques.

L'usage de la ville et les formes de mobilités qu'elle implique vont également avoir un impact sur la création musicale. Dans une interview citée par Murray Forman, Chuck D explique combien les manières de se déplacer dans un espace urbain donné vont influencer le type de rap qui y est produit :

« Rap has different feels and different vibes in different parts of the country. For example, people in New York don't drive very often, so New York used to be about walking around with your radio (...) now it's more like « Hey, I've got my Walkman ». For that reason, there's a treble type of thing going on ; they're not getting much of the bass. So rap music in New York City is a beadhphone type of thing, whereas in Long Island or Philadelphia... it's more a bass type thing. (Dery 1990, p. 90)²⁸⁷ » (Forman, 2008 : 204).

²⁸⁷ *Le rap a des sensations et des vibes différentes dans différentes parties du pays. Par exemple, les gens de New York ne conduisent pas pas beaucoup, donc à New York a eu l'habitude de se déplacer avec sa radio (...) maintenant c'est plus comme « hey, j'ai mon Walkman ». Pour cette raison, il se passe quelque chose dans les aigus ; ils ne pas beaucoup de la basse. Donc le rap, à New York, c'est plutôt un*

En d'autres termes, le fait que, dépendamment de la structuration d'une ville ou d'une région, les habitant-e-s se déplacent davantage en transports en commun ou plutôt en voiture, va avoir des répercussions sur la musique produite et écoutée durant les trajets dans ces mêmes espaces. D'après Murray Forman, qui a interrogé les rapports entre race, espace et rap aux États-Unis, il semblerait également que le rap modèle d'une manière particulière les espaces au sein desquels il est présent : « *The sonic qualities of rap texts transforms the spaces into which they flood in ways that are quite distinct from those seen in other musical genres*²⁸⁸ ». (Forman, 2002 : 17). En effet, « *the slow, rumbling bass of rap, hip-hop, or reggae dancehall music alters and redefines space differently than the highpitched and frenetic guitar solos of heavy metal music*²⁸⁹ ». » (Forman, 2002 : 17).

Au-delà des variables géographiques, considérer les variables historiques permet également d'historiciser le contexte dont seront éminemment empreintes les pratiques musicales qui s'y réalisent, de même que le seront les logiques des médias, des politiques culturelles et des industries culturelles de l'espace envisagé.

Le deuxième mode d'appréhension de la notion de scène défini par Guibert concerne les « scènes perçues ». Les travaux s'inscrivant dans cette tendance partent « *de l'idée que la scène se cristallise via des représentations construites de l'extérieur* ». Ainsi, ce mode se rapproche de la notion de « scène translocale », définie par Bennett et Peterson et qui renvoie aux dynamiques qui existent entre différentes scènes locales. Enfin, les recherches sur les « scènes construites » renvoient aux moments où la ville elle-même s'implique dans « *la construction de sa propre image* » (Guibert, 2012 : 122) via les scènes musicales. Ces dernières dépendent alors de plus en plus de « *stratégies politiques* » (Guibert, 2012 : 122), en lien avec des enjeux économiques (Guibert, 2012 : 122).

La notion de scène est donc « *flexible* » (Straw, 2001 : 248), renvoie à une myriade de phénomènes²⁹⁰ et, dans une perspective anti-essentialisante, exige de celles et ceux qui la mobilisent « *no more than that they observe a hazy coherence between sets of practices or affinities*²⁹¹ » (Straw, 2001 : 248).

truc de casque audio, alors qu'à Long Island ou Philadelphie c'est plus quelque chose d'associée aux basses ». Traduction opérée par mes soins.

²⁸⁸ « *Les qualités soniques des textes de rap transforment les espaces qu'ils envahissent et ce, selon des modes vraiment distincts de ceux observés dans d'autres genres musicaux* ». Citation traduite par mes soins.

²⁸⁹ « *la lente, grondante basse du rap, hip-hop, ou reggae dancehall transforme et redéfinit l'espace différemment que les solos de guitare aigus et frénétiques du métal* ». Citation traduite par mes soins.

²⁹⁰ ²⁹⁰ « *Is a scene (a) the recurring congregation of people at a particular place, (b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation, (c) the streets/strips along which this movement takes place (Allor 2000), (d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference, (e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples, or (f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city's ongoing self-reproduction? All of these phenomena have been designated as scenes. Is a scene the group of people, as they move from place to place? Is it the places through which they move? Is it the movement itself?* » (Straw, 2002 : 249).

²⁹¹ « *rien de plus que d'observer une cohérence floue entre des ensembles de pratiques ou d'affinités* ». Citation traduite par mes soins.

À la lecture des principaux éléments de définition de la notion de scène et, plus spécifiquement, de scène locale, il apparaît pertinent de mobiliser cette dernière dans le cadre de cette recherche. Il s'agit bien d'envisager une pratique musicale territorialisée et qui relève de pratiques sociales, d'interactions et d'expériences ancrées dans la vie de tous les jours, mais qui s'actualisent aussi dans un contexte traversé par des enjeux économiques, sociolinguistiques, politiques, historiques et sociétaux qui vont impliquer les logiques des industries musicales, des politiques publiques, des médias, etc. La notion de scène n'est sans doute pas centrale à la problématique envisagée, mais elle vient nourrir la recherche menée dans le but de mieux appréhender les pratiques, les trajectoires et les expériences envisagées ; ainsi que les phénomènes, les processus et les enjeux à l'œuvre dans un espace géographique relativement restreint. La notion de scène vient effectivement compléter celle de glocalisation en se focalisant sur l'appropriation et l'adaptation locale d'une activité musicale reconnaissable globalement, ainsi que sur les narrations particulières du local qui peuvent en émerger (Bennett et Peterson, 2004 : 7). Le recours à la notion de scène locale et à ses postulats permet également d'appuyer la focalisation sur le terrain montréalais, délaissant sans doute une part non-négligeable de ce que représente ce rap québécois, notamment le rap de Québec.

En outre, il devient clair que la notion de scène entre en discussion avec les ancrages de la sociolinguistique du rap et de la sociolinguistique urbaine. En effet, la notion de scène et les approches de la musique qu'elle implique, rejoint de manière pertinente le concept de territorialisation, tel qu'il est appréhendé en sociolinguistique urbaine. La territorialisation sociolinguistique procède en effet de l'appropriation discursive de l'espace, celle-ci se jouant entre l'espace pensé comme « *aire de proxémie liée aux parcours, aux lieux de vie* » (Bulot, 2007 : 19) et les représentations de ce même espace. Dans le cadre de la recherche menée, qui s'inscrit dans le champ de la sociolinguistique et se focalise sur les processus sociaux à l'œuvre dans le cadre de l'activité rap envisagée du point de vue du genre, il sera à la fois fait référence à la notion de scène et à celle de territorialisation sociolinguistique. La notion de scène est effectivement convoquée en ce qu'elle envisage les musiques comme **activités** et ce, dans une perspective qui interroge le contexte local et les représentations de l'espace qui y sont corrélées (Guibert, 2012 : 3). La territorialisation sociolinguistique, quant à elle, permettra d'envisager la manière dont est approprié et hiérarchisé l'espace du point de vue discursif (Bulot, 2007) et ce, en fonction des façon de parler et/ou — dans le cadre de cette recherche — rapper.

Enfin, étant donné que la notion de scène peut être utilisée dans une optique beaucoup plus large que dans une optique de recherche, il convient de préciser que c'est bien en tant qu'outil d'analyse des musiques populaires qu'est défendue ici la référence à la notion de scène

locale. Il ne s'agit pas de traiter de la « scène rap montréalaise » comme elle pourrait être désignée « *by musicians and music journalists to describe the clusters of musicians, promoters and fans, etc., who grow up around particular genres of music*²⁹² » (Bennett, 2004 : 223). Les mouvements de contextualisation et d'analyse menés au cours de cette recherche indiquent d'ailleurs qu'il semblerait plus pertinent de parler de « scèneS rap montréalaiseS », entendues comme structurées par des réseaux et construites autour de choix artistiques qui se démarquent les uns des autres, mais dont les délimitations peuvent aussi être plus ou moins poreuses. Ainsi qu'abordé au moment de la contextualisation du rap montréalais²⁹³, les regroupements d'acteur-trice-s du rap montréalais, les esthétiques engagées, etc. indiquent effectivement une scène relativement fragmentée, ce qui conduit d'ailleurs Marie-Nathalie LeBlanc, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Djerrahian à traiter du rap montréalais en termes de « réseaux » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 et LeBlanc et Djerrahian, 2007). Une notion également mobilisée par Geoff Stahl au cours de son travail sur la création musicale anglophone montréalaise (Stahl, 2003).

Puisque la notion de scène locale, dans sa perspective scientifique, « *compels us to examine the role of affinities and interconnections which, as they unfold through time, mark and regularize the spatial itineraries of people, things and ideas*²⁹⁴ » (Straw, 2001 : 253), les réflexions menées dans le cadre de cette recherche font régulièrement écho à cette notion. Il est effectivement postulé une appréhension des pratiques musicales à l'œuvre, des formes d'interactions entre les acteur-trice-s, des réseaux qui se dessinent, des processus relevant de la spatialisation, etc. Il s'agira également d'envisager ce qui relève de la production, la diffusion et la réception musicales comme des phénomènes « impliqués dans » et « impliquant » des enjeux locaux et globaux, liés à l'industrie musicale, aux politiques culturelles, à l'idéologie majoritaire ou encore à l'histoire du Québec.

²⁹² « *par les musicien-ne-s ou les journalistes musicaux pour décrire les regroupements de musicien-ne-s, promoteur-e-s et fans, etc que se construisent autour de genre musicaux particuliers* ». Citation traduite par mes soins.

²⁹³ Cf. Chapitre I., 5.1

²⁹⁴ « *nous enjoint à examiner le rôle des affinités et des interconnections qui, en même temps que de se dérouler dans le temps, marquent et régulent les itinéraires spatiaux des personnes, des choses et des idées* ». Citation traduite par mes soins.

CHAPITRE IV. PRATIQUES, EXPÉRIENCES ET DISCOURS
DE RAPPEUSES À MONTRÉAL :
MÉTHODOLOGIE DU RECUEIL DE CORPUS ET DE SON
INTERPRÉTATION

I. Des ancrages théoriques et épistémologiques vers la réalisation de l'enquête qualitative de terrain

1.1 Mettre en œuvre une enquête de terrain sur l'activité rap montréalaise

Dans le cadre d'une recherche postulant d'interroger l'activité rap depuis le champ de la sociolinguistique et du point de vue du genre, la réalisation d'une enquête qualitative procède à la fois de nos questionnements de recherche, et des ancrages théoriques et épistémologiques mis en œuvre pour les appréhender.

Ainsi que le soulignent Christian Bachmann, Jacqueline Lindenfeld et Jacky Simonin, le thème unificateur de la sociolinguistique réside dans l'appréhension du langage comme une « *activité, socialement localisée, et dont l'étude se mène sur le terrain* » (Bachmann, Lindenfeld et Simonin, 1991 : 30 ; voir aussi Boutet et Maingueneau, 2005 : 23-24). Terrain qui, à la suite des géographes Jacques Lévy et Michel Lussault, est envisagé comme une « *entité spatio-temporelle et une instance épistémique où se manifeste l'attitude empirique d'un chercheur dans sa tentative d'établissement de faits scientifiques* » (Lévy et Lussault, 2013² : 992). Il représente, « *dans le cadre de la production du savoir disciplinaire, à la fois le lieu et le moment du déploiement d'une méthode et d'un savoir-faire, et le lieu et le moment d'une pratique et d'une expérience* » (Lévy et Lussault, 2013² : 992).

Partant de là, « *l'activité du sociolinguiste* » est à envisager comme « *un travail d'enquête (déplaçant le clivage écrit/oral) auprès des usagers de la langue : comme d'autres sciences sociales, il les écoute, il les observe en ayant l'usage langagier comme perspective centrale* » (Bulot, 2013b : 30). Outre la description et l'analyse de processus sociaux à l'œuvre dans un contexte donné, le travail de terrain en sociolinguistique procède également du « *rapport entre activités des chercheurs engagés dans ces recherches et la société* » (Bulot, 2013b : 31). Ainsi, il est communément admis qu'engager une recherche en sociolinguistique c'est engager une linguistique de terrain et non pas seulement sur celui-ci (Bulot, 2013b : 39), c'est-à-dire une recherche mise en œuvre par une enquête, au cours de laquelle il est primordial de garder à l'esprit que « *la réalité agit sur le chercheur, tout comme celle-ci est elle-même agi par la recherche engagée* » (Bulot, 2013b : 39). Ce postulat du nécessaire travail de terrain en sociolinguistique implique également un corollaire : la propension manifeste de la sociolinguistique à engager des enquêtes qualitatives (Blanchet, 2012² ; Pierozak et al.) et la mise en œuvre d'un travail de terrain « *impliquant un contact personnel avec les sujets de la recherche, principalement par le biais d'entretiens et par l'observation des pratiques dans les milieux mêmes où évoluent les acteurs* » (Paillé et Mucchielli, 2012³ : 13).

Le choix d'une enquête qualitative de terrain trouve donc ses premiers fondements dans l'inscription de cette recherche dans le champ de la sociolinguistique, qui représente aussi le champ au sein duquel — depuis le Master — j'ai été formée à la recherche en sciences humaines et sociales. Ce choix procède également de l'appréhension du rap à l'aune des notions de « musiques populaires » et de « scène ». Cette dernière invite effectivement à appréhender le rap en tant qu'activité globale, territorialisée et relevant de pratiques sociales, d'interactions et d'expériences quotidiennes qui s'actualisent dans un contexte traversé par des rapports sociaux. Focalisée sur l'activité rap à Montréal et contextualisée sur la base des travaux appréhendant l'espace montréalais d'un point de vue sociolinguistique, sociologique ou encore géographique, cette recherche se donne pour projet d'alimenter la connaissance sur celle-ci, en interrogeant les pratiques, les trajectoires et les réseaux qui s'y actualisent (Straw, 2001). Ceci en postulant une appréhension des phénomènes et des processus sociaux du point de vue du genre.

Ainsi, la mise en œuvre d'une enquête qualitative de terrain tient également dans la référence au concept de genre, mobilisé en tant qu'outil théorique permettant de rendre compte de ce qui relève des pratiques sociales (Kergoat, 2012 (1984)) et des subjectivités (Jackson, 2001), et ce, dans une optique qui les envisage comme autant marquées par « *l'emprise des rapports sociaux* » que par « *l'incapacité de ceux-ci à limiter pleinement les sujets qui en sont le produit* » (Cervulle et Testenoire, 2012).

La présente recherche s'inscrit donc dans la lignée des postulats et démarches de recherche rappelés ici et mis en articulation. Ce faisant, elle se propose d'interroger les pratiques, les subjectivités et les expériences vécues de rappeuses à Montréal.

1.2 De la catégorie de « rappeuses » comme une catégorie critique d'analyse

Dans la lignée des études féministes – et des études genre — , qui se sont particulièrement attachées aux situations vécues par les femmes et à leurs « conduites » dans un contexte sociétal traversé par une division sexuelle hiérarchique, la focalisation sur des rappeuses pourrait, à première vue, apparaître « évidente » dans le cadre d'une recherche appréhendant le rap au prisme du genre. Cependant, cette caractéristique des recherches féministes/genre — liée à leur historicité, au contexte scientifique au sein duquel elles ont émergé²⁹⁵, ainsi qu'à leur ambition politique d'alimenter la lutte contre les oppressions²⁹⁶ - à elle-même provoquée

²⁹⁵ Relativement focalisé sur les acteurs masculins, leurs conduites et leurs situations, dans une perspective et selon des modes et grilles d'analyse qui envisagent ces derniers comme sujets universels et neutres de la recherche.

²⁹⁶ En identifiant notamment les endroits, les moments, les modalités de remise en cause par les individus de ces oppressions et de l'idéologie qui les sous-tend.

d'intenses débats internes au champ, tant elle recouvre des ancrages épistémologiques hétérogènes, voire contradictoires.

L'explication apportée par Danièle Kergoat en 1972, quant à la propension de ses travaux à se concentrer sur les conduites des ouvrières, met en lumière plusieurs des enjeux relatifs à cette question, et ce, dans une perspective matérialiste :

« nous avons particulièrement insisté sur les conduites ouvrières féminines. D'abord bien sûr, parce que nous supposons connues les pratiques masculines. Mais aussi parce que nous souhaitons montrer que ce n'est pas parce que les ouvrières s'attaquent frontalement peu aux barrages sociaux (promotion, qualification, inégalité des rémunérations...) quelles sont pour autant ce groupe totalement déterminé dont on nous renvoie trop souvent l'image ; en d'autres termes, si l'offensivité de leurs pratiques passe trop souvent inaperçue, c'est parce qu'elle se manifeste sur d'autres terrains que ceux auxquels tant les sociologues que les syndicalistes sont habitués à référer la revendication ouvrière, c'est-à-dire ceux des hommes » (Kergoat, 2012 (1978) : 61-62).

Il apparaît ainsi primordial de souligner que le choix de se focaliser sur « les rappeuses » ne va pas de soi. Il n'est pas non plus anodin. Il implique et procède nécessairement de choix épistémologiques et méthodologiques qu'il convient d'explicitier.

S'intéresser aux rappeuses ne revient pas à se focaliser sur une catégorie « femme » en tant que « variable » ou « objet » acritique de l'analyse sociologique (Laurin-Frenette, 1981 : 12-13). L'appréhension genrée d'une activité pose effectivement comme préalable l'éviction de pratiques de recherche qui participeraient de la (ré)actualisation d'une catégorie « femme » existant en soi et qui, par conséquent, masqueraient l'« ordre économique, politique et idéologique » (Wittig, 2013³ (1992) : 38) et le rapport antagonique et dynamique à travers laquelle est construite et reproduite la « classe des femmes » (Wittig, 2013³ (1992) : 52). Parler de rappeuses (ou de rappeurs) ne relève donc ni d'une « simple fonction d'étiquetage » (Kergoat et Hireta, 2012 (2005) : 114) ni d'une mobilisation de catégories pensées comme « immuables, fixistes, anhistoriques et asociales » (Kergoat, 2012 (1992) : 104). En tant qu'outil théorique, épistémologique et méthodologique, le genre implique, au contraire, l'appréhension des catégories de sexe en tant qu'elles font système dans un rapport de pouvoir dynamique, historicisable, transversal (Kergoat, 2012a : 16) et toujours traversé par les autres rapports sociaux (Kergoat, 2012 (1992) : 105). Ici, c'est donc en tant que catégorie d'analyse critique et politique qu'est effectuée la référence aux « rappeuses ».

Partant de là, l'enquête ne vise pas non plus l'analyse des pratiques, trajectoires et expériences de femmes dans le champ du rap, en tant qu'elles seraient spécifiques ou marquées d'un particularisme. Ainsi que mis en exergue par les chercheuses investies sur la question de la division sociale du travail entre les sexes, ce procédé a certes été nécessaire à un moment donné

de l'histoire de la sociologie du travail, afin d'« *imposer les femmes* » et « *rendre leur travail visible* » (Maruani, 2004 : 180)²⁹⁷ dans un champ de recherche majoritairement impliqué de concepts et de modes de problématisation hissant la situation du groupe des travailleurs au rang de modèle général (Kergoat, 2012 (1978) : 34 ; Kergoat et Hirata, 2012 (2005) : 87, Maruani, 2004 : 172-174). Cependant, penser en termes de « spécificité » alimente également une appréhension des phénomènes en tant que variantes d'un modèle, dont on participe alors de la neutralisation et ce, quand bien même ces variantes sont envisagées comme procédant d'une hiérarchisation des sexes. Ainsi, dans l'histoire des études féministes, la référence à la « condition féminine/des femmes » a été critiquée puis abandonnée, pour privilégier des analyses en termes de rapports sociaux de sexe. En d'autres termes, une analyse pertinente des pratiques sociales des femmes ne pouvait être opérée ni en termes de « *particularisme catégoriel* » (Maruani, 2004 : 180) ni du seul point de vue des rapports sociaux de classe²⁹⁸. De manière concomitante à un enjeu épistémologique de redéfinition des grilles d'analyses et des appareils conceptuels jusque-là mobilisés dans le champ de la sociologie du travail (Kergoat, 2012 (1984) : 87), ce mouvement de la recherche féministe à récuser l'idée que l'approche genrée du travail se focalisait uniquement sur des « *problèmes spécifiques* » (Maruani, 2004 : 181) aux femmes. Celle-ci implique effectivement une appréhension du travail comme produit dans sa transversalité par les rapports sociaux de sexe. Penser en termes de rapports sociaux de sexes devrait donc non seulement engendrer une nécessaire intégration des recherches à la « *réflexion « générale » sur le travail* » (Maruani, 2004 : 181)²⁹⁹, mais également participer d'un réel renouvellement de l'épistémologie de la sociologie du travail (Kergoat et Hirata, 2012 (2005)). Face aux fortes dispositions de la sociologie du travail à rester centrée sur des paradigmes universalistes (dont « *l'ouvrier mâle de la grande entreprise industrielle* » en reste « *la figure archétypique* » (Kergoat et Hirata, 2012 (2005) : 112)), Danièle Kergoat et Helena Hirata ont cependant souligné la « timidité » d'un réel déplacement du regard académique dans ce sens (Kergoat et Hirata, 2012 (2005) : 123)³⁰⁰.

C'est bien dans la lignée des cheminements épistémologiques opérés par la sociologie féministe du travail qu'est engagée ici une focalisation sur « les rappeuses à Montréal ». L'analyse proposée se réclame effectivement d'une approche genrée du rap, c'est-à-dire d'une problématisation de ce

²⁹⁷ Un processus similaire est palpable au sein des recherches appréhendant le champ musical du point de vue du genre puisque l'essentiel des études sont centrées sur « *la création musicale au féminin* » et/ ou « *la condition socio-musicale des femmes* » (Prévost-Thomas et Ravet, 2007 : 1985)

²⁹⁸ Puisqu'une telle perspective masque l'autonomie des pratiques sociales des hommes et des femmes engendrée par les rapports sociaux de sexe (Kergoat, 2012 (1992) : 192).

²⁹⁹ « *En approfondissant l'analyse des différences de sexe sur le marché du travail, on ne contribue pas seulement à l'accumulation des savoirs sur l'activité féminine, on participe à la progression générale des connaissances sur le monde du travail* » (Maruani, 2004 : 186).

³⁰⁰ Ainsi que l'indique Danièle Kergoat à propos de la réflexion posée avec Helena Hirata sur la prise en compte des rapports sociaux de sexe dans l'épistémologie du travail « *nous argumentons le fait que les nouveaux paradigmes avancés par la sociologie féministe renouvellent l'épistémologie de la sociologie du travail, ou plus précisément devraient la renouveler si la perspective de genre était réellement intégrée par cette sous-discipline* » (Kergoat, 2012 : 100)

champ comme traversé et produit par des rapports sociaux de sexe qui sont des rapports de pouvoir et qui s'actualisent tout particulièrement à travers une double ségrégation participant de sa division sexuelle (Maruani, 2000 ; Ravet et Coulangeon, 2003). Ce projet de recherche participe également de la poursuite des réflexions et de la production de connaissance sur l'activité rap, telle qu'elle s'actualise à Montréal.

Partant de là, et parmi la diversité des modes d'appréhension possibles du champ musical du point de vue du genre³⁰¹, cette recherche propose de s'intéresser particulièrement aux pratiques, aux trajectoires et aux expériences de rappeuses. Dans ce sens, il convient de rappeler que le terme « rappeuses » recouvre avant tout une catégorie d'analyse critique, qui renvoie aux rapports sociaux qui la constitue et non à une catégorie existant en soi et naturalisée.

Au regard du cadre épistémologique défini à l'aune des écrits problématisant la pensée intersectionnelle et la coproduction des rapports de pouvoir³⁰², notre appréhension des pratiques, des trajectoires et des expériences de rappeuses à Montréal se place dans une perspective qui dépasse le « *constat de l'autonomie relative des pratiques* » (Kergoat, 2012a) pour envisager ces dernières comme impliquées de et impliquant des rapports sociaux coproduits. Une approche qui implique des enjeux tant méthodologiques qu'analytiques quant à leur appréhension.

Dans le cadre d'une approche genrée du rap, il a été choisi de s'intéresser à des pratiques sociales relatives à l'une des deux catégories fondées par les rapports sociaux de sexe. Cette catégorie étant celle de la classe des femmes qui, par le rapport construisant les catégories de sexe, représente le groupe minoritaire au sens qu'en donne Colette Guillaumin, c'est-à-dire en tant que groupe doté d'un moindre pouvoir (Guillaumin, 1985). Postulant que le genre est inévitablement coproduit par d'autres rapports sociaux, la catégorie d'analyse appréhendée est également envisagée en articulation avec d'autres rapports de pouvoir. En d'autres termes, cette recherche s'éloigne d'une référence à la catégorie « femme » (et donc ici « rappeuse ») en tant que « *groupe constitué discursivement* » et qui occulte celles-ci « *en tant que « sujets matériels de leur propre histoire* » (Mohanty, 2009 (1984) : 155).

À ce propos, Danièle Kergoat invite à abandonner les approches qui posent « *a priori* » et depuis « *une position de surplomb* » la nécessité d'articuler les rapports de pouvoir, pour plutôt engager des recherches qui s'intéressent à « *la réalité des pratiques qui sont toujours compliquées,*

³⁰¹ Ainsi que le soulignent Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, les approches interrogeant la musique du point de vue du genre peuvent s'organiser en trois grandes thématiques : « *la question de la création musicale au féminin, interrogée par l'histoire sociale des musiciennes et les monographies sur les compositrices ; celle de la condition socio-musicale des femmes, qui renvoie aux recherches sur le travail artistique ; celle de la voix, travaillée à la fois par des approches anthropologiques, sociologiques et musicologiques* » (Prévost-Thomas et Ravet, 2007 : 175). Des points de focalisation qui répondent aussi d'une diversité des démarches d'enquête adoptés et des corpus constitués.

³⁰² Cf Chapitre II. 2.

ambigües, contradictoires, ambivalentes... et qui comme telles intègrent la complexité créée par l'imbrication des rapports sociaux. » (Kergoat, 2012 (2010) b : 328). Dépendamment des situations et des contextes, les actions et les pratiques sociales des individu-e-s, qui sont « *variables dans le temps et dans l'espace* » (Kergoat, 2012 (2010) b : 329), ne vont pas impliquer tel ou tel rapport avec la même saillance.

Patricia Hill Collins défend un positionnement similaire lorsqu'elle expose la « matrice de la domination » (Collins, 2000²)³⁰³. En effet, la chercheuse s'arrime au postulat que les individu-e-s sont situé-e-s à des places uniques et dynamiques d'une matrice de la domination (Collins, 2000²). Dans le cadre de cette recherche, nous rejoignons Patricia Hill Collins pour considérer que les rappeuses sont situées au sein d'une « matrice de la domination », telle qu'elle s'actualise à Montréal. En effet, si ces personnes ont pour point commun d'être des femmes qui rappent à Montréal, elles représentent un groupe plutôt hétérogène en termes de classe, de race³⁰⁴, mais aussi d'âge ou de pratiques langagières. Il est donc approprié d'engager une enquête de terrain et une analyse qui envisagent les biographies, les subjectivités et les pratiques, telles qu'elles prennent forme au sein d'une *matrice de la domination*, structurée par des systèmes d'oppression intriqués et organisés en plusieurs domaines de pouvoir (Collins, 2000²).

Ainsi, l'enquête qualitative a été mise en œuvre via la constitution d'un répertoire de rappeuses à Montréal. Celui-ci n'a pas été sanctionné par d'autres formes de « critères » impliquant les rapports sociaux de race ou de classe, ou les vecteurs de différenciation que représentent l'âge et le langage. Il est davantage postulé que c'est lors de l'analyse du corpus que seraient appréhendées la mesure et la manière dont ces rapports sociaux participent aux situations, aux pratiques et aux expériences selon des contextes donnés. Ceci, sans pour autant ignorer que les recherches problématisant l'activité rap montréalaise, et mobilisées au cours du travail de contextualisation réalisé en ouverture de cette étude, laissent envisager des lieux potentiels d'actualisation des rapports sociaux coproduits.

Par ailleurs, la catégorie de « rappeuse » mobilisée dans le cadre de cette recherche ne procède pas non plus d'une définition préalable de ce qui peut et ce qui ne peut pas être considéré comme relevant de l'activité rap. Ce point sera particulièrement discuté au cours des lignes suivantes.

³⁰³ Chapitre II. II. 2.5.

³⁰⁴ Entendues encore une fois comme des catégories d'analyse critiques (Dorlin, 2009 : 7) et fondées par des rapports sociaux de pouvoir.

II. Explorations et constitution d'un répertoire de rappeuses comme préalables à l'élaboration de l'enquête

2.1 Positionnements méthodologiques quant aux explorations du terrain rap montréalais

Lors de mon arrivée à Montréal, fin janvier 2011, ma connaissance du champ musical local et, par conséquent, de ses rappeuses, était relativement infime. L'un des premiers enjeux de mon séjour a donc été d'élaborer un répertoire des personnes identifiées comme rappeuses actives ou ayant été actives dans la ville.

Avant d'en retracer le mode de constitution, il convient cependant de mettre en perspective certaines des intentions affichées depuis le début de la présente recherche avec les pratiques mises œuvre lors des explorations visant à « repérer » des rappeuses. Il s'agit également d'explicitier le positionnement que nous adoptons vis-à-vis du terrain appréhendé.

2.1.1 Rencontrer des rappeuses à Montréal : quand l'enquête se confronte aux catégorisations à l'œuvre sur le terrain.

En ouverture du premier chapitre de cette recherche³⁰⁵, il a été explicité que le propos engagé évite de s'arrimer à une définition de ce qui peut ou doit être considéré comme du rap. Un positionnement visé tout au long de l'étude, dont la mise en œuvre ne peut cependant pas se soustraire d'une prise en compte des formes de catégorisation, d'identification et de définition palpables dans l'espace public, et influant les pratiques mêmes des acteur-trice-s rattaché-e-s à cette forme d'activité musicale et sociale.

Au moment de constituer un répertoire de rappeuses à Montréal, j'ai ainsi décidé de « retenir », dans un premier temps, toutes les personnes identifiées dans l'espace public comme étant rattachées à la pratique du rap ou l'ayant été. Un choix méthodologique qui, entraînant une forme d'exploration générale de l'activité rap locale, allait forcément impliquer les processus de définition du genre rap qui se matérialisent dans l'espace envisagé. Entendu comme « *catégorie cognitive formée dans des usages pratiques qui sont le fait de bien plus d'acteurs que les seuls artistes* » (Hammou, 2009b : 111), ce qui relève du genre rap procéderait effectivement « *de multiples sélections dans un champ de possibles génériques bien plus large, et recouvre aujourd'hui encore une hétérogénéité de pratiques que l'évidence du genre masque* » (Hammou, 2009b : 12).

³⁰⁵ Cf. Chapitre I, 1.1.

Ainsi, quand bien même le mode exploratoire visait une appréhension des processus à l'œuvre dédouanée d'une définition *a priori* du vocable « rappeuse », il semble indéniable que la constitution du répertoire a été imprégnée de pratiques participant d'une définition de ce dernier, voire a pu contribuer à leur réactualisation. Par exemple, les médias d'actualité musicale classant leurs nouvelles par rubriques (« rock », « jazz », « rap », etc.) ou annoncés comme spécialisés sur un genre musical, représentent des ressources plus ou moins traversées par des pratiques d'inclusion/exclusion de ce qui doit être classé dans la rubrique rap ou peut être diffusé dans le cadre d'une émission étiquetée rap. Lorsqu'il se base sur ce type de ressources, le recueil de données s'imprègne alors, à son tour, des pratiques d'inclusion/exclusion qui y sont opérées.

Partant de ces observations, le positionnement adopté visait une démarche de recherche attentive³⁰⁶ à ne pas partir de — et à produire — un propos impliquant la réification ou l'essentialisation des catégories mobilisées, tout en considérant bien que les cheminements opérés ne peuvent pas toujours éviter la confrontation à des pratiques et des usages partant de — et participant — de processus de définition de ces catégories. Des processus qui impliquent à la fois des phénomènes d'authentification et de délimitation. Concernant la catégorie musicale envisagée ici et les activités qui y sont associées, l'enjeu n'est pas tant d'ignorer, d'entériner ou d'invalider les formes d'acception palpables dans l'espace public, mais plutôt de cerner et d'explicitier leurs effets potentiels sur le déroulement de la recherche et sur les analyses qui en seront dégagées. Il convient aussi de considérer que lorsqu'elles sont pensées dans leur historicisation et leur généalogie, la manifestation et la teneur de ces interprétations parlent aussi en elles-mêmes du terrain envisagé et des enjeux qui s'y actualisent.

Le positionnement explicité ici a ainsi impacté les pratiques d'appréhension du terrain, tout en conscientisant les tenants et les aboutissants de ce mode opératoire. Dans le cadre d'une recherche pensée et posée comme focalisée sur l'activité rap, la démarche adoptée a notamment impliqué la prise en compte de pages internet d'artistes, d'événements, de médias, de rubriques d'actualité musicale, etc. affichées comme « hip-hop ». Le terme a également pu être mobilisé comme « mot-clef » lors des recherches internet. Pouvant être envisagé comme homologation préalable de ce qui peut être considéré comme du relevant du rap, ce procédé a plutôt répondu d'une conscientisation de l'intrication communément admise et souvent opérée dans l'espace public entre rap et hip-hop. Si elle participe effectivement de pratiques d'authentification/délimitation du rap (ce qui n'est pas hip-hop ne peut être du rap et le rap est forcément hip-hop), cette association, qui trouve ses fondements dans la généalogie des deux

³⁰⁶ Au niveau des différents mouvements qui animent la mise en œuvre de la recherche et qui sont pensés comme toujours en discussion (contextualisation, définition du cadre théorique et épistémologique, enquête, analyse).

champs d'activités et dans les récits qui en sont faits, reste particulièrement palpable aujourd'hui. Son actualisation se matérialise notamment en termes de mises en discours et d'affichage dans l'espace public de l'activité rap (rubriques d'agendas culturels, pages d'artistes, étiquetage de médias spécialisés, etc.). Ici, l'enjeu n'est pas de fonder ou d'infonder la validité de cette intrication, mais plutôt d'explicitier des pratiques d'enquête qui tiennent compte, de manière critique, de son actualisation constante dans l'espace public. Conséquemment à la mise en œuvre d'un tel mode opératoire, il convient également de préciser qu'au cours des lignes qui vont suivre, l'usage de l'expression « rap/hip-hop » ne relèvera pas d'un processus définitoire émanant de mon propre chef. Il procédera d'une conscientisation et d'une prise en compte des pratiques de désignation et/ou catégorisation à l'œuvre dans l'espace public envisagé, et appliquées aux formes d'activités appréhendées au cours de l'enquête.

Postulant repérer et lister des artistes identifiées comme rappeuses ou l'ayant été à Montréal, la constitution de ce type de répertoire a également engagé des enjeux se cristallisant autour de l'appartenance montréalaise. Encore une fois, il s'agissait de ne pas instituer en amont une définition et une frontérisation de qui serait montréalais-e, mais de considérer toutes les personnes qui avaient été désignées à un moment donné de nos cheminements comme rappeuses à Montréal. Il apparaît ainsi que la réalisation du répertoire, puis les entretiens réalisés avec les rappeuses ont aussi permis d'appréhender les représentations diffuses dans l'espace investi sur cette forme de caractérisation : qui (quel-le-s artistes ?) ou quoi (quelles productions musicales ?) peut être considéré-e comme montréalais-e ? Une appartenance qui se joue notamment en termes de temporalité (depuis combien de temps faut-il être à Montréal, ou combien de temps faut-il y avoir passé pour « se sentir » ou être « définie comme » « rappeuse à Montréal » ?), ainsi qu'en termes spatiaux : est-ce que les rappeuses à Montréal sont celles de la ville, de l'île ou de l'agglomération ?

2.1.2 Posture « extérieure/intérieure » et pratiques d'enquête : la construction d'un corpus interactionnel

Les explorations du terrain ont été marquées par le choix de toujours mentionner l'étude menée et ma qualité de jeune chercheure lors des prises de contact, échanges ou interactions plus ou moins informels avec les acteur-trice-s de la scène locale. En premier lieu, la mise en œuvre d'un tel mode opératoire procède du postulat que « *les différentes manières d'aborder un terrain d'enquête sont tributaires des objectifs qu'on se fixe d'une part, du type de connaissances préalablement acquises, d'autre part.* » (Juillard, 1999 : 10).

Dans le cas particulier de l'enquête menée ici, le fait d'engager un mode d'exploration qui prévoyait de s'identifier de manière explicite a particulièrement été impulsé par la « posture

intérieure-extérieure » (Blanchet, 2002² : 48) occupée par rapport au terrain montréalais, laquelle se caractérisait par une forme d'extériorité manifeste. Avant d'y réaliser un séjour scientifique traversé de part en part par la réalisation de l'enquête engagée par la présente recherche, je ne m'étais jamais rendue au Québec. Quand bien même ma formation de Master avait représenté un lieu de transmission de travaux engageant théorisations et réflexions critiques sur et depuis les enjeux de la francophonie en contexte nord-américain, je me considérais comme peu imprégnée des phénomènes sociétaux et culturels à l'œuvre dans le contexte envisagé. En ce sens, je posais l'exercice de la recherche comme indissociable d'un effort de connaissance et d'expertise critique du terrain montréalais et de l'activité rap qui s'y jouait.

Cette posture, marquée par une tendance³⁰⁷ à l'extériorité, pouvait néanmoins être entendue comme corollaire d'un regard davantage marqué par une tendance à l'intériorité, par rapport à l'activité envisagée. Si ma connaissance de l'activité rap locale — entendue ici comme relevant de phénomènes et de processus territorialisés, procédant d'une diversité d'acteur-trice-s en interaction et impliquant les enjeux sociétaux — était marquée par une forme d'extériorité, mes expériences d'amatrice de rap et, de manière plus relative, d'actrice de ce champ depuis l'espace français ont également alimenté une forme de « posture intérieure ». Ces expériences, couplées à des lectures scientifiques, ont effectivement pu participer d'une certaine connaissance préalable des modes de fonctionnement généraux de l'activité rap — en tant qu'activité sociale et artistique — et, par conséquent, ont favorisé une certaine rapidité dans la localisation des facettes saillantes du terrain rap montréalais (Peneff, 2009 : 203).

Il ne s'agit ici pas de considérer cette posture « extérieure-intérieure » comme un frein³⁰⁸, un biais, ou un atout à la recherche menée, mais plutôt de la conscientiser, pour notamment mettre en lumière la manière dont elle a pu impacter les pratiques d'enquête mises en place dans le cadre de cette étude. Concrètement, ma posture d'extériorité par rapport au terrain sociétal québécois et montréalais m'a conduit à adopter une méthode d'enquête impliquant des moments d'explorations du terrain rap local, qui ne feraient pas explicitement partie du corpus d'analyse, mais qui participeraient de sa constitution (l'élaboration d'un répertoire de rappeuses et la

³⁰⁷ Considérant que les individu-e-s ne sont jamais situé-e-s de manière complètement « extérieure à » ou « intime à » un contexte, un phénomène, une activité, etc., je préfère aborder ces phénomènes d' « extériorité/intériorité » en termes de « tendance ».

³⁰⁸ Dans le cadre des recherches appréhendant le rap montréalais, la posture « intérieure-intérieure » de Laurent K. Blais mérite d'être soulignée. Journaliste hip-hop à Montréal et ayant grandi au Québec, ce dernier indique au cours de son mémoire combien cette position de proximité/intériorité vis-à-vis du sujet de recherche et du terrain investi a pu engager, selon lui, certaines difficultés dans l'appréhension de son objet d'étude. Après avoir évoqué « (*son* «biais québécois » » (Blais, 2009 : 35), le jeune chercheur analyse ainsi : « *Ma familiarité avec le sujet de mon étude n'est pas sans soulever des enjeux et poser des difficultés par ailleurs. Il est plus difficile de prendre le recul parfois nécessaire dans la démarche du mémoire et il faut surtout garder en tête que je porte en quelque sorte plusieurs chapeaux (fan, journaliste, chercheur, critique, membre de 33mag, etc.).* » (Blais, 2009 : 45).

mobilisation d'observations effectuées au cours de ces explorations lors des entretiens formels), ainsi que de son interprétation.

Dans ce cadre, la définition du mode opératoire adopté s'arrime aux réflexions émises sur les enjeux inhérents à l'observation participante, quand bien même les pratiques auxquelles il est fait référence ici ne recouvrent pas la constitution formelle du corpus, mais participent de sa réalisation et des interprétations qui en seront faites. Dans un contexte traversé par un débat houleux entre celles et ceux qui posent comme « préalable » et celles et ceux qui considèrent comme « illusoire » (Blanchet, 2012²) la « dissimulation » de la situation d'enquête, la méthode adoptée ici rejoint alors le postulat qu'il n'existe pas de situations à proprement neutres ou naturelles ou qu'il existerait des situations plus réelles que d'autres. Que l'on s'attache aux phénomènes sociolinguistiques ou à toute autre forme d'activités ou processus sociaux, « *Il n'y a (...) pas d'observations neutres* » (Juillard, 1999 : 113) et « *les réactions à un observateur identifié ne sont pas différentes en nature des réactions « naturelles »* » (Emerson, 2003 (1981) : 411)³⁰⁹. Prenant acte que la « viabilité » de l'un ou l'autre de ces deux postulats méthodologiques dépend surtout du cadre et du sujet de la recherche menée, le mode opératoire mis en œuvre ici rejoint les perspectives qui situent les enjeux de l'observation au niveau de « *l'évaluation des effets de la présence de l'enquêteur sur le site de l'enquête* » (Emerson, 2003 (1981) : 410), plutôt que sur la clandestinité du rôle du/de la chercheur-e (Emerson, 2003 (1981) : 411).

La méthode adoptée se base ainsi sur la démarche défendue au début des années 1980 par J. Cassel et M. Wax, selon laquelle il convient de considérer que « *l'observateur altère ce qu'il observe, mais que ces altérations font partie de l'objet d'étude* » (Cassel et Wax, 1980, cité par Emerson, 2003 (1981) : 410). L'enquête de terrain apparaissant alors comme « *nécessairement de nature interactionnelle* » (Emerson, 2003 (1981) : 410), « *les perturbations provenant des effets de l'observateur* » sont envisagées comme des « *données* » et non pas comme des « *interférences* » (Cassel et Wax, 1980, cité par Emerson, 2003 (1981) : 410). C'est sur la base de ce postulat interactionniste que se sont donc organisées les explorations menées dans le cadre de cette recherche, marquées par la non-dissimulation des tenants et des aboutissants des observations menées.

Outre le fait qu'en « *affectant* » la « *structure* » du terrain envisagé, les chercheur-e-s « *en viennent souvent à mieux savoir ce qu'ils sont en train d'étudier* » (Gussow, 1964, cité par Emerson, 2003 (1981) : 422). Il convient également de préciser que le fait de me présenter d'emblée comme une jeune chercheure menant une étude sur le rap montréalais, ainsi que d'être potentiellement considérée

³⁰⁹ Robert Emerson situe ici son propos en référence à Bodemann et à ses réflexions sur le rapport du chercheur au terrain depuis la tradition de la sociologie marxiste empirique (Bodemman Y. Michal, 1978, « A Problem of Sociological Praxis » dans *THEORY AND SOCIETY*, 5, pp. 387-420 ; Bodemman Y. Michal, 1979, « The Fulfillment of Field Work in Marxist Praxis. » dans *DIALECTICAL ANTHROPOLOGY*, Volume 4, Issue March–April, pp. 155 – 161.

comme telle dans l'espace public, n'a pas provoqué un sentiment général de méfiance/perplexité qui aurait pu constituer un frein dans mon cheminement. Au contraire, mes intentions affichées ont été reçues de manière positive par les acteur-trice-s rencontré-e-s au cours de mes explorations. Pour de nombreuses personnes, engager une recherche axée sur le rap montréalais et les pratiques qui y sont relatives en présageait une connaissance, une compréhension et une certaine visibilité plus accrues dans l'espace public.

En outre, beaucoup d'entre elles et eux m'indiquaient avoir conscience que la sphère rap montréalaise est traversée par des enjeux multiples qui la caractérise et la distingue des autres scènes locales. Elles et ils percevaient donc une pertinence toute particulière à mener des analyses sur les terrains du rap montréalais et à en interroger les pratiques et activités sociales qui s'y jouaient. Au-delà, de nombreux liens avaient déjà pu être tissés entre communauté scientifique et sphères rapologiques, ce qui a sans doute contribué à une appréhension relativement sereine de mes cheminements sur le terrain et de l'étude que je proposais de mener.

La mise en perspective de la scène locale *via* une focalisation sur les rappeuses qui la composent, était également annoncée et jugée pertinente, quand bien même plusieurs des acteur-trice-s rencontré-e-s — surtout des acteurs — ont pu s'en étonner au regard de leur examen de leurs propres réseaux, qu'ils/elles jugeaient peu investis par des rappeuses. Lors de ces échanges, l'évocation du nombre de personnes que j'avais pu répertorier et parfois de leur nom, pouvait susciter des réactions d'étonnement (« *je ne connaissais pas plusieurs de ces artistes* »), indiquant sans doute un manque de visibilité des rappeuses nommées dans l'espace public, coproduit à une certaine frontérisation des réseaux du rap. L'évocation de noms pouvait aussi provoquer un jugement artistique adossé à une définition du genre rap (« *mais elle, ce n'est pas vraiment du rap ce qu'elle fait.* »).

Il semble également pertinent de souligner que les multiples formes d'entrées sur le terrain de recherche m'ont progressivement donné une petite visibilité en tant que jeune chercheure travaillant sur le rap montréalais, et plus spécifiquement sur ses rappeuses. Cette forme d'identification, que j'avais moi-même engendrée, puisque me présentant toujours clairement comme telle, était notamment perceptible lors de ma présence à des événements organisés dans l'espace public, au cours desquels des acteur-trice-s déjà rencontrés me présentaient à d'autres sur la base de la recherche engagée. Ces pratiques d'introduction pouvaient être réfléchies au regard de mon projet (on jugeait opportun de me mettre en relation avec des personnes considérées comme ressources potentielles) ou bien spontanées (des interactions engagées avec une personne croisée). Toujours dans une perspective d'alimenter mes analyses et observations, on me conviait régulièrement à des événements rap et/ou hip-hop.

Considérant ainsi ces échanges, il apparaît clair que le terrain de l'enquête relève d'une interaction entre acteur-trice-s et chercheur et que, suivant Clarke, « nous devons accepter que la science sociale engage l'enquêteur parmi ses enquêtés et que son résultat est le produit de leur relation qui, comme toutes les relations, change les deux parties » (Clarke, 1975 : 99 cité par Emerson, 2003 (1981) : 410).

Corollairement au postulat d'un travail de terrain forcément interactionnel (Emerson, 2003 (1981) : 410), il convient de mentionner que les observations menées l'ont forcément été depuis un point de vue et que ce dernier implique des angles morts : la « posture extérieure-intérieure », le parti pris concernant le mode d'exploration mis en œuvre, mais aussi la temporalité de l'enquête, relèvent d'autant de facteurs qui ont constitué un prisme certes dynamique, mais se répercutant forcément sur le corpus constitué et au-delà, sur les analyses qui en seront faites. Encore une fois, l'enjeu tient davantage dans la conscientisation de ces angles que dans la tentative de les gommer.

2.2 Constitution d'un répertoire de rappeuses et explorations du terrain rap à Montréal

Les positionnements appliqués au cours de la constitution d'un répertoire de rappeuses à Montréal étant ainsi spécifiés, il s'agit à présent de décrire les cheminements concrets de ce travail de recensement. Dans un premier temps, le répertoire a été mis en œuvre via des recherches sur internet et notamment via la consultation de sites, blogues, etc. locaux et spécialisés dans le rap et/ou le hip-hop. Ces pages internet pouvaient être francophones et/ou anglophones, comme d'ailleurs l'ensemble des formes de ressources auxquelles il sera fait référence ici³¹⁰. Au-delà, nos recherches sur internet ont aussi consisté à simplement taper dans le moteur de recherche des mots-clefs faisant intervenir le triptyque « femmes/rappeuses »³¹¹, « rap/hip-hop », « Montréal/Québec³¹² ». De cette manière, j'ai pu identifier davantage de sites, blogues, articles de presse, pages d'artistes, événements, lieux, etc. dédiés aux artistes, à leurs productions artistiques ou à la visibilité de la pratique rap dans la ville. Ce procédé m'a également orienté vers des forums au sein desquels pouvaient être lancés et discutés de manière plus informelle des « topics » comme « où sont nos rappeuses du Québec »³¹³. Ces extraits de forums, datant parfois de plusieurs années, ont constitué des sources d'information non négligeables. Il convient également

³¹⁰ A noter que dans le cadre des explorations et du recueil de données, il n'a pas été opéré de forme de discrimination à l'égard de l'inscription linguistique des ressources.

³¹¹ En français ou en anglais

³¹² L'étude se concentre sur le rap de montréalais, mais ce dernier étant aussi québécois, il semblait raisonnable d'envisager que les activités liées aux rap montréalais pouvaient être traitées en ces termes, notamment au regard d'une certaine concentration de l'activité rap québécoise à Montréal.

³¹³ <http://forum.hhqc.com/showthread.php?609-Mais-O%F9-Sont-Nos-Rappeuse-Du-Qu%E9bec-!>

de souligner le rôle déterminant des réseaux sociaux et notamment de Facebook dans mon cheminement. Tant au niveau de la constitution du répertoire, des prises de contact avec divers acteur-trice-s, du suivi de l'actualité rap de la ville (sorties d'albums, événements, etc.), ou encore de l'appréhension des réseaux qui se dessinent (qui est « ami-e » avec qui ?), le recours à Facebook a été d'une importance significative.

Outre les recherches internet, ce répertoire a simultanément été alimenté par la lecture assidue des hebdomadaires culturels gratuits (notamment le MONTREAL MIRROR et son agenda incluant une catégorie d'événements « rap/hip-hop »), ainsi que par ma présence à des concerts/soirées dj/,etc., au cours desquels pouvaient se produire et/ou être présentes des rappeuses, que je pouvais ainsi approcher directement. Représentant à la fois des temps de performances artistiques et de sociabilité dans l'espace public, ma présence aux concerts a été capitale dans le cadre des explorations/repérages/observations visés. Je me suis ainsi rendue à de nombreuses représentations d'artistes locaux-les et tout particulièrement à ceux impliquant une ou des rappeuses, dont je suivais assidument l'actualité. Ainsi que démontré au cours de la sous-partie précédente, les concerts étaient particulièrement propices aux rencontres et échanges interpersonnels, participant alors de manière significative à mon appréhension du terrain rap local et à la connaissance des rappeuses qui y officiaient. Dans une mesure qu'il convient également de souligner, des échanges informels ayant lieu hors des espaces/temps dédiés au rap — avec mes colocataires par exemple —, ont aussi impliqué des apports non négligeables au travail de recensement engagé.

Dans un contexte où ma présence aux concerts participait de mon imprégnation du paysage rap montréalais et des pratiques/enjeux qui le constituait, ce qui se passait dans la salle apparaissait aussi significatif que ce qui se jouait sur scène. Outre les représentations d'artistes locaux, je me suis donc également rendue à plusieurs concerts d'artistes étranger-ère-s (étatsunien-ne-s notamment). Souvent organisés par des personnes/organisations locales, ces événements pouvaient réunir une audience relativement composée d'acteur-trice-s des sphères raps locales.

Les chercheuses ayant déjà engagé des études sur le rap montréalais et/ou québécois et sur ses enjeux ont été d'une grande aide au moment d'identifier les actrices du rap montréalais, et bien au-delà. Bronwen Low, Mela Sarkar, Gabriella Djerrahian, Alexandrine Boudreault-Fournier et Myriam Laabidy m'ont effectivement reçue en entretien et guidée avec enthousiasme dans le travail d'appréhension du terrain rap montréalais. Outre le fait de me mettre en contact avec divers acteur-trice-s des réseaux locaux de l'activité rap, sinon directement avec des rappeuses, ces chercheuses m'ont aussi livré de précieuses analyses tant sur le paysage rap de Montréal et les

pratiques/activités sociales qui le composent et le caractérisent, que sur ma propre recherche et la définition de ses tenants et aboutissants.

Impulsée par un climat général que je ressentais bienveillant et favorable par rapport à mon projet de recherche, ainsi que par ma connaissance un peu plus conséquente de l'activité rap locale, j'ai pris contact, fin mars 2011, avec des personnes identifiées comme œuvrant au niveau de la médiatisation des artistes rap et/ou hip-hop de la ville³¹⁴. Je suis également entrée en relation avec un animateur de l'organisme communautaire *Head and Hands*, où avait été déjà été organisé³¹⁵ une soirée « Do my Ladies run this ?! », programmant principalement des rappeuses locales et tout particulièrement de jeunes artistes³¹⁶. À chaque prise de contact, je me présentais comme une doctorante qui préparait une recherche sur les rappeuses de la ville et qui, conséquemment à mon arrivée récente sur le terrain montréalais, recherchait des artistes pouvant participer à cette étude. En plus d'étoffer le répertoire en cours de constitution, ces échanges m'ont aussi permis de recueillir les contacts de rappeuses, voire d'être mise en relation directe avec ces dernières ou, plus rarement, avec leur gérant-e. Au-delà de se montrer particulièrement enclin-e-s à faciliter mes recherches, ces acteur-trice-s ont également témoigné d'un intérêt par rapport au sujet de l'étude endossée et des formes de savoirs que cette dernière pouvait impulser à propos du rap montréalais et québécois. Souhaitant alimenter leurs propres connaissances sur les artistes œuvrant dans la ville, plusieurs d'entre elles/eux m'ont ainsi demandé quelles étaient les rappeuses que j'avais pu identifier jusque-là.

Les explorations menées au cours de l'année 2011 ont aussi été marquées par ma présence, voire ma participation, à deux « soirées bénéfice », respectivement intitulées « Change le rythme/Change the beat » et « Rime féminine ». Ces deux événements visaient à la fois la mise en visibilité de femmes investies dans le domaine musical et la récolte de fonds au profit d'organismes particulièrement impliqués auprès des femmes. Ces deux soirées ont représenté deux temps forts de rencontres et d'échanges avec des artistes identifiées et/ou s'identifiant comme rappeuses. Un fait amorcé par des échanges avec les organisatrices des deux soirées, contactées en amont des événements et auxquelles j'avais explicité mon intérêt pour leur projet au regard de mes activités de recherche sur les rappeuses à Montréal. Il s'agissait d'être

³¹⁴ Notamment des administrateur-e-s de sites internet pensés comme des lieux d'actualité et de diffusion du rap/hip-hop local (comme par exemple www.montrealhiphop.net, www.hiphopfranco.com, www.morburn-music.com) ; des personnes désignées comme spécialistes/responsables des rubriques catégorisées « rap » et/ou « hip-hop » de stations radio étudiantes, qui représentent un lieu déterminant de la promotion et la diffusion de la musique locale ; des animateur-trice-s d'émissions radio programmées sur ces stations étudiantes et dédiées au rap et/ou au hip-hop (on pense notamment à l'émission *Ghetto Erudit* ou *Hip-hop hypnotique* diffusées sur CISM 89.3).

³¹⁵ En août 2010.

³¹⁶ Ces soirées ont depuis lieu une fois par an. À l'origine particulièrement axé sur la mise en avant d'artistes hip-hop, l'événement annuel s'est ensuite ouvert à d'autres genres musicaux. À noter que la première édition avait l'objet d'un mini-documentaire, consultable en ligne (<https://www.youtube.com/watch?v=9Oj0puOI5Ng>), et que nous avons pu assister à l'édition de l'été 2011.

pleinement identifiée dans le cadre de ce type d'événements voire, dans le cadre de « Change le rythme/Change the beat », de m'y impliquer de manière inédite.

Ayant eu lieu le 15 juin 2011, cette soirée clôturait une campagne « Provoquez des étincelles », qui visait à réunir « *des femmes d'influence qui ont réussi et qui souhaitent soutenir les filles et jeunes femmes de (leur) réseau et de (nos) programmes* »³¹⁷. Organisé par et au bénéfice de la *Fondation Filles d'action*, soutenant « *le pouvoir d'agir, le leadership et le développement sain des filles et des jeunes femmes à travers le Canada* »³¹⁸, ce concert « *mettait en avant des musiciennes, des chanteuses, des poètes et des Dj montréalaises* »³¹⁹. Au moment où j'ai pris connaissance de cet événement, je suivais un workshop formant à la réalisation de *podcasts*, et appréhendant la production de documents radiophoniques dans ses potentialités à impulser des réflexions et des changements du point de vue du genre³²⁰. L'inscription à cet atelier avait été impulsé par ma formation de Master, au cours duquel j'avais été sensibilisée à l'intérêt de la documentarisation et de la valorisation sociale de la recherche (Raoulx, 2009 ; Bulot, 2009). Pourvue de nouvelles compétences « techniques » m'incitant à alimenter ces perspectives, je considérai que la soirée « Change le rythme/Change the beat » pouvait représenter une occasion intéressante d'expérimenter mes aspirations à combiner problématisation de la thématique « pratique musicale/genre/espace public » et réalisation d'un document sonore. Ce projet me semblait d'autant plus pertinent qu'il permettait simultanément de produire un *podcast* alimentant les réflexions et actions portées par *La Fondation Filles d'action*, tout en participant de leur mise en visibilité.

Deux semaines avant la date de la soirée, j'ai ainsi contacté la coordonnatrice des communications de la *Fondation Filles d'action*, pour lui faire part de ma proposition. Le dessin affiché était de réaliser un reportage sonore, axé sur l'événement « Change le rythme/Change the beat », et qui poserait simultanément une réflexion sur l'activité musicale et artistique comme forme d'investissement et de prise de pouvoir dans l'espace public. Reçu avec enthousiasme, le projet a été mis en œuvre avec l'aval et le soutien de la fondation. La version finalisée du document est consultable sur le site internet de l'organisme³²¹. Représentant une opportunité stimulante de mener des expérimentations sonores nourries par comme nourrissant mes thématiques de recherche, la réalisation de ce document a aussi permis d'alimenter le travail de

³¹⁷ <http://www.camuz.ca/evenement/change-beat-change-le-rythme-theatre-rialto-jenny-salgado>

³¹⁸ <http://girlsactionfoundation.ca/fr/a-propos/notre-mandat>

³¹⁹ <http://kickaction.ca/girls-art-and-action/>

³²⁰ Ce workshop était organisé par le *2110 Centre for Gender Advocacy* (ou Centre contre l'oppression des genres), « un organisme indépendant, financé par les étudiants et étudiantes de l'Université de Concordia, dont le mandat est de promouvoir l'égalité entre les genres et l'autonomisation, particulièrement au sein des communautés marginalisées ». Animé par Kaitlin Prest, une « artiste audio » qui réalise notamment des *podcasts* indépendants, le workshop s'est organisé en 4 séances d'1h30 chacune, entre le 15 mai et le 10 juin 2011. Les séances se déroulaient en anglais.

³²¹ <http://girlsactionfoundation.ca/fr/blog/girls-art-and-action-un-documentaire-audio-r-alis-par-claire-lesacher>

recensement et d'observation des rappeuses locales. Une part non négligeable de la programmation était effectivement prise en charge par des rappeuses, dont la participation à l'enquête relevait de degrés variables : je m'étais déjà entretenue formellement avec certaines, avait eu plusieurs échanges informels avec quelques-unes et rencontrais les autres pour la première fois. Le fait de couvrir l'événement de manière active et sous le mandat de la fondation a particulièrement favorisé la prise de contact avec de nouvelles rappeuses. L'enjeu affiché de ma présence a aussi impulsé des moments d'échanges collectifs avec plusieurs rappeuses, sur la thématique de l'investissement des femmes dans l'espace public à travers la pratique musicale. Ces prises de paroles ont été enregistrées dans le cadre de la réalisation du reportage sonore et ont aussi alimenté les réflexions menées dans le cadre de la présente recherche.

Le 7 octobre 2011, s'est également tenu le spectacle « Rime féminine », présenté comme mobilisant « *les artistes féminines de la scène urbaine* » de Montréal. Cette soirée est notamment née des aspirations de Dame de Pique, rappeuse ancrée depuis longtemps dans le paysage rap montréalais, à mettre en réseau les « *artistes féminines, rappeuses, dj, chanteuses r'n'b* »³²² de Montréal. Un projet initialement mis en œuvre par la création d'un groupe Facebook que les artistes identifiées comme « urbaines » étaient invitées à rejoindre. Progressivement, les échanges impulsés par ce groupe « Rime féminine » ont soulevé un désir partagé de se rencontrer au cours d'un moment concrètement dédié à ce dessein. Dame de Pique et d'autres membres du groupe se sont alors emparées du projet et, considérant que ce temps de réseautage pourrait aussi être l'occasion de se réunir sur scène, ont décidé de l'associer à la mise en place d'un spectacle d'envergure. Pensé en lien avec la *Fondation du Cancer du sein du Québec*, le projet a vu le jour sous la forme d'un concert-bénéfice portant le même nom que le groupe Facebook l'ayant amorcé. Outre le fait de proposer une affiche réunissant une cinquantaine d'artistes « *de la scène urbaine* » locale, l'événement « Rime féminine » a aussi relevé de l'implication de femmes actives et reconnues dans la production, la gérance³²³ et/ou la diffusion des artistes rap et/ou hip-hop locaux. Marilou Yoshimura-Gagnon, gérante d'artistes et organisatrice de soirées bien identifiée dans les sphères rap et/ou hip-hop de Montréal, a effectivement été au cœur de l'organisation de l'événement. L'animation de ce dernier a été assurée par Keithy Antoine, figure incontournable de la médiatisation de la culture urbaine³²⁴ de Montréal, et Noella Eugène, chroniqueuse de l'émission radio Ghetto Erudit (diffusée sur la station de l'Université de Montréal CISM 89.3 et

³²² <https://www.youtube.com/watch?v=wZ-axWqTYNA>

³²³ Qui est le terme québécois pour désigner les activités de celui ou celle que l'on nomme communément « manager » en France

³²⁴ La « culture urbaine » est ici mentionnée en référence à ces propres pratiques d'identification et de désignation de ses activités d'animatrice de soirées, d'émissions télé ou radio, dont elle est aussi bien souvent l'instigatrice (<http://www.keithyantoin.com/Media.html>) .

se prolongeant par un site internet du même nom³²⁵). À noter qu'un cocktail de réseautage réservé aux membres du groupe Facebook était organisé quelques heures avant le concert.

C'est au cours d'échanges avec des rappeuses de la ville que j'ai pris connaissance du groupe « Rime féminine », et de l'événement qui se profilait. Suite à une première prise de contact de ma part et visant l'organisation d'un entretien, Dame de Pique m'a fait part du projet qu'elle était en train de mener et, soulignant l'intérêt que ce temps de réseautage/spectacle pouvait représenter dans la conduite de ma recherche, m'a proposé de me tenir au courant de sa mise en place effective. De manière quasi simultanée, une autre rappeuse m'indiquait, lors d'un entretien formel, l'existence du groupe Facebook « Rime féminine » et le rôle qu'il a pu jouer dans un projet de collaboration avec d'autres artistes. À la suite de ces deux échanges, j'ai rejoint le groupe en question, qui s'est révélé être une ressource non négligeable en termes de suivi de l'actualité des rappeuses, des mises en réseau effectives que pouvait impulser ce type d'initiative, ainsi que de la mise en place progressive de la soirée « Rime Féminine ». Invitée par ce biais au cocktail de réseautage précédant la soirée, ce temps a représenté une occasion sans égal de retrouver ou de rencontrer des rappeuses, mais également d'assister à de nombreux échanges collectifs sur la question de la place des femmes au sein de la scène urbaine de Montréal et/ou sur les collaborations existantes ou qu'il s'agirait de mettre en place.

Les raisons de ma participation à ce temps de rencontre étant bien identifiées par les participantes au cocktail, les débats informels mobilisant une appréhension de l'activité musicale du point de vue du genre pouvaient être d'autant plus engagés du fait de ma présence ou de mon arrivée dans les échanges. Alliant enjeu de rassemblement et caractère festif, cet événement a également représenté un moment privilégié d'appréhension des réseaux de connaissance à l'œuvre et des degrés de circulation entre les artistes présentes. Le spectacle faisant suite à ce temps dédié au développement des collaborations entre femmes « de la scène urbaine de Montréal », a également relevé d'un temps d'observation capital.

Il convient finalement d'indiquer combien les échanges informels et les entretiens semi-directifs réalisés avec des rappeuses ont représenté des moments particulièrement favorables à la récolte de contacts d'artistes pouvant correspondre au profil recherché dans le cadre de l'étude menée. Un fait qui souligne aussi la porosité à l'œuvre entre les moments d'élaboration du répertoire, qui se sont étalés sur l'ensemble de l'année passée sur le terrain, et les moments de constitution du corpus d'analyse.

À la fin de l'enquête de terrain, actée fin janvier 2012 par la fin du séjour scientifique au CEETUM et à Montréal, le répertoire d'artistes identifiées comme pratiquant ou ayant pratiqué le

³²⁵ www.ghettoerudit.com

rap à Montréal comptait 44 noms. Celui-ci ne prétendant pas atteindre l'exhaustivité, mais plutôt porter la marque de la temporalité et du mode opératoire de sa constitution.

III. Pratiques, trajectoires et mises en mots des rappeuses : Vers la constitution d'un corpus discursif d'analyse.

3.1 Pratiques, expériences et discours : le choix de l'entretien semi-directif

Ainsi qu'explicité en amont, la mise en œuvre d'explorations et d'observations nourries sur le terrain de l'enquête, de même que les modes opératoires mobilisés dans ce cadre, ont particulièrement découlé de ma position d'extériorité face à l'espace sociétal montréalais/qubécois et, partant, par rapport à l'activité rap qui se jouait dans la ville. Ces cheminements, qui ont été menés selon des modalités réfléchies à partir des ressources interrogeant l'observation participante, étaient donc envisagés comme incontournables dans la recherche engagée. Cependant, les « *observables* » (Blanchet, 2012²: 56) qui en ont été dégagés — et qui pourraient constituer « *un corpus restititif* » (Blanchet, 2012²: 56) — ne font pas directement partie du corpus d'analyse formellement élaboré qui relève d'un « *corpus constitutif* » (Blanchet, 2012²: 56). Le corpus sur lequel se base l'analyse proposée a effectivement été constitué par la réalisation d'entretiens semi-directifs avec vingt des rappeuses (ou groupe de rappeuses) identifiées lors de l'élaboration du répertoire présenté en amont.

L'enquête menée ici ne propose pas donc pas une analyse directe des observations menées sur le terrain. Il est cependant indéniable que ces dernières ont participé de la constitution du corpus d'analyse puisqu'elles ont été mobilisées au moment de constituer un répertoire de rappeuses et lors des entretiens semi-directifs³²⁶. Les observations effectuées pouvaient effectivement y être abordées pour alimenter la conversation engagée sur telle ou telle thématique. Il s'est d'ailleurs révélé particulièrement pertinent de confronter, au cours des entretiens, les pratiques et les productions artistiques visibles dans l'espace public, avec les représentations des rappeuses sur ces dernières.

Par ailleurs, prenant ici connaissance des choix postulés en termes de constitution du corpus d'analyse, les chercheur-e-s ancré-e-s dans le champ des *popular music studies* pourront contester que celui-ci n'est composé que d'entrevues avec des rappeuses, et non pas avec un ensemble d'acteur-ric-e-s qui participent inéluctablement de l'activité rap dans un contexte donné. S'il est vrai que je ne me suis pas formellement entretenue avec des personnes impliquées d'une autre

³²⁶ Voir aussi Chapitre IV. III 3.2

manière dans le rap montréalais, les prises de paroles des rappeuses rencontrées sur leurs pratiques, leurs trajectoires et leurs expériences vont évoquer des moments où elles endossent d'autres rôles que celui de *Mc*, de même qu'elles vont traduire des collaborations avec une pluralité d'autres personnes investies dans ou autour de leurs pratiques et créations.

Cette recherche postule une focalisation sur les pratiques et trajectoires de rappeuses à Montréal dans le cadre de l'activité rap. C'est également la mise en mots de ces pratiques et trajectoires par les rappeuses elles-mêmes, qu'il est visé d'appréhender ici. Outre des pratiques et des trajectoires effectives, c'est bien le sens que les rappeuses en donnent qui va être analysé. Il est ainsi postulé de se saisir des subjectivités des rappeuses, qui se manifesteront notamment en termes d'expériences relatées dans le cadre d'un entretien, dont le recours apparaît particulièrement pertinent au regard des visées exposées ici. En effet :

« L'enquête par entretien est (...) particulièrement pertinente lorsque l'on veut analyser le sens que les acteurs donnent à leur pratique, aux événements dont ils ont pu être les témoins actifs, lorsque l'on veut mettre en évidence les systèmes de valeurs et les repères normatifs à partir desquels ils s'orientent et se déterminent. Elle aura pour spécificité de rapporter les idées à l'expérience du sujet. Elle donne accès à des idées incarnées, et non pas préfabriquées (...) La valeur heuristique de l'entretien tient donc à ce qu'il saisit la représentation articulée à son contexte expérientiel et l'inscrit dans un réseau de signification. Il ne s'agit pas alors seulement de faire décrire, mais de faire parler sur. » (Blanchet et Gotman, 1992 : 27).

Postulant l'appréhension des expériences des rappeuses ainsi que du sens qu'elles donnent à leurs pratiques et à leurs trajectoires, l'enquête proposée rejoint des enjeux épistémologiques invoqués tant en sociolinguistique qu'au sein des recherches ancrées dans une perspective du genre et/ou de la coproduction des rapports de pouvoir. En effet, « *la recherche sociolinguistique va considérer les catégorisations et productions des locuteurs comme un fait représentationnel tout aussi légitime que le sien propre et — effectivement — ne pas évaluer les propos et pratiques d'autrui* ». Pour les sociolinguistes, « *le décalage est l'une des sources de production de sens et d'intelligibilité scientifique* » (Bulot, 2013b : 37). Au-delà, appréhender ces productions discursives, c'est aussi s'engager dans une recherche qui vise et postule de « *restituer aux acteurs sociaux le sens de leurs pratiques, pour que le sens ne soit pas donné de l'extérieur par un pur déterminisme* » (Kergoat, 2012 (1992) : 104). Un point qui relève d'un enjeu épistémologique et politique majeur des recherches féministes, et qui a fait l'objet d'intenses débats internes à ces dernières. Face à une pensée féministe souvent centrée sur les rapports sociaux de sexe et impliquant corollairement la construction d'un sujet politique homogène et restrictif, de nombreuses féministes en ont critiqué la propension à (ré)investir des catégories et des stratégies d'analyse engageant une « *colonisation discursive de la diversité matérielle et historique de la vie des femmes* » (Mohanty, 2009 (1984) : 151). Chandra Talpade Mohanty,

notamment, a pointé la manière dont le « *discours féministe occidental*³²⁷ *sur les femmes du Tiers-Monde* » (Mohanty, 2009 (1984) : 156) a engagé, via un universalisme ethnocentrique méthodologique, un « *processus discursif d'homogénéisation et de systématisation de l'oppression* » (Mohanty, 2009 (1984) : 152) de ces dernières. Un fait qui implique que ces femmes sont envisagées « *avant tout en fonction de leur statut d'objet (comment elles sont affectées ou non par certaines intuitions et certains systèmes)* » (Mohanty, 2009 (1984) : 156). Une des conséquences les plus palpables de ce processus d'objectivation est de transmettre une perception des femmes du Tiers-Monde comme occupant fatalement des rôles et positions de victimes. Mohanty, comme d'autres féministes ancrées dans une perspective postcoloniale, réfute alors la mise en œuvre de « *tout discours qui prend son sujet auctorial comme référent implicite* » (Mohanty, 2009 (1984) : 154). Les recherches féministes s'exerçant « *dans un contexte de rapports de pouvoir* » (Mohanty, 2009 (1984) : 151), il s'agit effectivement d'abandonner des catégories et modes d'analyse réactualisant ces rapports de pouvoir par « *la suppression discursive ou politique de l'hétérogénéité du ou des sujets en question* » (Mohanty, 2009 (1984) : 150) et niant, corollairement, ces dernier-ère-s en tant que « *sujets réels et matériels d'une histoire collective* » (Mohanty, 2009 (1984) : 151).

Puisque les trajectoires, les subjectivités et la mise en mots de celles-ci (car le langage est un « *agent actif de la différenciation sociale* » (Bachmann, Lindenfeld et Simonin, 1991 : 115)) sont toujours traversées par des rapports sociaux coproduits, mais ne sont jamais complètement déterminées par ces derniers, postuler l'appréhension de pratiques et de trajectoires de rappeuses à l'aune du sens qu'elles-mêmes en donnent, engage tout particulièrement de tenir compte de la complexité, la diversité, voire l'ambiguïté ou la contradiction (Kergoat, 2012 (1987)) qui les caractérisent forcément. D'après Danièle Kergoat, « *pour avancer dans une sociologie des dominés* » il apparaît effectivement primordial de « *refuser d'aller d'abord vers la simplification de la réalité en la modélisant. Cette formalisation n'étant que le plus souvent que la mise en forme des représentations du monde des dominants, et accepter au contraire, l'immersion dans la complexité – souvent même dans la contradiction — (...).* » (Kergoat, 2012 (1987) : 264). Dans ce cadre, l'usage de l'entretien semi-directif apparaît particulièrement pertinent puisque celui-ci « *a pour avantage de ne pas faire de l'expérience des personnes rencontrées le lieu homogène d'une culture, d'une langue et plus généralement de façons de faire supposées, mais plutôt de chercher dans les sens donnés aux parcours, des lieux d'articulation permettant de saisir les configurations*

³²⁷ Par « féminisme occidental » Chandra Tamplade Mohanty ne fait pas référence à une entité « monolithe ». L'auteure explique plutôt « *je souhaite souligner à quel point l'utilisation de catégories et même de stratégies d'analyse diverses, qui codifient la relation à l'Autre en termes hiérarchiques implicites, produit des effets étonnamment semblables. C'est en ce sens que j'utilise l'expression « le féminisme occidental* » (Mohanti, 2009 (1984) : 150). Chandra Tamplade Mohanty indique d'ailleurs que « *la même critique peut être adressée aux chercheuses africaines et asiatiques de la classe moyenne urbaine, lorsqu'elles utilisent des méthodes d'analyse qui érigent en norme leur propre culture et présentent les histoires et les cultures de leurs sœurs des milieux ruraux et ouvriers comme « Autre »* » (Mohanti, 2009 (1984) : 150).

sociobistoriques dans lesquelles les expériences des acteur-trice-s peuvent acquérir du sens» (Ouabdelmoumen, 2014 : 157).

Ce qu'impliquent corollairement ces positionnements épistémologiques, c'est la nécessité d'engager une recherche qui s'affranchit d'une appréhension binaire et arbitraire de ce qui relèverait de la soumission ou de la subversion, de même que d'une définition externe et préalable des lieux et modes potentiels de la capacité d'agir. S'intéresser aux pratiques et trajectoires de rappeuses en termes d'expériences, c'est-à-dire en tenant compte de leurs subjectivités, c'est postuler que « céder » à des normes réactualisant des rapports sociaux de pouvoir n'implique pas forcément un « consentement » des personnes (Mathieu, 1991). C'est aussi envisager que la capacité d'agir se manifeste « *non seulement dans les actes de résistance aux normes, mais aussi dans les multiples façons dont on **habite** les normes* » (Mahmood, 2009 (2005) : 32).

Par ailleurs, et ainsi que nous l'avons déjà souligné³²⁸, la recherche sur le rap a longtemps consisté en une appréhension et une interprétation des paroles des pièces musicales (Hammou, 2009b), textualisées pour les besoins de l'analyse. La sociolinguistique du rap, particulièrement attentive à la créativité langagière et linguistique des textes, s'est notamment inscrite dans cette perspective³²⁹. Dans ce contexte, et au regard du postulat défendu de mener une analyse axée sur du corpus discursif, il convient de considérer le choix de ne pas engager directement cette dernière sur les textes écrits et rappés par les artistes rencontrées. Si ce choix est intriqué au postulat que nous avons d'explicitier concernant la focalisation sur les productions discursives des rappeuses sur leurs pratiques et leurs trajectoires, il procède également du fait que nous avons choisi de nous intéresser au rap en tant qu'activité sociale impliquant divers acteur-trice-s dans des contextes économiques, sociétaux, historiques, etc. qui sont traversées par des rapports de pouvoir coproduits. Non pas qu'il s'agisse ici de réfuter la propension artistique du rap, mais justement de considérer que les productions rap sont avant tout à considérer comme des productions artistiques. Partant de là, une analyse du rap qui s'oriente sur les textes requerrait davantage la mobilisation d'outils issus de disciplines permettant d'envisager ses caractéristiques esthétiques, littéraires, poétiques ou musicologiques.

Considérant l'inclination de la sociolinguistique à s'être intéressée à la diversité linguistique et langagière palpable au sein des textes de rap, l'analyse proposée ici vise à alimenter les réflexions déjà menées en déplaçant le point de vue et en interrogeant les rappeuses sur leurs choix linguistiques et langagiers dans ce cadre de l'« écriture », lors d'interactions avec des collaborateur-trice-s, ou encore lors d'échanges avec le public lors de concerts. Les conclusions

³²⁸ Cf. Chapitre III. 1.3

³²⁹ Cf. Chapitre III. 3.1

tirées par les chercheur-e-s focalisé-e-s sur les textes de rap pourront ainsi être mis en perspective avec l'analyse des productions discursives d'artistes sur leurs représentations quant à leurs choix langagiers et linguistiques d'écriture.

3.2 Prises de contact et rencontres : quand les rappeuses deviennent des « participantes à la recherche »

À partir d'avril 2011, je considérais avoir réuni les conditions nécessaires pour enclencher une première prise de contact formelle avec des rappeuses : le répertoire en cours de constitution comptait alors plus d'une dizaine de noms, j'avais pu élaborer une grille d'entretien que je jugeai satisfaisante et je considérais avoir acquis une connaissance du contexte montréalais (rap et plus général) assez conséquente pour pouvoir engager une discussion impliquant et interrogeant ce dernier. Dépendamment des rappeuses, la prise de contact formelle et visant à convenir d'une rencontre en entretien, représentait ou non notre premier échange. Un fait impulsé par la méthode de constitution du répertoire. Mis en œuvre à travers le prisme de l'identification dans l'espace public, le temps de repérage et celui de la « confirmation » de cette identification par les rappeuses elles-mêmes pouvaient être marqués par la simultanéité³³⁰ ou bien relever de deux temps distincts.

Début avril 2011 une première vague de prises de contact a été opérée via l'envoi de mails ou de « messages Facebook » à 15 rappeuses (ou, de manière plus rare, à leur manager-e). Un message formel, bilingue, exposant brièvement le projet (toujours bien affiché en tant que recherche sur les rappeuses à Montréal) et à l'issue duquel il était proposé à la potentielle participante de se rencontrer et de réaliser un entretien, au cours duquel on reviendrait sur ses pratiques, trajectoires et expériences de rappeuses. Si ce message était indifféremment envoyé aux rappeuses déjà rencontrées ou non, il a néanmoins pu être vérifié que les échanges informels et de *visu* impulsaient toujours plus de retours et de prises de rendez-vous concrètes que la seule prise de contact par mail ou messagerie Facebook. Tout au long de l'année, de nouvelles rappeuses ont été contactées et les personnes qui ne m'avaient pas répondu ou avec qui il n'avait pas encore été possible de réaliser un entretien, ont été relancées.

Par ailleurs, il a également été proposé aux rappeuses contactées durant le printemps 2011 de participer à la recherche « Montréal On the Move », coordonnée par Patricia Lamarre et pour laquelle je venais d'être recrutée tant qu'agente de recherche. La recherche s'inscrivait dans la continuité d'une première étude menée entre 2006 et 2009 sur une subvention du SSHRC, et qui

³³⁰ En accédant directement aux pages des artistes lors des recherches internet, ou lors de concerts, au cours desquels j'allais directement aborder une rappeuse qui était sur scène quelques minutes avant

visait à appréhender les « *pratiques langagières et identitaires* » de jeunes montréalais-e-s multilingues, « *ainsi que leurs représentations de Montréal, de sa territorialisation et de ces frontières* » (Lamarre et Lamarre, 2009 : 105). Une des caractéristiques saillantes de la recherche résidait dans la méthodologie de récolte de données mise en place, laquelle se voulait interactive, réflexive, et inscrite dans un espace/temps non-statique (Lamarre et Lamarre, 2009 : 108). Outre la réalisation de plusieurs entretiens semi-directifs au cours desquels les participant-e-s étaient invité-e-s à revenir sur d'autres moments de la recherche, ces dernier-e-s étaient également incité-e-s à « *expliquer leurs choix linguistiques à partir de verbatims enregistrés in situ* » (Lamarre et Lamarre, 2009 : 108), de même qu'à resituer leurs biographies langagières au cours de TP écrits. Une phase de l'enquête consistait également à impliquer l'enquêteur-trice dans leurs itinéraires habituels. Suite à cette première phase focalisée sur des jeunes multilingues migrant-e-s ou enfants de migrant-e-s, il était proposé de poursuivre la recherche en s'attachant plus particulièrement à de jeunes adultes montréalais-e-s se décrivant unilingues francophones ou anglophones, s'identifiant comme appartenant à l'un des deux groupes linguistiques majoritaires du Québec tout en disposant de compétences bilingues, ou encore se déclarant bilingues et ne se reconnaissant pas dans les modes de catégorisation linguistique traditionnellement à l'œuvre au Québec (Lamarre, 2011)³³¹. C'est dans ce cadre que j'ai été recrutée et que j'ai suivi trois participant-e-s, dont une des rappeuses impliquées à cette recherche. Pour ce faire, la grille d'entretien élaborée pour la présente étude a été intégrée au protocole d'enquête de « Montreal On the Move ». Un processus qui n'a pas impliqué de difficultés majeures tant les questionnements — l'accent mis sur les trajectoires et les pratiques langagières des répondant-e-s —, et les thématiques abordés par les deux études pouvaient être proches et se répondre.

Fin janvier 2012, date à laquelle se clôturait formellement la période de recueil de données par mon retour en France, 20 entretiens semi-directifs avaient pu être réalisés (dont un réunissant un « collectif » de rappeuses et chanteuses qui venait de se former, ainsi que leur gérante). Les raisons pour lesquelles certaines rappeuses répertoriées n'ont pas pu être rencontrées dans le cadre d'un entretien peuvent être diverses et parfois se combiner. Outre le fait que les contacts de plusieurs rappeuses n'ont pu être repérés, plusieurs mails récoltés *via* des informateur-trice-s ou *via* une recherche internet étaient obsolètes. Certaines rappeuses ne se sont pas non plus manifestées au moment de la prise de contact, quand bien même leurs messageries semblaient toujours opérantes. Surtout palpable chez des personnes qui ne semblaient plus réellement actives en termes de pratique du rap, un certain « silence » a aussi pu être observé chez des artistes pouvant être considérées comme actives au moment de notre enquête. Prenant acte que

³³¹ Document de travail.

ce cas de figure était souvent le fait de personnes relativement jeunes et impliquées dans une pratique amatrice, celui-ci peut en partie être explicité à l'aune de discussions engagées de *visu* ou *via* les réseaux sociaux avec de jeunes rappeuses amatrices m'ayant indiqué leur réserve à participer au projet. Les raisons avancées invoquaient particulièrement un manque d'intérêt ou de temps à cette période, ou encore l'appréhension et/ou la réticence à être impliquée dans un projet identifié comme scientifique et/ou supposant la réalisation d'un entretien formel.

Au-delà, plusieurs artistes dont le nom m'avait été « donné » par une tierce personne, m'ont indiqué qu'elles ne s'identifiaient pas elles-mêmes comme étant ou ayant été des « rappeuses » et, corollairement, ne souhaitaient pas participer à la recherche. D'autres m'ont plusieurs fois signifié leur intérêt à participer au projet de recherche, mais aucune rencontre formelle n'a pu aboutir. Première cause relevée : les emplois du temps déjà chargés de multiples impératifs, notamment lorsqu'il s'agit d'y concilier travail à temps-plein et pratique « amatrice » relativement investie. À noter que des échanges informels ont pu être réalisés avec certaines d'entre ces rappeuses, lors de rencontres à des spectacles ou à des concerts. Enfin, j'ai pu relever chez quelques rappeuses une certaine réticence à livrer du contenu sur lequel il leur semblait qu'elles n'auraient plus de prise par la suite. Des réserves qui résultaient notamment d'expériences malheureuses dans le cadre d'*entrevues* journalistiques.

Dans la grande majorité des cas, la proposition de réaliser une entrevue sur leurs pratiques, leurs trajectoires et leurs expériences était particulièrement bien accueillie par les personnes contactées. Non seulement le sujet les intéressait, mais il apparaissait également que, dans le cadre d'une activité impliquant des visées de présence et de diffusion dans l'espace public, rejoindre une telle recherche pouvait également être perçu comme potentiellement vecteur de visibilité dans l'espace public. Par ailleurs, le cadre de l'entrevue journalistique et le fait de parler de soi étant déjà relativement connus, voire appréciés par la plupart des rappeuses, participer à un entretien semi-directif dans le cadre d'une recherche n'a semblé susciter d'appréhension que chez quelques rappeuses. Cependant, considérant que les « *entrevues médiatiques* » représentent des « *procédures sociales lourdes d'enjeux et imposant des moules narratifs particuliers, qui peuvent se retrouver par résonnance dans tous les récits de soi* » (Nossik, 2014 : 10), une certaine confusion entre ces entrevues habituellement assurées et le cadre de l'entretien de recherche a pu entraîner, chez certaines rappeuses, l'engagement d'un discours relativement promotionnel, donc finalement assez lissé, dont il a parfois été peu aisé d'en déplacer les lignes pour impulser un discours plus « critique ».

L'ensemble des entretiens a été réalisé entre avril 2011 et janvier 2012. Il convient de préciser qu'en amont des entretiens, il était demandé aux participantes de bien vouloir m'envoyer une ou deux pièces musicales et leurs textes de leurs choix, ainsi que le lien d'un ou deux clips,

sur lesquels elles aimeraient particulièrement revenir au cours de la discussion sur leurs pratiques, leurs trajectoires et leurs expériences. Dépendamment du choix des rappeuses, l'entretien pouvait avoir lieu dans les locaux du Ceetum, une des bibliothèques de l'Université de Montréal, un café, ou encore au domicile de la participante. La répondante choisissait également la langue principale de l'entretien. Quatre d'entre eux ont été réalisés principalement en anglais, les autres se sont majoritairement déroulés en français. Répondant tous du même protocole, les entretiens ont cependant été très hétérogènes en termes de durée, le plus court ayant duré 14.32 minutes et le plus long 77.02 minutes (la moyenne étant de 44.17 minutes)³³². À noter que les entretiens les plus courts ont surtout été menés avec les artistes les plus jeunes qui, au-delà d'une trajectoire souvent plus courte et d'expériences moins nombreuses, avaient également moins de recul et de retour réflexif sur des dernières. À cela pouvait aussi s'ajouter une certaine gêne par rapport à la situation d'entretien, parfois couplée à une certaine difficulté de ma part à impulser une prise de parole plus décontractée et plus nourrie, notamment par le biais de relances.

3.3 L'entretien semi-directif : positionnements méthodologiques et retours critiques sur une forme d'interaction particulière avec les rappeuses

Souvent utilisé par les sociolinguistes, l'entretien semi-directif est présenté explicitement aux personnes rencontrées et leurs réponses sont ouvertement recueillies par le mode de l'enregistrement ou de l'écrit (Blanchet, 2012²). Ce type d'entretien est basé sur une grille et des questions définies à l'avance, mais ces dernières sont ouvertes et le/la répondant-e y réagit librement, voire peut s'en écarter un certain temps (Blanchet, 2012²). Il s'agit pour le/la chercheur-e de suivre la personne rencontrée dans ses propos, d'y réagir, tout en veillant à suivre la direction posée par la grille d'entretien. Dans le cadre de cette recherche, la discussion organisée autour d'une série de questions définies au préalable pouvait également être alimentée par les observations effectuées dans l'espace public et/ou l'analyse des documents envoyés en amont de la rencontre par les participantes.

Choisir de constituer un corpus discursif *via* des entretiens semi-directifs revient à mobiliser un mode de recueil de données qui implique la participation active des deux personnes en présence à la production de la parole (Bres, 1999). Il convient néanmoins de garder à l'esprit que la parole recueillie en entretien de recherche est forcément façonnée par le cadre de ce dernier, qui implique que les participant-e-s créent des « *attitudes et des discours d'ajustement à cette situation-même et à l'enquêteur* » (Blanchet, 2012² : 52). Les données récoltées en entretien sont aussi façonnées par

³³² A noter que les entretiens avec Elizabeth, réalisés dans le cadre de la recherche « Montreal on the Move » n'ont pas été pris en compte dans le cadre de ces statistiques.

de nombreux paramètres contextuels qui interviennent dans toute interaction. Ainsi que déjà discuté en amont³³³, il importe davantage de prendre en compte ces spécificités et de les intégrer dans l'analyse du corpus, plutôt qu'essayer de les contourner ou de les passer sous silence (Bres, 1999 : 69).

Concernant la grille d'entretien spécifiquement mise en œuvre dans le cadre de cette recherche, celle-ci se subdivisait en 5 grandes parties, au cours desquelles différentes facettes de l'implication des personnes rencontrées dans l'activité rap était abordées. Il s'agissait notamment d'impulser la mise en mots de leurs pratiques, de leurs trajectoires et de leurs expériences de rappeuses, selon divers angles.

La première partie visait à mieux connaître la rappeuse rencontrée, à appréhender son parcours, ses trajectoires, ainsi que ses choix artistiques et esthétiques. En ouverture de l'entretien, la participante était invitée à se présenter elle-même. Ainsi que le postule Laura Schuft dans le cadre de sa thèse sur les « couples 'métropolitains' — 'polynésiens' à Tahiti », ce mode d'entrée dans la discussion permet « *de situer l'interlocuteur dans un positionnement social et dans des classements hiérarchisés au sein desquelles il ou elle se situe ou risque d'être situé(e), et auxquels son discours risque de réagir ou qu'il peut refléter* » (Schuft, 2010 : 177). Dépendamment des artistes rencontrées, ces dernières se sont racontées en présentées en référence à leur activité dans le rap — qui représentait effectivement l'objet de leur participation à la recherche —, mais pouvaient également convoquer d'autres formes d'investissement du champ artistique, ou encore se présenter à l'aune de catégories qui font souvent sens au niveau des représentations et interactions sociales (sexe, âge, classe, ethnicité, lieu de vie, langues, religion, etc.). Outre le fait d'entrevoir « qui » est la rappeuse et les expériences et trajectoires qui seront évoquées en aval, ce mode d'entrée dans l'entretien permettait également d'envisager la manière dont la participante se situait dans le champ du rap et artistique et, au-delà, dans un contexte sociétal traversé par des rapports sociaux toujours à l'œuvre et impliquant, en même temps qu'ils sont produits, coproduits et actualisés, des processus idéels et matériels de différenciation sociale. Corollairement, on envisageait quelles formes d'identifications découlant de ces rapports et vecteurs de pouvoir étaient saillantes aux yeux des rappeuses rencontrées — du moins au moment et dans le contexte de l'entretien —. Cette modalité d'ouverture de l'entretien, qui mobilise celui défendu par Laura Schuft au cours de sa thèse (Schuft, 2010), présente finalement l'intérêt de laisser à la personne le choix dans les facettes et les termes de sa propre dénomination et non de lui imposer une grille préétablie. Ce sont donc les modes de catégorisation et termes utilisés par la personne rencontrée qui, dans la mesure du possible, ont été réinvestis au cours de

³³³ Cf. chapitre IV. II. 2.1.

l'entretien et non celles et ceux qui auraient pu être définis *a priori* (âge, nationalité, ethnicité, identités langagières, etc.).

À la suite de cette première approche, se succédaient plusieurs questions visant à cerner le parcours de la participante dans le champ du rap. Après avoir explicité « comment elle en était venue » à s'adonner à la pratique du rap et, au-delà, à investir l'activité rap (c'est-à-dire à mettre en œuvre un/des projet-s impliquant des interactions, voire des collaborations avec d'autres acteur-trice-s participant du champ du rap ou, plus généralement, artistique), il s'agissait d'appréhender les trajectoires de la participante depuis ces débuts dans le rap, jusqu'au moment de l'entretien. Enfin, on invitait les rappeuses rencontrées à proposer une définition du rap qu'elles produisent. Il s'agissait ainsi de cerner leurs intentions artistiques et esthétiques, de même que les thématiques abordées dans leurs textes. À travers cette question, c'est aussi leur positionnement par rapport à la diversité des logiques, des caractéristiques ou des définitions auxquelles peut renvoyer le rap, qui était envisagé.

La deuxième partie de l'entretien était axée sur les dynamiques et enjeux sociolangagiers et linguistiques à l'œuvre dans le cadre des pratiques et des trajectoires des rappeuses rencontrées. Favorisant un discours épilinguistique, cette phase de l'entretien se focalisait sur les choix linguistiques des participantes en termes d'écriture, ainsi que sur leurs représentations quant à ces choix. Considérant qu'une langue englobe diverses variétés et une multiplicité des pratiques, la manière dont les rappeuses entendent utiliser leur-s langue-s et les implications qu'elles percevaient face à cela étaient également abordées. Leurs pratiques linguistiques et langagières lors d'interactions/collaborations avec d'autres acteurs-trice-s du champ du rap étaient aussi envisagées, de même que leurs choix de langue(s) lorsqu'elles interagissent avec le public en concert. Enfin, leurs rapports avec les médias et/ou les structures de l'industrie musicale étaient particulièrement appréhendés d'un point de vue sociolangagier. La recherche menée étant ancrée dans une perspective sociolinguistique, il était postulé que les discours épilinguistiques des rappeuses rencontrées permettraient d'appréhender la manière dont le vecteur de différenciation que représente le langage (pensé comme coproduit à d'autres vecteurs de différenciation et rapports sociaux) influe sur les contextes et, par conséquent, sur les trajectoires des personnes qui y évoluent. À travers leur prise de parole sur le sujet, les personnes rencontrées vont notamment indiquer où se dressent des frontières idéelles et matérielles, où se tissent des liens, ainsi que leurs représentations concernant ce qu'elles peuvent faire dans les espaces montréalais (géographiques, publics, sociaux médiatiques, artistiques, etc.) et comment. Au-delà, il est aussi envisagé que les perceptions sociolangagières des rappeuses à Montréal placent la ville dans son rapport à une cartographie régionale voir globale.

La section suivante était axée sur l'investissement et la visibilité dans l'espace public des rappeuses rencontrées, et de leurs productions artistiques. Il s'agissait notamment de cerner les pratiques, les expériences et les stratégies des rappeuses en termes d'implication et de diffusion dans l'espace public, lui-même envisagé comme traversé de logiques, que les discours des rappeuses sur leurs trajectoires dans ce cadre permettaient d'appréhender. Les rapports des personnes rencontrées avec les médias d'envergure et les structures de l'industrie musicale, pensés comme représentant des espaces empreints des rapports de pouvoir à l'œuvre dans un contexte donné, étaient particulièrement abordés ici, ainsi que le degré de professionnalisation des rappeuses. Les enjeux économiques inhérents à leur implication dans le champ du rap étaient également envisagés. Le dernier temps de cette troisième partie de l'entretien était axé sur ce qui relève de la performance scénique, moment privilégié de la visibilité et de l'investissement dans l'espace public, espace d'échange direct avec le public et autres acteur-trice-s du champ musical. En tant qu'espace-temps déterminant de la diffusion dans l'espace public, la représentation sur scène représente simultanément un moment de confrontation à ce dernier et, par conséquent, aux normes dominantes qui s'y actualisent sur la base de rapports sociaux coproduits. Les enjeux liés à l'apparence physique et à ce qui relève du corps dans l'espace public étaient notamment abordés à ce moment de l'entretien.

Suite à ces trois phases ayant permis d'aborder différentes facettes des pratiques et trajectoires des rappeuses rencontrées, il était postulé de prendre un peu de recul par rapport à ces expériences mises en mot pour revenir, dans une certaine mesure, à la question de départ. À l'aune de la discussion qui avait été menée jusqu'alors, il était effectivement proposé à la participante de cerner la manière dont elle se définissait. Engageant une articulation entre niveaux micro et macrosociologiques, il était lui également demandé d'explicitier comment elle considérait le fait d'être rappeuse, et/ou d'être perçue comme telle, dans un espace sociétal traversé par des représentations aux effets idéels et matériels sur l'activité rap. Enfin, il s'agissait d'entrevoir un peu plus concrètement et plus précisément où la rappeuse conscientisait sa place unique et dynamique au sien d'une matrice de la domination, structurée par des rapports de pouvoir imbriqués. Ainsi que défini préalablement, les modalités d'ouverture de l'entretien avaient visé à entrevoir quelles formes de catégorisations faisant sens dans les discours en circulation étaient mobilisées par l'enquêtée et ce, notamment dans le but de ne pas imposer une grille définie en amont. Toutefois, on ne peut pas passer sous silence que, malgré les précautions prises dans ce sens, le cadre de la recherche et la conduite de l'entretien ont engendré des orientations au niveau des réflexions posées par les rappeuses sur leurs propres trajectoires. D'une part, une large partie de l'entretien proposait d'aborder les choix linguistiques et langagiers des participantes en termes

d'écriture, ainsi que leurs représentations quant à ces choix. Les positionnements perçus, vécus ou représentés des rappeuses par rapport au vecteur de différenciation que représente le langage et par rapport aux processus et enjeux sociaux engendrés par ce dernier, étaient ainsi particulièrement impulsés par le protocole de l'entretien et ce, bien davantage que concernant les autres rapports sociaux à l'œuvre, dont la convocation pouvait être impulsé à des degrés divers par le cadre de l'entretien. La question du genre, si elle n'était pas abordée frontalement la grille de l'entretien — sauf auprès que la personne rencontrée avait elle-même abordé le sujet — , pouvait néanmoins être considérée par les répondantes comme faisant partie prenante de la discussion qui serait engagée dans ce cadre. En effet, lors de la prise de contact avec les enquêtées, la recherche menée était toujours clairement présentée comme une recherche sur « les rappeuses à Montréal »³³⁴. Au cours de l'entretien, la production de la forme nominale « *rappeuse* »³³⁵ à destination de la répondante et ce notamment, au sein de la question « *Comment considères-tu le fait d'être rappeuse dans la société ?* », pouvait également impulser, en filigrane, la représentation d'être incitée à évoquer ses expériences au prisme des rapports sociaux de sexe. En revanche, les modalités d'entretien ne faisaient pas intervenir, ou de manière très allusive, la question des rapports sociaux de race, de classe, ou d'âge. L'appréhension de leurs expériences à l'aune de ces rapports sociaux était donc particulièrement significative lorsqu'elle était abordée comme telle par les participantes à la recherche.

La dernière partie visait à envisager la propension des rappeuses à se percevoir comme porteuses d'un projet à vocation de changement social, voire ancrées dans une perspective militante. La présente recherche visant notamment appréhender les subjectivités et l'agentivité de rappeuses à travers la mise en mots de leurs pratiques et leurs expériences, dans un champ pensé comme « *un espace tout à la fois de domination et d'émancipation* » (Cardon et Pfefferkorn avec la collaboration de Kergoat, 2009 : 27), ce mouvement de clôture invitait effectivement à interroger explicitement les rappeuses sur la dimension politique qu'elles conféraient ou non à leur investissement dans le rap. Au-delà, il s'agissait également d'entrevoir si, et à quels niveaux, l'activité rap peut être impliquée de pratiques sociales collectives (Kergoat et Galerand, 2012 (2008)) qui tendraient à faire potentiellement bouger les lignes de tension que tracent les rapports sociaux de pouvoir (Kergoat et Galerand, 2012 (2008)), et si elle était envisagée comme telle par les rappeuses. Si l'ensemble de l'entretien pouvait faire émerger des discours dans cette perspective, il était ici concrètement demandé aux participantes si elles se représentaient comme

³³⁴ Un fait d'autant plus palpable au sein des entretiens menés avec Dalia ou Emily, dont l'enregistrement débute au cours de la conversation préliminaire, laquelle se déroule autour de mon sujet de thèse, de sa problématique annoncée à ce moment de la recherche et de ses ancrages en *Gender Studies*.

³³⁵ Convoquant ainsi le genre féminin, ce que l'emploi du terme « *Me* », par exemple, n'aurait pas engendré.

des personnes engagées et si, dans ce cadre, la pratique du rap était pour elles intriquée à une perspective politique.

La démarche adoptée ici visait également à mettre en perspective le sens que donnaient les rappeuses à leur investissement dans l'activité rap, avec des tendances palpables dans le champ scientifique en termes de problématisation et de lecture de cette activité. Tout d'abord, cette phase de l'entretien s'inscrivait dans la lignée des réflexions posées par les contributrices au *Hip Hop Feminism* étatsunien, qui interrogent ses possibilités à relever d'un levier vers le changement social, notamment en tant qu'outil pédagogique (Durham, 2007 ; Springer 2008 (2002)). Le contexte montréalais, traversé par une proportion palpable d'artistes rap de la ville à être investies dans des centres de jeunes et des centres communautaires (Leblanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 ; Low, 2011), invitait particulièrement à interroger les représentations des rappeuses par rapport à cette question de la dimension politique du rap, et de l'implication à la vie de la cité vers le changement social à travers cette activité. Est-ce que s'investir dans le rap revient simultanément, pour les rappeuses, à porter, conscientiser ou afficher un engagement militant ? Et si oui, à quel niveau et dans quelle mesure ?

Au-delà, il s'agissait également de « redonner » la parole aux rappeuses, c'est-à-dire à des personnes qui « font l'activité rap », face à un contexte scientifique global au sein duquel le rap, voire plus généralement la musique populaire, ont régulièrement pu être envisagés comme s'inscrivant fondamentalement dans une perspective de résistance et de remise en cause des schémas majoritaires³³⁶. Cette phase de l'entretien, ouvertement et explicitement axée sur cette thématique, invitait ainsi à ne pas poser en amont si, où, ni comment peuvent se réaliser les résistances (Kergoat, 2012a : 30) portées par l'activité rap, mais plutôt de se confronter au sens que donnent les rappeuses à leur investissement dans l'espace public.

Par ailleurs, il a été indiqué antérieurement que les rappeuses rencontrées sont situées à une place unique et dynamique au sein d'une matrice de la domination structurée par des rapports de pouvoir imbriqués (Collins, 2002). Considérant que les chercheur-e-s n'occupent pas non plus une position neutre dans le champ social, il s'agit de tenir compte du fait que les entretiens de recherche relèvent non seulement d'une situation d'interaction particulière, mais impliquent également la rencontre de deux personnes situées au sein d'une matrice de la domination. Non pas qu'il s'agisse d'essentialiser les positions de chacune au cours de l'enquête, et au niveau des interprétations du corpus constitué, mais plutôt d'envisager l'impact que peut avoir cette situation sur la teneur des échanges qui ont eu lieu. Il n'importe donc pas tant de passer en revue et *a priori*

³³⁶ Cf. Chapitre III.1.3.

toutes les formes de catégorisation que l'on pourrait attribuer aux personnes en présence, fait qui participerait de leur réification, mais plutôt de conscientiser la non-neutralité de leurs conditions matérielles d'existence, ainsi que le jeu des identités vécues/perçues qui peut s'actualiser au cours de l'interaction. L'interprétation des données pourra également prendre acte de cette situation.

Ce fait rejoint le point de vue général adopté au cours de cette étude, lequel rejoint les postulats qui réfutent la perception d'un positionnement a priori « neutre » du/de la chercheur-e dans la conduite d'une étude. Les travaux féministes ont effectivement mis en exergue le « *caractère historiquement situé* » de « *l'idéal de neutralité du travail scientifique* » (Dorlin, 2008 : 18) et, par conséquent, ont dénoncé et déconstruit « *la prétendue posture idéale du sujet connaissant (...) comme une posture désincarnée* » (Dorlin, 2008 : 18). Pour plusieurs chercheuses féministes, il s'agit effectivement de prendre en compte que « *les conditions de vie sont aussi des conditions de vue* » (Puig de la Bellacasa, 2004 : 190). Outre-Atlantique, Nancy Hartsock, Donna Haraway ou Sandra Harding ont ainsi problématisé les épistémologies du « *positionnement* » ou de « *point de vue* » (*standpoint*) » (Dorlin, 2008 : 19), lesquelles impliquent l'ensemble des niveaux et étapes de la recherche, de la conceptualisation à la mise en œuvre d'outils d'analyse, en passant par la réalisation de l'enquête de terrain et l'interprétation des données constituées. L'objectivité en science passe donc par la conscientisation du « *caractère historiquement et socialement situé* » (Puig de la Bellacasa, 2004 : 190) de ses « *positionnements politiques* » (Dorlin, 2008 : 28).

Finalement, les analyses proposées dans le cadre de cette recherche sont à envisager comme se basant sur des données qui relèvent d'une photographie dynamique et interactionnelle d'un terrain fondamentalement exogène, prise à un moment donné et d'un point de vue qui ne peut être neutre, mais objectivé par l'explicitation et la prise en compte de son caractère situé.

3.4 Présentation des participantes à l'enquête

Si les artistes que nous avons rencontrées ont pour point commun d'être rappeuses à Montréal, elles ne forment pas pour autant un groupe homogène. Ces dernières se différencient par l'âge, les identités langagières, les mobilités, les lieux de vie dans et hors Montréal, le parcours artistique ou encore le niveau d'implication et de professionnalisation dans le champ de la musique. Les perceptions des rappeuses par rapport à leurs identités vécues et/ou attribuées sont, elles aussi, diverses.

Au moins dix d'entre elles sont nées et ont passé la majeure partie de leur vie dans la région de Montréal, quand bien même leurs parcours peuvent être marqués par diverses mobilités, comme des déménagements en Haïti pour l'une des rappeuses, ou aux États-Unis pour une autre. Parmi elles, certaines ont passé une grande partie de leur enfance sur l'île de Montréal quand d'autres

ont grandi sur la Rive-Sud. Deux des rappeuses rencontrées sont nées et ont grandi ailleurs dans la province du Québec. Trois d'entre elles sont nées dans une autre province canadienne et sont venues vivre à Montréal durant leur enfance ou à l'âge adulte. Cinq des participantes sont nées à l'étranger et sont arrivées durant leur enfance ou la fin de l'adolescence à Montréal. À noter que pour plusieurs d'entre celles qui ne sont pas nées à Montréal, d'autres mobilités ont aussi pu marquer leurs trajectoires.

Si la plupart des enquêtées ont commencé à rapper à l'adolescence, six d'entre elles indiquent avoir endossé cette pratique artistique plus tard dans leur parcours, soit à la fin de l'adolescence ou au début de l'âge adulte. Les rappeuses interviewées représentent également un groupe hétérogène en terme d'âge et de génération, puisque les plus jeunes n'avaient pas 20 ans lorsque je l'ai rencontrée, quand d'autres avaient un peu plus de 30 ans. Ainsi, ces dernières ont souvent vécu leurs premières expériences semi-professionnelles ou professionnelles à la fin des années 1990, soit au moment où le rap montréalais et québécois a réellement pris de l'ampleur. Une majeure partie d'entre elles sont devenues semi-professionnelles au milieu des années 2000, qui correspond à une période marquée par un foisonnement artistique depuis les succès marquants de plusieurs groupes à la fin des années 1990, mais aussi par une prise de conscience générale de la difficulté des artistes rap à être réellement reconnu-e-s et soutenu-e-s par l'industrie culturelle et médiatique de Montréal et du Québec (LeBlanc et al., 2007). Les parcours artistiques et le degré de professionnalisation des rappeuses sont également hétéroclites. Seules trois d'entre elles vivent de leur musique à laquelle elles peuvent ainsi se consacrer à temps—. La plupart des rappeuses présentent ainsi un parcours marqué par la semi-professionnalisation et des cachets intermittents. Si de nombreuses participantes ont été membres d'un groupe à un moment donné de leur trajectoire, trois d'entre font partie d'une formation ou d'un collectif au moment des entrevues. Ces rappeuses peuvent également endosser des projets *solo* en marge de cette activité collective. À noter que l'ensemble des membres d'un collectif de rappeuses et de chanteuses a également été rencontré dans le cadre d'un des entretiens menés pour le compte de cette recherche. Enfin, si certaines participantes présentent une activité et une actualité nourries au moment de l'enquête de terrain, d'autres indiquent être moins investies dans l'activité rap qu'elles n'ont plus l'être auparavant, ou vivre une période moins impliquée sur leur pratique tout en projetant de s'y adonner de nouveau plus tard.

IV. Interpréter le corpus discursif : vers une « posture » d'analyse du discours

4.1 Une enquête focalisée sur les productions discursives et sur les mises en mots des rappeuses : les pratiques langagières sont des pratiques sociales

Le choix d'élaborer un corpus constitutif et focalisé sur du discours est intriqué à l'inscription de la recherche dans le champ de la sociolinguistique, dont l'un des postulats majeurs est d'envisager le langage comme une activité socialement localisée (Bachmann, Lindenfeld et Simonin, 1991 : 30). Pour la sociolinguistique, le langage ne relève donc pas seulement d'un « *simple instrument ou pure expression de rapports de force sociaux* » : il « *représente et véhicule* » (Bachmann, Lindenfeld et Simonin, 1991 : 113) ces derniers. Le langage est donc à considérer en ce qu'il « *s'insère dans les rapports sociaux et y participe* » (Bachmann, Lindenfeld et Simonin, 1991 : 113), en tant qu'« *agent actif de la différenciation sociale* » (Bachmann, Lindenfeld et Simonin, 1991 : 115). En d'autres termes, le langage est « *à la fois (...) trace des rapports sociaux et (agent actif dans la production et la reproduction de ces rapports)* » (Kergoat, 2012 (1987) : 257. Voir aussi Boutet, 1997² : 60-61)³³⁷. Ainsi, ce sont « *les effets sociaux du langage lui-même* » qu'il s'agit d'appréhender (Bachmann, Lindenfeld et Simonin, 1991 : 115). Dans cette optique, Josiane Boutet propose de se référer aux notions de *formation langagière* et de *pratiques langagières*. La première, « *introduit l'idée qu'il existe des rapports de force entre les pratiques langagières et non pas seulement que le langagier porte trace ou reflète des rapports de force qui lui sont extérieurs* » (Boutet, 1997² : 61). La deuxième notion permet à la chercheuse d'envisager le langage comme « *une pratique, et qu'à ce titre il est à concevoir comme partie prenante des autres pratiques sociales, que ce soient des pratiques de production, de transformation ou de reproduction* ». Ainsi :

« D'un point de vue empirique, la notion de pratiques langagières renvoie au fait que toute activité de langage est en interaction permanente avec les situations sociales au sein desquelles elle est produite. D'un point de vue théorique, la notion de pratiques langagières implique que celles-ci sont à la fois déterminées par les situations sociales, et qu'elles y produisent des effets » (Boutet, 1997² : 61-62).

C'est sur la base de ce postulat qu'a été mise en œuvre l'enquête sociolinguistique, communément entendue comme consistant à « *faire produire du discours, c'est-à-dire non seulement l'ensemble des productions qui vont être soumises à l'analyse linguistique spécifique, mais encore les informations orales ou écrites telles que des locuteurs interrogés ont pu, ont su et surtout ont voulu donner à l'enquêteur* » (Bulot, 2013b : 37).

³³⁷ Danièle Kergoat renvoie ici à la contribution de Josiane Boutet à l'enquête menée conjointement sur la qualification ouvrière (Boutet, 1997²).

Se voulant « sur le » et « de » terrain, la sociolinguistique envisage le discours « *comme l'un des éléments du réel* », qui renvoie aux « *faits langagiers issus d'une interaction entre un enquêteur et un enquêté* », ainsi qu'à « *la mise en mots — que l'on doit considérer comme l'appropriation masquée, assumée, rejetée — du réel par un locuteur* » (Bulot, 2013b : 39). En ce sens, travailler sur du discours, c'est également « *prendre conscience que l'on analyse des réponses à un questionnement* » (Bulot, 2013b : 37). Si la conscientisation d'un corpus composé de processus discursifs produits dans le cadre d'une situation spécifique (l'entretien) impliquant l'interaction de deux personnes aux statuts et biographies particulier-ère-s apparaît incontournable dans le cadre de l'appréhension des données analysées, la notion de « mise en mot du réel » est à envisager comme d'autant plus centrale à l'enquête mise en œuvre ici. Ainsi que défini en amont, c'est au sens que donnent les rappeuses de leurs pratiques qu'il est postulé de s'intéresser au cours de cette recherche. Dans ce cadre, s'« *il est fructueux de chercher à analyser les échos des discours antérieurs, ou encore les schèmes narratifs conventionnels dans lesquels s'inscrivent en creux les récits de soi, paradoxalement à la fois uniques et très ritualisés* » (Nossik, 2014 : 10), il est également à envisager qu'« *un énoncé tenu par un sujet produit du sens sans reproduire passivement un référent externe de l'ordre des choses* » (Guilhaumoun, 1998 : 98). Les productions discursives des rappeuses sur leurs pratiques et leurs expériences sont donc également à envisager dans leurs potentialités émancipatrices et dans leurs possibilités à « *se désaffilier des rôles* » qui leur « *sont habituellement assignés* » (Nossik, 2014 : 10).

4.2 Le sens est aussi dans la matérialité du discours : une interprétation du corpus qui croise analyse de contenu thématique et analyse du discours

Puisqu'il est proposé de se focaliser sur un corpus discursif et, plus précisément, sur les mises en mots des rappeuses pour appréhender le sens que ces dernières donnent de leurs pratiques, de leurs parcours et de leurs expériences, c'est en adoptant une posture qui tient compte de l'opacité et de l'épaisseur des discours que seront envisagées les données récoltées en entretien.

L'analyse du discours envisage le discours comme objet de la recherche et comme un acte de communication qui n'a de sens qu'en référence à son contexte et à ses conditions de production. Le discours contribue d'ailleurs à définir ce contexte tout comme il peut le modifier en cours d'énonciation (Charaudeau et Maingueneau, 2002). Le discours n'est donc pas à envisagé par et pour lui-même, mais bien comme l'activité d'individu-e-s ancré-e-s dans un contexte donné, comme le résultat d'un acte d'énonciation produit par un sujet parlant. Cet acte d'énonciation marque l'appropriation par le sujet d'un système de langue.

L'analyse du discours s'est effectivement constituée dans une perspective de remise en cause de la pensée saussurienne et de la dichotomie langue/parole, qui opère une distinction entre l'aspect social et l'aspect individuel du langage. Selon cette opposition, la parole, considérée comme un acte, représente l'appropriation de la langue par un locuteur et donc le lieu des variations individuelles. Saussure l'exclut alors de son objet d'étude, séparant ce qui est « *accessoire et plus ou moins accidentel* » (Saussure (de), 1995⁵ : 30) (la *parole*) de ce qui est « *essentiel* » (Saussure (de), 1995⁵ : 30) (la *langue*). Cette dernière étant « *conçue comme un système de règles abstraites communes à l'ensemble des locuteurs, permettant tout acte de parole* » (Chauveau, 1978 : 7). C'est donc l'étude de la langue en tant que système de signes qui intéresse le linguiste, selon une approche interne qui ne prend en compte ni les facteurs extralinguistiques ni ce qui relève du discours. Dès ses fondements, l'analyse du discours souhaite aller au-delà de ces perspectives en s'affirmant comme « *théorie de l'articulation du discours avec les conditions sociobistoriques de sa production* » (Sarfati, 2007² : 10). D'autre part, la recherche en analyse du discours ne se limite pas à l'étude de la phrase ou aux suites de phrases. Elle se base sur des unités transphrastiques et prend pour objet empirique le discours, considéré comme un « *ensemble suivi (cohésif et cohérent) d'énoncés qui constituent un propos (oral ou écrit)* » (Sarfati, 2007² : 16). Cependant, l'analyse du discours n'est pas à envisager comme l'étude du discours par son contexte, mais plutôt dans son contexte. Une perspective qui invite à considérer « *comment le sens se produit en interaction avec différents paramètres comme la situation, les sujets, l'interdiscours, l'idéologie, le genre du discours, la formation discursive* » (Détrie et al., 2001 : 26). La recherche en analyse du discours s'oriente donc véritablement autour du fonctionnement de ce dernier (Chauveau, 1978).

Si l'analyse du discours ne s'attache pas uniquement à ce qui relève de l'organisation textuelle, elle postule également que la seule référence aux conditions de production du discours n'est pas suffisante. Ainsi, c'est le dispositif d'énonciation qui relie organisation textuelle et situation de communication (Maingueneau, 1991) qui intéresse l'analyse de discours. Adopter une posture d'analyse du discours revient alors à considérer les phénomènes discursifs comme marqués par l'épaisseur et l'opacité. Le discours ne représente pas tant « *la mince enveloppe d'un contenu* » ou « *une surface transparente au-delà de laquelle il serait loisible de contempler une réalité extra-discursive* » (Oger et Ollivier-Yaniv, 2007 : 39) qu'un objet qu'il s'agit d'explorer en profondeur. Les discours sont opaques et la production de leur sens n'est seulement pas inhérente aux mots qui sont censés le véhiculer. Pour dégager le véritable sens d'un discours, il faut également s'intéresser à sa structuration. Il s'agit alors de « *mettre en lumière de façon rigoureuse et non plus intuitive les potentialités du texte, les associations qu'il suggère, dites sans être dites et lues sans être lues* » (Guespin, 1987 : 109).

Longtemps focalisée sur les discours écrits et de « *caractère institutionnel et politique* » (Boutet, Gardin et Lacoste, 1995 : 12), l'analyse du discours s'est petit à petit attachée à d'autres corpus et notamment aux « *discours produits lors d'entretiens suscités par le chercheur* » (Oger, 2007 : 30). Un renouvellement qui procède notamment des glissements épistémologiques de la discipline et de son appréhension du sujet parlant. Au moment de son émergence en France dans les années 1960, les recherches en analyse du discours sont effectivement marquées par l'interprétation de ce dernier « *non pas comme l'expression d'un sujet parlant et de son intention, mais comme l'expression d'un complexe idéologique et politique qui transcende le sujet* ». En d'autres termes, « *il n'est pas question (...) de chercher à savoir comment un sujet autonome s'exprimerait au moyen du langage, mais plutôt de chercher à montrer comment un sujet « est parlé » par une idéologie.* » (Bonnafous et Krieg-Planque, 2013 : 2). Ainsi, des années 1960 jusqu'aux années 1980, « *les corpus sont d'ordre politique et institutionnel* » et préexistants, et l'activité du chercheur consiste à « *mettre au jour la façon dont le politique et l'idéologique imprègnent la vie des mots et la structure des textes et des énoncés* » (Bonnafous et Krieg-Planque, 2013 : 3). À partir des années 1980, l'éloignement opéré par l'analyse du discours par rapport à ces ancrages implique un renouvellement de la conception du sujet « *pour accorder au locuteur une marge de stratégie et de maîtrise de sens que les fondateurs de l'AD lui refusaient* » (Oger, 2007 : 25). L'une des conséquences les plus prégnantes de ce tournant tient dans l'intérêt dorénavant accordé aux approches énonciatives, qui appréhendent particulièrement la marque du sujet parlant dans le discours, tout en considérant les locuteur-trice-s comme pris-e-s « *dans des rapports de production et des rapports sociaux déterminés* » (Boutet, 1997² : 50). Dans un contexte palpable de manière générale en sciences humaines et sociales, « *« Récits de vie », « enquêtes qualitatives » et « justifications » sont reconnus comme des gisements de sens nécessaires à la compréhension du social et des institutions* » (Bonnafous et Krieg-Planque, 2013 : 4). Et, dans le cadre de l'analyse du discours, « *comprendre le social suppose, entre autres, de comprendre les logiques d'acteurs, et comprendre les logiques d'acteurs suppose de savoir analyser leurs productions discursives* » (Bonnafous et Krieg-Planque, 2013 : 4). De plus en plus de chercheur-e-s s'attachent alors à analyser des discours récoltés via la réalisation d'entretiens de recherche (Boutet, 1997² ; Oger, 2003 ; Volle, 2012). Les corpus interprétés par l'analyse du discours ne sont donc plus uniquement préexistants à la recherche, mais issus du « *mouvement de la recherche elle-même* » (Boutet, Gardinet, Lacoste, 1995 : 14). Lorsqu'il est recueilli en entretien, le discours est donc à considérer comme « *suscité* » (Oger et Ollivier-Yaniv, 2003 : 139) et produit dans le cadre d'une interaction particulière, « *a-symétrique* » (Boutet, 1997² : 67) et impliquant au moins un-e enquêteur-trice et un-e enquêté-e. Il s'agit ainsi d'envisager la situation d'entretien « *non comme une simple technique, mais bien comme relation sociale* » (Oger et Ollivier-Yanniv, 2003 : 139). S'ensuit le postulat suivant :

« L'objectivation de ce principe, au travers de ses manifestations langagières, aide à l'interprétation du discours produit au cours de l'interaction d'entretien. Le discours obtenu et recueilli, sous la forme de réponses ainsi que de questions et de relances, est ainsi d'une certaine manière rapporté à ses conditions d'énonciation. Il apparaît, pour ces différentes raisons, que le discours produit par entretien n'est ni observé complètement naïvement, ni surtout selon les catégories de sincérité/mensonge ou, pire encore, de prétendue transparence de l'enquêté et de son discours » (Oger et Ollivier-Yanniv, 2003 : 139)

C'est sur la base de ces ancrages qu'une posture d'analyse du discours est défendue au cours de cette recherche, tout en postulant la mise en articulation de cette dernière avec une analyse thématique de contenu. Si l'analyse de discours s'est particulièrement fondée en opposition avec l'analyse de contenu, qui invoque une certaine transparence des discours et se fonde « *sur la précatégorisation thématique des données textuelles* » (Bonnafous et Krieg-Planque, 2013 : 1), il n'est pas inenvisageable de les faire cohabiter, à la condition que l'analyse de contenu ne se substitue pas à l'analyse du discours (Oger et Ollivier-Yanniv, 2003 ; Bonnafous et Krieg-Planque, 2013). En d'autres termes, il est envisagé qu'une analyse thématique (Bardin, 2013²) peut s'avérer pertinente dans le cadre de la présente recherche, pourvu que celle-ci s'attache aussi à ce qui relève de la matérialité discursive, aux différences de dénominations, aux reformulations, aux hésitations, aux rapports dialogiques, aux commentaires, aux répétitions, etc. et donc notamment à ce qui relève de l'« *hétérogénéité énonciative (marques de mise à distance, reformulations, autocorrections, mélange de sources d'énonciation...) ou les discontinuités presque imperceptibles (les «oubliés» d'une énumération, les sauts dans une argumentation, les glissements de signifiants...)* » (Maingueneau, 1991 : 27). L'analyse menée ici sera donc organisée en plusieurs thématiques, au sein desquelles la démarche adoptée rejoindra celle défendue par Josiane Boutet qui, dans le cadre d'une recherche menée auprès d'ouvriers et ouvrières de la métallurgie « *vise à ne pas séparer l'analyse des formes de celle du contenu et à dégager certaines propriétés de la construction sociale du sens par la description des formes linguistiques dans leur diversité la plus la large* » (Boutet, 1997² : 70).

CHAPITRE V. GENRE ET RAP À MONTRÉAL :
PRATIQUES, EXPÉRIENCES ET REPRÉSENTATIONS DE
RAPPEUSES DE LA VILLE

I. Se dire rappeuse ? : Positionnements discursifs des rappeuses par rapport à la forme nominale agentive « rappeuse »

Si la grille d'entretien établie visait à ne pas convoquer d'emblée des modes d'identification des personnes rencontrées pour plutôt appréhender les formes discursives que ces dernières mobilisaient pour parler d'elles-mêmes, les modalités de présentation de la recherche et de réalisation de l'entretien ont cependant pu tendre à imposer préalablement une catégorie du champ musical et genrée aux participantes. En effet, la mise en œuvre d'une étude focalisée sur les parcours et les pratiques de rappeuses à Montréal était indiquée de manière explicite au moment de contacter les participantes potentielles à la recherche. Dans ce contexte, il apparaît primordial d'envisager la manière dont les participantes à la recherche se positionnent discursivement face à la dénomination de « rappeuse ». Ainsi qu'explicité en amont³³⁸, l'enquête de terrain vise à appréhender le sens que les rappeuses de Montréal donnent de leurs pratiques, leurs parcours et leurs expériences. Si l'on considère, dans la lignée des ancrages en analyse du discours, que les discours ne représentent pas seulement « *l'enveloppe d'un sens, mais le lieu même de son inscription, de sorte qu'il est impossible de séparer l'énoncé de l'énonciation* » (Oger et Ollivier-Yaniv, 2003 : 140), les productions discursives des participantes ne peuvent être complètement transparentes en surface, ni pour l'analyste, ni pour elles-mêmes. Il s'agit ainsi de s'intéresser à la « *matérialité de la mise en mots* » (Boutet, 1997² : 23) qui, appréhendée en articulation avec les conditions de sa production, permet de dégager le sens des énoncés. Ici, il est donc proposé de s'intéresser à l'entrée lexicale « rappeuse-s » « *sous l'angle de matérialités discursives (transformations, dérivations, opérations syntaxiques, associations lexico-syntaxiques, reprises, marques et indices de dialogisme)* » (Krieg-Planque, 2007 : 65).

1.1 Convoquer le terme « rappeuse » : un fait ni automatique ni anodin

En règle générale, le terme « *rappeuse* » ou « *female rapper/mc* » (dans ses versions anglophones)³³⁹ n'est pas réellement convoqué par les participantes aux entretiens. Seules quatre rappeuses ont produit ce terme au moment de se présenter. Le fait de se définir comme rappeuse en ouverture de l'entretien ne garantit cependant pas une production manifeste d'occurrences au cours de ce celui-ci. Étant donné que le projet de recherche était ouvertement annoncé comme axé sur les rappeuses, il est à envisager que la convocation du terme par les rappeuses au moment

³³⁸ Cf. Chapitre IV., 3.1

³³⁹ A partir de là, il sera considéré que le terme « *rappeuse* » peut tout autant renvoyer à sa version francophone qu'anglophone.

de se présenter a aussi pu être impulsée par le cadre annoncé de la rencontre. Au total, le terme « *rappeuse* » a été produit 42 fois par les personnes rencontrées, le terme « *female rapper* » 7 fois et le terme « *female mc* » 2 fois. À noter que le terme apparaît de manière plus manifeste dans 4 entretiens, où il a été convoqué plus de 5 fois par les participantes. Se dire « *rappeuse* » n'est donc pas automatique lorsque l'on est une femme qui fait du rap. Dans 8 des entretiens, je produis d'ailleurs le terme en premier. Les occurrences relevées dans le discours des interviewées peuvent alors en partie procéder d'une reprise des termes que j'ai moi-même pu employer. C'est par exemple le cas dans le cadre de l'extrait qui suit, lequel traduit une reprise directe de mon propre discours par Monica :

« Claire-7 *ok / cool et depuis heu / quel a été ton / ton parcours en tant que rappeuse (...)*

Monica-8 *_alors_ mon parcours en tant que rappeuse³⁴⁰ »*

Cet extrait souligne que les entretiens semi-directifs relèvent d'« *événements interactionnels* » qui peuvent favoriser la « *co-construction d'une identité sociale des locuteurs interviewés* » (Dufour, 2014 : 46) et, dans le cadre de cette recherche, le fait de se dire « *rappeuse* ». Aussi, la production du terme « *rappeuse* » procède ici d'un dialogisme interlocutif. D'après Valentin N. Volochinov (Volochinov, 2010(1929))³⁴¹, le dialogisme pose que toute activité discursive est prise dans des réseaux d'interactions complexes avec d'autres discours. Tout discours est forcément hétérogène, polyphonique, puisqu'il n'engage pas que la subjectivité du sujet parlant. Ici, le lexème « *rappeuse* » est alors produit dans un processus qui fait intervenir un « *dialogisme interlocutif immédiat* » (Authier-Revuz, 1995 : 212), lequel se joue entre l'enquêtrice et l'enquêtée et « *s'inscrit dans l'immédiateté du dialogue (...) où l'un reprend les mots que l'autre vient de dire* » (Authier-Revuz, 1995 : 212).

La production du terme « *rappeuse* » ne semble donc pas aller de soi au sein des discours des personnes rencontrées. En conséquence, les occurrences relevées dans les productions discursives des participantes à la recherche ne sont pas anodines. Il convient alors de s'intéresser plus précisément aux conditions de production de cette forme de dénomination, lesquelles renseigneront sur les perceptions des rappeuses concernant leurs identifications et leurs activités en tant qu'artistes.

Quatre modes principaux de production du terme peuvent être relevés :

³⁴⁰ A noter que dans le cadre de cet entretien, la participante s'était présentée comme *female mc*.

³⁴¹ On ne saurait convoquer ici le concept de dialogisme sans évoquer la controverse qui règne autour la paternité des textes issus du Cercle de Bakhtine. Longtemps attribué à Bakhtine et ce, non sans ambiguïtés au regard de sa première parution française en 1977 qui mentionne le nom de Volochinov entre parenthèses, l'ouvrage *Le marxisme et la philosophie du langage* est aujourd'hui imputé à Valentin N. Volochinov (Sériot, 2010 ; Bonckart et Bota, 2011).

Premièrement, des occurrences qui impliquent une autodéfinition de la personne rencontrée. Ceci à travers des segments tels que « *je suis **rappeuse*** » (5 occurrences relevées dont 3 émanant de la même personne), « *être **rappeuse*** » (4 occurrences) ou encore « *I want people to respect **me as a female rapper*** », qui représente un des segments d'identification les plus forts, puisque « *female rapper* » est produit en accointance avec le déictique « je » et le verbe modalisateur subjectif « *vouloir* », qui est ainsi conjugué à la première personne. D'autres occurrences sont produites dans le cadre de segments faisant apparaître des formes d'identification selon lesquelles « *rappeuse* » représente une des facettes de la personne rencontrée. Dans ce cadre, le segment « *en tant que **rappeuse*** » est produit 5 fois (par exemple : « *mon parcours en tant que **rappeuse*** » « *en tant que personne en général en tant que **rappeuse** aussi* », « *je sais pas si c'est juste en tant que **rappeuse** ou en tant qu'artiste* »). C'est également dans ce cadre qu'est coproduit le terme « *rappeuse* » avec le terme « *identité* » ou le verbe « *s'identifier* », en présence de déictiques impliquant la locutrice (« *mon/mes* », « *je* ») : « *quand je prends mon identité de chanteuse quand je prends mon identité de **rappeuse*** » (Fiona-48), « *je m'identifie de m* moins comme chanteuse et plus comme **rappeuse*** » (Nadine-211), « *mes identités seraient beau / mon identité comme étudiante (...) comme coordinatrice d'un centre féministe (...) comme **rappeuse** (...)* » (Dalia-321/325). À noter que la production du nom ou du verbe « *identité/s'identifier* » est prise en charge par des personnes qui évoquent et mettent en avant leur parcours universitaire passé ou en cours lors de l'entretien. La conscientisation de la notion d'identité et la mise en mots de soi en ces termes semblent donc être plutôt le fait de personnes qui ont été confrontées à des travaux universitaires convoquant cette catégorie d'analyse pour appréhender les processus sociaux à l'œuvre. Se pose ainsi la question de la mobilisation de l'« *identité* » en tant que « *catégories de pratique* », c'est-à-dire en tant que « *catégories de l'expérience sociale quotidienne, développées et déployées par les acteurs sociaux ordinaires* » (Brubaker et Junque, 2001 : 69), lorsque les personnes n'ont pas été réellement confrontées à la notion en tant que catégorie d'analyse.

Concernant les occurrences au pluriel, certaines représentent une occasion « détournée » de se dire *rappeuse*. Par exemple, la production du segment « *(d')autre(s) **rappeuse(s)*** » (2 segments) induit implicitement que la locutrice en est également une. Un processus similaire d'identification de soi *via* des productions discursives qui évoquent d'autres personnes est également palpable dans le cadre d'un segment impliquant la production du déictique « *nous* » à la suite de l'évocation d'activités visant la réunion de *rappeuses* :

« (...) elle s'engageait beaucoup elle dans dans la communauté de de de **rappeuses** juste pour qu'il y ait un mouvement des **rappeuses** qui s'entraident en fait qui se donne de la visibilité (...) avait nous autres ouais c'était nous ça nous a clairement aidé au début » (Fiona-9/11).

Au-delà, le terme « rappeuse » peut également être produit pour évoquer la manière dont les personnes rencontrées se sentent interprétées dans l'espace public :

« *elle disait hey la fille heu Béatrice **la rappeuse** elle est vraiment bonne sa musique* » (Béatrice-430)

« *a lot of people are telling me that like I'm the first girl to **the first female rapper** of Montreal to be taken seriously* » (Grete-256)

« *pour les québécois je suis **une rappeuse** française* » (Katarin-62)

« *déjà le fait que tu m'aies appelé pour faire (...) cette recherche / j'étais vraiment impressionnée les gens commencent à me voir plus en tant que rappeuse que en tant que chanteuse* » (Elizabeth-A-382)

Ici, le terme rappeuse est produit dans l'énonciation *via* la référence à des discours d'autrui rapportés. Si l'on se réfère à la distinction opérée par Pierre Fiala entre les différentes formes d'hétérologie, le rapport dialogique entre le discours des rappeuses et ceux tangibles dans l'espace public se joue en termes d'intertextualité, qui renvoie au « mot **d'autrui**, nettement identifié, rapporté, résumé, narrativisé, mentionné ou alors objet d'allusion ou de paraphrase » (Fiala, 1986 : 18). Dans le cadre du dernier extrait, Stéphanie indique que la prédominance progressive de sa visibilité comme rappeuse dans l'espace public, est corroborée par le fait qu'elle ait été contactée dans le cadre de cette recherche. Ainsi que défini plus tôt, toutes les personnes qui étaient identifiées d'une manière ou d'une autre dans l'espace public en tant que « rappeuse » avaient été sollicitées pour participer à la recherche *via* la réalisation d'un entretien semi-directif. La participante prend progressivement conscience — et avec étonnement (« j'étais vraiment impressionnée ») — de la catégorisation de son personnage public en tant que rappeuse, laquelle semble diverger de ses propres représentations d'elle-même en termes d'identité artistique.

Une autre rappeuse évoque également un mode de catégorisation en tant que « rappeuse » dans l'espace public, tout en se détachant discursivement de cette identification à travers la production des verbes « étiqueter » et « mettre » à la voix passive. Ce fait indique que Dalia envisage tendanciellement cette représentation comme restrictive ou en décalage avec ses propres perceptions :

« *je suis souvent étiquetée comme une rappeuse puis mise dans cet espèce de de cercle là* » (Dalia-303)

Le rapport dialogique de l'énoncé est ainsi opéré dans une perspective de mise à distance de la participante par rapport au discours d'autrui, appuyé par le segment « *cet espèce de cercle là* » qui prend ici une valeur axiologique. *A contrario*, Solange évoque sa notoriété grandissante en soulignant le fait qu'elle est davantage associée au chant qu'au rap, dans le cadre de cette visibilité en essor dans l'espace public :

*« les gens sont / c'est pas **rappeuse** t'sais ils me voient comme si je chante » (Solange-394)*

Il s'avère ainsi que selon les personnes rencontrées, la manière dont elles sont identifiées et catégorisées dans l'espace public s'établit indépendamment de la façon dont la personne se pense elle-même artistiquement, pour plutôt se fonder sur l'interprétation des projets et activités artistiques visibles, ainsi qu'en fonction des lieux et de la manière dont ces projets infusent l'espace public. Il s'avère que concernant ces trois rappeuses, les modes de catégorisation se sont établis conjointement à une visibilité grandissante dans l'espace public montréalais. C'est donc en référence à des pièces et projets artistiques présentés à ce moment-là qu'elles ont été situées dans le champ musical traditionnellement organisé et interprété sous la forme de catégories. Un décalage peut donc s'opérer entre la manière dont les artistes se pensent et les représentations à l'œuvre, lesquelles se fixent sur un moment donné de leur parcours, marqué par l'évolution et la fluctuation des pratiques artistiques.

Palpable au sein de productions discursives mentionnant la manière dont les rappeuses se sentent interprétées dans l'espace public, une mise à distance par rapport à une définition de soi en tant que rappeuse est également perceptible dans des segments au sein desquels les rappeuses se posent concrètement dans l'énonciation à travers l'usage du déictique « je » et l'usage de verbes à la voix active :

*« j'me considère pas / comme étant **une rappeuse** t'sais je sais pas j'ai / / t'sais comme je disais j'ai jamais voulu faire ça fait que / moi je fais juste des textes drôles » (Mathilde-122).*

*« j'te dirais que être **rappeuse** / puis j'utilise le mot de façon (...) je reconnais que j'ai pas le même talent que Nadine par exemple t'sais / ou en tous cas j'approche pas du tout de la même manière puis / j'suis pas aussi dévouée pour le rap qu'elle peut l'être (...) donc j'ai l'impression que dans une / une scène rap puriste / c'est super difficile pour une personne comme moi d'être là (...) sans puis ça c'est vraiment comme oui j'le dis, mais / je / je reconnais les limites que ce mot-là s'applique pour moi » (Dalia-299/303)*

Les nombreuses marques d'hésitation relevées dans les discours de Dalia et Mathilde indiquent que l'identification en tant que « rappeuse » ou « non-rappeuse » est ambiguë et ambivalente pour ces deux artistes qui « font du rap ». Par ailleurs, la mise à distance du terme

« *rappeuse* » n'est pas opérée à travers l'affirmation d'une autre forme d'identification (comme c'est par exemple le cas au sein du segment « *chanteuse qui fait du rap* » relevé dans un autre entretien), mais est produite discursivement au sein d'énoncés impliquant la forme négative. La difficulté à se poser comme rappeuse est donc exprimée *via* des discours convoquant des « qualités » par rapport auxquelles Dalia et Mathilde se posent en porte-à-faux dans l'énonciation. Au sein des discours des deux rappeuses, un manque d'engagement indiqué à travers la production du verbe modalisateur subjectif « *vouloir* » à la forme « *je + ne pas + vouloir* » et de l'adjectif « *dévoué* » à la forme « *je + ne pas + être dévoué* » est ainsi mis en articulation avec une minimisation de la vocation artistique de leurs projets, tangible à travers l'usage conjoint du verbe « *faire* » et de l'adverbe subjectif « *juste* » dans le segment « *je fais juste des textes drôles* », ainsi qu'à travers la production du terme « *talent* » dans un segment impliquant la forme « *je + ne pas + avoir* ». Finalement, en indiquant et en explicitant leurs difficultés à se penser comme rappeuses dans des énoncés où la présence du sujet est perceptible à travers la production prononcée du déictique « *je* », Dalia et Mathilde proposent simultanément une définition de ce qu'est « être rappeuse », définition qui implique d'autres facteurs que le fait de faire du rap et qui, par conséquent, est plus restrictive.

Se présenter et se désigner comme rappeuse peut être mouvant en fonction des participantes et procéder de plusieurs facteurs s'articulant. Toutes les personnes rencontrées ici ont été désignées comme « rappeuse » à un moment donné ou à un autre dans l'espace public, ont répondu positivement au projet de participer à une recherche sur les rappeuses de Montréal, mais ne se désignent pas forcément ou pas toujours de manière explicite comme telles. Au regard des productions discursives des enquêtées, il s'avère ainsi que se nommer comme « rappeuse » n'est ni automatique ni anodin, notamment en termes d'interprétation des activités musicales. Ici, la mise à distance n'est pas portée sur la marque du genre féminin, mais bien en termes de catégorisation artistique. Être rappeuse ne semble pas toujours être l'équivalent de « faire du rap », le terme prenant une dimension supplémentaire et plus restrictive dans le discours de certaines participantes et ce, sans doute dans un mouvement dialogique avec les discours en circulation dans l'espace public (ceux des autres acteur-trice-s du champ et de l'industrie musicale, les discours journalistiques, médiatiques, les prises de paroles d'individu-e-s sur les espaces participatifs en lignes – forums, blogs, commentaires à des articles en lignes, etc.). La production du terme « rappeuse », qui peut être incitée par le cadre de l'enquête et donc entrer dans un rapport dialogique avec ce dernier, implique aussi un rapport dialogique entre la locutrice et le sens du terme tel qu'il est peut être actualisé dans l'espace public. Outre un dialogisme interlocutif, le discours des participantes à la recherche est donc marqué d'un dialogisme interdiscursif qui renvoie « à la relation que tout énoncé entretient avec les énoncés antérieurs » et qui

« marque l'allégeance de la parole à la doxa, c'est-à-dire aux représentations, opinions, croyances communes » (Amossy, 2005 : 66). À travers la production de déictiques marquant leur implication et leur subjectivité dans l'énoncé, les enquêtées se positionnent plus ou moins positivement (« *je suis rappeuse* » / « *je ne me considère pas comme rappeuse* ») par rapport à ces discours.

Par ailleurs, Dalia et Mathilde, qui indiquent discursivement un rapport complexe à la mise en mot du terme « *rappeuse* », prennent également en charge des discours qui traduisent un positionnement incertain face à la notion de hip-hop (usage du conditionnel, verbe d'opinion « *savoir* » produit à la forme négative, occurrence du terme « *difficulté* » avec le déictique « *je* » et l'auxiliaire d'attribution « *avoir* ») :

« *je pourrais dire ça oui je suis dans la scène hip-hop montréalaise maintenant je me suis adaptée puis tout sauf que / comme je disais j'aurais pu / toi tu trouves tu que js js js j'ai rapport dans la scène hip-hop montréalaise ?* » (Mathilde-190)

« *fait que je sais pas si / ouais je suis dans la scène hip-hop sauf que heu // c'est pas heu // je sais pas ça me dérangerait pas plus en être* » (Mathilde-200)

« *j'u* j'utilise des guillemets que tu pourras pas entendre là /, mais t'sais / (...) vrai rap là t'sais comme culture rap hip-hop / en fait puis c'est ça j'pense que je les utilise pas comme il faut, mais j'ai beaucoup de la difficulté avec le mot / pas de la difficulté, mais / j'sais c'est une culture hip-hop puis là-dedans le rap c'est comme un sous-genre, mais pour moi j'ai plus l'impression d'être associée au mouvement rap (...) que hip-hop t'sais pour moi (...) pour moi hip-hop y a quelque chose de plus comme heu / beaucoup / beaucoup beaucoup basé sur la qualité des textes sur des des / samples qui sont plus organics de de / de rythmes puis* » (Dalia-201/205)

Pour ces deux rappeuses, un rapport complexe se joue discursivement entre rattachement au hip-hop et perception de soi en tant que rappeuse. Dans le cadre des productions discursives de Dalia, ce rapport ambivalent se traduit par la mise en œuvre d'une dialectique entre un « rap hip-hop » et un « rap non hip-hop », selon laquelle le « vrai rap » — auquel elle ne s'associe pas — serait celui qui est rattaché au hip-hop.

A contrario, les personnes produisant le terme « *rappeuse* » ou « *mc* »³⁴² de manière plus manifeste que les autres interviewées produisent également le terme « *hip-hop* » de manière saillante. Le fait de se penser et se dire rappeuse peut ainsi entrer en articulation avec la représentation de situer ses pratiques dans le champ du hip-hop.

³⁴² L'usage de termes présentant une neutralité en terme de genre grammatical sera discuté plus tard dans l'analyse.

Au-delà, si le terme « *rappeuse* » prend une signification plus engageante que « *faire du rap* », la multiplicité des activités artistiques investies par plusieurs des personnes rencontrées peut aussi expliquer la restriction des occurrences du terme dans certains entretiens. Se dire « *rappeuse* » peut ainsi être potentiellement perçu comme trop enfermant par rapport aux pratiques concrètes des artistes. En effet, les activités et pratiques artistiques d'une majorité des participantes apparaissent diverses et fluctuantes, au sein desquelles le rap représente une facette d'un projet artistique plus large. Dans ce contexte, les stratégies discursives des rappeuses en terme d'identification sont diverses :

Plusieurs des enquêtées vont se présenter en tant que « *rappeuse* »/ « *rapper* »³⁴³ (quatre se définissent comme « *rappeuse* » et une comme « *rapper* ») et éventuellement évoquer d'autres formes d'identifications (« *chanteuse* » ou « *écrivain-e* ») au fil de l'entretien.

« moi c'est Katarin **rappeuse** à Montréal depuis assez longtemps » (Katarin-2)

« alors heu mon nom c'est Monica a.k.a Massil / heu je suis une **female rapper** / en anglais » (Monica-2)

« (...) je je suis membre du groupe Notion of Madness/ je suis heu une **rappeuse** (...) » (Nadine-11)

« Hi I'm Emina **rapper** » (Perceptible Reflection-1)³⁴⁴

« moi c'est Samia heu Samia Shadow/ et heu ben c'est ça **rappeuse** hum anglophone francophone, mais qui rappe en anglais plutôt » (Samia-4)

Cependant, ce sont surtout les personnes qui n'indiquent pas une implication dans diverses activités artistiques qui se présentent en tant que « *rappeuse* »/ « *rapper* » au début de l'entretien. D'autres participantes vont également se présenter en tant que « *rappeuse* » ou « *mc* », en convoquant d'autres modes de dénomination :

« j'suis **rappeuse** chanteuse productrice / voilà » (Lina-12)

« I'm a singer songwriter poet **MC** » (Nelly-2)³⁴⁵

³⁴³ Nous délaissions un temps la problématisation de la mobilisation de termes portant la marque du genre féminisation ou non, pour nous focaliser sur la question de la catégorisation/identification en termes artistiques. Il s'agit bien là d'une forme de dissociation pour les besoins de l'analyse. La question de la féminisation des termes « *rappeur-se* » ou « *rapper/female rapper* » sera abordée en aval.

³⁴⁴ « Salut je suis *rapper* Emina » (Perceptible Reflection-1) » Traduction opérée par mes soins.

³⁴⁵ « Salut je suis *MC*, auteur-compositeur-interpète et poète » (Nelly-2). Traduction opérée par mes soins.

Par ailleurs, quelques répondantes vont produire une pluralité de termes d'identification en tant qu'artiste, mais ne vont pas convoquer le terme « *rappeuse* » :

« *je suis auteur-compositeur-interprète de musique hip-hop* » (Béatrice-2)

« *j'suis musicienne / j'suis vocaliste j'fais du chant et du rap soit mes écrits à moi ou soit des covers pour l'instant à Montréal / puis aussi de l'écriture pour d'autres artistes* » (Elizabeth-A-2)

Dans le cadre d'une étude auprès d'ouvrières et d'ouvriers de la métallurgie, Josiane Boutet s'est intéressée à la manière dont les répondant-e-s évoquent leur situation professionnelle, laquelle est exprimée *via* des opérations de catégorisation qui impliquent « *des dimensions distinctes de la situation* » (Boutet, 1997² : 70), appréhendées à travers le prisme du « *« point de vue » construit par les sujets sur la situation* » (Boutet, 1997² : 70). Un point de vue qui est nécessairement partiel et influencé par les rapports sociaux de pouvoir, au sein desquels sont situé-e-s les sujets (Boutet, 1997²). Au cours de son analyse, la linguiste relève que les prises de paroles des participant-e-s s'organisent selon trois types de prédication, qui « *manifestent trois types de repérages du locuteur par rapport à des propriétés ou des actions* » (Boutet, 1997² : 71) :

— **x être y**, où (y) renvoie à une forme nominale agentive (ex : « *je suis mouleur* »), selon laquelle les locuteur-trice-s « *se situent par rapport à des propriétés* » (Boutet, 1997² : 71-72). Josiane Boutet définit ce type de prédication comme « *la dimension du métier* » (Boutet, 1997² : 73).

— **x être à y**, où (y) renvoie à une forme nominale non agentive (ex : « *je suis aux convecteurs* »), que Josiane Boutet nomme « *la dimension de la localisation dans l'entreprise* » (Boutet, 1997² : 73)

— **x fait y**, où (y) renvoie à une forme nominale non agentive (ex : « *je fais du dépannage* »). Ce type de construction peut aussi se réaliser sous la forme **x verbe d'action** (ex. : « *je dépanne* »). Ici, les locuteur-trice-s « *se repèrent par rapport à des actions, des gestes, des activités ou des opérations effectivement mis en œuvre dans l'exercice de leur travail. Les personnes se situent par rapport à ce qu'elles font effectivement* » (Boutet, 1997² : 72). Josiane Boutet nomme ce type de prédicat « *la dimension de l'activité dans l'entreprise* » (Boutet, 1997² : 73).

Les productions discursives des rappeuses sur leur situation dans le champ musical présentent des prédicats similaires de ceux relevés par la linguiste auprès des ouvrier-ière-s, notamment en termes de constructions **x être y** et **x fait y/y verbe d'action**. En faisant intervenir des formes nominales agentives (« *rappeuse* », « *chanteuse* », « *artiste* », etc.) au sein de leur discours, les participantes renvoient à des catégories sans doute moins objectives que des catégories de métier relevées dans le cadre de l'étude de Josiane Boutet, mais elles se repèrent bien par rapport à des formes de catégorisation du champ musical à l'œuvre dans l'espace public. Ainsi que la linguiste, ce type de prédication invoque « *une propriété, et non pas un processus* » (Boutet,

1997² : 78), laquelle est « *aliénable* » (Boutet, 1997² : 79), c'est-à-dire potentiellement temporaire. Ici, les rappeuses rencontrées témoignent d'activités artistiques souvent marquées par la pluralité, conduisant certaines à produire des prédicats faisant intervenir plusieurs formes nominales agentives (ex. : « *j'suis rappeuse chanteuse productrice* »). D'après Josiane Boutet, le caractère aliénable de ces propriétés implique néanmoins « *qu'il faut une certaine durée, une certaine permanence, une relative stabilité* » pour que les locuteurs puissent s'attribuer un « *nom de métier* » (Boutet, 1997² : 79). La linguiste relève alors que seul un tiers des personnes avec qui elle s'est entretenue se disent par un nom de métier. Un fait qu'elle interprète par l'incompatibilité d'allier la stabilité nécessaire à cette forme de mise en mots « *avec certaines caractéristiques professionnelles des personnes rencontrées* », marquées par « *la mobilité, le changement de poste, la déqualification, les remplacements* » (Boutet, 1997² : 80). Se dire par un nom de métier « *suppose en effet de pouvoir penser une période de temps comme stable et c'est au contraire un temps parcellisé, morcelé et incertain que les ouvriers et les ouvrières vivent le plus souvent* ». En effet, « *dans l'organisation sociale des entreprises, leur expérience est celle d'un temps parcellisé et peu morcelé et peu maîtrisé, aussi bien avec le temps passé vécu que le temps futur projeté* » (Boutet, 1997² : 80). Ainsi, l'analyse de la matérialité de la mise en mots de la situation professionnelle des répondant-e-s témoigne d'une certaine précarité au niveau du temps et de l'organisation de leur activité professionnelle.

Concernant les artistes rencontrées dans le cadre de cette recherche, la production restreinte de formes nominales agentives convoquant la propriété de « *rappeuse* », peut être en partie interprétée à l'aune de « l'instabilité » impulsée, voulue, voire défendue par les rappeuses elles-mêmes au niveau de leurs activités et pratiques artistiques. Par ailleurs, il convient de mettre en parallèle les discours des répondantes avec les analyses établies par Josiane Boutet dans le contexte industriel. En effet, l'activité artistique est marquée par une professionnalisation souvent précaire et inconstante. Les limites entre amateurisme, semi-professionnalisation et professionnalisation peuvent donc être perméables et variables pour une même personne. C'est le cas pour la plupart des rappeuses rencontrées dans le cadre de cette recherche, dont très peu ne vivent que de leur art. Le temps de la plupart d'entre elles est donc morcelé entre activité artistique et un/d'autre-s emploi-s, dans des secteurs plus ou moins proches de leur pratique artistique. Produire discursivement des constructions de type « *je suis rappeuse* », qui, suivant Josiane Boutet, seraient encouragées par la stabilité de l'activité investie, peut alors ne pas aller de soi au regard de la précarité et l'inconstance de leur statut d'artiste³⁴⁶.

³⁴⁶ La féminisation du terme « rappeur » sera discuté en aval. Cf. Chapitre V., 1.3.

1.2 Dire qui l'on est en décrivant ce que l'on fait. Stratégies discursives de la mobilité dans le champ musical

Au cours de son étude, Josiane Boutet a également constaté que les d'ouvrier-ière-s ne sont pas ostensiblement enclin-e-s à dire leur activité professionnelle *via* la mise en mot d'un nom de métier (Boutet, 1997²). L'analyse de leurs productions discursives met également en exergue que la quasi-totalité d'entre eux et elles convoquent des constructions discursives impliquant « la dimension des activités de travail », à travers laquelle ils et elles « *sont amenés à décrire, raconter le déroulement de leurs activités professionnelles et à communiquer à l'enquêteur leur expérience professionnelle quotidienne, leur travail réel* » (Boutet, 1997² : 96). Au sein des discours des rappeuses, les constructions en **x faire y** ou **x verbe d'action**, qui renvoient non plus à des propriétés, mais à des processus, sont également produites de manière manifeste. Ainsi, il est parfois pensé comme plus adéquat de se présenter comme « *faisant du rap* » ou « *rappant* » que comme rappeuse :

*« je fais partie de Raspberry Rhyme puis à l'extérieur de ce projet-là je pense pas que j'aurais j'aurais certainement pas fait de **rap** » (Fiona-19)*

*« I make music songs hip-hop R&B / um **rap** basically » (Grete-6)³⁴⁷*

*« je m'appelle XX heu : **j'rappe** depuis heu / heu 6 6 ans sérieusement » (Solange-2)*

*« mon nom est XX je suis une jeune artiste de la scène hip-hop à Montréal (...) j'ai commencé à chanter **rapper** depuis que j'ai / douze treize ans » (Lucie-2/4)*

Il apparaît d'ailleurs que le terme « *rap* » (228 occurrences) et le verbe « *rapper* » (142 occurrences) sont produits de manière remarquable, quand bien même ils sont répartis de manière inégale selon les entretiens. C'est donc particulièrement en décrivant ce qu'elles font que les personnes rencontrées se définissent artistiquement.

Ce faisant, d'autres termes ou verbes indiquant une activité artistique sont localisables dans les discours des rappeuses. Le verbe « *chanter* », est produit de nombreuses fois (157 occurrences). Ce dernier est d'autant plus convoqué qu'il peut être autant mobilisé comme synonyme du verbe « *rapper* », que selon un mode de mise en distinction par rapport à la pratique du chant.

Concernant les moments de mises en synonymie, les rappeuses peuvent s'autocorriger après avoir pris en charge ce mode de production du verbe « *chanter* ». Ainsi, suite à une convocation du

³⁴⁷ « Je fais (*compose*) des sons hip-hop R&B / um du rap en somme » (Grete-6). Traduction opérée par mes soins.

verbe « *chanter* », trois participantes se reprennent discursivement pour produire le verbe « *rapper* » :

« j'ai commencé à chanter **rapper** depuis que j'ai / douze treize ans » (R9-2-4)

« j'pense que **chan** rapper en anglais (...) puis notre oreille est formée puis le langage est formé pour chant* **rapper en anglais** » (R2-232)

« elle chante *Love is blind* enfin elle chante **elle rappe** *Love is blind* » (Elizabeth-A-448)

Le cadre de la recherche, explicitement axée sur les pratiques de personnes identifiées comme faisant du rap, ainsi que la situation d'entretien, ont pu inciter ces moments d'autocorrection discursive. En effet, le verbe « *chanter* » semble habituellement adéquat aux yeux des participantes pour désigner des pratiques impliquant du rap. Ce fait discursif indique que les représentations des rappeuses sont peu crispées concernant l'appréhension des pratiques artistiques. Cependant, lorsque les répondantes évoquent leurs pratiques dans l'espace public, ces représentations souples et ouvertes peuvent entrer confrontation avec des formes de catégorisations traditionnelles et plus restrictives du fait musical :

« quand tu dis à du monde eh moi j'chante puis ils sont comme ah ouais, mais j / là je me reprends en disant, mais j'fais pas comme j'chante pas là **j'fais du rap** » (Rachel-110)

La première occurrence du verbe « *chanter* » implique la subjectivité de la rappeuse dans un énoncé rapportant une conversion imaginée avec des interlocuteur-trice-s indéfini-e-s, lequel-le-s entrent ensuite dans l'énonciation *via* le discours rapporté « *ils sont comme ah ouais* ». Leur introduction dans l'énonciation implique alors une autocorrection de l'artiste, dont la subjectivité entre dorénavant en dialogue interdiscursif avec les représentations perçues d'autrui (« *du monde* »), qui symbolise ici les perceptions diffuses dans l'espace public à propos de l'activité musicale.

Les deux formes d'acception du verbe « *chanter* » (mise en synonymie et mise en distinction vis-à-vis du verbe « *rapper* ») peuvent être palpables dans un même entretien. En témoignent par exemple les productions discursives suivantes, relevées chez une même participante :

Mise en synonymie avec le verbe « <i>rapper</i> »	Mise en distinction avec le verbe « <i>rapper</i> »
---	---

R1-2 (...) <i>j'ai chanté avec Yvon Krevé l'Assemblée</i>	R1-72 <i>j'chante aussi puis j'aime ça le chant va plus heu peut-être souligner une émotion, mais le rap j'trouve c'est pour revendiquer</i>
R1-98 (...) <i>y a beaucoup de chansons que je chante dont XX</i>	R1-94 (...) <i>ça fait un peu xxx un peu différent du reste vu que je chante aussi</i>
R1-342 (...) <i>j'ai chanté avec un Dj</i>	R1-428 (...) <i>ils pensent que je vais chanter ou / puis là je me mets à rapper puis j'vois le regard qui change</i>
R1-346 <i>et maintenant les rappers ont oublié les Dj (...)</i> <i>et chanté sur un Cd</i>	

Concernant les productions du verbe « chanter » de la deuxième colonne, elles sont explicitement produites dans une visée de mise en distinction/comparaison avec le verbe « rapper », à travers la production conjointe du terme « rap » ou du verbe « rapper » et/ou du terme « aussi ». Ainsi, lorsque le verbe « chanter » est convoqué dans une perspective qui le distingue sémantiquement du verbe « rapper », c'est souvent dans le cadre d'énoncés qui indiquent une multiplicité des modes d'expression investis par les répondantes et les diverses significations que ces formes d'expression peuvent prendre :

« et quand je rappe et quand je chatte parce que rapper et chatter c'est deux / y aura moi je rappe, mais je chatte et je chante » (Emily-88)

« I can rap to this no problem but I can also sing to this (...) I had a rap verse with it um but I knew I wanted to sing right so I go to the studio and uh I do the rap verse and I had made it so that I could also sing it same words just one's rapping one's singing / so I went into the studio / in mind going to sing it but when I put the headphones on and I got in front of the mic I said okay mic um / I came here to sing it but lemme just try the rap one just to see what it sounds like and then you know whatever so I did the rap one and then we do a take and he says that sounded pretty good to me and I go yeah I liked it now I'm thinking I'm stuck should I rap it or should I sing » (Nelly-46)³⁴⁸

Puisque c'est notamment en produisant des noms ou verbes renvoyant à une ou des pratiques artistiques que les personnes rencontrées se définissent, les nombreuses occurrences de termes relatifs au verbe « écrire » ou au nom « écriture » (225 occurrences) sont à signaler, d'autant plus que ce verbe ou ce nom ne font jamais l'objet d'une production préalable de ma part, contrairement

³⁴⁸ « Je peux le rapper mais je peux aussi le chanter, pas de souci (...) Je avais un couplet rap um mais je savais que je voulais chanter donc je vais au studio je fais le couplet rap et je l'avais fait de façon à ce que je puisse aussi le chanter, un seul texte un rappé un chanté / donc je suis allée au studio, j'avais l'intention de le chanter mais quand j'ai mis mon casque et que je me suis retrouvée devant le micro et j'ai dit okay micro um / je suis venue ici pour chanter mais laisse moi juste essayer le couplet rap pour voir comment ça sonne, puis tu sais peu importe donc j'ai fait le couplet rap et on a fait une prise et il a dit que ça sonnait vachement bien pour lui (moi) j'ai fait yeah je l'ai aimé aussi, maintenant je suis partagée devrais-je rapper ou devrais-je chanter » (Nelly-46). Traduction opérée par mes soins.

au terme « rap » ou au verbe « rapper », que j'ai parfois pu être la première à convoquer au cours des entretiens. La présence de ces noms/verbes dans les énoncés ne relève donc pas d'un dialogisme interlocutif. Pour les rappeuses rencontrées, l'écriture est donc consciemment pensée comme centrale à leur activité artistique, tant et si bien que plusieurs vont aussi produire les formes nominales agentives « écrivain » « écrivaine » « songwriter », « auteur » ou « poète » pour se définir.

L'étude des productions discursives des rappeuses engageant l'identification et la définition d'elles-mêmes et de leurs pratiques artistiques, indique l'inclination de ces dernières à circuler entre diverses activités et champs musicaux, ainsi qu'à les mettre en articulation. Nombreuses d'entre elles récusent discursivement la mise en œuvre d'une expression qui se circonscrirait aux carcans des catégorisations traditionnelles du champ musical :

« y a des moments où on me demande faire quelque chose solo et là je mélange les trois / Dancehall Reggae Rap Chant » (Nadine-211)

« je balaie un peu plus large et vraiment pas non plus me limiter à un certain style » (Solange-62)

« heu c'est pas que je rappe moins c'est plus que je me que je me donne la liberté de faire autre chose aussi / » (Joséphine-81)

« t'sais maintenant je sais heu si je veux en fait si je faire 2 barres je fais deux barres si je veux en faire / 48 j'en fais 48 et puis / si je veux que ce soit mélodique ça l'est si je veux que ce soit / plutôt statique ça l'est aussi donc je me mets juste pas de barrières non plus » (Joséphine-89)

« moi je me limite pas quand j'ai envie de faire un son je je fais (...) j'ai envie de dire de balancer quelque chose dessus j'ai vraiment pas je me limite pas (...) si il y a quelque chose j'essaie quelque chose heu je peux rapper sur du zouk » (Katarin-100/102)

La subjectivité des répondantes est perceptible dans ces énoncés, *via* la production massive du déictique « je », la présence de verbes de sentiments « je + vouloir » ou de verbes indiquant une action des artistes sur elles-mêmes. Ces dernières sont ainsi d'autant plus impliquées dans l'énoncé qu'elles produisent le segment « je+me ». En outre, ces verbes sont produits dans des énoncés portant sémantiquement la marque de la non-restriction :

— « je+me+ne pas+limiter »

— « je+me+donne+liberté »

— « je+me+ne pas+mettre+barrière ».

Plusieurs rappeuses indiquent alors leur difficulté à devoir se définir ou à définir/catégoriser ce qu'elles font :

« *j'ai de la difficulté à mettre une définition précise / parce que c'est une définition ça veut dire c'est une / c'est c'est c'est (...) se définir c'est aussi se / c'est se faire, mais c'est aussi se défaire t'sais fait q* / c'est donc je te dirais que je suis à la fois tout et rien / j'suis à la fois / extrêmement moi-même extrêmement n'importe qui* » (Joséphine-282/284)

« *I'm into this whole thing about just destroying genres and **as society has taught us** how to label everything as I'm sure you're aware right and it's hard for me to say that I'm a hip-hop artist or that I'm an R'n'B singer or that I'm soul because I'm really not any of those things it's uh I feel like it's words on a beat and it's passion and it's my expression and what do I categorize that as I'm not really a rapper because rappers are fit a niche and I don't really fit that » (Lorine-66)³⁴⁹*

D'ailleurs, certaines indiquent défendre un projet artistique qui provoque sciemment les circulations des artistes d'un style musical à un autre :

« *j'ai beaucoup demandé à des gens qui faisaient pas de rap de faire du rap (...) fait que c'est vraiment mettre des gens les sortir de leur contexte habituel puis voir comment chaque personne créait pour moi c'était super fascinant t'sais » (Dalia-100/104)*

Dans ce contexte, le rapport au hip-hop, avec qui le rap est souvent discursivement posé en intrication³⁵⁰, peut-être ambiguë. Pour certaines des participantes, le hip-hop apparaît comme adéquat à des pratiques artistiques s'émancipant de toute forme de normalisation ou catégorisation, quand pour d'autres, il représente un champ aujourd'hui trop marqué par la restriction dans ses interprétations :

« *puis le hip-hop ce que j'aime c'est que y a pas de règles on s'en fout » (Naomi-202)*

« *parce que le rap au départ ça se voulait ça ça se voulait un truc heu / où où justement on brisait les barrières et on un truc un peu en marge de de de des normes et des lois et puis des formules (...), mais tranquillement ça s'est transformé en en quelque chose heu de très rest* t'sais de très restrictif de quelque chose qui qui qui impose beaucoup de oh ouais tu fais ça ben là t'es plus hip-hop tu fais ça ben là t'es / ben c'est plus du rap que tu fais t'sais » (Joséphine-88)*

³⁴⁹ « Je suis dans ce grand truc de juste détruire les genres et comme la société nous a appris comment tout étiqueter je suis certaine que t'en as conscience, non ? et c'est difficile pour moi de dire que je suis une artiste hip-hop ou que je suis chanteuse R'n'B ou que je suis soul parce que je suis vraiment aucunes de ces choses c'est uh je le vois comme des mots sur un beat et c'est une passion et c'est mon moyen d'expression et pourquoi je catégorise ça comme ça, je ne suis pas vraiment un rappeur parce que les rappeurs rentrent dans une case et je ne rentre pas vraiment là-dedans » (Lorine-66) Traduction opérée par mes soins.

³⁵⁰ Ici encore, la propension de la production du terme « hip-hop » à relever d'un dialogue interlocutif relatif à la situation de l'entretien est à signaler puisque j'ai moi-même pu convoquer le terme dans le cadre de nos échanges. Dans 8 des entretiens, je suis d'ailleurs la première à parler de « hip-hop ».

Les mutations à l'œuvre concernant le genre rap, exprimées sémantiquement par la participante, sont appuyées discursivement par la progression des temps utilisés. Suite à l'usage de l'imparfait de l'indicatif (« *ça se voulait* »), qui indique un fait durable dans le passé, Joséphine utilise le passé composé (« *ça s'est transformé* ») — qui marque un événement accompli dans le passé (ici la transformation du rap) — , puis le présent qui souligne le contexte actuel (« *quelque chose qui (...) qui impose* »). Le « rap », qui représente le sujet de la quasi-totalité des verbes produits, prend alors une valeur d'agent jusqu'au point de rupture intervenant après l'usage du verbe « imposer » au présent de l'indicatif. Ce point de rupture est marqué par la production de l'exclamatif « oh » qui marque l'entrée en dialogue avec un discours rapporté à la forme directe, lequel traduit une conséquence des mutations traitées jusque-là dans l'énoncé. La rappeuse devient alors sujet du discours qui implique un-e interlocuteur-trice imaginaire, prenant ici valeur d'« autre » général. Un procédé à travers lequel sont introduites des représentations sur le rap et le hip-hop diffuses dans l'espace public et face auxquelles Joséphine est confrontée. Le rapport dialogique est ici organisé selon un mode qui met celle-ci discursivement à distance avec ces représentations, alors que la production du déictique « on » dans le segment « *on brisait les barrières* » représente le moment de l'énoncé où elle est le plus impliquée discursivement par rapport aux sens et aux valeurs attribuées au rap, lesquels semblent ici appartenir au passé (usage de l'imparfait).

Ainsi, si plusieurs rappeuses évoquent clairement, et dès leur présentation, leur inscription dans le champ du hip-hop, d'autres indiquent des circulations entre divers genres musicaux, lesquelles peuvent autant relever de choix artistiques que de stratégies visant une pratique musicale rentable :

« on me connaît pas mal dans le mouvement / heu reggae dancehall / on me connaît pas mal dans le mouvement hip-hop / on me connaît / pas mal dans le mouvement urbain latino / heu hip-hop africain / et / genre la musique qui cross over » (Emily-45)

« c'est le fun les collaborations comme ça / j'aime beaucoup / dans d'autres styles aussi pas nécessairement hip-hop invite le hip-hop là avec du rock avec plein d'autres styles heu / j'suis pas fermée à d'autres styles » (Naomi-226)

« right now we're not just doing hip-hop genres right we're trying to reach out to all aspects of the music industry » (Perceptible Reflection-109)³⁵¹

³⁵¹ « *actuellement nous ne faisons pas juste du hip-hop on essaie de s'ouvrir à tous les aspects de l'industrie musicale* » (Perceptible Reflection-109). Traduction opérée par mes soins.

Les participantes indiquent donc de manière prégnante des pratiques musicales et artistiques qui ne se limitent pas en matière d'activités et de « *style/scène/mouvement/culture/industrie* » investi-e-s. Néanmoins, leurs productions discursives démontrent que ces pratiques peuvent faire l'objet d'incompréhension lorsqu'elles se confrontent aux représentations à l'œuvre dans l'espace public et aux formes d'organisation du champ musical qui s'y actualisent. L'une des rappeuses produit ainsi le segment « *je suis une outkast* » (Dalia-217), quand d'autres participantes évoquent un rapport conflictuel avec les réseaux de l'industrie musicale puisque leurs pratiques sont définies en termes de « *trop* » ou « *pas assez* » pour intégrer ces derniers. Face aux limitations que peut impliquer ce contexte, les productions discursives des interviewées indiquent corollairement des stratégies de contournement plutôt qu'une résignation à infuser leurs projets artistiques de pratiques plus facilement identifiables à l'aune des interprétations et catégorisations traditionnellement à l'œuvre dans le champ de l'industrie musicale.

« j'étais trop blanche trop pop pour ça ou j'étais trop hip-hop plus hard pour ça ou j'étais trop reggae tout ça j'suis toujours trop un quelque chose quelque part donc ça me fait rire donc maintenant avec [mon dernier album] j'ai décidé de faire un album divisé en 4 / un album qui peut être heu / j'ai une partie que je dirais c'est pop dance urbain (...) après ça j'ai une j'ai une catégorie danceball (...) » (Emily-177)

« on pensait que nous notre music ça fitait pas nécessairement dans la scène non plus parce que on est ni hip-hop fait que le monde hip-hop suit pas ce qu'on fait puis on est pas vraiment indie parce que c'est trop pop pour la indie puis y a pas de pop underground ça existe pas fait que on était comme dans un genre de ben dans quel réseau on entre fait que c'est ça on a joué dehors ça a attiré l'attention des heu on a commencé à avoir pleins d'articles dans les journaux » (Fiona-110)

Face à la multiplicité des activités et des genres investis, plusieurs des participantes se présentent alors en évoquant leur « *musique* » précédée du possessif « *ma* », plutôt qu'en produisant un discours situant et définissant cette dernière :

« ça fait bien neuf ans / que je suis à temps plein sur ma musique » (Emily-45)

« I'm doing music and I've been a DJ for six years and now I I just started writing my own music » (Lorine-4)³⁵²

Au-delà, les personnes rencontrées dans le cadre de la recherche ont énoncé le terme « *artiste* » de manière appuyée (144 occurrences). Ces productions discursives participent aussi d'un

³⁵² « Je fais de la musique et j'ai été DJ pendant six ans et maintenant j'ai commencé à écrire *ma propre musique* » (Lorine-4). Traduction opérée par mes soins.

positionnement dans le champ de la création musicale et littéraire ou poétique, sans vouloir s'imposer d'étiquette plus précise :

« *mais j'ai je m'identifie de m* moins comme chanteuse et plus comme rappeuse (...) ou juste artiste (rire)* » (Nadine-211/213)

Les processus et modalités de production ou non-production du terme « *rappeuse* » dans le discours des participantes relève ainsi d'articulations dialogiques entre les subjectivités des rappeuses, leurs perceptions concernant leurs pratiques et de leurs aspirations artistiques, le cadre de l'entretien, mes propres mises en mots et les représentations perçues comme communes et diffuses dans l'espace public. Ainsi, tant les procédés de production du terme que les moments où « *rappeuse* » n'est pas discursivement convoqué, indiquent un positionnement des rappeuses par rapport à cette identification qui ne va pas de soi lorsque l'on fait du rap.

1.3 Enjeux de la féminisation du terme « *rappeur* »

Par ailleurs, la production/non-production de la forme nominale « *rappeuse* » convoque des enjeux liés à la question de la féminisation du terme « *rappeur* ». S'ils sont moins nombreux que les positionnements discursifs mis en lumière par rapport aux modes de catégorisation du champ musical, plusieurs segments indiquent que la convocation du genre grammatical féminin n'est pas non plus anodine chez les personnes qui usent d'une forme nominale agentive indiquant qu'elles font du rap. Concernant cette question, la comparaison des stratégies discursives des locutrices qui ont choisi de s'entretenir en anglais, par rapport à celles des locutrices qui ont choisi de s'entretenir en français, permet de mettre au jour une disparité des positionnements discursifs dépendamment de la langue d'expression. Lorsque les artistes rencontrées ont choisi d'utiliser majoritairement l'anglais au cours de l'entretien, le terme anglophone « *rapper* » peut être convoqué pour se désigner ou désigner d'autres rappeuses, alors qu'aucune d'entre celles qui ont préféré s'exprimer surtout en français n'a utilisé le terme « *rappeur* ». Une des rappeuses rencontrées a également convoqué le terme dans sa version anglophone au cours d'un entretien mené en français :

« *en tant que / rapper j'me vois aussi businesswoman* » (Monica-14)

La valeur d'épicène est ici manifeste, puisque le terme qui suit dans l'énoncé a, quant à lui, été produit dans une version féminisée (« *businesswoman* »). L'usage du terme « *rapper* » au singulier semble ainsi impliquer une valeur d'épicène, c'est-à-dire de mot ayant la même forme au masculin qu'au féminin et pouvant ainsi autant désigner des hommes que des femmes :

« *Claire-243 (...) there was a girl who was performing the same songs as you*

Grete-244 *The French rapper* »³⁵³

« *I'm not really a rapper because rappers are fit a niche* » (Lorine-66)³⁵⁴

« *I didn't know who I was as a singer I was more in touch with myself as a rapper* » (Nadine-30)³⁵⁵

« *I'm not pushing myself as a rapper* » (Nelly-171)³⁵⁶

« *just be appreciated for what it is appreciated as a rapper* » (Nelly-179)³⁵⁷

« *Hi I'm Emina rapper* » (Perceptible Reflection-1)³⁵⁸

De la même manière, le terme « *Mc* », qui est produit par plusieurs rappeuses, prend également une valeur d'épïcène. Ce fait est d'autant plus prégnant que « *Mc* » recouvre traditionnellement l'abréviation de l'expression « *Master of Ceremony* », laquelle comporte un terme produit dans sa version masculine (« *Master* »). La caractérisation masculine du terme « *Master* » semble cependant s'effacer par la mise en abréviation (« *Mc* »), et la circulation de cette forme abrégée qui fait dorénavant sens en elle-même. En témoigne la production de segment « *une Mc* » dans des segments énoncés en français :

« *mais c'était pas vraiment sérieux comme / à douze ans c'était pas vraiment sérieux comme je ne connaissais pas vraiment le hip-hop (...) en tant que Mc* » (Lina 47-49)

« *my name is Nelly ah I'm a singer songwriter poet Mc* » (Nelly-2)³⁵⁹

« *okay ben mon nom de Mc c'est Naomi* » (Naomi-18)

« *c'était comme ma première expérience professionnelle en tant que Mc* » (Naomi-54)

³⁵³ « Claire-243 (...) il y avait une fille qui chantait la même chanson que toi Grete-244 la rappeuse française ». Traduction opérée par mes soins.

³⁵⁴ « Je ne suis pas vraiment une rappeuse car les rappers rentrent dans une case » (Lorine-66). Traduction opérée par mes soins.

³⁵⁵ « Je ne savais pas qui j'étais comme chanteuse j'étais plus en adéquation avec même comme rappeuse » (Nadine-30). Traduction opérée par mes soins.

³⁵⁶ « Je ne me force pas à être rappeuse » (Nelly-171). Traduction opérée par mes soins.

³⁵⁷ « être juste appréciée pour ce qui est apprécié chez un rappeur » (Nelly-179). Traduction opérée par mes soins.

³⁵⁸ « Salut Je suis rappeuse Emina » (Perceptible Reflection-1). Traduction opérée par mes soins.

³⁵⁹ « Mon nom est Nelly je suis MC, auteur-compositeur-interprète et poète » (Nelly-2). Traduction opérée par mes soins.

« j'suis une Mc là j'suis pas une mannequin là » (Naomi-268)

« oh je suis une Mc qui revient /y a pas de back là » (Naomi-399)

Il convient de souligner que l'usage des termes « *rapper* » et « *female rapper* » peut être relevé dans un même entretien. Les occurrences du nom « *rapper* » ne relèveraient donc pas d'une réticence à proposer une version féminisée du terme « *rappeur* » pour se présenter ou se définir. C'est plutôt par rapport aux termes portant la marque du genre masculin, mais perçus comme ne pouvant porter une valeur d'épicène, que les rappeuses opèrent une mise à distance discursive. En effet, face à la convocation de l'épicène « *rapper* » pour se désigner, la non-production du terme « *rappeur* » indique que ce dernier ne peut prendre valeur d'épicène pour les personnes rencontrées. La forme « *rappeur* » n'est donc pas recevable pour les rappeuses, dont les productions discursives indiquent que le terme ne peut être entendu comme portant une valeur générique et neutre au singulier. Leurs stratégies en termes d'autodésignation rejoignent alors le postulat de Anne-Marie Houdebine, qui soutient que le genre masculin en français « *ne devrait (...) pas être considéré comme neutre, ainsi que le soutiennent certains ou certaines, par naïveté ou mauvaise fois* » (Houdebine, 1998 : 31).

Ces pratiques discursives sont cependant à mettre en perspective avec celles qui envisagent l'ensemble des rappeurs et des rappeuses. Ainsi qu'il sera fait mention à la fin de ce chapitre³⁶⁰, les artistes francophones utilisent de manière manifeste la forme « *les rappeurs* » lorsqu'elles envisagent les artistes rap montréalais-e-s en général. Un fait également tangible au niveau de la production du terme anglophone « *rappers* » au pluriel. Marqué d'une valeur d'épicène au singulier, celui-ci peut se parer d'une valeur de masculin générique lorsqu'il est produit au pluriel (« *I had never heard of any other **rappers** in Montreal that were female* » (Nelly-26)). Outre le fait de démontrer, ainsi que l'a pointé Monique Wittig, que l'anglais et le français « *pratiquent autant le genre* » puisque « *tous deux portent l'inscription d'un concept ontologique primitif qui renforce dans le langage une division des êtres en sexe* » (Wittig, 2013 (2007) : 115), la mise en perspective des pratiques d'autodésignation des rappeuses avec celles endossées lorsqu'elles envisagent un ensemble de personnes, dont elles font partie, indique combien « *le féminin se place toujours comme le terme dérivé* » du masculin qui lui « *est le trait non marqué* » (Duchêne et Moïse, 2011 : 9), voire représente « *le général, l'universel* » (Wittig, 2013 (2007) : 119) et, par conséquent, le « *réfèrent à partir duquel s'opère le processus de différenciation* » (Ouabdelmoumen, 2014 : 202). Si les productions discursives des rappeuses attribuant le général au masculin (et vice-versa) peuvent être impulsées par le peu de femmes présentes dans une activité surtout investie par des hommes, il n'en demeure pas moins

³⁶⁰ Cf. Chapitre 5., 4.5.

que, corollairement au fait que « *« l'universel » semble construit comme masculin* » dans leurs discours, « *le féminin – et de manière concomitante les femmes – apparaît comme un « objet » privilégié de variation, de déclinaison, d'altérisation, de différenciation et de hiérarchisation.* » (Ouabdelmoumen, 2014 : 202). En effet, les stratégies discursives relevées en termes de désignation des acteur-trice-s du rap, dans leur ensemble, rejouent un rapport différence/référence que les rappeuses mettent régulièrement en œuvre lorsqu'elles évoquent leurs pratiques et leurs expériences au sein de l'activité rap, selon lequel leurs propres trajectoires sont interprétées à l'aune du groupe des rappeurs, qui représente alors la référence³⁶¹.

Au-delà, il apparaît que le terme « rappeuse » n'est pas toujours envisagé comme désignant de manière appuyée un ou des artiste-s femmes, puisque plusieurs rappeuses vont parfois renforcer discursivement la distinction rappeur/rappeuse en redoublant la marque du genre par l'apposition du terme « *fil-le-s* », « *femme-s* » ou « *féminine* » au nom « *rappeuse-s* », voire également produire le terme « *gars* » en accointance avec le nom « *rappeur-s* ». Ces formes discursives sont convoquées dans des énoncés qui abordent la dimension genrée de l'activité rap et au sein desquels les participantes soulignent ou abordent le fait d'être « femme » dans ce champ.

« *ça joue peut-être d'être une femme rappeuse aussi* » (Béatrice-152)

« *j'pense c'est ça en tant que rappeur c'est plus dur, mais en tant que rappeuse fille / c'est c'est peut-être plus facile qu'un rappeur gars (...) y a beaucoup de rappeurs gars, mais des rappeuses filles / y en a pas énormément (...) / fait que c'est peut-être plus facile en tant que rappeuse fille de capter l'attention qu'un rappeur gars* » (Béatrice-398/400)

« *pour un peu mettre en valeur ces les femmes rappeuses* » (Dalia-40)

« *en tant que personne en général en tant que rappeuse aussi parce que en tant que rappeuse féminine c'est difficile* » (Katarin-328)

S'il est grammaticalement porteur de la marque du féminin, le terme « *rappeuse* » n'est pas toujours perçu comme invoquant sémantiquement un caractère genré. En effet, lorsque les rappeuses soulignent des contrastes perçus en référence à la dimension genrée de l'activité rap, il peut leur sembler nécessaire d'ajouter un nom ou un adjectif caractérisant une pratique endossée en tant que « *rappeuse* » ou « *rappeur* ». Ce fait démontre combien la langue masque d'elle-même

³⁶¹ Chapitre V, 4.1.

les ancrages idéologiques de la sexuation du monde qu'elle transmet. En effet, « *les représentations idéologiques caractérisant les sexes sont le fondement du sens des termes désignant les humains de chaque sexe* » (Michard, 2002 : 17). Cependant, si « *le sens est bien dans le langage* », « *il ne s'y voit pas, car il est son abstraction* ». Ainsi, celui-ci « *n'est pas visible et comme tel paraît comme hors du langage (il est quelquefois confondu avec le référent quand on parle de « contenu »)* » (Wittig, 2013 (2007) : 1)

Par ailleurs, les productions discursives de deux autres enquêtées par rapport au terme « *rappeuse* » indiquent que leur implication dans ce champ musical n'entraîne pas nécessairement « l'affirmation de » ou « l'affiliation à » une forme de catégorisation en termes « d'artiste rap féminine »

*« j'pense que c'est ça qui a fait / que ça que l'engagement / comme féminin ou / féministe c'est un mot que je trouve lourd, mais féminin / heu heu a pris sa place puis heu / que les filles sont trouvées se sont retrouvées en moi peut-être / que les filles ont fait comme ah ok cool t'sais y en a une qui parle pour nous qui nous représente qui // parce que j'ai pas heu j'suis pas j'ai j'ai j'ai pas fait de moi un cliché (...) ok y a the female Mc nainainain **j'ai pas fait de moi un cliché** » (Joséphine-213/214)*

*« les gens sont / c'est pas rappeuse t'sais ils me voient comme si je chante ou tu sais ils savent / c'est la musique quoi (...) ils me disent ouais c'est / c'est toi la fille du clip puis voilà quoi c'est pas // j'pense que **l'identité d'une rappeuse est pas aussi forte ici qu'elle peut l'être ailleurs** » (Solange-394/396)*

Joséphine indique mener une trajectoire qui s'éloigne d'une perspective ouvertement revendicative quant au caractère situé de sa pratique et de son activité sur la base des rapports sociaux de sexe. Ce fait implique une mise à distance par rapport à une certaine figure de la « *female Mc* », laquelle est perceptible discursivement à travers la production de l'expression « *female Mc* » entre deux segments identiques : « *j'ai pas fait de moi un cliché* ». Solange, quant à elle, considère que l'« *identité d'une rappeuse* » n'a pas réellement de référent dans l'espace québécois. Cette représentation se répercute dans la manière dont cette dernière est catégorisée dans l'espace public. La figure de l'« *artiste rap féminine* », qui se revendique et est envisagée comme telle, prend alors une dimension géographique au sein de ces deux énoncés mis en perspective. La production du terme « *female mc* » par Joséphine, qui n'usera pas d'autres fois de la langue anglaise pour désigner un-e ou des artiste-s au cours de l'entretien, couplé à l'évocation d'une dialectique « *ici* »/ « *ailleurs* » par Solange à propos de l'identité de rappeuse, semblent indiquer que l'espace québécois n'est pas autant traversé par une représentation des « *rappeuses* » en tant que catégorie du champ musical, que peuvent l'être d'autres régions du monde — et, sous-entendu, les États-Unis —. Cette situation s'actualise d'ailleurs dans le champ scientifique, puisque l'activité rap des

femmes a été davantage abordée, problématisée aux États-Unis – et notamment par les féministes africaines-américaines — que dans les autres régions du monde. Ainsi, des auteur-e-s comme Chery Keyes ont appréhendé combien « *Female rappers- most of whom are black- convey their view on a variety of issues concerning identity, sociohistory, and esoteric beliefs shared by young african american women*³⁶² » (Keyes, 2004 : 209). Elle considère ainsi que pour ces artistes, « *rap music becomes a vehicle by which black female rappers seek empowerment, make choices, and create spaces for themselves and other sistas*³⁶³ » (Keyes, 2004 : 209). La chercheuse a alors observé les formes et modes d'implications artistiques des rappeuses et établi que « *In the female rap tradition, four distinct categories of women rappers emerge : “Queen Mother”, “Fly girl”, “Sista with attitude”, and the “Lesbian”*³⁶⁴ » (Keyes, 2004 : 189). Face à un contexte certes marqué par « *the disproportionate representation of female MCs featured in music video programs or on radio, compared to that of male artists*³⁶⁵ » (Keyes, 2004 : 186), la présence des rappeuses semble assez significative pour relever d'une catégorie d'artistes faisant sens. Au regard des productions discursives des rappeuses, ce fait semble moins évident dans le cadre du contexte montréalais.

Néanmoins, il convient de signaler que, parmi l'ensemble des occurrences relevées du terme « *rappeuse-s* », huit³⁶⁶ d'entre elles renvoient à l'intitulé de soirées organisées à la fin des années 2000 dans le but d'encourager la mise en visibilité et en réseau des rappeuses à Montréal. Ainsi, quand bien même une acception du terme renvoyant à une forme de catégorisation artistique ne semble pas toujours faire sens au niveau individuel, celui-ci peut être mobilisé dans ce sens lorsqu'il s'agit de mettre place et de désigner dans l'espace public des projets à l'intention de la collectivité.

L'appréhension de la mobilisation du terme « *rappeuse-s* » par les participantes à la recherche a ainsi permis de mettre au jour l'hétérogénéité des positionnements face à ce terme, dont la convocation ne relève pas d'une évidence en termes d'autodéfinition chez les rappeuses rencontrées. Ainsi, si c'est le terme que nous mobilisons dans le cadre de cette recherche³⁶⁷, afin de rendre compte des pratiques et des expériences de « *femmes qui font du rap* » et ce, dans un contexte montréalais envisagé comme traversé par des rapports sociaux de pouvoir, c'est bien en gardant à l'esprit que les personnes rencontrées peuvent se reconnaître de manière plus ou moins

³⁶² « *les femmes rappeuses- dont la plupart sont noires- transmettent leur point de vue sur différentes questions relatives à l'identité, la socio-histoire et les croyances ésotériques partagées par les jeunes femmes afro-américaines* » Traduction opérée par mes soins.

³⁶³ « *le rap devient un véhicule par lequel les rappeuses noires cherchent l'émancipation, font des choix, et créent des espaces pour elles-mêmes et d'autres sistas* ». Traduction opérée par mes soins.

³⁶⁴ « *Dans la tradition du rap féminin, quatre catégories distinctes de femmes rappeuses émergent : la « Reine Mère », la « Fly Girl », la « Sista avec de l'allure », et la « Lesbienne »* ». Traduction opérée par les soins.

³⁶⁵ « *la représentation disproportionnée des rappeuses dans les émissions de musique ou à la radio, comparée à celle des artistes masculins* ». Traduction opérée par les soins.

³⁶⁶ dont sept émanant de la même participante

³⁶⁷ Chapitre IV, 1.2.

affirmée par rapport à ce terme, qui n'apparaît pas neutre, mais plutôt empreint d'interprétations multiples.

Au-delà, la variété des positionnements des rappeuses par rapport à cette forme nominale indique que ces dernières ne peuvent être envisagées comme un groupe homogène impliquant des individus aux trajectoires forcément similaires. Ce fait invite alors à se focaliser sur les processus, les contextes et les formes de socialisations qui ont imprégné les cheminements des rappeuses vers une prise en charge progressive de l'expression rapologique et vers leur investissement au sein de l'activité rap et ses réseaux à Montréal.

II. De l'avant-rap au rap : socialisations des rappeuses et hétérogénéité des parcours

Prenant acte du nombre relativement marginal des rappeuses parmi les artistes rap et, par conséquent, du caractère atypique de leur vocation (Hammou, 2013) et de leurs expériences (Mennesson, 2009), il apparaît opportun de s'intéresser aux trajectoires des participantes vers l'amorce et la prise en charge d'une pratique rapologique. Quels cheminements recouvrent les itinéraires de ces femmes vers un statut de rappeuses et vers la conduite d'une carrière semi-professionnelle, voire professionnelle ? L'inscription dans la pratique du rap procédant davantage de contextes, de processus, de successions d'événements et de formes de socialisation que d'une volonté formulée précisément à un moment donné dans la vie d'un-e individu-e, il s'agit ainsi de considérer « comment » (Hammou, 2013³⁶⁸) les artistes rencontrées en sont venues à faire du rap. Considérant, à la suite de Christine Mennesson (Mennesson, 2009) que les formes de socialisation à l'œuvre dans le rap interagissent avec d'autres formes de socialisation antérieures ou simultanées, ainsi qu'avec les dispositions (notamment genrées) que celles-ci ont contribuées ou contribuent à construire, il sera question, dans un premier temps de la socialisation familiale des rappeuses. Au cours de la sous-partie suivante, les réseaux de sociabilités des artistes en devenir seront envisagés. Plus particulièrement, l'accent sera mis sur la quasi-permanence d'une figure masculine comme levier à l'investissement dans le rap, avant d'envisager les transmissions féminines qui peuvent aussi être à l'œuvre entre rappeuses. Tout au long de ces sous-parties, il sera question de « *de prendre en compte les spécificités individuelles sans adopter une approche essentialiste de*

³⁶⁸ Je remercie Karim Hammou qui m'a communiqué le manuscrit relatif à sa communication « Les rappeuses et l'activité d'auteure-interprètes dans la France des années 1990 » au séminaire Genre et création dans l'histoire des arts vivants (XVIe-XXIe siècle) organisé par Elizabeth Claire, Catherine Deutsch, et Raphaëlle Doyon à l'EHESS. Cette intervention a eu lieu à Paris, le 7 juin 2013.

l'individu. L'enjeu réside alors dans l'articulation entre les effets de collectifs, quels qu'ils soient, et les manières dont les individus se les approprient, les renforcent ou les transforment » (Menesson, 2009 : 73)

2.1 Une diversité des milieux sociaux d'origine et héritages familiaux

Le rôle joué par l'environnement familial dans le désir de s'adonner à une ou des pratique(s) artistique(s) est régulièrement souligné par les participantes. Plusieurs d'entre elles indiquent ainsi avoir grandi dans un milieu marqué par le fait culturel et artistique :

« ma mère elle est réalisatrice de théâtre » (Emily-55)

« depuis toute petite disons que j'ai baigné dans la musique mes parents écoutent beaucoup de musique surtout ma mère ma mère fait du piano (...) je me souviens ma mère m'avait offert un single de Nas (...) y avait l'instru heu au lieu de la deuxième chanson (...) If I ruled the world donc je m'amusais à écrire des trucs totalement stupides dessus et c'est comme ça que j'ai commencé » (Kataryn-14)

« grâce à mon éducation aussi je pense que j'ai toujours eu parce que c'était quelque chose qui était vraiment hum heu c'était obligé dans ma famille de lire heu depuis très très jeune » (Nadine-145)

« t'sais dans ma famille ma grand-mère elle aimait faire heu des pièces de théâtre des choses comme ça / j'ai des musiciens des oncles heu / qui sont nés musiciens / on aime la musique dans ma fa dans ma famille on aime / le heu / parler et tout ça » (Nadine-207)*

« en fait toute ma famille a heu une bonne base en musique étudié aussi dans la musique » (Lucie-12/20)

« j'ai grandi avec Earth Wind and Fire / j'ai grandi avec Ohio Players j'ai grandi avec Efnk Funkadelic George Clinton / XXX Steevy Wonder / c'est ça que mon père écoutait » (Emily-228)

Mis en articulation avec le suivi de cours de danse ou de musique, dans les discours de certaines enquêtées, ces récits apparaissent en relative adéquation avec ceux traditionnellement identifiés lorsque sont retracés les parcours des artistes. Considérant l'orientation vers les activités artistiques comme « *expression d'une vocation* » (Sapiro, 2007 : 5), Gisèle Sapiro indique effectivement que l'apprentissage et l'implication artistique sont généralement impulsés par « *le produit d'un projet collectif associant la famille et une institution à laquelle l'enfant « élu » est confié et dans le cadre de laquelle s'effectue très tôt le travail d'inculcation systématique, qui passe souvent par une ascèse corporelle (c'est le cas pour la danse et la musique)* » (Sapiro, 2007 : 9).

Outre un environnement encourageant l'approche artistique, plusieurs des participantes à la recherche indiquent combien leur entourage familial était investi politiquement, entendu ici en termes de participation à la vie de la cité. Partant de là, ces rappeuses évoquent un environnement familial qui leur a transmis l'importance de se réaliser soi-même et la conscience d'avoir « un rôle à jouer » dans la société :

« en fait mon père aussi il était heu / je dirais panafricaniste féministe écologiste / tous les istes / donc tous les jours j'avais comme un papa qui me poussait à être you kow le meilleur de moi-même de m'exprimer et d'être / heu de croire en moi / XXX les mots de mon papa / You gonna be a somedy / never a nobody / tu vas être quelqu'un jamais personne / compris / bust your ass »
(Emily-57)

« l'éducation que j'ai eue dans ma famille j'ai eu j'ai eu une famille qui a toujours été heu / active dans la communauté qui a toujours contribué ma mère mon père mes tantes, etc. » (Nadine-45)

Les productions discursives de nombreuses participantes à la recherche indiquent alors qu'elles ont grandi dans un environnement stimulant. Simultanément — mais pas automatiquement —, ce contexte peut corroborer un milieu social relativement confortable. Par exemple, une de ces rappeuses indique que l'un de ses parents est enseignant-chercheur à l'Université.

Nadine, quant à elle, considère avoir reçu une éducation « exceptionnelle » — dans le sens de « qui fait exception » —, au regard du caractère défavorisé du milieu où elle a grandi. Cette interprétation de son parcours est tangible à travers la production du segment « *bors du norme* » :

*« ma mère elle a fait exprès de de me / de me donner heu de trouver une éducation à Montréal pour moi qui serait / heu **bors du norme** dans le sens que / j'ai été élevée dans un quartier où on avait pas les moyens les gens les familles avaient pas les moyens et ça veut dire dans les écoles on avait pas les moyens non plus / alors moi j'étais née en face directement devant heu l'école primaire et juste à côté de l'école secondaire, mais elle avait le un plan déjà en place qu'elle voulait pas que j'aïlle à cette école-là / alors moi j'ai fréquenté des écoles heu / majoritair* majoritairement blancs (...) anglophones heu /, mais niveau heu / plus élevé (...) alors j'étais primaire à Westmount / école secondaire heu / privée heu pour filles après ça tout ça c'était pour me préparer pour un cheminement vers l'Université, etc., etc. »* (Nadine-31/35)

Parallèlement à la présentation d'un environnement familial enclin à stimuler la vocation artistique au sein des discours de plusieurs des participantes, d'autres rappeuses vont conscientiser et mentionner le fait de ne pas avoir grandi dans un milieu traversé par le fait artistique. En précisant cela, celles-ci situent alors discursivement leurs parcours comme « déviants » par rapport aux trajectoires habituellement rencontrées dans le domaine musical :

« we don't come from musical backgrounds or anything like that but like writing poetry for me personally has been something I've been doing for almost ever ya know » (Perceptible Reflection-59)³⁶⁹

Par ailleurs, Lorine considère que c'est davantage parce que l'environnement au sein duquel elle a grandi peut être jugé difficile, qu'elle s'est tournée vers l'écriture :

« I was always interested in writing (...) I'm an only child so I didn't have any brothers or sisters and my mum and dad separated when I was young so my mum wasn't always around and I would just write and um try and rhyme and stuff just like as a fun thing to do » (Lorine-8)³⁷⁰

Au cours de sa recherche consacrée aux femmes du jazz en France, Marie Buscatto avait constaté combien, « *les jeunes femmes instrumentistes sont en moyenne mieux dotées socialement, scolairement et familialement que leurs jeunes collègues masculins* » (Buscatto, 2007 : 134) et ce, à l'instar des « *premières ingénieures, professeures du secondaire ou artistes-peintres* » (Buscatto, 2007 : 134). Ici, il apparaît que les rappeuses rencontrées présentent des *background* hétérogènes, qui laissent entrevoir leur inscription à différentes « places » au sein des rapports sociaux de classe. Nous n'avons cependant pas eu accès à des données permettant de confronter de manière pertinente les contextes de socialisation des rappeuses montréalaises avec ceux des rappeurs de la ville, quand bien même les recherches déjà effectuées sur le rap local ont mis au jour la diversité des milieux sociaux dont pouvaient être issu-e-s les acteur-trice-s du rap montréalais (Leblanc et Djerrahian, 200)³⁷¹. Au-delà, l'hétérogénéité des environnements au sein desquels ont grandi les rappeuses apparaît remarquable, en ce qu'elle vient corroborer des observations déjà émises à propos des acteur-trice-s du rap. En France les analyses de plusieurs chercheur-e-s ont effectivement permis de nuancer une représentation relativement diffuse dans l'espace public, selon laquelle les artistes rap sont inévitablement des personnes en situation de domination sociale (Molinero, 2009). Ainsi que le souligne Stéphanie Molinero, plusieurs contre-exemples viennent contredire l'interprétation de l'artiste rap comme indubitablement issu-e des classes populaires (Molinero, 2009). Christian Béthune invite également à considérer que « *la plupart des rappeurs, s'ils sont bien issus de la population des cités, n'en forment pas moins une élite qui a suivi une scolarité secondaire et souvent supérieure* » (Béthune, 1999 : 191). Dans le cadre de cette recherche, plusieurs rappeuses ont ainsi souligné être ou avoir été inscrites dans un programme d'études supérieures.

³⁶⁹ « *nous ne venons pas de la musique ou de rien de tout ça mais pour moi personnellement l'écriture de la poésie est quelque chose que je fais depuis presque toujours tu sais* » (Perceptible Reflection-59). Traduction opérée par mes soins.

³⁷⁰ « *J'ai toujours été intéressée par l'écriture (...) je suis fille unique donc je n'avais aucun frère et sœur et ma mère et mon père se sont séparés quand j'étais jeune, donc ma mère n'était pas toujours là et je voulais juste écrire et um essayer les rimes et tout juste comme un truc marrant à faire* » (Lorine-8). Traduction opérée par mes soins.

³⁷¹ Cf. Chapitre I, 5.1.

À la lecture des premiers extraits d'entretiens convoqués ici, les interprétations univoques et s'inscrivant *a priori* dans la lignée des représentations communes dans l'espace public sur les origines sociales des artistes rap, n'apparaissent pas pertinentes concernant les rappeuses à Montréal. Il convient néanmoins de signaler que ce type de représentation demeure relativement diffus et réactualisé dans les espaces médiatiques de la province québécoise. En témoigne les productions discursives d'une Fiona, qui revient sur un épisode du traitement médiatique d'un album réalisé avec son groupe :

« à un moment donné heu Nathalie Petrowski qu'est une journaliste quand même heu / qui que qu'à une grande gueule là on l'entend t'sais quand elle critique elle est lue là t'sais autant les émissions de télé que l'émission heu qu'elle est son qu'elle écrit dans la presse t'sais / c'est une critique importante hum // à un moment donné elle a fait une critique à la télé de notre album elle a dit heu moi j'ai commencé à écouter ça j'ai écouté l'album j'ai écouté ça heu j'ai trouvé heu j'ai trouvé bon pis tout après ça je pensais que c'est des petites filles du ghetto heu du Bronx ou de Harlem elle disait Harlem de Harlem puis toute puis finalement j'ai réalisé que non c'étaient des petites filles genre elle nous traitait quasiment de bourgeoises là qui sont allées comme à l'École le Plateau qui est une école supposément heu t'sais supérieure c'est une école publique pour les enfants comme défavorisés pour leur donner une chance t'sais puis comme c'est vraiment en tout cas elle a fait une description horrible de notre vie mais t'sais puis que elle était en train de dire que c'était pas légitime pour deux petites filles blanches / heu de chanter comme si on étaient des petites ghetto rapper j'trouve ça tellement drôle parce que y a pas un texte qui est vraiment en train de comme parler de fusils ou quoi que se soit mais comme (...) tu sais nos chansons c'est comme je suis en amour heu t'sais c'est beaucoup des textes amoureux » (Fiona-82/84)

Après avoir explicité l'importance de la journaliste en question dans le champ médiatique québécois, Fiona produit un récit qui alterne discours rapporté direct, discours rapporté indirect et interpellations à mon intention. Ces dernières représentent pour la participante une occasion explicite de commenter les discours rapportés de la journaliste. D'après les discours rapportés de cette dernière, l'intervention consacrée initialement à la critique musicale s'est progressivement déplacée sur la question de la légitimité des artistes à endosser ce type d'expression et ce, au regard de leur supposée origine géographique (mobilisant en arrière-plan la question de l'origine sociale) puis de leur couleur. La prise de parole initialement axée sur le fait artistique délaisse ainsi la question esthétique pour s'intéresser au rap en tant qu'expression ancrée socialement. La prise de parole de la journaliste va alors rejouer et réactualiser l'assignation du rap à une classe sociale, spatiale et raciale. Si ces représentations semblent ici mises à mal, ce n'est pas celles-ci qui vont être remises en question, mais la légitimité des rappeuses à endosser le genre musical rap. Convoqué par la journaliste dans une version essentialisée, le rap est paré d'une notion

d'authenticité — construite, mais posée comme évidente —, laquelle serait compromise lorsque le rap n'est pas produit par des africain-e-s-américain-e-s vivant dans le ghetto. En outre, les propos relatés de la journaliste signalent que cette dernière semble naturaliser l'articulation des rapports sociaux de classe à ceux de race (« *c'était pas légitime pour deux petites filles blanches / heu de chanter comme si on était des petites ghetto rapper* »). Son intervention, relatée par Fiona, transmet ainsi une représentation selon laquelle les blanc-che-s ne peuvent être « du ghetto ». Elles et ils seraient, en revanche, inévitablement associé-e-s aux classes aisées (aux « bourgeois »). D'ailleurs, Fiona se pose discursivement en désaccord avec une telle caractérisation d'elle-même. En outre, l'organisation discursive de l'énoncé semble indiquer que la journaliste mobilise la spatialité et la classe sociale pour évoquer de manière détournée des représentations qui se cristallisent particulièrement sur les rapports sociaux de race. En effet, l'évocation concrète de la blancheur des rappeuses n'arrive que tardivement dans l'énoncé et ce, à un moment où le discours de la journaliste est relaté selon les modalités du discours rapporté indirect. N'ayant pu prendre connaissance de l'intervention retracée ici, il n'est pas possible de vérifier si la production de l'adjectif « blanches » pour caractériser les rappeuses relève de propos effectivement prononcés par la journaliste, ou bien a été mobilisé par Fiona pour interpréter des représentations insinuées par le discours de la journaliste³⁷². L'énoncé se clôt sur un commentaire de Fiona, lequel souligne ses propres représentations concernant ce qui relèverait du rap « du ghetto ». En effet, indiquant que la journaliste se focalise surtout sur une manière de rapper lorsqu'elle évalue leur légitimité à investir ce genre de pratique musicale (« *chanter comme si on était des petites ghetto* »), Fiona exprime son incompréhension face à la mise en perspective de leurs productions musicales avec ce qui serait issu du « ghetto ». Une incompréhension qui trouve ses fondements dans la teneur des textes de la rappeuse, qui ne traitent pas « de fusils », mais d'« amour ». Considérant ainsi que leur rap ne pourrait être issu du « ghetto » parce qu'il ne parle pas de la violence inhérente aux quartiers marginalisés, mais d'amour, Fiona use elle-même de procédés restrictifs à l'encontre du rap, lesquels convoquent des représentations stigmatisantes sur les espaces impliqués.

³⁷² Les productions discursives des rappeuses font plusieurs fois état de représentations en circulation naturalisant le rap en tant que « musique noire ». Ainsi lorsque Béatrice indique que le public est d'autant plus surpris lorsqu'il voit une « petite blonde » (Béatrice-428) se mettre à rapper et non à chanter, Nadine indique que sa couleur et son look urbain incitent les gens à s'exprimer avec elle selon les stéréotypes langagiers du rap, quand bien même ils ne savent pas qu'elle est rappeuse (fait qu'elle indique d'ailleurs ne pas mettre en avant) « *j'ai l'impression que je / parce que c'est la la façon que je m'habille heu bon / je porte pas bling bling et ces styles là / mais je porte heu je porte des des baskets j'porte heu un look assez urbain et je / pense que les gens / assument que je représente la culture hip-hop / mais / les stéréotypes de la culture hip-hop / alors / on me parle souvent heu yo yo ! (rire) sans savoir comment le / le dire comment me / t'sais j'ai vécu en Corée heu j'ai enseigné à Séoul et / j'avais un afro à l'époque et les filles coréennes heu c'est comme ça elle m'adressaient elle me parlaient heu comme elles étaient comme elles ont entendu sur BT ou MTV ou quoique se soit / et heu / / c'est rare et je fais exprès / de ne pas mettre en avant plan / le fait que je suis rappeuse dépendamment le contexte* » (Nadine-299)

2.2 Des activités artistiques antérieures en (quasi)concordance avec la division genrée du champ artistique

Parallèlement à ces trajectoires familiales qui sont diverses, plusieurs des participantes à la recherche indiquent avoir investi plus ou moins formellement une ou d'autres activités artistiques avant de commencer à faire du rap. Par exemple, une des rappeuses a débuté une formation de danse classique, avant de se diriger vers la danse hip-hop, pratiquée de manière semi-professionnelle (en tant que professeure et danseuse). Elle s'est ensuite également adonnée à l'activité rap. Une autre rappeuse a suivi de manière intensive des cours de danse hip-hop, avant de devenir chanteuse et musicienne (et de s'inscrire à un programme en musique à l'Université), puis d'atteindre le rap. Si la plupart des enquêtées indiquent une prise du micro et de l'écriture rap à l'adolescence, d'autres évoquent ainsi une inclination plus tardive vers cette forme d'expression :

« et très tard dans la vie / je suis j'ai décidé d'être artiste comme ça j'ai tombé dans le groupe XX carrément / heum / j'ai étudié en musique je joue le piano / je suis écrivaine j'ai étudié en lettres litt non littérature anglais / naturellement j'aime la poésie / heu j'ai fait un peu de tout j'ai commencé comme danseuse alors à l'époque où la communauté à Montréal se développait heu les gens (...) alors moi j'étais danseuse à cette époque-là et / je pense que c'était naturel que/ que j'aie évolué évolué en rappeuse » (Nadine-17)*

« I've been a DJ for six years and now I I just started writing my own music » (Lorine-4)³⁷³

Le parcours des rappeuses est donc marqué par des circulations entre diverses activités artistiques, qui se font à mesure des expériences, des rencontres, des aspirations artistiques évolutives, ou encore d'événements marquants émotionnellement et/ou physiquement³⁷⁴. Dans ce contexte, le parcours des rappeuses peut-être autant marqué par l'autodidactisme que par des formes d'apprentissages artistiques plus formels et traditionnels, comme l'inscription à des cours de danse ou de musique. Plusieurs d'entre elles ont également été ou sont inscrites dans un programme d'études supérieures en lettres, musique ou théâtre.

Parmi les activités ou pratiques artistiques investies par les participantes au cours de leur enfance et leur adolescence, l'écriture et plus particulièrement la poésie apparaissent pratiquées

³⁷³ « J'ai été DJ pendant six ans et actuellement je commence tout juste à écrire ma propre musique » (Lorine-4). Traduction opérée par mes soins.

³⁷⁴ C'est notamment le cas la participante dernièrement citée qui s'est tournée vers le rap après avoir subi un accident de voiture l'ayant mise dans l'incapacité de continuer le *dj*ing.

par de nombreuses rappeuses en devenir. Les termes « *poésie* » ou « *poème-s* »³⁷⁵ sont produits par plus de la moitié (11) des enquêtées lorsqu'elles retracent leur parcours jusqu'au rap. Cependant, cette pratique est convoquée dans des segments qui en précisent généralement le caractère non sérieux :

« j'ai commencé à faire du rap à l'âge de douze ans // beh c'était pas vraiment du rap je faisais de la poésie avant (...), mais c'était pas vraiment sérieux comme / à douze ans c'était pas vraiment sérieux comme je connaissais pas vraiment le hip-hop » (Lina-47)

« j'ai commencé à tripper j'ai commencé à écrire disons de la poésie, mais c'était juste pour le fun là je faisais pas heu / du rap plus que ça » (Rachel-6)

« j'aimais bien faire des poèmes et tout (...) et heu j'écrivais des petits trucs pour m'amuser à la maison depuis toute petite je me souviens ma mère m'avait offert un single de Nas (...) donc je m'amusais à écrire des trucs totalement stupides dessus » (Katarin-14/20)

Si les rappeuses ne dissocient pas la pratique du rap d'une certaine notion de plaisir (d'ailleurs régulièrement convoquée par les participantes par rapport à leur contribution à ce genre musical), c'est plutôt en termes de qualité artistique et d'implication de soi que les rappeuses minimisent discursivement la portée de leur pratique d'écriture poétique, dont le caractère juvénile, voire infantile, est également souligné (« à l'âge de douze ans », « depuis toute petite »). Évoquée au cours d'énoncés mobilisant l'usage de l'imparfait de l'indicatif, la poésie est d'ailleurs associée à une pratique révolue.

Par ailleurs, l'écriture poétique est souvent associée à une pratique solitaire, voire impulsée par une certaine solitude vécue pendant l'enfance :

« when I was younger like people (...) didn't really get along with me I was like you know and um / well yeah same thing I said like the poetry I was always writing » (Grete-54)³⁷⁶

« I was always interested in writing (...) I'm an only child so I didn't have any brothers or sisters and my mum and dad separated when I was young so my mum wasn't always around and I would just write and um try and rhyme and stuff » (Lorine-8)³⁷⁷

³⁷⁵ Ou leurs versions anglophones « *poem-s* » et « *poetry* »

³⁷⁶ « *Quand j'étais plus jeune les gens ne trainaient pas vraiment avec moi j'étais comme tu sais um / et bien ouais même chose que ce que j'ai dit pour la poésie que j'étais tout le temps en train d'écrire* » (Grete-54) Traduction opérée par mes soins.

³⁷⁷ « *J'ai toujours été intéressée par l'écriture (...) je suis fille unique donc je n'avais aucun frère et sœur et ma mère et mon père se sont séparés quand j'étais jeune, donc ma mère n'était pas toujours là et je voulais juste écrire et um essayer les rimes et tout* » (Lorine-8)

Au sein des autres entretiens indiquant une prise en charge de l'expression poétique, le caractère solitaire de l'écriture est exprimé à travers la modélisation des énoncés, qui n'associent que l'enquêtée à cette pratique (à travers la convocation du déictique « *je* » ou « *my* »), dans un rapport à soi-même (« *poetry was definitely my therapy* »). Conjointement à cela, et ainsi qu'insinué discursivement chez Lorine par la production du segment « *my mum wasn't always around* », la poésie est relativement associée au rapport à soi et à la sphère privée. Ce fait est également audible au sein de l'extrait suivant, au cours duquel Kataryn situe sa pratique poétique « *à la maison* » :

« j'aimais bien faire des poèmes (...) et ben j'écrivais des petits trucs pour m'amuser à la maison depuis toute petite » (Katarin-14/16)

L'association de la poésie à la sphère privée est d'ailleurs corroborée par la caractérisation d'une pratique « pour soi » et non destinée à « un public » au sein des discours des rappeuses :

« I was always writing but when you write poetry nobody really hears you it's just that they read » (Grete-54)³⁷⁸

« si c'est juste pour ton propre plaisir / comme ben des gens qui écrivent par exemple des poèmes ou qui écrivent des textes / ben là c'est ton choix de t'sais garder ça pour toi puis de la partager peut-être avec deux trois personnes de ton entourage versus / ben essayer de bâtir une carrière de faire carrière dans un domaine » (Samia-207)

Pour ces deux rappeuses, la poésie est associée à une pratique de l'entre soi et ne peut pas réellement toucher une audience large. C'est ce qu'indiquent la production de la conjonction « *but* » et du pronom « *nobody* » dans le premier extrait, soulignant discursivement les limitations perçues concernant cette forme d'expression. Samia évoque la poésie comme une activité investie en dilettante (production de l'adverbe subjectif minorisant « *juste* » devant le segment « *pour ton propre plaisir* »), se jouant surtout dans le rapport à soi (« *ton propre* ») et volontairement restreinte en termes de diffusion (occurrence du terme « *choix* » associé au segment « *garder ça pour toi* »). Cette activité artistique est alors mise en opposition avec celles qui seraient marquées par un dessein professionnalisant, caractérisé comme tel à travers les termes « *bâtir* » et « *carrière* ». Samia se détache alors discursivement d'une pratique dilettante que serait celle de la poésie à travers l'usage du référent « *les gens* », de la conjugaison du verbe « *écrire* » à la troisième personne du pluriel, ainsi qu'à travers la production du déictique « *tu* », qui renvoie à un-e interlocuteur-trice

³⁷⁸ « J'étais toujours en train d'écrire mais quand tu écris de la poésie personne ne t'entend (comprend) vraiment ils lisent juste » (Grete-54) Traduction opérée par mes soins.

imaginé. Selon les mises en mots des rappeuses, la poésie est donc discursivement associée à la sphère privée, à l'entre-soi et à une pratique en dilettante.

Observés dans leur ensemble, les cheminements et aspirations ultérieurs au rap entrent régulièrement en concordance avec les rôles et activités traditionnellement investis par les femmes au sein du champ musical³⁷⁹. La ségrégation horizontale du champ musical examinée au cours du deuxième chapitre³⁸⁰ semble effectivement se rejouer lorsque les artistes rencontrées évoquent leur apprentissage du chant ou la danse, ou témoignent de pratiques d'écriture en dilettante et au sein de la sphère privée. Néanmoins, pour plusieurs d'entre-elles ces pratiques antérieures sont inscrites dans le champ du hip-hop, lequel peut-être entendu comme une culture artistique multifacettes – à laquelle est régulièrement associé le rap — et qui apparaît être surtout investi par des hommes (Lesacher, 2013). Non seulement ces pratiques artistiques artistiques invitent à appréhender les processus à l'œuvre en termes de complexité et de diversité, mais elles dessinent également les contours de réseaux de sociabilités juvéniles traversés du fait hip-hop et/ou rap, lesquels seront décisifs dans le cadre de leur prise de micro ultérieure.

2.3 Des amatrices de rap ? Positionnements rétrospectifs face aux goûts musicaux juvéniles

Parallèlement à des pratiques artistiques juvéniles souvent en phase avec celles généralement prises en charge par les jeunes filles, nombreuses sont les artistes qui témoignent d'un goût et d'un attrait qui se développe au cours de leur jeunesse pour le rap et, plus largement pour la culture hip-hop, laquelle apparaît relativement diffuse dans leur univers adolescent :

« alors c'est comme ça j'ai eu un intérêt / avec le temps heu / pleins de gens dans mon quartier heu participaient à la culture éventuellement des gens qui étaient dj des gens qui étaient danseurs, etc etc / j'avais des grands cousins qui étaient dj ou rappeurs et / j'étais bombardée par ça / j'ai beaucoup aimé / » (Nadine-17)

« j'ai vraiment commencé à prendre un intérêt fort pour la culture hip-hop / et puis aussi j'ai commencé à faire de la danse » (Elizabeth-A-402)

« moi j'écoutais beaucoup de rap du Wu Tang un peu de tout (...) il savait que j'étais fanatique de de rap aussi » (Samia-8)

« ben j'ai grandi en écoutant du rap en fait et : et baigné un peu heu : c'est sûr au début j'étais plus culture française, mais : comme je viens d'ici aussi / heu : beaucoup de rap américain tout depuis toujours en fait depuis que j'ai 8 9 10 ans » (Solange-42)

³⁷⁹ Cf. chapitre II, 3.

³⁸⁰ Cf. Chapitre II, 3.1.

« voilà je m'essayais aussi un peu au rap parce que / j'aimais bien ça » (Katarin-28)

« j'ai décidé d'aller dans le hip-hop parce que c'est le style musical qui m'intéresse le plus » (Lucie-4)

Au-delà du goût pour une culture et un genre musical exprimé au sein des extraits précédents – et qui se corrobore d'ailleurs pour plusieurs d'entre-elles par la pratique de la danse hip-hop ou du *djing* —, c'est également à une certaine quête identitaire et d'appartenance en tant que jeune issu-e-s du groupe des minorités visibles au Québec qu'ont parfois pu répondre le rap et culture hip-hop :

« tu cherches un espèce une espèce d'appartenance tu cherches heu / quelque chose qui te ressemble tu cherches un moyen de de te retrouver puis de dire ok heu voilà ce qui se passe ici voilà ce à quoi j'appartiens voilà comme / voici le nous / auquel je fais partie / puis heu puis là y a une espèce de combat contre presque quotidien pour essayer de trouver t'sais sur toi l'adolescence tout ça de / où tu où où où le propre de l'adolescence c'est de chercher cette identité / donc heu j'pense qu'en tant en la cherchant au quotidien ben le rap est venu me chercher est venu frapper à ma porte si _on veut_ » (Joséphine-18)

« le nous que je cherchais à l'adolescence je l'ai trouvé dans le rap / la voix commune que je cherchais à l'adolescence je l'ai définitivement trouvé dans le rap / et hum / et ce truc qu'on avait à dire ce silence que l'on voulait briser heu t'sais les les murs tout ça comme dans un espèce d'ensemble ça c'est c'est je l'ai trouvé dans le rap / c'est des sujets qui pour moi qui qui qui voulaient dire quelque chose / c'était y avait une sincérité dans le rap y avait un / y avait une volonté de de de changer les choses que j'ai trouvé dans le rap que je trouvais pas ailleurs » (Joséphine-94)

« je alors j'ai été introduite très tôt à cette culture-là et la musique / et heu heu / vu que je suis heu / noire canadienne / heum y avait aussi heu un cheminement heu heu un che* recherche d'identité / noire heu en Amérique du nord / où ici à Montréal Québec Canada j'avais pas vraiment des modèles médiatiques dans les médias pour à qui je pourrais faire référence à qu'est-ce que c'est une identité noire canadienne alors nous souvent on on on s* / on se basait sur l'identité / afro-américaine / parce que c'est clair on a des liens / heu alors c'est ça heu beaucoup de notre identité noire canadienne à Montréal se ressemble beaucoup à celle de et surtout celle des New Yorkais / heum alors c'est comme ça j'ai eu un intérêt » (Nadine-17)

Évoquant chacune le temps de la jeunesse — à travers la convocation du terme « *adolescence* » dans les deux premiers extraits et l'usage de l'imparfait de l'indicatif dans le troisième – Joséphine et Nadine utilisent des termes liés à la quête d'identité et d'appartenance, mis en articulation avec des déictiques qui renvoient à un « nous » collectif. Rétrospectivement, la culture hip-hop et le

rap sont ici posés discursivement comme une réponse aux manques et aux quêtes communes perçues de cette période.

Face à ces productions discursives, d'autres artistes, quant à elles, indiquent ne pas avoir eu de réel attrait pour le rap et le hip-hop lorsqu'elles étaient plus jeunes, voire soulignent leur peu d'enthousiasme face à ce genre musical durant leur adolescence :

« j'ai toujours écouté beaucoup de musique / puis t'sais je cacherai pas que genre / quand j'étais jeune j'écoutais pas des affaires cool là j'écoutais du C+C Music Factory du George Michael puis du Black Box puis j'trippais beaucoup là-dessus jusqu'au moment où est-ce que j'ai découvert / Nirvana Sonic Youth // toute le mouvement Riot Girl puis j'étais comme (rire) where have you been all my life t'sais j'étais vraiment comme /, mais c'est ça je veux écouter j'écoutais ça comme / non-stop en boucle la vraiment comme de façon obsessive puis là j't'ais tombée dans la musique électro un peu comme /,mais beaucoup le le techno hardcore / je refusais le rap là j'étais comme eurk / j'suis arrivée au rap à travers Antipop Consortium puis Chili Gonzales / qu'eux sont vraiment comme pas du rap classique du tout là j'tais pas du tout dans le Wu-Tang ou Snoop Dog ou whatever / puis à travers là j'ai découvert toute une autre scène de rap que j'aimais t'sais » (Dalia-84)

Se définissant comme passionnée de musique, cette participante revient sur son parcours d'amatrice de musique, au cours duquel elle indique discursivement s'être positionnée comme réfractaire au rap : « je refusais le rap là j'étais comme eurk ». Le récit de son approche progressive du rap la maintient ensuite à distance de ce qui est généralement considéré comme relevant du genre musical rap, puisqu'elle cite deux influences musicales *via* des stratégies discursives qui les opposent à deux figures du rap mondialement reconnues du rap. Le segment « une autre scène rap » conforte cette perception, puisqu'elle pose discursivement la musique écoutée en orbite (« autre » musique) par rapport à ce qui relèverait de la « norme » en termes de genre rap.

Dans le cadre de cette recherche, trois des participantes considèrent ne pas avoir été réellement influencées par le rap et le hip-hop au cours de leur adolescence. Elles ne font pas non plus état de réseaux amicaux juvéniles infusés de ce genre musical. Il apparaît alors que la mise en récit de leur arrivée dans le rap s'organise selon un mode qui traduit que leur parcours de « non-amatrice de rap » vers le statut de « rappeuse amatrice », relève de « l'exception qui confirme la règle ». Caractérisant ses influences musicales d'inhabituelles, ainsi que témoignant d'une perception de soi comme non-musicienne, l'une de ces enquêtées définit son arrivée dans le rap comme « *bizarre* » et conscientise une trajectoire en porte-à-faux des cheminements qu'elle se représente comme traditionnels dans le cadre de l'implication dans le genre et le champ musical rap :

« Claire-83 et toi comment comment t'en es venue à faire du rap / quel a été le / le moment où t'as commencé à écrire toi même (petit rire)

Dalia-84 c'est vraiment bizarre parce que // moi je suis pas une musicienne (coupure) et j'écoutais / j'ai vraiment un parcours musical bizarre là, mais bon »

Un rapport complexe au terme « *rappeuse* » sera d'ailleurs manifeste tout au long des entretiens réalisés avec ces participantes³⁸¹.

2.4 L'entrée dans le rap comme un processus à la croisée des expériences

Au cours de ces trajectoires hétérogènes et décrites comme marquées ou non par une pratique artistique, et infusée ou non d'un goût pour le genre rap, les participantes vont progressivement s'adonner au rap et dessiner les contours de leur contribution à l'activité rap.

Cette implication graduelle est perceptible à travers les récits qui évoquent un passage d'une pratique poétique vers une pratique rapologique. Il a effectivement été constaté qu'au sein des discours des participantes, la poésie est régulièrement associée à une pratique dilettante et relative à l'entre soi. Il apparaît également que le rap est discursivement distancié de l'écriture poétique. Dans le discours de plusieurs rappeuses et selon des modalités discursives similaires, la caractérisation d'une pratique poétique non sérieuse et inconséquente est effectivement corollaire de sa mise en opposition avec le rap : « *c'était pas vraiment du rap je faisais de la poésie avant (...), mais c'était pas vraiment sérieux* » (R8-47), « *c'était juste pour le fun là je faisais pas heu / du rap plus que ça* » (Rachel-6). Par ailleurs, lorsque la poésie est associée à la sphère privée, le rap devient expression de l'investissement dans l'espace public³⁸². Au sein des discours de plusieurs des participantes, il apparaît ainsi que la poésie devient rap *via* la confrontation des écrits à autrui. Ce fait est palpable au sein de l'énoncé suivant :

« j'écrivais des poèmes, mais t'sais je chantais pas mes propres affaires / donc là je j'étais en train de lire un de mes poèmes à une amie et puis y a une musique qu'est partie en même temps instrumentale et mon poème de le lire ça s'est transformé en rap vraiment comme ça ça s'est faite tout seul / pis y a un gars qui était là puis il m'a entendu puis il a dit hey heu c'est bon tu rappes puis t'sais j'étais là ouais ben j'rappe c'est sorti tout seul / nan nan c'est vraiment bon j'aimerais ça t'amener au studio »
(Béatrice-14)

³⁸¹ Cf. Chapitre V, 1.1.

³⁸² « *si c'est juste pour ton propre plaisir / comme heu des gens qui écrivent par exemple des poèmes ou qui écrivent des textes / ben là c'est ton choix de t'sais garder ça pour toi puis de la partager peut-être avec deux trois personnes de ton entourage versus / heu essayer de bâtir une carrière de faire carrière dans un domaine* » (Samia-207), où le rap est implicitement associé à la dernière partie de l'énoncé.

Le basculement de la poésie au rap est posé dans l'énoncé au moment où le poème est lu à voix haute à autrui, puis entériné discursivement par l'échange rapporté entre une des personnes présentes et la rappeuse. Le verbe « *rapper* » est alors proposé par l'interlocuteur et réinvesti à l'affirmative par la participante elle-même : « *ouai ben j'rappe* », matérialisant le passage de l'écriture poétique vers le rap, alors que Béatrice n'en avait pas conscience jusqu'au moment de produire le verbe (« *c'est sorti tout seul* »). Enfin le dialogue rapporté par la rappeuse se conclut par l'évocation d'un enregistrement studio, confirmant discursivement son implication dans le champ du rap. Au cours d'une recherche sur le fait rap en France, Karim Hammou a constaté que le studio représente l'un des premiers espaces/temps où les amateur-trice-s de rap vont « *s'éprouver comme artiste* » (Hammou, 2009b : 508). Celui-ci est ainsi à envisager comme « *un des lieux privilégiés où l'identification professionnelle s'élabore et s'approfondit collectivement* » (Hammou, 2009b : 513). Ce faisant, le passage au studio est régulièrement posé discursivement comme un passage à une pratique réelle et concrète du rap au sein des productions discursives des rappeuses rencontrées :

« *ma première expérience en studio ça a été avec le groupe Ringtone (...) / puis heu c'est ça moi j'ai rapé là la première fois* » (*Samia-14/16*)

Cet énoncé semble indiquer que la participante ne considérait pas rapper avant d'effectuer un premier enregistrement formel en studio. Le segment « *j'ai rapé pour la première fois* » est effectivement associé à sa « *première expérience en studio* ».

Selon les productions discursives des rappeuses, l'introduction et l'investissement dans la pratique du rap semblent davantage se jouer en termes de processus et de cheminements, plutôt que lors d'un événement isolé et impliquant un avant/après aisément délimitable. En témoignent les difficultés que semblent parfois éprouver les participantes à déterminer l'« ancienneté » de leur pratique rapologique :

« *I say that I've been doing it for like five years but I only really started recording like for like two years now* » (*Grete-14/16*)³⁸³

« *en fait c'est là que j'ai commencé en fait tranquillement, mais c'était vraiment pas bon donc je dis que j'ai commencé plus tard, mais : heu : c'est ça j'ai commencé à enregistrer et à écrire beaucoup c'est ça c'est dans l'écriture que j'essayais de de me positionner avant et heu après j'ai j'ai bon ben je vais m'essayer en studio une fois c'était c'était un peu médiocre puis j'ai continué en fait j'ai pas arrêté j'ai j'ai j'ai augmenté j'ai appris des XX je me suis améliorée* » (*Solange-8/10*)

³⁸³ « *Je dis que je le fais depuis cinq années mais j'ai seulement commencé à enregistrer y'a deux ans* » (*Grete-14/16*). Traduction opérée par mes soins.

« j'rappe depuis heu / heu 6 6 ans sérieusement heu j'écris depuis une dizaine d'années à peu près / heu j'ai commencé à Québec en 2003 officiellement » (Solange-2)

L'ambiguïté palpable au sein de ces énoncés s'actualise sur la base de deux facteurs qui se recourent. D'une part, la participation aux différentes activités relatives au rap est rarement amorcée sur le mode de la simultanéité. Par exemple, les premiers moments de l'écriture et le premier passage au studio d'enregistrement ne vont quasiment jamais recouvrir une même épisode. On relève ainsi la production de plusieurs verbes relatifs à ces diverses activités du rap au sein des productions discursives des rappeuses. Les occurrences de termes tels que « commencer », « améliorer », « m'essayer », « sérieusement » ou « officiellement », indiquent que c'est également au degré de maîtrise et d'investissement dans le champ musical que renvoient les hésitations des rappeuses à situer les débuts de leur pratique : à partir de quel moment peut-on considérer faire du rap ?

C'est donc aux processus à l'œuvre depuis l'amorce d'une pratique rapologique vers une activité de rappeuse amatrice que sera consacrée la sous-partie suivante. Plus particulièrement, celle-ci se focalisera sur l'influence de pairs masculins dans ces cheminements. En effet, d'après les mises en mots des participantes à la recherche, l'introduction et/ou la confirmation de la pratique rap est régulièrement appuyée par un pair, issu d'un réseau de sociabilité plus ou moins proche ou de la scène rap locale.

III. La figure masculine comme levier de l'investissement dans le rap : enjeux genrés de la transmission

Au cours de son travail sur l'activité rap en terrain français, Karim Hammou a constaté que « le processus qui conduit un amateur de rap à devenir un rappeur amateur semble fréquemment procéder de la conjonction entre une « atmosphère » et une ou plusieurs relations affectives fortes » (Hammou, 2009b : 507). Au-delà et lorsque des noms d'artistes sont mentionné-e-s, le sociologue relève que « la transmission de la pratique du rap à des auditeurs de ce style musical fait intervenir bien plus nettement des personnalités locales ou proches » (Hammou, 2009b : 507) que des artistes plus largement reconnu-e-s. S'intéressant plus en avant aux trajectoires de rappeuses, il relève que ces réseaux de sociabilités demeurent indubitablement masculins. Aucune des personnes avec qui le sociologue s'est entretenu « n'évoque en effet de milieux d'entre soi féminin ou mixte dans lesquels les répétitions auraient pu s'épanouir durablement » (Hammou, 2013 : 5). Dans le cadre de la présente recherche, les processus à l'œuvre apparaissent similaires : les différents moments de l'implication des enquêtées dans le

rap apparaissent très régulièrement impulsés, inspirés ou soutenus par des pairs masculins, souvent issus des réseaux interpersonnels des participantes.

3.1 De la présence d'un frère dans les réseaux de sociabilité rap

Parmi les amis proches ou les connaissances évoluant dans un même réseau de sociabilité, la présence d'un frère peut être soulignée par les participantes :

« je chantais avec heu : mon frère et ses amis heu / on faisait des collaborations » (Solange-20)

Le rôle du frère est ici posé discursivement comme déterminant dans la participation de l'enquêtée à un réseau de sociabilité infusé du rap. Les « amis » nommés ici sont effectivement rattachés avant tout à ce frère *via* la production de l'adjectif possessif « ses ». Si cet énoncé peut inviter à considérer les facilités engendrées par la présence d'un frère dans l'intégration des jeunes filles à des réseaux interpersonnels marqués par une présence masculine forte, la non-redondance de ce type de productions discursives ne permet pas d'interpréter ce fait en termes de généralités. Par ailleurs, les autres participantes qui évoquent des collaborations fraternelles usent de stratégies discursives qui posent leur rôle influant, voire prédominant dans le cadre de celles-ci :

« puis j'ai décidé qu'avec mon frère on essaierait de faire un projet » (Dalia-88)

« je travaille avec mes frères / j'ai un frère qui est réalisateur j'ai un frère qui est président d'une compagnie heu toutes sortes de trucs / family business you know (...) quand que ma musique jone à quelque part je dois signer c'est moi / même avec mon label avec mes frères et tout on gère / c'est moi / mmb / me I'm the boss » (Emily-102/215)

Si la présence d'un ou de plusieurs frères apparaît être une ressource facilitante dans le cadre de la structuration et la conduite d'une carrière musicale et ce, notamment au regard de la relation de bienveillance et de confiance qu'elle implique dans un domaine où les déconvenues peuvent être nombreuses³⁸⁴, les deux enquêtées se positionnent discursivement et sémantiquement comme actrices des faits à l'œuvre dans cette relation : production du déictique « je » dans le premier extrait suivi du verbe « décider » et production du segment « I'm the boss » chez la deuxième rappeuse, à la fin d'un énoncé qui impliquait clairement la locutrice à travers la répétition des déictiques « je » et « moi », ou encore la présence d'adjectifs possessifs « ma musique » « mon label ».

³⁸⁴ Plusieurs des enquêtées font effectivement état de déceptions fortes au niveau de leurs collaborations avec des labels ou des maisons de disques : projets abandonnés du jour au lendemain, conditions d'engagement et de rémunérations floues, imposition de lignes artistiques non souhaitées etc.

3.2 « Tu devrais rapper » : l'injonction des pairs à pratiquer le rap

Plusieurs rappeuses mentionnent que la mise en œuvre de leur pratique rapologique a été concrètement et ouvertement impulsée par un ou des pairs masculins :

« j'ai débuté quand j'étais avec un des mes amis / on est allé dans heu on est allé dans sa chambre puis il rappa / puis lui moi j'écoutais beaucoup de rap du Wu Tang un peu de tout (...) puis là heu lui il a commencé à rapper / puis il écrivait ses propres textes puis j'étais là j'étais fascinée j'ai dit wouah tu écris et tout puis là il me dit ben oui / puis il me dit ben toi aussi tu devrais commencer à rapper puisqu'il savait que j'étais fanatique de de rap aussi puis là j'ai dit ben pas de problèmes / écris-moi des textes je vais les rapper / puis là il m'a dit jamais de la vie il m'a dit regardes est-ce que tu sais à quel point c'est difficile pour moi d'écrire mes textes t'sais écris tes propres textes » (Samia-8/10)

Samia, qui indique un goût préalable pour le rap, relate son investissement vers cette pratique musicale *via* l'usage du discours rapporté et la retranscription de l'échange qui aurait impulsé ce processus. Le premier mouvement s'opère lorsqu'elle réalise que son ami rappe lui-même, lequel lui recommande ensuite de prendre le micro. Samia semble d'emblée encline à ce conseil, ce qui incite alors son ami à passer de l'usage du conditionnel « tu devrais commencer » à l'impératif « écris tes propres textes », indiquant simultanément et discursivement que la participante est dorénavant entrée dans une forme de pratique du rap.

Si Samia ne pratiquait pas l'écriture avant d'être incitée à faire du rap, d'autres pratiquaient déjà l'écriture poétique, mais n'envisageaient pas produire du rap avant que leurs talents et compétences poétiques ne soient entendus par un pair, lui-même investi dans ce champ musical :

« un jour j'étais dans mon sous-sol avec mes amis (...) donc là je j'étais en train de lire un de mes poèmes à une amie mon poème de le lire ça c'est transformé en rap vraiment comme ça ça s'est faite tout seul / pis y a un gars qui était là puis il m'a entendu puis il a dit hey heu c'est bon tu rappes puis t'sais j'étais là ouais ben j'rappe c'est sorti tout seul » (Béatrice-14)

« Um in high school (...) we were having a talent show in the school and a guy that I knew who knew that I wrote poetry um and knew that I love to sing also wanted me to sing in one of his songs (...) He was rapping and uh / we were having um a rehearsal during lunch-time one day maybe two days three days before the show and uh / we had more than one person in the show maybe two other guys were rapping (...) And so um one of the guys was rapping and he was you know rehearsing his his verse and I kind of intervened ya know and I said well what if you try saying this instead of this because as a poet you listen to rhyme schemes and they all have a flow so it's very very similar and ya know that guy kind of looked at me like what do you know know I'm not gonna take

*advice from a girl um but at one point uh **the guy who brought me in the show when he saw that I was interested in his you know his friend's verse he said well why don't you try writing your own rap verse and so I said well I don't know rapping is different from poetry and he goes well no not really and I said okay** and he gave me the instrumental and I took it home and I tried writing to it (...) And then I called him and I did for him over the phone / and he was like oh my god you have to like do that for the show so I did it and then after that everyone just knew me as that girl who raps and sings » (Nelly-4/8)³⁸⁵*

En livrant à autrui leurs créations/compétences poétiques les deux participantes ont simultanément rendu perceptibles leurs pratiques artistiques à des membres de leurs réseaux de sociabilités, et ce, dans un contexte infusé du rap (musique instrumentale audible en arrière-plan pour la première rappeuse et séance de répétition avec des rappeurs pour la deuxième). Ces derniers vont alors mettre poésie et rap en articulation et livrer leur interprétation aux rappeuses : « *il a dit hey heu c'est bon **tu rappes*** », « *he said well why don't you try writing your own rap verse* ». Les deux participantes, qui n'avaient jusque-là pas envisagé l'idée de faire du rap, semblent alors prendre conscience de cette possibilité, qu'elles matérialisent quasi instantanément : « *t'sais j'étais là **ouais ben j'rappe c'est sorti tout seul*** », « *I said okay and he gave me the instrumental* ».

Le récit opéré par ces trois dernières rappeuses est organisé de manière similaire et convoque une forme d'hétérogénéité montrée du discours. Les prises de paroles de ces trois participantes entrent effectivement dans un rapport dialogique avec un échange antérieur rapporté, qui pose un dédoublement de l'énonciation, puisque l'enquêtée est également locutrice de l'échange restitué. Ces échanges sont rapportés sous la forme de discours direct et selon des modalités analogues. Après avoir exposé la situation de l'énonciation rapportée, le schéma « *il m'a dit* (« de rapper » ou « que je rappe ») / *j'ai dis* (« oui » ou « je rappe ») » est répété par les trois participantes :

« il me dit ben toi aussi tu devrais commencer à rapper / j'ai dis ben pas de problèmes »

*« il a dit hey heu c'est bon **tu rappes** / j'étais là **ouais ben j'rappe** »*

³⁸⁵ « Um au lycée (...) nous avons un concours de jeunes talents dans l'école et un gars que je connaissais et qui savait que j'écrivais de la poésie um et qui savait que j'aimais chanter voulait aussi que je chante sur une de ses chansons (...) Il était en train de rapper uh / nous faisons une répétition sur le temps du midi un jour ou deux peut-être trois avant le spectacle et uh / nous avons plus d'une personne dans le spectacle peut-être deux autres gars étaient en train de rapper (...) Et donc um un des gars étaient en train de rapper et il était tu sais en train de répéter son couplet et je suis comme intervenue tu sais et j'ai dit si tu essaies de dire ça au lieu de ça parce que comme poète tu tiens compte de la structure des rimes et là ils avaient tous un même flow donc c'est très très similaire et tu sais ce mec m'a comme regardée qu'est-ce que t'en sais je ne vais pas prendre de conseil d'une fille um mais sur un point le gars qui m'a embarquée dans le spectacle quand il a vu que j'étais intéressée par son tu sais le couplet de son ami il a dit pourquoi tu n'essaierais pas d'écrire ton propre couplet de rap et j'ai répondu je ne sais pas, rapper est différent de la poésie et il n'acquiesça pas vraiment et j'ai dit d'accord et il m'a donné la partie instrumentale et je l'ai ramenée à la maison et j'ai essayé d'écrire dessus (...) Puis je l'ai appelé et je le lui ai fait au téléphone / et il a dit oh mon dieu tu dois le faire comme ça pour le spectacle donc je l'ai fait et après ça tout le monde me connaissait comme la fille qui rappe et chante » (Nelly-4/8) Traduction opérée par mes soins.

« *he said well why don't you try writing your own rap verse and so I said well I don't know rapping is different from poetry and he goes well no not really and I said okay* »

La seule différence notable entre ces trois récits réside dans le discours rapporté par la deuxième rappeuse, au sein duquel la prise de parole restituée de l'ami pose d'emblée qu'il s'agit de rap et non que la participante « devrait » ou « essayer » d'en faire.

Au cours d'un article visant à donner des clefs à l'interprétation des discours rapportés, Jacqueline Authier-Revuz insiste sur le fait que le discours direct ne peut être considéré ni comme objectif ni « comme restitution « complète », fidèle, de l'autre acte d'énonciation qu'il a pour objet » (Authier-Revuz, 1996 : 11) et ce, quand bien même la situation d'énonciation est précisément définie. Ainsi, « *il y a, dans le DD une fiction d'effacement, une ostentation d'objectivité, dans le « je cite » (à valeur de « je n'interviens pas »), alors même que l'énonciateur L « tire les ficelles » de l'interprétation de m par la description, inévitablement partielle et subjective, qu'il donne de e.*³⁸⁶ » (Authier-Revuz, 1996 : 11). Derrière l'impression de récits retracés tels quels, c'est bien de discours empreints de stratégies discursives mises en œuvre par les locutrices, que relèvent les dialogues rapportés au cours de l'entretien. Ici, les stratégies discursives impliquent la mise en avant du rôle joué par le pair masculin dans le cadre de leur introduction à la pratique du rap. Les participantes ne s'effacent cependant pas complètement de l'action décrite et ne gomment pas leur propre investissement dans le processus qui se joue. À l'impulsion provoquée par leur interlocuteur, celles-ci indiquent avoir répondu positivement et ce, immédiatement. L'idée d'avoir su « saisir une occasion » qui se présentait apparaît également en filigrane de ces récits, ainsi qu'elle traverse les productions discursives suivantes :

« *a friend of mine was putting on a show and asked me if I wanted to perform and that was kind of my opportunity to try it out you know (...) and I said okay (...) I performed it with a close friend of mine he's almost like family and he was rapping also (...) And um that's kinda how I started getting involved* » (Nelly-20/22)³⁸⁷

« *puis là le producteur il dit / justement j'ai une chanson j'aurais besoin d'une fille qui fait un verse t'sais un couplet dessus et moi j'dis / oh, mais laisse-moi le beat je vais aller chez moi demain avec quelque chose /, mais le producteur il me dit non non non il dit d'ici demain tu sais pas qui va être venu puis qui va déjà avoir pris ta place (...) fait que c'est là ou jamais là j'ai dit ok laisse moi dix minutes puis j'étais allée dans le salon j'ai écrit mon premier verse de ma vie / puis là j'ai fait*

³⁸⁶ Au sein de l'article de Jacqueline Authier-Revuz, « m » renvoie à l'objet du message et « e » à l'acte d'énonciation. (Authier-Revuz, 1996)

³⁸⁷ « *Un ami à moi a été inclus dans un spectacle et il m'a demandé si je voulais en faire partie et c'était le type d'opportunité pour se lancer tu sais (...) et j'ai accepté (...) je l'ai fait avec un ami proche il est comme la famille et il rappa aussi (...) Et um c'est comme ça que j'ai commencé à m'impliquer* » (Nelly-20/22). Traduction opérée par mes soins.

mon premier enregistrement en rap et voilà pis de de là c'est ça eux ils m'ont bien aimé donc j'ai resté dans le groupe et _voilà_» (Béatrice-20)

Il a déjà été souligné, à la suite de Karim Hammou, que le studio d'enregistrement constituait un lieu décisif dans le processus conduisant un-e amateur-trice de rap à « *s'éprouver comme artiste* » (Hammou, 2009b : 508). Le sociologue a également relevé que le concert relevait d'un « espace/temps » similaire. Au sein des discours de ces deux rappeuses, les passages au studio ou sur scène sont évoqués dans cette perspective : celles-ci relatent avoir « *dit ok* » à une proposition pouvant être perçue comme déstabilisante (faire un concert, écrire un couplet en 10 minutes), mais qui apparaît surtout interprétée comme « une occasion à ne pas laisser passer ». Les productions discursives de Nelly soulignent que ce projet est conscientisé comme tel, puisqu'il est désigné comme « *my opportunity* ». La fin de l'énoncé évoque ainsi le passage vers une pratique plus impliquée et plus marquée dans le champ musical rap : « *that's kinda how I started getting involved* », « *donc j'ai resté dans le groupe* ».

Deux autres rappeuses, qui représentent deux des enquêtées les plus jeunes, indiquent également avoir été incitées à faire de la musique – et au-delà du rap — par des pairs. Cependant, ces derniers n'appartiennent pas aux réseaux amicaux et adolescents relevés par les rappeuses précédentes.

Une de ces participantes relate avoir été encouragée à faire du rap par l'un des animateur-trice-s du centre de jeunes qu'elle fréquentait alors :

« heu j'ai commencé à faire du rap à l'âge de 12 ans // beh c'était pas vraiment du rap je faisais de la poésie avant depuis le décès de mon grand-père heu / je commençais à être stressée XX il m'a dit pourquoi t'es stressée comme ça là j'ai expliqué parce que mon grand-père est mort puis là il dit ok mais pourquoi / tu fais pas (...) pourquoi tu fais pas une activité comme le chant / tu écris puis comme tu comme sors tes sentiments pour / tout relâcher / là il m'a dit j'ai dit ok je vais essayer / il m'amène au studio puis / ça j'ai commencé à faire de la musique » (Lina-39/41)

Déjà évoquée au cours du chapitre contextualisant l'activité rap montréalaise³⁸⁸, l'implication non négligeable d'acteur-trice-s de la scène rap locale au sein de centres communautaires ou de jeunesse est ici concrètement soulignée. Outre le fait d'influer sur les activités de ces centres en proposant des ateliers ancrés dans une « philosophie hip-hop » et impliquant une sensibilisation aux divers genres artistiques reliés à ce courant culturel, la présence de ces artistes peut aussi avoir un impact non négligeable sur la structuration et l'organisation matérielle de ces espaces. Par exemple, puisque le centre évoqué ici a été doté d'un studio

³⁸⁸ Cf. Chapitre I, 1.7

d'enregistrement. Il a déjà été signalé que ce type de lieu relève d'un espace marquant dans les processus qui nourrissent une représentation de soi en tant qu'artiste.

La première partie de l'énoncé fait clairement ressortir le rôle d'« animateur jeunesse » endossé par son interlocuteur, qui décèle chez la jeune fille un certain mal-être. Celui-ci va alors proposer à Lina des clefs et des ressources pouvant potentiellement l'aider à surmonter cette situation, lesquelles relèvent particulièrement de la création artistique. Produisant les termes génériques « chanter » et « musique » à ce propos, la participante n'évoque pas ici directement le rap ou le hip-hop. Le segment produit en début d'énoncé « *c'était pas vraiment du rap* » ainsi que l'inscription résolument « hip-hop » des activités du centre et de ses acteur-trice-s semblent cependant conférer, chez Lina, la représentation d'une dispense à préciser que les termes génériques « chanter » et « musique », impliquent ici la mise en œuvre d'une pratique rapologique.

En incitant la jeune fille à rapper, puis en lui proposant de se rendre en studio, l'animateur rejoue ici le rôle habituellement endossé par des membres du réseau interpersonnel de l'artiste en devenir. Ce fait est d'autant plus probant que le discours de la participante est structuré de manière similaire à ceux appréhendés en amont. Celle-ci a effectivement recours au discours direct et relate la conversation engagée entre elle et l'animateur, laquelle est marquée par le segment « *il m'a dit* » / « *j'ai dit ok* », déjà relevé au sein des récits des participantes précédemment citées.

Assumant des procédés d'initiation et d'incitation qui se jouent de manière plutôt informelle chez les autres participantes, les acteur-trice-s du rap investi-e-s dans des centres de jeunesse provoquent ainsi des processus qui se jouent habituellement en termes de conjoncture, presque de hasard, et sous couvert de côtoyer des personnes plus ou moins investies dans le rap. Ici, Lina indique effectivement que son appréhension antérieure du « hip-hop » se concrétisait en tant d'amatrice d'un genre musical de masse, posé discursivement comme éloigné à travers la production des termes « télévision » et « américain ». Avant d'échanger avec cet animateur, le rap n'était donc pas envisagé « *en tant que Mc* » c'est-à-dire en tant qu'activité pratiquée et ancrée dans ce qui relève de l'interpersonnel, du local et de la quotidienneté :

« je connaissais pas vraiment le hip-hop (...) en tant que Mc (...), mais hip-hop à la télévision comme américain ça je connaissais » (Lina-47/51)

Outre l'encouragement verbal et la mise en œuvre de sessions de travail au studio, les activités organisées au sein de ce centre de jeunesse engagent également deux autres facteurs clefs de l'implication des individu-e-s à la pratique du rap : la participation à un concert, et « *l'influence de personnalités locales ou proches* » (Hammou, 2009b : 507). En effet, Lina poursuit dans les termes suivants le récit de son appréhension progressive de la pratique du rap :

« Lina-53/55 alors j'ai essayé / puis il m'a fait écrire une chanson / on a fait le premier spectacle / il s'a au Hip Hop You Don't Stop / 2007 je crois / puis là j'ai vu / c'est là j'ai connu Marisol puis c'est elle qui m'a vraiment inspirée / à continuer de faire de la musique parce que / j'ai jamais vu des filles rapper (...) à part Lil Kim puis Queen Latifah / , mais vraiment quelqu'un devant ma face chanter une femme là j'étais comme wouab*

Claire-56 c'est cool / et elle travaillait au Centre XX aussi

Lina-57 ouais un an après je l'ai vu je l'ai vraiment connue comme parlé à la Maison des Jeunes XX »

Lina indique ici un fait déterminant : la participation à un concert où une rappeuse à la pratique davantage établie était également à l'affiche. Voir une femme rapper « devant [sa] face » est considéré par Lina comme le véritable déclic vers une pratique investie et durable. Un fait d'autant plus nourri que la rappeuse évoquée deviendra plus tard une des membres de l'équipe du centre de jeunesse fréquenté par la participante. D'artiste locale, celle-ci devient donc artiste faisant partie du réseau de connaissance de l'enquêtée. Ce récit ancrant l'intégration de cette participante au rap dans un contexte de fréquentation d'un centre de jeunes est également remarquable en ce qu'il représente l'un des seuls mentionnant le rôle joué par une femme dans la structuration de la pratique rapologique. Nous reviendrons en aval sur cette question de l'influence des femmes quant à l'engagement dans l'activité rap, qui apparaît restreinte d'un point de vue statistique, mais décisive lorsqu'elle s'actualise.

Au-delà, une autre rappeuse indique que le rôle habituellement joué par des pairs issus des réseaux amicaux a été pris en charge par son père et son oncle, déjà impliqués dans la composition de pièces instrumentales destinées au rap.

« Lucie-12 (...) mon père m'a dit si tu réussis à l'école / on va on va faire des chansons comme ça en studio pour le fun / parce que ma famille à toujours été dans la musique (coupure) j'ai entendu ça c'est la seule affaire qui m'a faite commencé à avoir des bonnes notes / puis en fait heu mon père pensait qu'on allait juste faire ça pour le fun, mais / ils ont je crois remarqué un talent / qui était donc ils ont décidé de continuer

Claire-13 wouab

Lucie-14 c'est comme ça que ça a commencé

Claire-15 et il est musicien ton / ton père?

Lucie-16 mon père fait des beats heu

Claire-17 ok

Lucie-18 toutes qu'est-ce qui est heu / programme heu de de musique / heu Cubase XX il est très fort là-dedans

Claire-19 ok

Lucie-20 en fait toute ma famille a heu une bonne base en musique étudiée aussi dans la musique donc »

Indiquant que l'entrée dans le rap relève de circonstances qui ne peuvent jamais être préalablement définies à l'aune de représentations homogénéisantes sur les acteur-trice-s du rap, les trajectoires évoquées ici par Lucie, tout comme celles précédemment convoquées par Lina³⁸⁹, soulignent également que le rap est dorénavant un genre musical mature, qui a traversé plusieurs décennies et marqué plusieurs générations. Pour les plus jeunes, la transmission peut alors être vécue dans le cadre d'une relation parent/enfant ou *via* d'autres canaux que les réseaux interpersonnels et informels, puisque des artistes plus âgé-e-s ont investi le champ de l'intervention auprès de la jeunesse.

3.3 Quand voir et/ou entendre des pairs faire du rap incite à rapper à son tour

La participation à des réseaux de sociabilité traversés par le fait rap peut inciter plus indirectement certaines participantes à s'adonner à leur tour à cette pratique musicale. Dans ce cadre, c'est le fait de voir, d'entendre et de côtoyer des personnes qui rappent, qui va forger une volonté de se saisir de ce mode d'expression. :

« Solange-8 c'est par curiosité vraiment heu / peut-être plus au début parce que j'ai y'avait beaucoup d'amis j'travaille beaucoup avec des gars ils rapaient beaucoup (...) »

« Solange-14 ouais avec qui je trainais des amis qui ont commencé à écrire t'sais qui se font des petites groupes ouais

Claire-15 ça t' donné envie aussi

Solange-16 voilà ouai »

« mais c'est quand on faisait partie de XX en 1995 que là j'étais juste comme tannée / de de voir les gars comme performer et tout ça me tentait vraiment de prendre le micro » (Naomi-44)

« j'étais dans un groupe où que j'étais c'était 2 2 Mc deux rappers rappers rappers gars c'étaient trois gars donc deux rappers puis heu un chanteur puis il était aussi rappeur puis moi j'ai rentré dans le groupe plus tard et heu / vraiment qu'est-ce qui s'est passé c'est que (...) a un moment donné je sais pas y'avait une chanson instrumentale sur lequel ils travaillaient y'avait la chanson puis j'étais

³⁸⁹ inscrite dans un centre de jeunes

vraiment inspirée puis j'ai écrits un un verse comme on dit / puis ça a fonctionné j'ai dit wow ça ça fonctionne » (Elizabeth-A--300)

Si Naomi indique un désir nourrit sur la durée et mâtiné une certaine frustration (« j'étais tannée »), Elizabeth évoque plutôt une inspiration inattendue, impulsée par une musique sur laquelle travaillaient les rappers du groupe dont elle faisait partie. Ces deux dernières rappeuses étaient déjà membres d'un groupe avant de commencer à rapper, en tant que danseuse pour la première et chanteuse pour la seconde. Une pratique artistique investie était donc déjà prise en charge par ces deux enquêtées lorsqu'elles ont commencé à faire du rap, selon des modes concordant avec les rôles et activités traditionnellement investis par les femmes dans le champ artistique³⁹⁰, mais engagés dans le champ du le hip-hop.

Si les pairs — qui sont régulièrement des artistes déjà impliqués — n'interviennent que de manière indirecte dans l'intention de plusieurs participantes à investir le rap, ces rappeuses ont néanmoins sollicité leur approbation à aller et/ou poursuivre dans ce sens. La confirmation par leurs pairs de leurs potentielles aptitudes rapologiques est ainsi recherchée avant de nourrir plus concrètement cette pratique musicale :

« heu donc avait les gars avait les gars qui étaient en train de rapper entre eux puis en anglais / et moi j'ai cogné à la porte j'écoutais je leur ai dit ça vous ça vous dit si j'essaie j'essaie un truc / ils m'ont dit ouais XX essayes puis là moi j'ai / j'ai écrit un truc rapidement, mais en français / et puis je l'ai spit avec heu (coupure) ils ont trippé (...) j'ai pris la relève (rire) j'ai ramassé le truc et j'ai un peu pris les devants je leur ai dit ok heu on le fait on le fait pour vrai on fait des démos on va frapper aux portes des radios on / on fait des spectacles » (Joséphine-20)

« j'avais des choses à dire, mais j'ai j'ai j'étais pas certaine d'être capable d'écrire / parce que tu sais de (...) c'est c'est / c'est facile de dire oui je veux prendre le micro faut être cap avoir la capacité de le faire quand j'ai vu que j'avais participé avec XX avec XX puis avait une bonne heu / bonne réception ben là j'ai dit comme là XX on le fait »* (Naomi-44/46)

« Elizabeth-A--300 (...) j'ai écrits un un verse comme on dit / puis ça a fonctionné j'ai dis wow ça ça fonctionne puis je l'ai présenté aux gars puis ont aimé ça

Claire-301 : cool

Elizabeth-A--302 puis je l'ai fait en spectacle puis de là heu / _ c'est là que _

Claire-303 _ hmm hmm hmm _

³⁹⁰ Cf. Chapitre II, 3.1.3

Elizabeth-A--304 a en faire j'ai vraiment aimé heu l'énergie que ça apportait »

Suite à une forme d'attestation de la part des rappeurs de leur entourage (« *ils ont trippé* », « *avait une bonne réception* » « *ils ont aimé ça* »), ces trois rappeuses indiquent discursivement avoir agité dans le sens d'une pratique impliquée. Elizabeth relate avoir rappé son texte lors d'un concert, qui représente un espace/temps clef du passage à un statut d'« amateur-trice de rap » vers « un statut de rappeur-euse amateur-trice » (Hammou, 2009b). Ce fait se concrétise à la fois au niveau des perceptions de soi-même (« *c'est là que (...) a en faire j'ai vraiment aimé heu l'énergie que ça apportait* »), qu'au niveau des représentations d'autrui³⁹¹. Les deux autres participantes produisent le segment « *on le fait* », selon lequel « *on* » peut renvoyer autant à soi (Naomi), qu'à l'ensemble des personnes en présence au moment de l'événement relaté par la rappeuse (Joséphine). Impliquant ainsi d'autres personnes dans son dessein d'endosser une activité rap impliquée, les productions discursives de Joséphine corroborent discursivement le rôle de *leader* qu'elle a tout de suite pris en charge de manière déterminée au sein du groupe « *j'ai pris les devants* » qui a alors été créé et ce, dans une visée de carrière professionnelle « *on va frapper aux portes des radios on / on fait des spectacles* » :

« (...) j'ai pris la relève (rire) j'ai ramassé le truc et j'ai un peu pris les devants je leur ai dit ok heu on le fait on le fait pour vrai on fait des démos on va frapper aux portes des radios on / on fait des spectacles » (Joséphine-20)

Le rôle actif de la rappeuse est ici porté par l'énumération de verbes conjugués à première personne du singulier et signalant sémantiquement une implication forte. Le déictique « *je* » est donc omniprésent jusqu'à l'insertion d'un discours rapporté, introduit par le segment « *je leur ai dit* », qui implique formellement d'autres personnes au projet de la rappeuse, laquelle endosse ainsi discursivement le statut le plus impliqué et le plus en responsabilité du groupe qui se forme. Le discours direct rapporté est ainsi marqué par la répétition du verbe « *faire* », associé à l'énumération de démarches fondant une activité musicale professionnalisante.

3.4 Quand la confrontation du rap aux pairs entraîne ou valide le passage à une pratique plus investie

Plusieurs participantes à la recherche indiquent également avoir commencé à s'adonner au rap de manière plus ou moins solitaire. Selon les perceptions de ces rappeuses, le passage à une pratique plus investie semble néanmoins engendré par la confrontation de leur rap à d'autres

³⁹¹ Une autre rappeuse relate ainsi qu'après avoir rappé lors d'un concert organisé dans son lycée, les gens la reconnaissent comme la fille « *qui rappe et chante* » : « *he was like oh my god you have to like do that for the show so I did it and then after that everyone just knew me as that girl who raps and sings* » (Nelly-10).

rappeurs, laquelle se produit par la participation des enquêtées à un concert ou la présence d'enregistrement dans l'espace public :

« j'ai commencé à écrire disons de la poésie, mais c'était juste pour le fun là je faisais pas heu / du rap plus que ça (...) puis jusqu'à temps que je suis allée dans une soirée freestyle puis heu / y a un gars qui m'a remarquée en fait qui m'a demandé si je voulais faire des premières parties avec lui à chaque comme une fois par semaine en fait fait que heu / j'ai accepté puis depuis ce temps-là j'ai commencé à faire des spectacles rencontrer pleins d'artistes puis vouloir plus heu / m'introduire dans le mouvement » (Rachel-6)

Si Rachel pratiquait déjà le rap d'une manière assez conséquente pour se rendre et participer à une « soirée freestyle », la mise en récit de sa trajectoire indique qu'elle ne considérait pas être réellement impliquée dans cette expression musicale (« je faisais pas du rap plus que ça »), avant qu'un artiste la repère et lui propose de collaborer à des spectacles. Outre une pratique artistique, c'est l'intégration au champ du rap, pensé comme une activité impliquant un réseau d'acteur-trice-s, qu'évoque ici Rachel.

Pour Mathilde, le caractère déterminant du rôle joué par un rappeur qui a découvert sa musique en ligne semble manifeste :

« c'est vraiment / c'est arrivé comme par hasard t'sais j'avais pas faire ça, mais en fait j'ai fais des études en théâtre (...) puis heu / moi j'aime jouer t'sais j'aime faire des niaiseries puis tout et j'travaillais dans les bars donc quand je revenais des bars j'arrivais chez nous puis je downloadais j'téléchargeais \ des espèces des pièces et des beats empruntés à qui que ce soit puis j'improvisais des textes par dessus juste t'sais pour faire rire mes amis, mais c'était de la pure connerie, mais c'était BON quand même t'sais pis heu j'ai mis ça sur internet pour mes amis puis un moment donné XX de XX heu a entendu ça (...) pis m'as envoyé un courriel pis m'a dit heu t'sais si jamais t'as besoin d'aide pour une ou deux chansons ben t'sais appelle moi / fait que je l'ai appelé on est allé en studio ensemble pis heu j'pensais pas m'impliquer autant lui non plus fait que c'est ça depuis c'temps là on travaille ensemble » (Mathilde-6/8)

Ici, Mathilde semble considérer que son introduction à une pratique investie du rap n'aurait presque « jamais du arriver ». Son propos convoque alors deux arguments qui se répondent : le caractère humoristique, blagueur de ses productions musicales et son approche distanciée par rapport à cette pratique (« j'avais pas faire ça ». Plus loin dans l'entrevue, elle confirmera « j'avais aucune intention de faire ça » (Mathilde-14)). La trajectoire de cette participante apparaît alors, à première vue, ancrée dans une application extrêmement polarisée entre son expérience peu marquée par la vocation ou la passion, et l'intervention du pair masculin, qui représente l'un des rappeurs les plus reconnus et les plus influents du Québec. Ce fait est également manifeste au sein d'une autre de ses productions discursives :

« j'ai faite des gros spectacles Francofolies puis tout ben j'ai appris à écrire des textes puis heum heum on a fait un album » (Mathilde-26)

Le récit de Mathilde indique une structuration de la pratique rapologique qui ne suit pas un schéma linéaire vers une activité de plus en plus investie et visible, généralement repéré dans les discours des autres artistes rencontrées. Non seulement celle-ci indique avoir fait des concerts avant d'avoir finalisé son apprentissage du rap, mais elle renforce discursivement le caractère quasi paradoxal de cette situation en insistant, d'une part, sur l'envergure des spectacles réalisés et, d'autre part, sur le caractère néophyte de son rapport à l'écriture, qu'il s'agit de travailler. La production du verbe « *j'ai appris* » est ainsi marquante au sein de cet énoncé. Si elle n'est pas directement perceptible sémantiquement, l'implication du rappeur investit à ses côtés dans cette trajectoire et son organisation est vraisemblablement manifeste. D'ailleurs, elle est soulignée discursivement à travers la production du déictique « *on* » dans le segment « *on a fait un album* ». L'ascendance marquée du pair masculin au sein du champ musical québécois engendre alors un récit qui semble d'autant plus marqué par le peu de prétention de la rappeuse à amorcer un réel parcours artistique. Cependant, lorsque l'on s'attache plus précisément aux productions discursives de Mathilde et lorsque l'on dépasse le sens qu'elle donne en surface de sa trajectoire, il apparaît que derrière la représentation d'un cheminement davantage caractérisé par le hasard que le désir de devenir rappeuse, celui-ci est bien marqué par son implication active. Son récit indique effectivement qu'elle a pris en charge plusieurs actes décisifs dans la structuration d'une pratique rapologique investie. Après avoir téléchargé des pièces instrumentales et avoir rappé dessus, Mathilde a mis en ligne les chansons produites. Quand bien même celle-ci précise avoir fait ce geste pour mettre ses créations à disposition de ses amis, il s'avère que ses productions ont été, fait, mises à disposition dans l'espace public. Elle a ensuite répondu positivement à la proposition d'un autre rappeur de travailler avec lui, signant simultanément l'amorce d'une pratique plus conséquente.

Ainsi que l'indiquent les productions discursives des rappeuses précédemment citées, leurs trajectoires sont régulièrement marquées par la participation à un groupe de rap. Deux participantes étaient déjà membres d'un groupe lorsqu'elles ont commencé à s'adonner au rap. Une autre, quant à elle, a pris en charge la formation d'un groupe avec ses amis. Par ailleurs, plusieurs rappeuses indiquent avoir été invitées à rejoindre un groupe après que l'un ou plusieurs des membres qui le composent l'aient entendu rapper :

« et il y a des rappeurs du quartier en Côte d'Ivoire qui sont venus me voir ils ont dit ah est-ce que tu rappes et tout ça donc j'ai rappé devant eux j'étais totalement ridicule !(...) et bon ils m'ont appris un peu à rapper et puis j'ai commencé avec eux dans un dans leur groupe et tout » (Katarin-20)

Si le verbe « *rapper* » est produit en début d'énoncé, l'adjectif subjectif « *ridicule* » est également convoqué par la participante pour désigner la teneur de sa pratique. La représentation d'un rap balbutiant est ensuite corroborée par l'usage des verbes « *j'ai appris* » et « *j'ai commencé* », qui semblent indiquer qu'elle ne rappait pas avant la confrontation de son rap à d'autres rappeurs. Enfin, Katarin souligne qu'elle a intégré un groupe, fait qui entérine son introduction au champ du rap.

Une autre des enquêtées, quant à elle, endossait déjà une activité amatrice investie et palpable dans l'espace public, puisqu'un artiste ne faisant pas partie de son réseau de sociabilité a pu prendre connaissance de sa musique.

« Claire-29 Okay and uh did you meet them uh / the other members of / Blue Kingdom / it was / before you began to rap or

Grete-30 No no that's actually how I met them 'cause one of the guys heard my music and he wanted to work with me and from there / he asked me to join the group so I did »³⁹²

L'arrivée dans le groupe est néanmoins définie comme un tournant vers une pratique sérieuse et investie du rap. C'est d'ailleurs dans cette visée que la participante a choisi de rejoindre le groupe :

« before XX I was in a group with two other girls (...) And uh it was fun but like we didn't really get much done together like they weren't they weren't there not as serious as I am about music basically (...) There just doin' it for fun but I was like on a different level so that's why I joined Blue Kingdom » (Grete-206/210)³⁹³

À noter que Grete avait déjà monté un premier groupe avec deux autres filles. Elle en souligne néanmoins le caractère peu investi, dû à une implication moindre de ses partenaires dans la pratique musicale. Ainsi, c'est le ralliement à un autre groupe, lequel est composé d'hommes, qui signe son passage à une pratique rapologique et une participation à l'activité rap plus tangibles. La tendance manifeste des rappeuses rencontrées à traduire un parcours marqué par l'arrivée dans un groupe, n'est pas sans rappeler les observations opérées par Karim Hammou dans le cadre d'un travail axé sur les trajectoires de six rappeuses en France. En effet, le sociologue met en exergue que, pour l'ensemble des enquêtées, « *l'entrée dans le milieu semi-professionnel du rap passe par la rencontre de collectifs masculins déjà structurés et à la notoriété bien plus*

³⁹² « Claire-29 Okay et uh les as-tu rencontrés / les autres membres / de Blue Kingdom / c'était / avant de commencé à rapper ou Grete-30 Non, en fait comment je les ai rencontrés parce que un des gars a entendu ma musique et il voulait travailler avec moi et à partir de là / il m'a demandé de rejoindre le groupe donc je l'ai fait ». Traduction opérée par mes soins.

³⁹³ « Avant XX j'étais dans un groupe avec deux autres filles (...) et uh c'était chonette mais comme on finissait pas grand chose ensemble elles n'étaient pas elles n'étaient pas aussi sérieuses que je le suis dans la musique disons (...) Elles le faisaient juste pour s'amuser mais j'étais à un niveau différent donc c'est pourquoi j'ai rejoint Blue Kingdom » (Grete-206/210). Traductions opérées par mes soins.

importante » (Hammou, 2013 : 6). Soulignant l'asymétrie qui peut se jouer dans ces collaborations en termes d'âge ou d'expérience, Karim Hammou relève également que ce mode d'implication à l'activité rap se démarque de ceux relevés chez les rappeurs. D'après ses enquêtes, c'est notamment la formation d'un groupe avec des amis de même âge et de même notoriété qui impulse l'intégration des rappeurs au terrain semi-professionnel du rap :

« Avec ce premier groupe, les rappeurs réalisent leurs premières scènes et leurs premières participations discographiques, et parviennent ainsi peu à peu à « se faire un nom » (Hammou 2002 : 79) dans un espace local ou régional d'amateurs de rap. Pour les hommes, l'entrée dans une dynamique semi-professionnelle se fait ainsi avant l'association à un collectif connu – qui est alors mobilisé en vue de la réalisation d'un album. Au contraire, pour les rappeuses, l'association à un tel collectif est une étape préalable à la constitution du nom » (Hammou, 2013 : 6).

Conscientisant la quasi-automaticité de l'intégration des rappeuses à un groupe ou un collectif masculin au cours de leur trajectoire, Emily insiste alors sur le fait qu'elle a veillé à mettre en œuvre une pratique musicale qui la dispenserait de toute forme de dépendance à ce type de formation :

« moi je rappe, mais je chatte et je chante / et je fais les trois / simplement parce que / personne me comprenait au début qu'est ce que je voulais faire comme style / et je voulais pas être / une attachée à un groupe de dudes / donc j'ai décidé de / étudier les trois styles et les faire moi-même » (Emily-88)

La production des verbes « vouloir » « décider » et « faire », associés à la présente forte d'Emily dans l'énonciation (déictiques « je » et « moi-même »), renforcent discursivement la qualité d'« actrice de son parcours » qu'elle souhaite exprimer et démontrer.

Au-delà, l'aspiration à poursuivre une carrière en *solo* est mentionnée au sein de la plupart des récits qui indiquent des trajectoires marquées par la participation à un groupe. La plupart des rappeuses ayant fait partie d'un groupe vont effectivement assumer le désir d'une carrière *solo* et/ou endosser leurs propres projets en parallèle de la formation investie. Le groupe est certes décrit comme décisif en termes de perfectionnement artistique et d'investissement dans une activité semi-professionnelle, mais il est aussi considéré comme une étape.

« I'm starting to I'm going by my sol* like I'm doin' my solo project right now so I'll always be like affiliated with them ya know but right now I consider myself as a solo artist (...) so / I don't really need a group to back me up anymore ya know » (Grete-190)³⁹⁴*

La perception selon laquelle Grete a acquis les compétences et la visibilité nécessaires pour pouvoir poursuivre une carrière en *solo* traverse ses productions discursives, ainsi qu'elle est

³⁹⁴ « Je commence * je démarre en solo* en ce moment je fais mon projet solo donc je serai toujours associée à eux mais là je me considère comme une artiste solo (...) donc / je n'ai plus vraiment besoin d'un groupe avec moi tu sais » (Grete-190). Traduction opérée par mes soins

appuyée par la structuration de l'énoncé, qui mobilise les segments « *I consider myself as a solo artist* » et « *I don't really need a group to back me up anymore* ».

Ce faisant, la participation à un groupe de pairs masculin est régulièrement perçue en tant qu'« opportunité » et/ou que « tremplin » au sein des discours des rappeuses et ce, vers la structuration d'une pratique rapologique qui tend au moins à la semi-professionnalisation. Ces participantes se réapproprient donc stratégiquement un schéma souvent observé dans les parcours des rappeuses (Hammou, 2013), dans le but de développer leurs propres carrières.

Par ailleurs, si la plupart des entretiens semblent indiquer que la fin de ces collaborations relève plutôt d'un processus mené en douceur, se conjuguant au gré des aspirations qui évoluent et des opportunités qui se dessinent, une autre rappeuse, quant à elle, témoigne d'un « départ » qui a « *du* » être décidé au regard des frustrations qu'elle pouvait éprouver au sein du groupe :

« dans le groupe où j'étais avant / il a fallu que / je suis partie parce que on me considérait pas j'étais dans le groupe, mais on prenait des décisions sans me le dire (...) t'sais / puis finalement quand xx te demander pourquoi ça c'est fait comme ça c'est comme ah ben Elizabeth elle fait trop de choses elle est dans trop de groupes » (Elizabeth-A--706)

Elizabeth indique que ses propres ambitions ont engendré une forme d'exclusion à la vie du groupe dont elle faisait partie. En effet, les autres membres du groupe semblent avoir évincé Elizabeth des espaces/temps décisionnels de celui-ci, et ce, sur la base d'un argumentaire qui pose leur collaboratrice comme responsable de cette situation : « *elle fait trop de choses elle est dans trop de groupes* ». Les processus et les enjeux qui sous-tendent cette situation seront examinés plus précisément au cours de la cinquième partie de ce chapitre³⁹⁵.

Au cours de cette partie, le rôle déterminant de pairs plus ou moins proches dans le cadre de l'introduction à la pratique du rap et/ou de la mise en œuvre d'une démarche plus investie chez les rappeuses, a été mis en exergue. Les productions discursives de quinze d'entre elles soulignent l'influence plus ou moins directe qu'ont pu jouer d'autres artistes masculins dans la structuration de leur pratique rapologique et de leur investissement au sein du champ musical. L'influence de pairs masculins semble donc quasi incontournable dans la contribution des rappeuses à l'activité rap montréalaise. Un contexte qui semble d'ailleurs conscientisé par l'une des enquêtées comme étant propre au champ du rap en général : après avoir indiqué être nourrie artistiquement par l'un de ses amis, celle-ci compare leur relation à d'autres artistes rap mondialement reconnu-e-s :

« depuis qu'on a dix ans on faisait de la musique ensemble lui il rappait alors il m'a pas montré à rapper c'est en l'écoutant lui il rappait toujours au téléphone en l'écoutant j'ai comme pick up sur /

³⁹⁵ Cf. Chapitre V., 5.5

*son flow alors on a le même flow maintenant et tu peux sentir qu'on vient de la même famille
exactement comme Lil Kim et Biggie ou Foxy brown et Nas » (Monica-58)*

Selon ses propos, à côté de la participation de chaque rappeuse au champ musical, se trouverait forcément un rappeur.

Rejouant des situations similaires à celles relevées par Karim Hammou au cours de son étude des trajectoires de rappeuses ayant investi le rap au milieu des années 1990 en France, l'omniprésence de « pairs » dans les récits des rappeuses n'est pas anodine. Cette omniprésence ne traduit pas tant une certaine passivité des femmes impliquées³⁹⁶, qu'elle révèle plutôt une activité rap montréalaise surtout investie par des hommes et, par conséquent, composée de réseaux de sociabilités surtout masculins. Ce fait rejoint les conjonctures déjà observées au sein d'autres scènes rap ou d'autres champs de l'activité musicale, notamment lorsqu'ils relèvent de la musique dite populaire (Bayton, 1997 ; Cohen, 1997 ; Buscatto, 2007).

L'inspiration, l'encouragement ou le soutien de pairs masculins, qu'ils soient issus des scènes locales et/ou des réseaux de sociabilité des artistes rap en devenir, ne semble cependant pas relever d'un point à problématiser pour la plupart des rappeuses rencontrées. Concernant ces moments relatifs à la structuration de la pratique et l'activité rap, les participantes ne proposent pas réellement de commentaires sur les « difficultés » ou les « facilités » que pourraient impulser cette situation, en termes d'intégration à des réseaux de sociabilités, d'interactions au sein de ces derniers ou de travail artistique avec des pairs. Néanmoins, il convient de souligner que, ne problématisant pas l'omniprésence de pairs dans le cadre de leur introduction au rap, les rappeuses rencontrées ne mentionnent pas non plus une inclination manifeste à des sociabilités masculines ou une affiliation à une figure du garçon manqué, lesquelles ont été repérées chez les femmes impliquées dans le jazz (Buscatto, 2009), le rap (Hammou, 2013) ou dans des sports dits « masculins » (Menesson, 2006) en France. Dans le cadre de cette recherche, les seules productions discursives qui traduisent une adhésion juvénile manifeste à des codes perçus comme masculins recouvrent celles qui abordent la question des choix vestimentaires des rappeuses lors de concerts. Parmi les diverses prises de paroles sur le sujet, trois d'entre elles mettent en opposition le choix d'un style actuel dit « féminin » avec le look endossé lorsqu'elles étaient plus jeunes, caractérisé rétrospectivement de « masculin ».

*« (...) à l'école comme ça les gars étaient comme / oh tu me prêtes ton tee-shirt pour la semaine
prochaine (rire) fait que ouai mais j'aime vraiment j'aime vraiment heu / j'aime magasiner / j'aime
acheter des souliers et tout (...) j'ai vieilli j'ai vingt-et-un an maintenant donc il faut / j'suis*

³⁹⁶ L'analyse des productions discursives des enquêtées indique la prise en charge d'un rôle investi dans leur propre trajectoires et une réappropriation individuelle et stratégique de schémas à l'œuvre dans un champ traversé par des rapports sociaux de sexe.

consciente qu'il fut ajouté une petite touche féminine / c'est / c'est ça c'est juste normal (...) puis là maintenant je change un peu, mais c'est moi qui veut aussi / (...) fait que j'suis consciente qu'il faut avoir la touche un petit peu plus féminine puis même moi maintenant je je m'habille / j'm'habille différemment / dans la vie de tous les jours » (Lucie-280/302)

« je suis quelqu'un d'extrêmement matérialiste / heu c'est peu être un défaut, mais moi je le vois d'une bonne façon / je suis propre / et mon apparence / est qu'est-ce que je reflète des autres (...) non moi j'suis très féminine heu / mon côté masculin j'pense il est passé / une fois de temps en temps quand je sors entre ami-e-s j'aime ça mettre mes / snap caps mes casquettes / j'ai beaucoup de de / de sneakers » (Monica-88/96)

« j'ai grandi moi dans mon jeune âge j'étais tomboy / heu a avait pas plus tomboy que moi, mais j'pense qu'avec l'âge aussi en devenant femme r'aimes tes petites (coupure) les souliers plats j'vais vraiment avec ce qui m'anime j'aime que se soit fashion j'aime que se soit cute (Samia-239/241)*

Ces trois participantes considèrent qu'elles s'habillaient de manière masculine, ou du moins « comme d'autres garçons » (« les gars étaient comme / oh tu me prêtes ton tee-shirt »), lorsqu'elles étaient adolescentes. Elles soulignent également avoir aujourd'hui d'autres goûts vestimentaires jugés plus féminins. En outre, leurs productions discursives indiquent qu'elles accordent toutes de l'importance à la mode, aux vêtements, au style, et ce, depuis leur jeunesse. Davantage que des choix endossés dans la perspective de « dissimuler le fait d'être femme » ou de « se rapprocher d'une apparence masculine », la mention d'un goût prononcé pour les vêtements indique que ces choix procédaient plutôt d'un style étudié selon des codes en vogue à cette époque. Considérant alors que ces artistes soulignent l'importance que revêtait la culture hip-hop dans leur jeunesse, il semblerait que leur look, « masculin », visait surtout à concrétiser une apparence en concordance avec le style hip-hop, lequel était effectivement dicté par des artistes masculins et a longtemps été marqué du culte des vêtements amples, voire « XXL » (Benoit et Pfeiffer, 2015). C'est donc surtout dans le but de valider et de montrer une forme d'appartenance à une « culture » que se jouaient les choix vestimentaires de ces participantes. À l'occasion d'un travail sur les « cultures lycéennes », Dominique Pasquier rappelle que l'adolescence recouvre une période où le sentiment d'appartenance à un groupe de pairs est recherché et implique des stratégies de reconnaissance, mais aussi de distinction entre les jeunes (Pasquier, 2005b). Ce fait se joue notamment en termes de goûts vestimentaires et culturels (Joubert et Stern, 2005), lesquels se recourent. Partant de là, si l'évolution progressive des goûts vestimentaires énoncée par les rappeuses peut en partie être interprétée comme simultanée à la perception grandissante de « se sentir femme » et une volonté de mettre en œuvre une « stylisation genrée du corps » (Butler, 2005 (1999²) : 36), laquelle va dans le

sens des normes de la féminité en vigueur, d'autres facteurs entrent également en articulation dans ce cadre. En grandissant et en quittant petit à petit l'adolescence, sans doute que les relations amicales, si déterminantes auparavant (Gauthier et Bernier, 1997), vont prendre moins d'importance, et les rappeuses vont moins ressentir le besoin de nourrir un sentiment d'appartenance auprès de certains réseaux de sociabilités. Contrairement à de nombreux autres individu-e-s, les rappeuses restent néanmoins rattachées à un genre musical, puisqu'elles le pratiquent, mais leur « appartenance » à ce champ ne semble plus tant à démontrer en termes de conformité avec des codes établis ou perçus, notamment en termes d'apparence³⁹⁷. Les rappeuses, qui ont « *vieilli* », vont alors endosser une apparence davantage « neutralisée » en termes d'affiliation culturelle, pour plutôt se rapprocher de codes généralement à l'œuvre dans l'espace public, lesquels apparaissent alors traversés par des normes différenciées selon le sexe. Ainsi, il apparaît que derrière une apparente neutralité, la normalité vestimentaire est en fait genrée.

Par ailleurs, les codes vestimentaires rap et/ou hip-hop ont changé avec les années, simultanément à un mouvement, selon lequel, la mode en général, est dorénavant imprégnée et infusée d'un style dit « urbain » et/ou « *streetwear* », initialement investis par la culture hip-hop étasunienne. Les codes vestimentaires du rap et ceux de la mode plus *mainstream*, tendent donc à se rapprocher selon des processus engageant des mutations concomitantes.

Non seulement l'appartenance à une « culture » n'est plus autant décisive et/ou ne se concrétise plus autant en termes de concordance à des codes en vieillissant, mais il apparaît également que les codes eux-mêmes du champ investi – ici le rap/et le hip-hop — , sont empreints de mutations. Aussi, être perçu comme affilié-e au rap – qui impliquait, au moment de l'adolescence, une apparence rétrospectivement qualifiée de masculine — n'engage plus tant une apparence marquée dans ce sens au moment de l'enquête de terrain.

D'ailleurs, ce fait semble également applicable aux hommes impliqué-e-s dans l'activité rap :

« on peut — être hip-hop et être bien et bien stylée (...) et même d'ailleurs même les hommes en général je trouve que t'es pas obligé d'avoir heu je sais pas d'être habillé grosse casquette gros tee-shirt gros pantalon tu peux heu / être un peu stylé avec avoir un peu de style avec quoi (...) mmbmh et ça t'empêche pas d'être là donner de ton flow et d'être bouger sur scène, etc » (Katarin-400/403)

³⁹⁷ En outre, les productions discursives des rappeuses sur leurs pratiques artistiques indiquent très régulièrement leur inclination à endosser des modes de création qui s'extirpent des carcans parfois perçus à propos du rap ou du hip-hop.

3.5 Processus générationnels, enjeux médiatiques et discours de l'empowerment dans la transmission féminine

Au cours des lignes précédentes, la présence ou l'influence de « *« paires »* » (Guillaumin, 1992 : 141)³⁹⁸ n'ont été évoquées que dans deux des énoncés retraçant l'introduction ou l'établissement des rappeuses dans le champ du rap. L'une d'entre elles indique avoir monté un premier groupe avec des amies (Greta-206/210), quand une autre souligne le déclic qu'a représenté le fait de voir une rappeuse locale performer (Monica-53/57). Une autre rappeuse attire également l'attention sur le fait que c'est une de ses amies qui l'a exhorté à réinvestir une pratique rapologique :

« dans la collaboration qu'on a faite ensemble XXX c'était très personnel / heu je vivais des choses difficiles / et c'est elle qui m'a / poussée à retourner au studio (coupure) / et heu // du coup elle m'a juste dit écoutes t'as beaucoup de talent / tu devrais vraiment heu heu laisser la chance aux autres de t'entendre et et puis heu voilà / j'ai j'ai été jusqu'à aujourd'hui je suis encore là » (Monica-120)

Convoquant des procédés discursifs similaires à ceux mentionnant l'encouragement de pairs masculins à prendre en charge une pratique rapologique, l'influence de cette amie est relatée *via* une formation discursive qui convoque un discours rapporté direct et ce, selon un schéma « *elle m'a dit / j'ai été* ».

Fiona mentionne, elle aussi la présence et l'influence de « paires » dans sa trajectoire vers le rap. À noter que cette rappeuse indique ne pas avoir développé un goût pour le rap ni avoir fréquenté de réseaux de sociabilités traversés du fait rap durant son adolescence :

« à l'extérieur de ce projet-là je pense pas que j'aurais j'aurais certainement pas fait de rap (...) je chantais c'était vraiment ça mes ambitions j'en avais / pas c'est-à-dire // puis heu XX c'était un petit peu la même affaire aussi super rêveuse puis qu'elle rappe puis qu'elle faisait du beat box puis heu / on a commencé / à djammer ensemble vraiment pour le fun puis ça finalement on s'est faites remarquer par XXX justement qui a qui a son projet ça roulait ben elle roulait beaucoup avec XXX qui est son projet rock, mais XXXX c'est son side projet heu hip-hop / puis elle nous a invité à aller heu jouer c'est ça au Rap Maudit / nan elle nous a pas invité à jouer elle nous a invité comme à aller regarder un Rap Maudit mais quand on est arrivé on a proposé de jouer une toune / ça a commencé comme ça puis là maintenant ben on fait ça dans la vie / on chante puis on rap et c'est assez drôle » (Fiona-23)

³⁹⁸ La graphie utilisée par Colette Guillaumin sera mobilisée tout au long de cette recherche pour référer au « *paires* » féminines, notamment en ce qu'elle souligne la rareté, voire l'incongruité d'une telle forme de relation ou de coopération entre femmes.

Endossant le chant dans la collaboration initiée avec une autre artiste pratiquant le rap, le travail commun avec cette dernière a non seulement impulsé la mise en œuvre d'une activité artistique plus investie, mais elle a aussi entraîné un mouvement vers l'expression rap, laquelle n'avait pas été envisagée jusque-là. C'est sous l'impulsion d'une autre femme, impliquée elle aussi dans des projets rap, mais davantage issue de la scène rock locale, que les deux « collègues » vont assister à une soirée étiquetée « rap », et au cours de laquelle elles vont proposer de prendre le micro. Cet épisode est désigné comme le tournant (« *ça a commencé comme ça* ») qui a marqué la structuration d'une pratique musicale qui conduira à leur professionnalisation dans ce champ.

Ce type de prise de parole, explicitant l'influence directe ou indirecte d'une/de femme-s du réseau de sociabilité des participantes dans leur contribution à la pratique du rap, reste relativement exceptionnelle au sein des entretiens menés. Pourtant, lorsqu'elles sont mentionnées, ces formes d'influence apparaissent décisives dans les trajectoires des rappeuses. Le récit de Lina, indique qu'une présence féminine plus accrue et plus visible dans le champ musical, en particulier au niveau d'une activité rap locale, pourrait impulser d'autant plus de jeunes filles à investir cette forme d'expression et ses sphères de sociabilités :

« Lina-53/55 là j'ai vu / c'est là j'ai connu Marisol puis c'est elle qui m'a vraiment inspirée / à continuer de faire de la musique parce que / j'ai jamais vu des filles rapper (...) à part Lil Kim puis Queen Latifah /, mais vraiment quelqu'un devant ma face chanter une femme là j'étais comme wouah

Claire-56 c'est cool / et elle travaillait au Centre XX aussi

Lina-57 ouais un an après je l'ai vu je l'ai vraiment connue comme parlé à la Maison des Jeunes XX »

Au-delà, plusieurs participantes indiquent que la présence de rappeuses dans le paysage médiatique a pu jouer un rôle déterminant dans leur désir de s'adonner elles-mêmes à la pratique du rap, quand bien même celle-ci a été concrètement mise en place et/ou confirmée dans le cadre de réseaux de sociabilités masculins :

« j'ai toujours aimé écrire des poèmes j'ai toujours aimé la poésie / surtout Emile Nelligan là qu'est un grand poète ici / puis heu / j'sais pas j'entendais aussi des femmes rapper là comme Casy heu Casey plutôt / en / France ou heu j'ai commencé à tripper » (Rachel-6)

« moi Lauryn Hill ça a été vraiment heu le gros déclencheur (rire) je pense beaucoup de jeunes filles ont aimé Lauryn Hill quand elle est sortie heu (...) t'sais c'est comme oh wouah enfin le t'sais enfin non même pas enfin, mais oh ouais elle la fille a tout quoi en fait et heu elle rappe elle chante sur la même chanson en plus c'était c'était parfait en fait / c'est / le / dans mon top 3 de mes albums de

tous les temps à date là son album solo heu Lauryn Hill j'écoutais beaucoup de : rap français j'écoutais NTM Mc Solaar heu / hum beaucoup j'écoutais Secteur A Arsenik tout ça / Jay-Z Nas heu vraiment heu // tout ce qui se faisait un peu t'sais fin années 90 » (Solange-46/48)

Outre le fait de souligner les circulations du rap français dans les espaces francophones (Casey, NTM, Mc Solaar, Secteur A et Arsenik sont des artistes ou des groupes/collectifs de France), les productions discursives de ces participantes indiquent tant le caractère capital de la présence médiatique de rappeuses dans la formation des vocations des jeunes artistes, que la marginalité quantitative de celles-ci dans l'espace public. En effet, si les propos de Solange exposent le rôle déterminant de Lauryn Hill dans sa propre trajectoire (production du terme « déclencheur » et de l'adjectif subjectif « gros » à cet égard), ses productions discursives montrent simultanément que ces formes d'inspirations restent minoritaires en termes numériques. Le segment « beaucoup de jeunes filles ont aimé » et la production de l'exclamatif « enfin ! » pour désigner la réaction qu'aurait provoquée la présence de cette artiste et de ses productions musicales dans le champ du rap, corrélés à l'énumération d'autres noms d'artistes masculins, démontre tant sémantiquement que discursivement le caractère quasi exceptionnel de cette figure inspirante.

Le peu de rappeuses reconnues dans le domaine du rap, qui semble d'autant plus probant hors de la sphère rap étasunienne, est régulièrement explicitée par les participantes à la recherche. Par exemple, Elizabeth indique devoir prendre en charge des couplets de rappeurs lors d'un spectacle basé sur des reprises de classiques du genre, pour pouvoir rapper autant que ses partenaires masculins :

« ça s'est arrivé parce que / techniquement on a fait comme un hip-hop medley / puis / du fait on fait un hip-hop medley y a presque rien sur le côté féminin tu sais faut que j'aille pitcher sur le côté masculin parce que (...) avait pas grand-chose donc / ça c'est plutôt pour ça là que que (...) j't'ai comme non j'veux faire quelque chose là j'suis tannée là comme (rires) je veux faire un verse là » (Elizabeth-A--358)

Une autre rappeuse indique que le manque de références féminines n'est pas uniquement liée à leur infériorité numérique, mais également à une forme d'invisibilisation de ces dernières par les stratégies des industries musicales et médiatiques. Corroborant le discours de Elizabeth, Nadine interprète le fait qu'elle est souvent désignée comme la Lauryn Hill locale sur la base du caractère exceptionnel de la médiatisation des rappeuses – locales comme internationales – au Québec.

« j'apprécie heu la comparaison, mais je pense aussi c'est parfois ah on m'a dit ça à l'extérieur heu en France aussi /, mais je pense parfois une manque de références heum / parce que si les gens connaissaient la musique de Queen Latifah / ça serait vraiment facile de faire un lien avec moi et Queen Latifah ses textes d'avant en tous cas quand elle a commencé avant qu'elle a changé son / son

image / , mais c'est clair oui Lauryn Hill c'est une influence que j'ai / , mais pense aussi c'est c'est la seule référence que les gens ont / ici à Montréal » (Nadine-285)

Plus tard dans l'entretien, elle souligne que la timide visibilité des rappeuses au Québec est aussi à lier aux enjeux du contexte sociétal de la province :

« Nadine-323 le Québec en particulier / ça va être difficile de les reconnaître parce que / elles ne elles n'étaient pas représentées ici / le rap déjà le hip-hop c'était pas heu

Claire-324 trop diffusé

Nadine-325 non non / non / absolument pas heu / à la radio même heu / même aujourd'hui à la radio c'est / on l'entend pas / on entend / ce qu'on veut en faire heu continuer certaines thématiques et c'est propager certains stéréotypes on va les entendre et même eux parmi heu c'est la majorité des hommes / alors heu, mais après avec la politique ici à Qué heu à Québec heu / les femmes c'est clair si on va pas entendre le rap anglais on va pas avoir les femmes / heu alors ça ça fait partie heum / parce que d'une certaine façon et aussi après aux Etats- Unis je trouve que / aussi les femmes sont moins reconnues / , mais je pense que a bo* heu / un effort par contre dépendamment où on est quel contexte »*

D'après les propos de Nadine, l'articulation des rapports sociaux de sexe aux enjeux linguistiques et aux représentations communes sur le rap et le hip-hop, concourent à maintenir les rappeuses dans l'ombre au Québec. Non seulement le champ médiatique québécois ne diffuse de rap qu'avec parcimonie, mais il semblerait surtout enclin à proposer un type de rap alimentant une définition restrictive de ce genre musical, laquelle serait en concordance avec certains stéréotypes diffusés dans le champ public à son propos. Dans ce cadre, la participation des femmes serait d'autant moins renseignée. Par ailleurs, Nadine considère que la politique linguistique à l'œuvre au sein des médias québécois invisibilise d'autant plus les rappeuses, car d'après ses productions discursives, c'est surtout au sein du champ rap étasunien et donc non-francophone que cette expression musicale est prise en charge par des femmes. Une situation dont la participante ressent les effets sur la jeune génération de rappeuses locales, qui construiraient leur désir de s'adonner au rap sur la base de figures masculines :

« heum moi heu moi et Marisol on avait fait un show l'année passée heu communautaire pour les filles les filles artistes les filles qui disaient le / le slam ou le rap le chant le chant puis nous on nous a demandé de faire une présentation / et heu ils ont joué à un jeu heu de nommer heu dix femmes heu / dix rappeuses / et / les filles qui étaient entre 15 ans et même je suis sûre il y avait des 22-23 / elles pouvaient pas nommer (...) t'sais alors heu finalement moi je me suis présentée / et j'ai fait en ordre même heu historique / et elles étaient là (mime bouche ouverte) choquées / heu parce que elles / elles voulaient être rappeuses, mais elles c'était en pas basée sur l'image d'une femme / qui rappe elle s'est basée sur l'image d'un homme qui rappe » (Nadine-326/329) À

yant participé à un spectacle réunissant des jeunes filles pratiquant rap, slam ou chant, et au cours duquel elle a présenté une certaine généalogie de la contribution des femmes à l'activité rap, les propos de Nadine traduisent une conscientisation du rôle actif que les artistes plus expérimentées peuvent exercer dans l'inspiration ou la transmission d'une vocation chez les jeunes filles à endosser le rap. D'autres participantes vont dans ce sens et estiment que le fait d'être visibles localement peut inciter les jeunes filles à oser prendre leur place dans le champ musical. L'une d'entre elles situe d'ailleurs son projet, et la manière dont elle l'endosse, dans cette perspective :

« ben j't'ai j'assumais que j't'ai amateur / t'sais puis que / puis que a puis c'est encore dans l l'idée d'non-prétention puis de dire comme regardes / moi j'ai goût de le faire puis aussi j'ai / je me suis toujours dit que si / le fait que moi j'avais le got de le faire / même si je savais pas mes paroles même si j'avais pas une super bonne voix même si j'suis pas shapée comme une mannequin / si j'avais les got de prendre la scène puis de / de faire ce que dans laquelle je croyais / j'me disais que avait pleins d'autres filles qui avait sûrement plus de talent que moi ou qui avait peut-être pas le got de le faire / eux autres diraient / ah ben là fuck off man / elle elle le fait puis moi j'suis ben meilleure qu'elle j'vais l'faire / puis j'me disais que ça pourrait inspirer puis faire boule de neige t'sais / fait que / , mais c'est important d'avoir ces modèles-là / moi j'en ai eu pleins de ces modèles-là dans ma vie / , mais / pas tellement dans ma pro * de façon très proche »*
(Dalia-171).

L'implication dans l'activité rap s'inscrit ici dans une forme de revendication à l'amateurisme. Il s'agit d'endosser une mise en visibilité de soi et de ses productions artistiques qui n'est pas conditionnée par l'idée de perfection. Dalia vise ainsi à provoquer une certaine prise de conscience chez les jeunes filles de leurs capacités à occuper l'espace public (notamment par le biais de la représentation scénique), ainsi que d'animer leur désir de le faire. Le projet de cette participante n'est pas anodin. Il procède d'une interprétation de l'espace sociétal comme traversé de rapports sociaux de sexe impactant les processus d'investissement de l'espace public.

Ainsi que le démontrent les recherches menées depuis plusieurs décennies sur l'exercice culturel des jeunes, les jeunes filles sont, en règle générale plus nombreuses à cultiver une pratique artistique que les garçons (Donnat, 1996). Cependant, lorsque les garçons développent une activité musicale, ils s'adonnent plus facilement que les filles à divers instruments et s'impliquent plus régulièrement que celles-ci dans des formes d'activités plus investies. À la fin des années 1990 en France, Anne-Marie Green indiquait ainsi que 12 % des garçons contre 2 % des filles pratiquaient quotidiennement de la musique (Green, 1997). La chercheuse constatait également que si les garçons sont moins enclins à s'adonner à la pratique du chant, ils sont en revanche beaucoup plus volontaires que les filles à chanter en présence d'ami-e-s. À la même période, Odile Tripiier notait que l'activité musicale des femmes relevait régulièrement d'une « pratique

solitaire » (Tripier, 1998 : 17). Filles et garçons ne semblent donc pas investir de la même manière la pratique musicale en groupe et en public. Ainsi que l'expose la chercheuse au cours de son étude sur les expériences des femmes au sein de la scène rock, le schéma semble se reproduire à l'âge adulte : au cours des bœufs musicaux, les garçons possédant un niveau technique approximatif hésitent beaucoup moins à se joindre à la séance improvisée que des femmes présentant une meilleure maîtrise de leur instrument et de l'acte musical. Le manque de confiance serait donc caractéristique du rapport des femmes à la pratique en public (Tripier, 1998) et résulterait d'une socialisation différenciée sur la base d'une spécialisation sexuelle des qualités, selon laquelle « *la timidité sociale, la gêne et la honte, la discrétion, le renoncement désintéressé, ne pas être prétentieux/se, ne pas parler trop fort, ne pas se faire remarquer, etc.* » (Schultheis, 2004 : 2) relèvent d'ajustements intériorisés par les femmes. Au-delà, l'assurance moins perceptible des femmes serait également à analyser comme « *le fruit de l'histoire de la place accordée aux femmes dans le milieu musical et en fait dans la société en général* » (Tripier, 1998 : 18). Autrement dit, elle serait aussi à lier à la plus faible visibilité des femmes au sein de la sphère musicale, due aux représentations communes quant à leur rapport à la création musicale, lesquelles engagent une légitimité artistique différenciée.

Ici, les propos de Dalia indiquent que son projet artistique vise délibérément à bousculer ce contexte et les codes qui en assurent la stabilité. Dans ce cadre, elle évoque l'importance de « *modèles* », non pas en termes de figure classique du modèle sacralisé, inatteignable, mais bien en termes de figure abordable et avec qui il demeure aisé de se comparer, voire de se confronter (« *elle le fait puis moi j'suis ben meilleure qu'elle j'vais l'faire* »). Le « modèle » n'est donc plus ici associé à la perfection, mais bien plutôt à l'imperfection. Il délaisse le domaine de l'inspiration artistique ou esthétique pour plutôt s'attacher à l'art en tant que pratique et activité sociale. D'après la participante et sur la base de son propre parcours, ces formes de figures restent trop marginales dans le paysage artistique : « *j'en ai eu pleins de ces modèles-là dans ma vie /, mais / pas tellement dans ma pro * de façon très proche* ». Le caractère décisif de la proximité géographique et/ou amicale des personnalités transmettant la pratique rapologique avait déjà été relevée par Karim Hammou au sein de l'activité rap en France (Hammou, 2009b). Dans le cadre des productions discursives de Dalia, cette notion de proximité se pare également d'une forme de contiguïté de la maîtrise artistique.

Par ailleurs, le discours de l'enquêtée sur ses intentions en tant que rappeuse, souligne implicitement le caractère construit, et donc ébranlable, de la notion de perfection. Si le segment « *même si je savais pas mes paroles* » procède du degré de maîtrise, la suite de l'énoncé se focalise sur ce qui relèverait *a priori* de dispositions, mais participe plutôt d'interprétations subjectives fondées

en loi par un discours hégémonique relayé et réactualisé par les carcans de l'industrie musicale : « même si j'avais pas une super bonne voix même si j'suis pas shapée comme une mannequin ». La tendance politique et « proactive³⁹⁹ » du projet artistique de cette participante apparaît d'autant plus manifeste lorsque ses productions discursives instaurent un rapport dialogique avec « un texte » traitant du courant punk Riot Grrrl, communément envisagé comme résolument ancré dans une perspective féministe dite « de la troisième vague » :

« puis j'lisais aujourd'hui un / un texte qui parlait du Riot Grrrl puis vraiment comme / revendiquer le fait que / on a p d'apprendre ses instruments sur scène / heu puis de de de de plutôt avoir cette espèce d'énergie là XX de on apprend puis / puis de laisser faire l'espèce de technique de de côté élitiste de vraiment la perfection de l'instrument qu'est beaucoup associée avec les / m* avec les gars musiciens t'sais (...) puis qu'ont des flows super tight super bons puis heu / puis un à moment donné y a comme vraiment quelque chose a comme vraiment une distance qui se fait avec le public puis c'est gens là / qui est qui est super aussi parce que c'est des artistes accomplis, mais heu / j'trouve que c'est important qu'on est une diversité de modèles t'sais puis ça j'pense que (...) en allant sur scène puis en permettant n'importe qui peut venir danser avec moi puis en permettant à n'importe qui de / d'être comme eh oui oui ! on va faire de la musique ensemble puis heu non tu sais pas rapper, mais c'est pas grave t'sais on va l'faire on va l'essayer puis dès que se sera bon on le sortira » (Dalia-171/173)*

L'énoncé est ici marqué par un flou structurel entre la référence au texte désigné, et les moments où sont évoqués des réflexions et pratiques déjà mises en œuvre par la rappeuse. Ce fait explicite la proximité entre ses positionnements et ceux défendus au sein du Riot Grrrl, dont les intentions viennent clairement remettre en cause les tenants et les aboutissants de la ségrégation sexuelle du champ musical et de la construction séculaire de la figure de l'artiste⁴⁰⁰. L'inscription du propos de Dalia dans un rapport dialogique avec les ancrages féministes du Riot Grrrl, mouvement qui vise à encourager l'*empowerment*⁴⁰¹ des femmes, souligne d'autant plus l'articulation de ses pratiques artistiques à ce paradigme. Il s'agit pour Dalia de faire prendre conscience aux jeunes femmes de

³⁹⁹ Le terme est produit lui-même par la participante au cours d'un énoncé qui situe ses intentions dans une perspective jouant une forme de dissociation entre le féminisme dit de la « seconde vague », celui qui a conceptualisé la domination masculine et le patriarcat, et celui dit de la « troisième vague » : « pour moi c'est important de sortir de la victimisation / puis heu / en disant ça je dis pas que le travail des féministes avant nous à pas été important j'pense que c'est à cause de toute le travail des générations passées que j'peux f* j'ai le luxe moi aujourd'hui de pouvoir faire / c'que j'peux faire / heu mais en même temps c'est important de se sortir de d'là l'sais d'être super proactif heu / de niveler les choses l'sais » (R2-276)

⁴⁰⁰ Cf. Chapitre II. 3.2.3.

⁴⁰¹ Particulièrement mobilisé depuis les années 1970 dans le champ de l'intervention sociale aux Etats-Unis de même que dans celui du développement international, le paradigme a répondu d'une approche et d'une critique féministe, situant ses enjeux en termes d'articulation entre niveau individuel et collectif, vers la remise en cause rapports de pouvoir et de leur structuration. Intégré progressivement au « vocabulaire international de l'expertise des politiques publiques » (Bacqué et Biewener, 2013 : 8), l'*empowerment* a alors pu se parer d'une réinterprétation libérale, particulièrement focalisée sur sa dimension individuelle et invoquant l'idée de l'autonomisation et de la responsabilisation des individu-e-s. Depuis les années 1990, une certaine neutralisation de sa portée politique est donc particulièrement palpable dans les modes d'appréhension et d'application du paradigme (Bacqué et Biewener, 2013)

leur capacité d'agir au-delà des restrictions de genre intériorisées au cours de leur socialisation, ainsi qu'au-delà des carcans de l'industrie musicale, présentés ici comme renseignés par les rapports sociaux de sexe. Outre une forme d'incitation à l'*empowerment* individuel et à la capacité de faire ses propres choix, les pratiques initiées et commentées par Dalia indiquent que ses pratiques sont traversées par une visée de changement social. La perspective défendue par la rappeuse indique un désir de provoquer des actions individuelles qui ambitionnent également une remise en cause des rapports de pouvoir qui structurent le champ musical. À travers la production du segment « *plein d'autres filles* », c'est bien à la mise en œuvre de pratiques sociales collectives (Kergoat et Galerland, 2012 (2008)) que souhaite contribuer Dalia. Au demeurant, cette rappeuse ne propose pas une forme d'exhortation directe, mais se situe plutôt dans le domaine de l'inspiration. Il s'agit de rendre visibles, et donc appréhendables dans l'espace public, des modes d'actions concourant à impulser un changement *via* l'*empowerment* individuel et collectif.

Par ailleurs, deux autres rappeuses indiquent également avoir conscience que le simple fait d'être elles-mêmes et d'être visibles comme telles peut élargir les perspectives des jeunes filles au niveau de leur manière d'être, ainsi qu'au niveau de la structuration et de la mise en œuvre de leurs aspirations :

« si je peux grimper je vais grimper si je peux sauter je vais sauter si y a une piscine je plongerais dedans là t'sais c'est c'est comme il dirait y a pas de limites puis en même temps des fois // heu des fois tu vois des petites filles qui sont là à nos shows puis qui nous regardent, mais y en a y en a trois là qui viennent souvent à nos shows / qui nous regardent avec les grands yeux là puis qui sont comme / ils comprennent pas trop là t'sais, mais c'est / si on peut être un exemple de quelconque manière t'sais moi je sais que j'ai j'ai que j'ai pas la shape normale d'une chanteuse je sais que t'sais heu bonbon et toute cute pis toute puis je cours j'men calice j'cours comme j'pesais 110 livres t'sais j'men t'sais ça me ça me dérange pas puis si au moins on peut inspirer ah just say hey have fun man c'est ça le seul message qu'on peut passer t'sais y a aucun ni à savoir politique ni social c'est vraiment juste ondu fun » (Fiona-144)

Fiona fait ici référence aux comportements et présentations physiques traditionnellement attendus d'une femme sur scène, par rapport auxquels elle se situe hors-normes (elle produit le segment « *j'ai pas la shape normale d'une chanteuse* »). Ses propos indiquent également que, selon les normes en vigueur, son apparence physique devrait conditionner ses mouvements (« *j'cours comme j'pesais 110 livres* »). La similarité du segment « *j'ai pas la shape normale d'une chanteuse* » avec celui produit par Dalia dans l'énoncé précédemment cité (« *j'suis pas shapée comme une mannequin* » (Dalia-171)), met en exergue la vivacité et l'omniprésence des restrictions à l'œuvre vis-à-vis du corps féminin dans l'espace public et, de manière d'autant plus probante dans l'espace médiatique. En outre, la mise en articulation de ces deux segments construits de manière comparable indique que

les termes « *mannequin* » et « *chanteuse* » relèvent discursivement d'une même classe d'équivalence. Ainsi, le contrôle des corps qui s'actualise à travers le système de représentation médiatique se joue notamment en termes de contrôle du poids des femmes et d'injonction à la minceur. Analysant l'offre médiatique québécoise au regard des messages d'alimentation et d'activité physique, Lise Renaud, Marie Claude Lagacé et Monique Caron-Bouchard ont mis en lumière que les téléromans québécois et les publicités étaient enclin-e-s à représenter « *une corpulence féminine en deçà du poids de santé, voire proche de l'anorexie* » (Renaud, Lagacé, Caron-Bouchard, 2010, 186). D'après les auteures, « *Cette situation témoigne d'un certain sexisme puisque l'on préconise un idéal de minceur extrême pour les femmes, alors que l'on tolère davantage un surplus de poids chez les hommes. Ces constatations sous-entendraient que l'on permet à l'homme d'habiter « pleinement » son corps, mais que ce droit n'est pas accordé aux femmes* » (Renaud, Lagacé, Caron-Bouchard, 2010, 186). Les chercheuses constatent ainsi que « *dans les médias québécois comme ailleurs en Amérique du Nord, les hommes sont représentés avec un poids plus « réaliste »* » (Renaud, Lagacé, Caron-Bouchard, 2010, 186).

Le fait que cette question du corps soit évoquée au cours d'énoncés qui traitent de l'influence et de l'inspiration que les participantes peuvent impulser chez les jeunes filles indique que ces deux rappeuses perçoivent aussi le rôle que ces carcans médiatiques et médiatisés peuvent avoir sur les représentations des ces dernières et sur la manière dont elles vont penser et endosser leurs aspirations. Consciente d'apporter une forme de représentation corporelle et physique des femmes dans l'espace public qui se distingue des normes en vigueur, ainsi que de l'impact que cela peut avoir sur les jeunes filles qui la voient performer, Fiona insiste cependant sur l'ancrage apolitique de ses prestations. D'après ses productions discursives, elle est « juste elle-même » et « non engagée » dans un dessein réfléchi et revendicatif. Ce qui semble également traduire ses propos, c'est le rejet de toute forme d'affiliation à une étiquette. Une perspective que rejoint également Joséphine :

« je me suis pas tout le temps dis à chaque fois heu dans chaque situation ok bon heu faut que je défende la cause des femmes / ou heu t'sais, mais / j'pense que justement le fait que je me suis que je me suis pas imposé ça et que je l'ai fait naturellement / j'pense que c'est ça qui a fait / que ça que l'engagement / comme féminin ou / féministe c'est un mot que je trouve lourd, mais féminin // heu heu a pris sa place puis heu / que les filles sont trouvées se sont retrouvées en moi peut-être / que les filles ont fait comme ah ok cool t'sais y en a une qui parle pour nous qui nous représente qui // parce que j'ai pas heu j'suis pas j'ai j'ai j'ai pas fait de moi un cliché (...) ok a the female emcee nainainain j'ai pas fait de moi un cliché j'ai juste naturellement pris ma place / et puis naturellement j'ai pris une place de leader dans le groupe (rire) c'est ça ça a donné comme ça fait que / j'pense que c'est ça qui a

pu en inspirer heu certaines et qui qui / et qui a continué à moi même m'inspirer moi t'sais / »
(Joséphine-211/213)

Cette dernière souligne avoir pris « naturellement (...) une place de leader dans le groupe ». Elle considère ainsi qu'elle n'a pas eu à agir dans une perspective engagée pour atteindre un statut en responsabilité au sein de l'activité investie. Néanmoins, le fait d'envisager l'inspiration que peut procurer son propre parcours, indique une forme de conscientisation du caractère non évident et non récurrent de sa trajectoire. Au-delà d'un énoncé qui semble indiquer que les choses se « sont faites toutes seules » via la production de l'adjectif subjectif « juste » et la répétition de l'adverbe « naturellement », les marques d'énonciation incluant Joséphine (« je ») dans l'énoncé et, par conséquent, dans l'action décrite, ainsi que la répétition du verbe « prendre » à la voix active, soulignent bien le rôle impliqué qu'elle a joué dans son propre parcours.

Ce que traduisent les productions discursives de Joséphine, c'est une certaine forme de réticence à être érigée en tant que modèle ou en symbole, fait qui concourrait à ancrer son personnage dans une forme de stéréotypie (« j'ai pas fait de moi un cliché »). C'est d'ailleurs parce qu'elle n'a pas agi dans ce sens qu'elle envisage que son parcours a pu ou peut « en (...) inspirer certaines ». Ainsi, Joséphine et Fiona se désolidarisent d'un ancrage défini comme politique à l'aune de leurs manières d'être et de faire, ancrées dans la spontanéité, la naturalité et/ou la non-revendication. Elles considèrent néanmoins que leurs pratiques concourent à présenter des manières d'être et de faire qui s'extirpent de certaines normes et limitations fondées par une double ségrégation sexuelle du champ musical. Elles ne se réclament pas non plus d'une forme d'exhortation directe envers les jeunes filles. Selon leurs propos, c'est plutôt le fait que leurs pratiques soient visibles dans l'espace public et médiatique qui pourrait avoir un impact sur ces dernières. Il convient enfin de signaler que les productions discursives de Fiona, Dalia et Joséphine indiquent que la participation dans l'espace public demeure marquée d'une différenciation genrée, laquelle s'actualise au niveau des deux points de tensions que représentent l'apparence physique et la prise de responsabilités.

Au sein des discours des rappeuses, la mention de l'influence ou la participation de « paires » à l'introduction et/ou à la structuration de la pratique rap, reste relativement minime par rapport au rôle joué par des pairs à ce niveau. Les figures de rappeuses restent aussi marginales au sein des espaces médiatiques, offrant relativement peu de références en responsabilités ou faisant autorité au sein du champ musical rap. Il s'avère cependant que plusieurs des participantes à la recherche ont conscience du rôle qu'elles peuvent jouer en termes d'inspiration auprès des jeunes générations de rappeuses en devenir. Ainsi, la prise en charge d'une activité proactive, mais non placée sous le signe de l'exhortation directe a été explicitée par

plusieurs des rappeuses rencontrées. D'autres soulignent percevoir l'inspiration qu'elles peuvent provoquer chez les jeunes filles, en termes de réalisation d'elles-mêmes et ce, dans une perspective qui se confronte aux effets potentiels d'une socialisation différenciée et des normes de genre en vigueur, notamment en ce qui concerne les restrictions corporelles et/ou les limitations dans les aspirations. Un effet de génération est perceptible au sein des discours des rappeuses rencontrées, puisque l'influence de « paires » ou la formation d'un premier groupe avec d'autres filles sont évoquées par des artistes faisant partie des enquêtées les plus jeunes. L'une d'entre elles indiquera d'ailleurs avoir proposé en cours de littérature l'analyse d'un texte d'une rappeuse locale appartenant à une génération antérieure, et qui a également participé à cette recherche. Quand bien même elle demeure « timide », la transmission entre actrices du rap montréalais est bien en marche.

IV. Collaborations féminines et projets visant la mise en réseau et la visibilité des rappeuses

4.1 Collaborations interindividuelles : non-revendication et caractère exceptionnel de la coopération non-mixte

Plusieurs des rappeuses rencontrées indiquent avoir fondé et/ou participé à un groupe, une collaboration durable ou un collectif⁴⁰² avec d'autres femmes. Cependant, Grete est la seule à avoir fait partie d'un groupe posé comme tel — et non comme un collectif, par exemple —, non-mixte et réunissant uniquement des rappeuses. Au moment de la réalisation des entretiens, d'autres participantes font ou ont fait partie d'un groupe rap comprenant une ou d'autres rappeuses, mais ces derniers relèvent de groupes mixtes, au sein desquels les femmes sont en situation de parité ou minorité numérique. Deux autres rappeuses indiquent avoir engagé une collaboration de longue durée — dans le cadre d'un album, qui sera suivi d'autres projets communs — ou fondé un groupe avec une autre femme. Ces deux coopérations présentent la caractéristique commune d'avoir été engagées non pas avec une autre rappeuse, mais avec une chanteuse. Une autre participante souligne faire partie d'un groupe où elle prenait initialement en charge le chant et sa collaboratrice le rap, et au sein duquel les frontières entre les rôles de chacune deviennent progressivement de plus en plus floues.

⁴⁰² A noter que « groupe » ou « collectif » renvoient ici à un usage des termes tel qu'il est opéré dans le champ musical ou artistique et non en tant que notions scientifiques interrogeant les rapports entre individuel et collectif. Les collaborations envisagées pourront néanmoins être problématisées selon cette perspective au cours de la sous-partie suivante. Cf. Chapitre V, 4.

Par ailleurs, les personnes avec qui se mettent en place ces coopérations sont issues de réseaux de sociabilités plus ou moins proches des rappeuses :

*« je l'ai connue comme ça par des amis interposés / et heu dans le fond à Montréal heu on s'est je connaissais sa sœur **on s'est contacté** bon bab / et heu vraiment de fil en aiguille **j'faisais des petites maquettes devant mon ordi** vraiment comme ça t'sais devant mon _laptop_(...) voilà tranquillement puis après ça on s'est dit bon ben t'sais on a une bonne chimie c'était un peu / différent comme style heu elle chantait moi je rappais donc ça avait une saveur r'n'b un peu puis heu avait pas encore de groupe vraiment comme nous fait que hum / **on a dit bon ben on se va se lancer plus sérieusement** puis on a commencé à faire un album tranquillement »*
(Solange-24/26)

L'entrée en contact avec sa future collaboratrice, qui ne faisait pas forcément partie d'un réseau de sociabilité traversé du fait rap⁴⁰³, a été impulsée par une sœur et non un frère, figure souvent mobilisée dans les récits qui retracent la structuration de l'activité rap (Hammou, 2009b). Le récit d'une autre rappeuse convoque, quant à elle, une certaine figure de la « meilleure amie » pour évoquer le lien qui la rattache à la chanteuse avec laquelle elle a enregistré un album :

« c'est quelqu'un de très important pour moi (...) on est très proches on / comme on dit heu nos âmes comme on dit des soulmates nos âmes se comprennent parce que heu / deux corps humains / ils peuvent se voir se dire bonjour, mais c'est comme deux âmes / qui se connectent entre eux / moi je crois / moi je crois en l'au-delà beaucoup j'suis quelqu'un de très spirituel alors y a un côté spirituel entre moi et Mary c'est cool » (Monica-120/124)

Dans le cadre de la création d'un groupe et/ou de la mise en place de collaborations plus ou moins durables, les artistes avec qui les rappeuses coopèrent sont donc généralement issues de leur réseau de sociabilité interpersonnelle plus ou moins proche. La manière dont s'organisent ces collaborations est comparable à celles observées par Karim Hammou auprès de rappeurs en France. D'après le sociologue, ces derniers « *intègrent plutôt le monde semi-professionnel par le biais d'un groupe d'amis ou de camarades du même âge et de la même notoriété. Avec ce premier groupe, les rappeurs réalisent leurs premières scènes et leurs premières participations discographiques, et parviennent ainsi peu à peu à « se faire un nom »* » (Hammou, 2002 : 79) dans un espace local ou régional d'amateurs de rap » (Hammou, 2013b : 6). Si Karim Hammou n'a pas décelé ces formes de collaborations chez les rappeuses qu'il a rencontrées, des modalités similaires d'investissement vers une pratique rapologique impliquée sont exprimées par les rappeuses rencontrées dans le cadre de cette recherche. Citée au cours de la sous-partie précédente, Grete a ainsi indiqué avoir fait partie d'un groupe fondé avec des amies.

⁴⁰³ Concernant leur collaboration Solange évoquera effectivement les influences mutuelles qu'elle a pu engendrer : « *moi j'ai évolué beaucoup / elle aussi parce que elle écoutait plus de rap là à ce moment là / moi je travaille plus sur le chant* » (R18-74). Un énoncé qui indique que sa collaboratrice ne semblait pas réellement écouter de rap avant la formation de leur groupe.

C'est par le biais des pièces musicales produites dans ce cadre qu'elle a ensuite été repérée par un artiste faisant partie d'un groupe uniquement constitué de rappeurs. Elle décidera alors de rejoindre ce groupe, au regard du manque d'investissement perçu de ses collaboratrices. Si Grete souligne le caractère très amateur du premier groupe fondé avec ses amies, c'est bien au sein de celui-ci qu'a été entamé le processus conduisant à se « faire un nom » au sein du champ musical.

Concernant les collaborations entre rappeuse-s et chanteuse-s, les propos de Solange soulignent la conscientisation d'une formation qui se démarque des groupes généralement visibles dans le champ musical. Celle-ci indique également que la perception du caractère original de leur démarche a participé de l'intention à engager une activité plus investie « *avait pas encore de groupe vraiment comme nous fait que hum / on a dit bon ben on se va se lancer plus sérieusement puis on a commencé à faire un album tranquillement* ». Exprimant encore une fois la féminisation marginale du champ rap montréalais, les productions discursives de cette participante indiquent également combien ce fait peut être interprété en termes d'opportunité par les femmes qui investissent l'activité rap locale. En effet, plusieurs des enquêtées considèrent qu'il serait plus aisé de se faire remarquer en tant que rappeuse que parmi la masse des rappeurs en activité. Ce point sera abordé plus longuement au cours de la sous-partie suivante.

Pour Solange, non seulement ce projet est appréhendé comme celui qui a marqué son introduction à une activité semi-professionnelle (réalisation d'un album, de spectacles, etc.), il représente également celui à travers lequel elle a acquis la reconnaissance des autres acteurs⁴⁰⁴ du paysage rap local et, corollairement, son statut de membre à part entière de l'activité rap montréalaise. Elle indique effectivement que le projet a reçu un « *un succès d'estime* » (Solange-30), qu'elle définit comme suit :

« Claire-33 (...) et quand tu dis un succ tu dis succès d'estime c'est une reconnaissance du milieu
un peu*

Solange-34 _ben ouai_ les autres rappeurs ont aimé ils ont beaucoup aimé ben en tous cas moi j
mon entourage c'est que ça presque*

Claire-35 ouai

*Solange-36 des DJ des producteurs / des / des rappeurs heu : bon on a le studio à la maison XX
qui travaille avec moi qui est mon copain aussi bon c'est lui qui masterise presque tous les albums au
Québec de rap puis qui mixe beaucoup puis tout donc notre entourage c'est que ça donc heu on a eu ce
support-là XXX puis heu : t'sais ils étaient ok cool on va faire tourner ton album puis les radio hip-
hop communautaires le passaient puis bon c'était cool »*

⁴⁰⁴ La forme masculine du terme est ici la seule mobilisée en référence aux propos de la rappeuse qui indique une confrontation de ses productions artistique uniquement à des pairs « *les autres rappeurs ont aimé* ».

Ce projet a donc été celui de la validation de son statut d'artiste semi-professionnelle parmi les acteurs⁴⁰⁵ de l'activité rap locale puisqu'il a été bien reçu et soutenu par les médias spécialisés et les pairs investis dans le domaine, lesquels faisaient déjà partie de son « *entourage* ». Par ailleurs, il apparaît que, là encore, la validation des pairs masculins est décisive dans le cadre de cette collaboration féminine. À noter que l'implication du conjoint de Solange dans ce réseau de sociabilité tant amical que professionnel est ici soulignée. L'influence de cette relation dans la manière dont sont investis et nourris les réseaux de connaissance traversés du fait rap est alors discursivement à l'œuvre. Le segment « *mon entourage* », produit en début d'énoncé devient effectivement « *notre entourage* » suite à la mention de son conjoint. Contrairement à d'autres champs musicaux où la présence d'un conjoint apparaît constante et déterminante dans la constitution et la durabilité des réseaux de sociabilités professionnelles des femmes (Buscatto, 2007), la situation de relation amoureuse avec un-e acteur-trice de l'activité rap ou musicale montréalaise n'a été mentionnée que par cette rappeuse, dont la mise en récit de son parcours et la production du segment « *mon entourage* » semblent d'ailleurs indiquer que ces réseaux de sociabilités étaient déjà investis avant de connaître son compagnon. Parfois, la présence d'un conjoint impliqué dans le domaine musical peut être volontairement occultée par la rappeuse au cours de l'entretien⁴⁰⁶ et ce, sans doute dans le but d'assurer un récit de son parcours qui la pose en tant qu'actrice des événements successifs plutôt que d'endosser des modalités de narration pouvant engendrer des interprétations surdéterminant le rôle joué par ce compagnon. Avoir un compagnon investi dans le champ musical peu également être considéré comme un fait à éviter. L'une d'entre les participantes à la recherche, qui se pose tout au long de l'entretien comme maître du jeu dans la gestion de sa carrière, m'indiquera ainsi lors d'une conversation informelle, mettre un point d'honneur à ne pas entamer de relation amoureuse avec une personne impliquée dans l'industrie musicale.

Concernant les formes de collaborations féminines relevées jusqu'ici, aucune des productions discursives les évoquant ne se pare d'une dimension réfléchie et volontaire à mettre en œuvre un projet marqué par la non-mixité. Quand bien même ce type de formation est conscientisé comme peu courant, voir comme porteur d'opportunités, les groupes ou collaborations appréhendés ici n'ont pas été engendrés par le dessein défini en amont de travailler avec une autre femme. De la même manière que s'organisent habituellement les coopérations dans le cadre l'activité rap, celles-ci ont été provoquées par des amitiés déjà existantes ou des

⁴⁰⁵ le terme rappeurs est ici conservé au genre masculin, conformément à la prise de parole de Solange.

⁴⁰⁶ Rétrospectivement à l'un des entretiens mené avec l'une des participantes, j'ai appris que celle-ci était en couple avec un rappeur établi de la scène rap montréalaise. Ce rappeur avait été évoqué au cours de l'entretien en tant que collaborateur ponctuel, mais jamais en tant que compagnon.

rencontres au sein des réseaux de sociabilités plus ou moins proches. Non traversés par la revendication d'un entre-soi féminin ou d'une présence plus grande des femmes dans le champ du rap, les discours sur ces collaborations féminines interindividuelles ne sont pas non plus imprégnés d'une forme de dénigrement à leur encontre. En cela, les productions discursives des rappeuses se distinguent des récits recueillis par Marie Buscetto dans le monde du jazz en France. La chercheuse a effectivement constaté que pour de nombreuses artistes, « *participer à un groupe féminin est rarement valorisé musicalement en raison du dénigrement qui peut y être attaché par les collègues musiciens, les critiques ou le public certes, mais aussi par les instrumentistes elles-mêmes* » (Buscetto, 2007 : 165). Il s'avère cependant que, dans le cadre du jazz, la formation de groupes féminins est souvent impulsé par des programmeurs ou des producteurs qui souhaitent ouvertement réunir des femmes. C'est donc avant tout parce que les artistes sont des femmes qu'elles sont invitées à travailler et performer ensemble. Dans le cas des rappeuses rencontrées ici, la mise en commun de la pratique n'est pas impulsée par des personnes extérieures. Elle apparaît engendrée par une relation amicale associée à un plaisir de composer ensemble, plutôt que par le dessein préalable de réunir deux femmes.

Au-delà de ce type de collaborations rappeuse/chanteuse, très peu de collaborations entre rappeuses, même ponctuelles, semblent pouvoir se mettre en place selon des modalités similaires (travailler avec une personne de son réseau de sociabilités avec qui l'entente artistique et humaines sont attestées). Ce fait peut en partie s'expliquer par le nombre plus restreint de femmes s'adonnant au rap, engendrant des réseaux de sociabilités moins investis de rappeuses. Pour qu'elles se mettent en place, des collaborations entre rappeuses devraient alors impliquer de provoquer davantage la rencontre entre des artistes issues de réseaux de connaissance plus distanciés. Une pratique qui semble peu mise en œuvre par les participantes à la recherche, ou du moins difficile à « *concrétiser* ». Il apparaît ainsi que le caractère local de l'activité rap, et donc une certaine interconnaissance des acteur-trice-s impliqué-e-s, n'engendre pas forcément des collaborations plus aisées entre les artistes. Une situation que semble d'ailleurs regretter certaines des enquêtées :

« j'aimerais ça faire une collaboration avec un fille puis j'ai parlé avec plusieurs filles pour en faire sauf que ça s'est jamais heu / concrétisé t'sais » (Mathilde-206)

« puis j'essaie de travailler avec d'autres des nouvelles collaborations mettre / surtout les femmes aussi ensemble / c'est comme pour le show j'ai contacté comme trois autres rappeuses / malheureusement j'ai eu une seule réponse puis c'était / elle m'est revenue, mais y a pas heu / concrètement y a rien encore de fait /, mais c'est sûr que j'aimerais ça » (Rachel-142)

Ces deux énoncés évoquent les processus à l'œuvre selon une structuration discursive similaire, impliquant chacun le segment « *j'aimerais ça* » — qui indique le souhait non réalisé de mettre en place des collaborations avec des rappeuses —, suivi du segment « *j'ai parlé avec/contacté* » — mentionnant la prise en charge de tentatives dans ce sens —, et la production du verbe ou adverbe « *concrétiser/concrètement* », dans un segment impliquant la forme négative, laquelle indique que la matérialisation du projet reste encore à faire. Si ces deux artistes soulignent discursivement leur désir et leur engagement dans ce dessein collaboratif, leurs productions discursives n'incriminent pas non plus les rappeuses contactées dans la non-réalisation effective de la coopération. Les segments évoquant la non-concrétisation du projet sont effectivement produits à la troisième personne, et présentent pour sujet les termes « *rien* » et « *ça* », lesquels renvoient à la coopération en elle-même et aux réalisations qu'elle pourraient engendrer. La non-concrétisation du projet semble ainsi moins tenir du refus de la personne contactée que de processus relativement observables dans le champ du rap, où le temps peut parfois être long avant que le dessein d'une collaboration évoquée entre deux artistes ne se réalise. Parfois ces projets ne voient jamais le jour ou sont interrompus en cours de réalisation. Davantage qu'un manque d'intérêt d'un ou des deux artistes concerné-e-s, ce fait serait plutôt à lier aux circulations de chacun-e au sein de divers projets, lui laissant plus ou moins le temps de s'engager sur un autre. Il peut également être mis en lien avec le temps que les rappeur-euse-s peuvent/veulent consacrer à leur pratique rapologique lorsqu'une autre activité salariée doit être endossée, ou lorsque que d'autres raisons personnelles entrent en jeu. Ces périodes sont fluctuantes et peuvent ne pas entrer en synchronisation avec les moments où l'autre artiste pourrait, quant à elle/lui, consacrer du temps au projet envisagé. À cela peuvent s'ajouter d'autres facteurs — et acteur-trice-s de l'activité rap locale — sur lesquels les artistes concerné-e-s n'ont pas toujours prise. Par exemple, l'enregistrement d'une pièce musicale en commun peut s'avérer compliquée lorsqu'aucun des deux rappeur-euse-s ne dispose d'un studio qui peut être aisément investi.

Au-delà, Colette Guillaumin a mis au jour que la fabrication corporelle engage un apprentissage de la proximité physique qui, chez les femmes, « *sera d'aide et de soutien et non pas d'antagonisme et de coopération* » (Guillaumin, 1992 : 139), comme c'est le cas pour les hommes. Dans la continuité de cette analyse, elle souligne que les confrontations physiques des femmes « *ne sont pas des contacts avec des pairs (entre pairs)* » (Guillaumin, 1992 : 141), car elles sont « *éloignées physiquement de leurs égaux possibles par le manque d'un espace commun* » (Guillaumin, 1992 : 141). Dans le cadre de l'activité rap, ce fait prend racine dans sa propension même à être très majoritairement investie par des hommes. Ainsi, poursuit la sociologue, si les femmes connaissent « *l'exercice de la solidarité entre femmes, réelles, constantes* » (Guillaumin, 1992 : 141), celle-ci relève d'« *une expérience*

personnelle, particularisée » (Guillaumin, 1992 : 141) avec « *ses amies, ses sœurs, ses voisines, des femmes de sa famille, bref des proches* » (Guillaumin, 1992 : 141). En revanche, « *elles ne sont (...) les « paires » de personne* » (Guillaumin, 1992 : 141). Colette Guillaumin mobilise d'ailleurs le terme « paires » entre guillemets, soulignant corollairement la rareté, voire l'incongruité d'une telle forme de relation ou de coopération entre femmes, qui se rejoue alors dans l'hésitation discursive à convoquer le terme « pair » au genre féminin. Les femmes, posent ainsi la sociologue, « *ne rencontreront pas, dans un espace public, de façon indéterminée et régulière, des humains inconnus, potentiellement partenaires d'une éventualité imprévisible, en quelque sorte complices bien qu'inconnus, à la fois présents et étrangers, ni dépendants ni dominants.* » (Guillaumin, 1992 : 141).

Ainsi, l'infériorité numérique des femmes au sein des réseaux de sociabilités « traversant » ou « traversés de » l'activité rap, ainsi que la relative rareté de leurs collaborations interindividuelles peuvent également être envisagées à l'aune des réflexions de Colette Guillaumin sur la construction sociale des corps sexués, inscrite dans un rapport de pouvoir engageant « *la division socio-sexuelle du travail et (...) la distribution sociale du pouvoir* » (Guillaumin, 1992 : 118), tout en participant de la justification et la pérennité de ce rapport.

4.2 Des projets de collaborations collectives : du « syllogisme du sujet sexué féminin » à la promotion des rappeuses

Unes des rappeuses rencontrées, à l'origine d'une chanson réunissant plusieurs artistes locales, va, quant à elle, attribuer le manque de collaborations entre rappeuses à leur caractère trop narcissique, lequel serait d'ailleurs manifeste dans le champ rap pensé dans sa globalité et ce, jusque dans ses sphères les plus établies :

Emily-197/199 (...) heu parce que le problème c'est que / les femmes dans le hip-hop sont trop narcissiques / c'est ça qui nous a arrêtés toutes ces années / depuis le temps de Monie Love et de Mc Lyte y a personne qui travaille ensemble (...) le dernier truc que t'as vu c'est Ladies night avec avec Missy Elliott et Keyshia Cole et heu / Da Brat et Eve Eve t'as pas et heu Moulin Rouge / ok that's it tu t'imagines XX tout le monde l'un contre l'autre

Claire-200 mais Mc Lyte elle fait un Hip Hop Sisters et

Emily-201 yeah Empire Hip Hop Sisters / heinbein / /, mais même elle elles sont où ses chansons avec XX puis The Bride puis tout ça parce qu'elle pourrait le faire si elle voulait / si elle se forçait / tu vois elle a plus de contacts man it's like mais c'est pas dans son esprit / donc il fallait le faire il fallait » / à la place d'être bitchy ah vous autres les hommes (...) moi ça me fait rire / la place de bitchy / j'ai pris le pouvoir »

D'après Emily, les restrictions qu'elle pointe à propos des femmes dans le champ du rap seraient dues à ce narcissisme engendrant un manque de coopération (« *y a personne qui travaille ensemble* ») et donc un manque de pratiques sociales collectives qui pourraient générer un changement au niveau des lignes de tensions qui relèvent des rapports sociaux de sexe au sein du champ musical (« *c'est ça qui nous a arrêtés toutes ces années* »). On retrouve dans le discours de la rappeuse les traces du « *syllogisme* » (Kergoat, 2012 (1988) : 260) mis au jour et formalisé comme telles par Danielle Kergoat au cours de recherches menées auprès d'ouvrières. Considérant que « *le groupe ouvrier féminin apparaît comme atomisé* » (Kergoat, 2012 (1988) : 259) et se définit, « *dans son fonctionnement, dans la représentation qu'en donnent les ouvrières, comme un agrégat traversé par une intense concurrence interindividuelle* » (Kergoat, 2012 (1988) : 259), la sociologue a été interpellée par la récurrence des occurrences sur la jalousie, la médisance ou l'hypocrisie des femmes au sein des entretiens menés avec des ouvrières non spécialisées. Prenant acte que ce discours « *ne pouvait pas être neutre* » (Kergoat, 2012 (1988) : 260) elle a interrogé ce que celui-ci « *engageait – ou non — de la personne — au niveau de la constitution du sujet sexué —, et s'il n'était pas révélateur d'une articulation particulière groupe/individu* » (Kergoat, 2012 (1988) : 260). Son analyse a alors mis au jour les « *prémises d'un syllogisme* :

— « *toutes les femmes sont jalouses* » : majeure ;

— « *moi je ne suis pas jalouse* » : mineure.

Formellement, la conclusion devrait être :

— « *donc je ne suis pas une femme* » (Kergoat, 2012 (1988) : 260)

Une « *conclusion virtuelle* » (Kergoat, 2012 (2009) : 245) qui, d'après la sociologue, démontre que « *le refus exprimé par les femmes dans les entretiens de s'identifier à un collectif « femmes » correspond en fait à l'impossibilité de le faire* » (Kergoat, 2012 (2009) : 245). Outre le fait d'anéantir « *toutes les bases pour la création d'un collectif* » (Kergoat, 2012 (1988) : 260), cette situation implique que « *les femmes ne peuvent donc s'en tirer que par une éthique individualiste. Mais cette issue est elle-même condamnée par les formes matérielles de la division sexuelle du travail : blocages à la formation, à la promotion, à la qualification, etc.* » (Kergoat, 2012 (2009) : 245).

Le contexte au sein duquel s'insère le discours de la participante diffère à plusieurs niveaux de celui investi par Danielle Kergoat. Impliquées dans un champ où elles sont en nombre minoritaire et où il est communément admis que les artistes aspirent à vivre de leur art, les rappeuses ne semblent pas confrontées à des configurations et processus identiques de ceux à l'œuvre dans le cadre du monde ouvrier. En effet, les ouvrières représentent un groupe plus conséquent en termes statistiques que les rappeuses. Par ailleurs, la qualification/ascension professionnelle des ouvrières non spécialisées est marquée par le risque du préjudice, tant celle-ci

mettrait en place « un dangereux mécanisme de transgression des rôles traditionnels et des normes égalitaristes du groupe ouvrier féminin qui s'enclenche » (Kergoat, 2012 (1987) : 259). Il n'en demeure pas moins que, d'après les propos d'Emily, le « groupe rappeuse » semble autant relever d'un groupe « atomisé » que « le groupe ouvrier féminin⁴⁰⁷ » (Kergoat, 2012 (1988) : 259). Si le contexte diffère donc en partie, les discours entendus chez les ouvrières ainsi que la réflexion posée par Danielle Kergoat sur ces derniers et sur la question de l'impératif de la constitution du collectif vers le changement social, apparaissent relativement éclairants pour saisir les tenants et les aboutissants des productions discursives d'Emily. D'un point de vue formel, son propos rejoue en partie le syllogisme mis au jour par Danielle Kergoat :

« les femmes (dans hip-hop) sont narcissiques »

« les femmes (dans hip-hop) ne travaillent pas ensemble »

« moi je l'ai fait — impulser des collaborations — »

« je ne suis pas narcissique »

« je ne suis pas comme les autres femmes (dans le hip-hop) »

Expliquant le caractère exceptionnel de la coopération féminine par le narcissisme des femmes dans le hip-hop, Emily interprète ensuite ce fait par leur tendance à endosser un rôle de « *bitchy* » — par rapport auquel elle s'inscrit également en porte à faux —, c'est-à-dire à s'investir auprès de rappeurs, sans doute au regard d'une représentation selon laquelle être proche, voire « protégée » d'un rappeur, constituerait un des meilleurs moyens pour une rappeuse de connaître des opportunités satisfaisantes dans la conduite d'une carrière. Car c'est bien sur la question de la « réussite » que se focalise en arrière-plan le discours de la participante. Si cette dernière remet en cause le narcissisme et les intentions « *bitchy* » des rappeuses, c'est effectivement au niveau des stratégies mises en œuvre et non par rapport au dessein visé par ces pratiques. D'après les productions discursives d'Emily, ces modes opératoires peuvent effectivement paraître efficaces en surface et à un niveau individuel, mais ils ne font pas bouger les lignes de tensions qui font que les rappeuses, lorsqu'elles sont envisagées en tant que groupe (« nous »), occupent toujours une position minoritaire, c'est-à-dire une position de « groupe doté d'un moindre pouvoir » (Guillaumin, 1985 : 101) : « c'est ça qui nous a arrêtés toutes ces années ». Prenant acte de la division sexuelle du champ musical et de ses implications matérielles et idéelles, « l'éthique individualiste » (Kergoat, 2012 (2009) : 245), à laquelle peut ici faire référence la mention du caractère narcissique ou *bitchy* des rappeuses, ne peut donc fonctionner que partiellement puisqu'elle implique de se rapprocher du pouvoir en se rapprochant de personnes faisant partie du groupe majoritaire dans

⁴⁰⁷ A noter que dans le cadre des analyses de Danielle Kergoat, dont l'ancrage terminologique est emprunté ici, les groupes relèvent des constituants d'une classe, que représente par exemple la classe ouvrière (Kergoat, 2012 (2009))

le rapport social à l'œuvre. L'atomisation du groupe des rappeuses tendrait cependant à occulter ces fonctionnements en tant que tels puisque, d'après Danielle Kergoat, cette situation « *ne peut qu'entraîner les plus grandes difficultés à penser du même coup le groupe des hommes comme un « groupe » précisément, et comme un groupe adverse* » (Kergoat, 2012 (1988) : 262). Penser en termes de groupe semble donc être un préalable à la mise en œuvre de pratiques efficaces puisque cela implique la conscientisation du rapport de force qui façonne les positions, les statuts, et les possibilités de chacun-e-s. De la même manière que le pose ici la rappeuse à travers le segment « c'est ça qui nous a arrêtés toutes ces années », penser en terme de « nous » ne revient donc pas tant à se penser comme femmes en tant que telles, mais à se penser comme un groupe genré, c'est-à-dire marqué par des enjeux inhérents aux rapports sociaux de sexe, lesquels sont des rapports de pouvoir. Plutôt que de mener une carrière dans une perspective individualisante, qui ne peut que partiellement être menée à bien puisqu'elle rejoue le rapport de force pénalisant le groupe des rappeuses en s'extirpant d'une perception des enjeux en ces termes, il s'agirait, pour Emily, de mettre en œuvre des stratégies qui mobilisent le travail commun, la collaboration. Ses propos entrent alors encore une fois en écho avec les analyses de Danielle Kergoat, qui considère que « *c'est le passage du groupe au collectif sexué qui est porteur de changement* » (Kergoat, 2012 (2009) : 248). Ce qui est « *subversif* », dit la sociologue, c'est « *la constitution concrète d'un collectif qui tienne compte des places occupées et les fasse travailler dans les rapports sociaux en tant que productrices et en tant que femmes* » (Kergoat, 2012 (2009) : 248). Ainsi, pour que la réussite des individus puisse se faire concrètement et pleinement, c'est *via* des pratiques qui tendent à faire bouger les lignes des rapports sociaux de sexe, lesquelles se jouent par le collectif à travers lequel le « *je* » peut commencer à s'appuyer sur le « nous » et le collectif sur l'individu » (Kergoat, 2012 (2009) : 247-248). Les analyses de Danielle Kergoat, tout comme les propos de la rappeuse signalent néanmoins combien ce passage au collectif, qui est décisif, apparaît difficile à mettre en œuvre. Ce fait trouve lui-même ses fondements dans les rapports sociaux de sexe (Kergoat, 2012 (2009) : 247). Le nœud qui se situe à ce niveau est d'ailleurs souligné par la matérialité discursive du discours d'Emily. Invoquant la nécessité de mettre en place des pratiques collectives, son propos présente simultanément les marques discursives du syllogisme relevé par Danièle Kergoat chez les ouvrières. La structure « *les femmes sont XX, je ne suis pas XX donc je ne suis pas une femme* » est effectivement réinvestie par la rappeuse. Même lorsqu'elle est posée comme nécessaire, la construction du collectif reste donc peu évidente à mettre en œuvre.

Toutefois, plusieurs projets visant des formes de collaborations collégiales entre rappeuses ont été mis en place à Montréal et évoqués au cours des entretiens réalisés dans le cadre de cette recherche. S'ils relèvent d'intentions et de logiques diverses, l'ensemble de ces

projets sont marqués par un fait commun : l'ambition de mettre les rappeuses en visibilité dans l'espace public et ce, sur le mode de la réunion d'artistes.

Emily a ainsi organisé un remix d'une ses chansons en invitant cinq autres artistes locales à venir rapper un couplet à ses côtés. Plusieurs des participantes à la recherche ont participé à ce projet :

« en fait c'est c'est Emily qui m'a contactée / elle m'a dit j'ai un morceau qui existe et je fais un remix / je veux mettre des filles qui déchirent dessus j'ai pensé à toi (rire) / est-ce que ça t'intéresse / oui tout de suite (rire) (...) de mettre heu de mettre heu pleins pleins de meufs différentes avec des styles différents des flows différents dessus t'sais ils ça faisait longtemps que ça avait pas été fait j'trouvais ça vraiment cool » (Joséphine-201 / 205)

Outre le caractère peu courant de cette initiative, les productions discursives de Joséphine, qui soulignent le caractère hétérogène des rappeuses réunies sur une même chanson, soulèvent un des enjeux majeurs de la collaboration des rappeuses à Montréal : le dépassement des autres réseaux (linguistiques, artistiques, etc.), qui impliquent d'autres tensions que celles inhérentes à ce qui relève du genre⁴⁰⁸. Une autre rappeuse commentera dans ce sens l'organisation d'un événement qui réunissait les « *artistes féminines de la scène urbaine montréalaise* » dans le but de récolter des fonds pour la Fondation du cancer du sein⁴⁰⁹ :

« c'est normal qu'il va y avoir des cliques dans la communauté, mais c'est des cliques qui se supportent / puis qui qui t'sais ils prennent contact pour des événements comme Rime Féminine (...) moi je trouve ça génial puis on on se lie à une cause / puis de cette façon-là on va pouvoir toucher plus de monde » (Naomi — 443)

La collaboration inter-réseaux impliquerait d'ailleurs un fait perçu comme non négligeable dans le cadre d'une activité relevant du fait musical : le fait de « *toucher plus de monde* ». C'est la question de la notoriété qui est envisagée ici, laquelle est communément définie comme « *le fait d'être connu de manière certaine et générale* ». Portant « *sur le nom et, en matière artistique, il s'agit le plus souvent d'une connaissance qui est avantageuse pour l'artiste* » (Rouget et Sagot-Duvaouroux, 1996), la notoriété relève également d'un « *capital immatériel* » (Le Diberder, 2006 : 231), qui peut être « *rentabilisé sur différents marchés (CD, concerts, apparitions télévisées, publicité, travaux de commande)* » (Beuscart, 2008 : 143 ; Le Diberder, 2006). Elle est donc à envisager à la fois comme « *une fin en soi et un outil* » (Lize, Naudier et Sofio, 2014 : 212) de développement et de stabilisation d'une activité semi-professionnalisée ou professionnalisée. Ainsi, la notion de notoriété est à appréhender comme

⁴⁰⁸ Cf. Chapitre I. 1.5, 1.6, 5. et Chapitre VI., 4.

⁴⁰⁹ Cf. Chapitre IV., 2.2.

structurant en partie les pratiques des artistes (Beuscart et Couronné, 2009) et, plus largement, de l'ensemble des acteur-trice-s du champ musical.

Dans ce contexte, il convient également de s'attacher à un collectif (ici entendu au sens de « collectif d'artistes ») non-mixte d'artistes locales, qui a été créé durant mon séjour scientifique à Montréal. Celui-ci est composé de trois rappeuses et une chanteuse. Il est également managé par une femme. L'ensemble des membres de ce projet, y compris la gérante, a été rencontré au cours d'un entretien collectif. Tout au long de l'entrevue, le fait que le collectif mis en place ne relève pas d'un groupe, mais d'une structure rassemblant plusieurs artistes *solos* réunies sous une même bannière a été rappelé par les enquêtées :

« everybody's working on different projects XX has her own projects XX has her own projects XX has her own projects I have my own projects and then we have XX she meshes our projects together she makes everything work » (Perceptible Reflection-84)⁴¹⁰

Le collectif s'organise donc autour de personnalités et de projets individuels élaborés parallèlement les uns aux autres et dont le point de convergence s'exerce autour de la figure de la gérante, qui travaille à la mise en cohésion et en articulation des artistes et de leurs productions musicales. La représentation de projets menés sur le mode de la quasi-herméticité est explicite par l'insistance faite sur leur caractère disparate et sur les dissemblances observables entre les membres du collectif, tant en tant qu'artistes qu'en tant que personnes. L'adjectif « *différent* » est d'ailleurs produit 8 fois à cet égard au cours de l'entretien :

*« Perceptible Reflection-24 we all have our different creative styles and how we like deliver our music so we have like**

Perceptible Reflection-25 I don't know

*Perceptible Reflection-26 like **it's** different so **we're** all different individually »⁴¹¹*

*« because of different **experiences** I guess we* we've all had in our own lives we um stem from different **walks** of life we we weren't friends before this » (Perceptible Reflection-35)⁴¹²*

La musique, les trajectoires et les personnalités de chacune sont donc désignées comme hétérogènes, caractérisation appuyée au sein du dernier énoncé par la production contiguë du

⁴¹⁰ « Tout le monde travaille sur des projets différents XX (elle) a ses propres projets XX (elle) a ses propres projets (elle) a ses propres projets j'ai mes propres projets et nous avons XX et elle fait s'accorder nos projets ensemble et elle fait en sorte que tout fonctionne » (Perceptible Reflection-84). Traduction opérée par mes soins.

⁴¹¹ « Perceptible Reflection-24 on a tous des styles différents et nos façons de concevoir la distribution de notre musique nous avons*

Perceptible Reflection-25 Je ne sais pas

Perceptible Reflection-26 c'est différent nous sommes tous différents (individuellement) ». Traduction opérée par mes soins.

⁴¹² « à cause des expériences différentes je pense nous* nous avons tous eu nos propres vies nous um avons eu différentes trajectoires de vie nous n'étions pas amis avant ça » (Perceptible Reflection-35). Traduction opérée par mes soins.

segment « *we weren't friends* ». Indiquant que ces artistes ne faisaient pas vraiment partie des mêmes réseaux de sociabilité en amont, ce segment insinue simultanément que certaines d'entre elles ne se seraient peut-être jamais rencontrées et/ou n'auraient jamais envisagé de travailler ensemble sans la création de ce collectif. Si elle ne relève pas de la communion artistique, la réunion de ces artistes est davantage pensée comme stratégique et engagée dans une visée claire de réussite dans l'industrie musicale, laquelle se traduirait par l'expérience d'une activité rentable économiquement : « *all we're just wanna make money and have a good show and shit* ». Dans ce cadre, la juxtaposition et non l'hybridation des caractéristiques de chacune et de leurs productions musicales est perçue comme opportune et relève d'une logique réfléchie :

« And then you don't have to like the group you can choose to like who you wanna like it's not like it's this this like the Spice Girls » (Perceptible Reflection -377)⁴¹³

« the girls might like us the guys might but there's one for everyone so in the end there gonna enjoy the show » (Perceptible Reflection-361)⁴¹⁴

Contrairement à la formation d'un groupe qui, d'après les perceptions de la rappeuse qui prend ici la parole, gommerait les individualités, le collectif met en avant ces dernières, puisque qu'il est envisagé que cela augmenterait le nombre de personnes à qui les artistes pourraient « plaire » : « *you can choose to like who you wanna like* ». Davantage que l'« imposition » d'un groupe dans son ensemble, la fragmentation est revendiquée, et ce, dans le but de permettre au public d'avoir le choix parmi diverses propositions. Ce dernier est lui-même pensé non plus comme une masse homogène, mais comme une juxtaposition d'individu-e-s aux goûts divers. Il est ainsi considéré comme opportun de multiplier l'éventail des artistes en présence. Par ailleurs, le rapport avec le public n'est pas posé en termes de goût pour un projet musical ou un autre, mais bien en termes d'inclination par rapport à une artiste ou une autre : « *you can choose who you wanna like* » « *there's one for everyone* ». La matérialité discursive de ces segments indique ainsi combien la relation artiste/public se joue dans un rapport d'individu-e à individu-e et, au-delà, dans un rapport marqué par certaine forme d'« acquisition » d'une individu-e (l'artiste) par un-e autre (le/la membre du public). Par ailleurs, la constitution en collectif de plusieurs artistes déjà en activité n'est pas uniquement envisagée en termes de « conquête » d'un public plus large. D'après ses membres, un tel collectif peut également s'appuyer sur les « *fan base* » de chacune, qui

⁴¹³ « *Et puis tu n'as pas à aimer le groupe tu peux choisir qui tu as envie d'aimer ce n'est pas c'est comme les Spice Girls* » (Perceptible Reflection -377). Traduction opérée par mes soins.

⁴¹⁴ « *Les filles pourraient nous aimer les gars aussi mais y'en a pour tout le monde donc à la fin ils vont apprécier le concert* » (Perceptible Reflection-361). Traduction opérée par mes soins.

s'additionnent alors pour porter l'ensemble des artistes vers un degré de notoriété plus important, tant en termes quantitatifs que spatiaux :

« And also it was especially because of one person with a certain amount of fan base we figured if we get a bunch of female artists who have each their own fan base and bring them together our music has reached now to a wider range of people right so we're being seen in more places outside of Montreal just because we decided to instead of working with one we decided to work as a team » (Perceptible Reflection -15)⁴¹⁵

Selon les perceptions des artistes rencontrées, s'établir en tant que « *team* » apporte donc une plus-value cumulative et non imbriquée. D'après les productions discursives des artistes, l'activité du collectif apparaît organisée *via* des stratégies ancrées dans des processus individualisants et ce, tant au niveau des formes d'implication des actrices du projet que de la formulation des propositions artistiques ou du rapport avec le public. L'individu-e est au centre des modalités d'action du collectif, lesquelles apparaissent alors impliquées des règles du jeu édité par le contexte néolibéral au sein duquel évolue désormais le champ de la production culturelle et musicale (Leon, 2014). Outre une appréhension commodifiée de la musique, les pratiques du collectif et les logiques qui les sous-tendent rejouent effectivement l'ancrage individualiste de l'idéologie néolibérale, marquée par les notions de choix et liberté individuels. Le sujet individuel y est perçu dans son autonomie, sa capacité à prendre des décisions selon son libre arbitre. L'idéologie néolibérale situe donc la marge d'action de l'individu-e, son « *pouvoir* » (Bacqué et Biewener, 2013 : 97), au niveau de sa capacité et sa liberté à « *faire des choix* » (*notamment économiques*) » (Bacqué et Biewener, 2013 : 97), dont il est en retour responsable. Se dessine alors une conception de l'injonction à l'autonomie et à la responsabilité de soi, lesquelles sont érigées en valeur et deviennent simultanément instruments de contrôle (Ehrenberg, 2005). Dans le cadre de sa thèse de doctorat, Nadia Ouabdelmoumen a ainsi démontré que le « volet linguistique » du Contrat d'accueil et d'intégration, mis en place en France, relève d'un dispositif de contrôle, que le « discours sur » et l'« injonction à » l'autonomie viennent notamment justifier (Ouabdelmoumen, 2014).

Les discours des rappeuses rejouent en quelque sorte celui de la valorisation néolibérale et individualiste de l'individu et de la notion de choix. La relation public/artiste est effectivement pensée en termes de « choix » parmi les individualités en présence et ce, selon un mode qui fait également intervenir la notion d'« acquisition ». Les discours et pratiques énoncés des membres

⁴¹⁵ « et c'était aussi particulièrement à cause d'une personne avec un certain nombre de fans nous nous demandions si nous prenions une partie d'artiste femmes avec chacune leurs propres fans et qu'on les réunissait notre musique a touché un nombre plus important de gens donc nous sommes vues dans plus de lieux à l'extérieur de Montréal juste parce que nous avons décidé qu'au lieu de travailler seules nous avons décidé de travailler en équipe. » (Perceptible Reflection -15) Traduction opérée par mes soins.

du collectif entrent alors en concomitance avec un autre concept clef du discours néolibéral, celui de la propriété individuelle, laquelle est assurée par les règles du marché et le contexte de consommation de masse. Ainsi, la structuration de l'activité musicale des membres de ce collectif investit tendanciellement les termes de la logique néolibérale. Outre le jeu individuelle/choix/propriété qui marque l'appréhension des rapports artiste/public, les stratégies qui sous-tendent la formation et les pratiques du collectif semblent également se parer d'une conception des relations entre individu-e-s, selon laquelle les personnes en interaction tendent avant tout à « *préserv*er leur personne et de faire prospérer leur propriété privée » (Birh, 2011 : 8) :

« *we're just wanna make money* » (*Perceptible Reflection-377*)⁴¹⁶

Centré sur l'individu et refusant l'idée même de « groupe musical », au sens traditionnel du terme, ce collectif réunissant des femmes se pense et s'organise plutôt sur un mode atomisé dont on pourrait considérer, à la suite des réflexions posées par Danielle Kergoat (Kergoat, 2012 (1988) ; 2012 (2009)), qu'il éloigne simultanément ses actrices de la conscientisation et la prise en compte de son inscription dans un contexte traversé par des rapports sociaux de sexe, qui sont des rapports de pouvoir. La logique néolibérale, que semble en partie mobiliser les modes de structuration et de fonctionnement du collectif envisagé ici, est notamment fondée sur l'autonomie de l'individu-e libre de ses choix, laquelle est corrélée à une appréhension de ce/cette individu-e comme délesté-e de toute contrainte sociale. En surface, le discours néolibéral se présente donc comme un agent de l'émancipation individuelle. Cependant, prenant acte des rapports de pouvoir qui structurent le champ social et impactent les marges d'actions des individu-e-s, le néolibéralisme concourt plutôt à participer de la stabilisation de ces derniers, puisque ce qui relève des questions et problèmes sociaux est relégué au niveau de l'individu-e et de sa propre responsabilité. Selon la logique de l'individu-e pleinement autonome par rapport à ses choix, ses « réussites », comme ses « échecs », ne relèveraient finalement que de sa volonté — de sa responsabilité — , et non de rapports de force au sein duquel il ou elle s'inscrit. Façonnant ainsi un rapport au monde en termes de « choix » et de « responsabilité » individuels, on assiste ainsi à « *une dépolitisation de la vie sociale* » (Bacqué et Biewener, 2013 : 96), qui présente une autre conséquence en termes de stabilisation des rapports sociaux : conférer à l'individu le « *pouvoir faire des choix* » au sein d'un système, mais pas de « *pouvoir sur* » (Bacqué et Biewener, 2013 : 97), l'organisation de ce dernier, puisqu'il est posé que c'est sur l'individu-e lui/elle-même que repose la responsabilité des faits et des processus à l'œuvre et que, par conséquent, « *la révolution doit être intérieure* » (Ouabdelmoumen, 2014 : 257). Ce dernier point n'est pas sans expliciter en quoi le féminisme post-moderne – arrimé à une politique de l'identité — et le néolibéralisme, ont pu

⁴¹⁶ « *on veut juste faire de l'argent* » (*Perceptible Reflection-377*). Traduction opérée par mes soins.

entretenir des « *relations dangereuses* » (Heinstein, 2005 cité par Nancy Fraser (Fraser, 2012 (2012) : 297)) depuis leur émergence relativement concomitante. Il indique également en quoi la référence à une idéologie néolibérale peut simultanément éloigner les pratiques à l'œuvre d'un bousculement des lignes de tensions autour desquelles s'organisent les rapports sociaux de sexe.

Concernant le collectif dont il est question ici, il s'agit néanmoins de considérer que par son existence même, et par les pratiques qui s'y mettent en place – et les logiques les sous-tendent —, celui-ci n'est pas sans questionner certains pans de la division sexuelle à l'œuvre dans la société et, par conséquent, au sein de l'activité rap locale. Prenant acte que la réunion et la collaboration d'artistes reste peu spontanées dans un champ marqué par un contexte d'hétérosociabilité (Menesson, 2004) majoritairement masculine, le fait de se réunir dans un collectif exclusivement féminin et géré par une femme n'est pas anodin, d'autant plus au regard du dessein de réussite économique invoqué par ses membres⁴¹⁷. Par ailleurs, puisque ce collectif est porté par des logiques qui mettent en exergue l'idéologie néolibérale, selon laquelle « *le pouvoir est avant tout individuel et (...) rétréci à la capacité de faire des choix (rationnels) de façon à profiter des opportunités et à les optimiser pour augmenter son propre bien-être matériel dans une économie de marché compétitive* » (Bacqué et Biewener, 2013 : 96), il apparaît d'autant plus significatif que ces personnes se soient engagées dans la mise en place d'un collectif non-mixte. En effet, cela indique que la réunion d'artistes féminines est considérée comme potentiellement rentable. Le « *« je » sexué* » n'est pas nié, il devient ici un moyen, une opportunité, voire un fait à mettre en visibilité puisque l'un des enjeux majeurs du collectif est de proposer un spectacle réunissant l'ensemble des artistes qui y prennent part :

« (...) get a whole bunch of female rappers in one show and we figured it would be a lot more entertaining » (Perceptible Reflection -119)⁴¹⁸

Si les rappeuses considèrent qu'il peut être lucratif pour leur carrière de monter un projet rassemblant exclusivement des femmes, c'est notamment en ce que la réunion sur scène d'un ensemble de rappeuses est perçue comme d'autant plus « *divertissante* » que les autres formes de concerts rap. Les représentations portées par les artistes rencontrées quant à la plus-value apportée par le fait de réunir plusieurs femmes sur scène rejoignent ainsi les analyses opérées par

⁴¹⁷ La revendication de l'autonomie économique des femmes, l'égalité salariale, la remise en cause du plafond de verre etc., représentent effectivement des enjeux majeurs du féminisme, non sans avoir engendré quelques effets pernicieux dans un contexte d'émergence et d'avènement de l'idéologie néolibérale. Nancy Fraser considère effectivement que la contestation du salaire familial masculin, qui a marqué le féminisme de la seconde vague, a également pu alimenter la rhétorique du projet néolibéral en émergence. Ce dernier a effectivement pu s'emparer du discours et de l'action féministe mis en œuvre contre l'« *androcentrisme capitaliste* » (Fraser, 2012 (2012) : 299) et en faveur de l'autonomie économique des femmes pour « *intensifier valorisation capitaliste du travail salarié* » (Fraser, 2012 (2012) : 299) et justifier de la flexibilité et la précarisation de l'emploi qui lui sont corollaires.

⁴¹⁸ « (...) rassembler une bonne partie des rappeuses dans un même concert on pensait que ça pourrait être bien plus divertissant » (Perceptible Reflection -119). Traduction opérée par mes soins.

Marie Buscatto à propos des logiques de programmeurs ou producteurs⁴¹⁹ de festivals ou de salles de concert. D'après ses observations en terrain jazz, ces derniers « *aiment à montrer des femmes sur scène le temps d'une soirée, au court d'un festival, en concert. L'argument mis en avant est ici celui de la séduction d'un public peu habitué à la présence de femmes sur scène et apparemment charmé par le renversement des rôles instrumentaux* » (Buscatto, 2007 : 164). Rejouant ces stratégies impulsant des « *créations commerciales* » (Buscatto, 2007 : 163), c'est-à-dire pensées comme potentiellement rentables, les membres du collectif y perçoivent sans doute un intérêt similaire à aller à l'encontre des habitudes (l'intérêt d'une formation de femmes et sa propension « *divertissante* » résident justement dans son caractère peu courant), tout en misant sur le « *capital séduction* » que peut apporter une affiche exclusivement féminine (perceptible dans le discours des artistes rencontrées à travers les segments « *you can choose who you wanna like* » « *there's one for everyone* »). Par ailleurs, face à des perceptions qui semblent diverger entre les programmeurs/producteurs et les artistes dans le cadre du jazz, où les instrumentistes valorisent peu ce type de formation, les rappeuses rencontrées, quant à elles, s'alignent sur les discours des promoteurs de la musique relevés par Marie Buscatto, et non sur ceux des instrumentistes. Ainsi, quand les instrumentistes de jazz n'acceptent qu'à contrecœur ce type de projet — car « *la possibilité d'être recrutées pour leur sexe et non pour leurs projets musicaux pourrait entacher leur professionnalisme* » et que « *le fait de jouer une « musique de femmes », et non une musique universelle, jetterait également un doute sur leur professionnalisme* » (Buscatto, 2007 : 165) —, les artistes rencontrées, quant à elles, y voient une opportunité manifeste, une manière de façonner l'« *image* » qui va permettre de mettre en avant leur « *produit* » :

« because it's like it's not it's not a matter of just having the talent having the product but having the image to push the product ya know what I mean (...) so the whole getting together (...) the Perceptible Reflection ya know what I mean it's making the image to push our product ya know »
(Perceptible Reflection-89)⁴²⁰

Encore une fois, la matérialité discursive des rappeuses rencontrées indique combien leur activité rap est ancrée dans une perspective néolibérale, puisque leurs productions artistiques sont pensées en tant que « *produit* » ayant une valeur dans un contexte d'économie de marché.

Certes, les membres du collectif portent avant tout de l'intérêt à leur réussite individuelle. Il apparaît cependant non négligeable que, dans ce cadre, c'est la réunion et la mise en visibilité d'un ensemble de rappeuses qui est perçue comme stratégique. Ainsi, quand bien même les logiques et les visées de ce collectif peuvent s'appuyer sur l'organisation différenciée et

⁴¹⁹ Reproduisant les choix linguistiques de Marie Buscatto à ce propos (Buscatto, 2007), la forme masculine est ici conservée.

⁴²⁰ « *Parce que c'est pas juste une question d'avoir le talent d'avoir le produit mais d'avoir l'image pour porter le produit tu vois ce que je veux dire (...) donc le tout pris ensemble (...) Perceptible Reflection tu vois ce que je veux dire c'est travailler l'image pour mettre notre produit en avant tu vois* » (Perceptible Reflection-89) Traduction opérée par mes soins.

hiérarchisée du champ musical, les pratiques qu'elles impliquent concourent également à défier ces processus sociaux. Outre le fait de promouvoir et mettre des rappeuses en visibilité dans l'espace public, et sur le mode de la « bande », les actrices considèrent également l'entraide et le support interindividuels que peut représenter l'implication dans ce type d'organisation : « *we're a crew a click a team* » (Perceptible Reflection — 381) indique l'une d'entre-elle. Elles mentionnent d'ailleurs avoir pour dessein de travailler et de composer davantage en collaboration, « *cause we were doin' anything separate but together now we're tryin' to do things more together never separate* » (Perceptible Reflection-83). Cette réévaluation de leurs pratiques et aspirations est sans doute impulsée par la mise en place même du collectif, dont le fonctionnement engage des relations interindividuelles propices à la mise en œuvre de collaborations effectives entre rappeuses.

Outre la formation de ce collectif, deux autres projets visant la réunion de rappeuses sur scène ont été évoqués et commentés au cours des entretiens réalisés. Ces deux projets sont effectivement orientés vers l'organisation d'un ou d'une série de spectacles réunissant des rappeuses. C'est donc bien de la visibilité de celles-ci, et de leur occupation physique de l'espace public dont il est question. S'ils n'engagent pas concrètement la production communes de pièces rap, les deux projets ambitionnent également d'alimenter la mise en réseau de ces dernières, laquelle contribuera à impulser davantage de collaborations interindividuelles :

« puis heu heu elle s'engageait beaucoup elle dans dans la communauté de de de rappeuses juste pour qu'il y ait un mouvement des rappeuses qui s'entraident en fait qui se donne de la visibilité » (Fiona-9)

« pour un peu mettre en valeur ces les femmes rappeuses puis aussi pour créer des communautés et puis / heu / puis heu ouais je ça / commencer à voir un espèce de dialogue puis créer une forme de scène / t'sais si tu veux là / rallier ces femmes là » (Dalia-40)

Ces deux énoncés mobilisent de manière marquée des termes ou des verbes relevant du champ lexical de l'échange (« s'entraider », « dialogue », « rallier »), lesquels sont mis en articulation avec l'idée de collectivité (« mouvement », « scène » « communauté »), ainsi qu'avec celle de promotion (« visibilité » « mettre en valeur »). Par ailleurs, la production du verbe « s'engager » pour caractériser la contribution de l'initiatrice du projet, indique combien ce dernier procède d'ambitions conscientisées, voire teintées d'une perspective activiste, dans un contexte qui apparaît alors marqué par deux points de tensions manifestes que représentent la mise en réseau et en visibilité des rappeuses. Les visées perçues et à l'œuvre du projet sont donc sans équivoque, et clairement inscrites dans une perspective de mutation de fond de l'activité et du paysage du rap local, lequel

est appréhendé comme marqué par une division et une différenciation de genre. Dalia poursuit effectivement son propos comme tel :

« parce qu'on / je trouve qu'on travaille vraiment toute de façon un petit plus indépendante puis disperse / puis beu // ouais / en tous cas c'est pas la / ça marche pas de la même manière que les rappers » (Dalia-40)

Mettant en perspective les modes de contribution à l'activité rap des rappeuses avec celles des rappers, les propos de Dalia indiquent qu'au-delà des pratiques individuelles, les processus à l'œuvre apparaissent différenciés lorsque les rappers et rappeuses sont envisagés en termes de groupes. À travers la mobilisation de l'adverbe « plus » et du segment « pas de la même manière », Dalia érige discursivement les pratiques du groupe des rappers comme la référence par rapport à laquelle sont désignées et définies celles du groupe des rappeuses. Ce fait témoigne non seulement de la proportion particulièrement masculine de l'activité rap à Montréal (en termes numériques ainsi qu'en termes de visibilité), mais également de l'impact de cette situation de quasi entre-soi masculin sur la prise en charge d'une activité rap, selon que les artistes soient des hommes ou des femmes. D'après les propos des rappeuses et les visées affichées de ces deux projets, ces derniers ne tendraient ainsi pas tant à agir sur les pratiques à l'œuvre au niveau du groupe des rappers, plutôt que d'en impulser une organisation similaire au niveau du groupe des rappeuses. On peut alors raisonnablement considérer que la mise en place de ces spectacles procède de logiques qui tendent à « gommer » le contexte de pratiques différenciées à l'œuvre au sein de l'activité rap et ce, dans une perspective selon laquelle il est visé que les fonctionnements des rappeuses rejoignent ceux des rappers, considérés comme étant de référence.

Par ailleurs, ces deux projets ont été mis en place par des rappeuses elles-mêmes⁴²¹. Mis en articulation avec l'ensemble des productions discursives des rappeuses rencontrées, ce fait indique que ces dernières peuvent endosser de multiples activités autres que celles d'« artiste » dans le champ musical, mais également qu'elles doivent s'organiser « elles-mêmes » pour mettre en œuvre des structures/événements qui contribuent activement à la promotion des rappeuses.

Ce faisant, plusieurs rappeuses évoquent le rôle décisif que leur participation à l'un ou l'autre de ces projets a joué dans le cadre de leur investissement ou de leur réinvestissement au sein de l'activité rap :

« avait nous autres ouais c'était nous ça nous a clairement aidé au début » (Fiona-11)

⁴²¹ quand bien même d'autres actrices du champ du rap vont ensuite participer activement à leur mise en place (la forme au féminin est ici la seule mobilisée pour souligner l'investissement marqué sinon exclusif de femmes à ces projets).

« ça faisait / quatre ans en fait (...) quatre ans que j'avais pas monté / sur s que j'étais pas montée sur stage » (Lucie-234)*

La quasi-totalité des productions discursives relevées à propos de ces deux projets indique une réception positive des rappeuses vis-à-vis de ces derniers.

Seule l'une d'entre les rappeuses rencontrées propose une interprétation plus nuancée. Après avoir indiqué son souhait de réaliser des collaborations avec d'autres rappeuses, elle critique le dessein d'une autre actrice du genre rap à Montréal de faire une chanson avec « *toutes les filles du mouvement hip-hop* » :

« j'aimerais ça faire une collaboration avec une fille puis j'ai parlé avec plusieurs filles pour en faire sauf que ça s'est jamais heu / concrétisé t'sais, mais y a eu une fille aussi qu'a eu une idée de prendre toutes les filles du mouvement hip-hop pour faire une chanson toutes ensemble / j'trouvais ça tellement tétéux là (...) ah mon dieu non t'sais comme / on va bruler nos soutiens-gorges c'est quoi ça (rire) (...) faut qu'on se tienne « on est des filles » de quoi tu parles ! justement t'sais comme si tu veux pas si tu veux être prise comme si tu veux pas être prise à part justement mets-toi pas à part avec les autres filles c'est pas que j'aime pas les autres filles c'est juste que moi les féministes ça m'énerve d'avance toutes toutes les espèces de manifestations de ob (rires) » (Mathilde-206/210)

Mathilde ne désavoue pas les collaborations ou les relations interindividuelles avec d'autres « filles » en soi, (« *j'aimerais ça faire une collaboration avec un fille* » « *c'est pas que j'aime pas les autres filles* »), mais plutôt l'affichage d'un projet « de femmes » et la revendication de la non-mixité. Ce qu'elle semble alors spécifiquement rejeter, c'est la dimension politique qu'elle lit dans ce type de projet, qualifié alors de « *féministe* » et dont elle se désolidarise sémantiquement et discursivement sur la base de cette caractéristique attribuée (« *moi les féministes ça m'énerve d'avance* »). D'après ses productions discursives, Mathilde ne remet pas en cause le fait qu'une certaine ostracisation des femmes (« *si tu veux pas être prise à part* ») puisse être effective, mais elle considère que ce type de projet tend justement à la renforcer.

V. Être rappeuse dans un « milieu de gars ». Représentations, pratiques et expériences des rappeuses à l'aune de leur « rareté »

5.1 L'actualisation d'un rapport « différence/référence » au sein des productions discursives des rappeuses

Au cours des sous-parties précédentes, tant les processus que les enjeux à l'œuvre concernant la socialisation dans le rap ou les collaborations entre femmes — qu'elles soient

interindividuelles ou collectives — indiquent que l'activité rap est marquée par un contexte d'« *bétérosociabilité* » (Mennesson, 2006) majoritairement masculin. Un fait souvent traduit discursivement au cours des prises de parole des rappeuses quant à leurs pratiques et expériences dans le cadre du domaine artistique. La matérialisation des discours des participantes à la recherche caractérise effectivement l'activité rap comme « *un milieu de gars* », au sein de laquelle les rappeuses représentent alors une exception :

« *c'est ça qu'on appelle / Sausage party / quand qu'c'est juste des gars / quand c'est juste des mecs / Sausage party / **that's no fun** // (...) on a besoin de comprendre ça dans le **hip-hop** » (Emily-209)*

« *elles s'inscrivent vraiment en compétition avec heu / un milieu de gars » (Dalia-31)*

« *je suis une femme (...) puis dans un monde d'hommes » (Elizabeth-A--736/738)*

« *Claire-33 (...) quand tu dis un suce* tu dis succès d'estime c'est une reconnaissance du milieu (...) ?*

Solange-34 les autres rappeurs ont aimé ils ont beaucoup aimé »

« *(...) pas dans le sens qu'il faut que je sois agressive avec les gens (...), mais comparé aux autres gars faut un peu plus heu t'sais en mettre » (Béatrice-164)*

« *I never really saw any limitations in being a female rapper (...) I just saw it as another point of view and so I always thought that um that guys would embrace it because well hold on the girl has something to say let's hear what she has to say like ya know just like in a debate or in a conversation or a discussion I mean we're men and women and it's good to hear the men's side of view about a lotta things but it'd be nice if there was a female side of things ya know » (Nelly-181/183)⁴²²*

Les trois premières citations indiquent tant sémantiquement que discursivement que l'activité rap est surtout investie par des hommes. Les productions discursives de Dalia et Elizabeth signifient cette caractérisation *via* des segments organisés de manière similaire (« *elles / milieu de gars* » et « *femme / monde d'hommes* »). Au sein des trois dernières citations, c'est davantage la matérialité discursive des propos des participantes à la recherche qui souligne le caractère principalement masculin de l'activité rap. Béatrice et Solange font effectivement référence à leurs propres

⁴²² « Je n'ai jamais réellement vu de limite à être une femme dans le rap (rappeuse) (...) je l'ai juste vue comme un autre point de vue et j'ai toujours pensé que um que les gars allaient encourager ça parce que bien voilà une fille qui a quelque chose à dire alors écoutons ce qu'elle a à dire tout comme tu sais dans un débat ou dans une conversation ou une discussion je veux dire nous sommes des hommes et des femmes et c'est bon l'entendre le point de vue des hommes à propos de beaucoup de choses mais ce serait bien s'il y avait le point de vue de femmes tu vois » (Nelly-181/183)

expériences dans le rap en les mettant en perspective avec les « *autres rappeurs/gars* ». Le choix des articles définis « *les* » « *aux* » et la production du terme « *autres* » est ici décisive, puisque leur convocation transmet la représentation selon laquelle aucune autre femme n'est présente dans l'activité envisagée. Une appréhension du champ du rap qui est également traduite à travers un rapport femme-singulier/homme-pluriel qui se joue régulièrement au sein des productions discursives :

« *une femme (...) puis dans un monde d'hommes* » (Elizabeth-A--736/738)

pas dans le sens qu'il faut que je sois agressive avec les gens (...), mais comparé aux autres gars » (Béatrice-164)

« *guys would embrace it because well hold on the girl has something to say* » (Nelly-183)⁴²³

« *the men's side of view / it'd be nice if there was a female side of things* » (Nelly-183)⁴²⁴

Les discours des rappeuses traduisent donc une activité rap montréalaise marquée par un contexte d'hétérosociabilité fortement investie par les hommes, voire d'homosociabilité (ou « *homosocialité* » Welzer-Lang, 2000 : 115) où la présence des femmes représenterait l'« exception qui confirme la règle ». Cette situation, qui est à envisager comme impulsée et traversée par des rapports de pouvoir, impacte les subjectivités, les pratiques et les expériences des rappeuses rencontrées. La mise en mots de leurs pratiques et leurs expériences va effectivement invoquer des enjeux liés à ce contexte et impliquant diverses facettes de l'activité rap. Des enjeux face auxquels les rappeuses vont exprimer des positionnements multiples et ambivalents.

L'un des corollaires de l'expression d'une activité rap surtout investie par les hommes procède d'un rapport « particulier/référence » qui se joue tant sémantiquement que discursivement au sein des prises de paroles des rappeuses et selon laquelle celles-ci représentent ce qui est particulier face aux rappeurs qui représenteraient « la référence » et donc, en quelque sorte, la norme. Ce rapport est d'ailleurs tangible au sein d'une des productions discursives de Nelly, précédemment citée :

« *I never really saw any limitations in being a female rapper (...) I just saw it as another point of view* » (Nelly-181/183)⁴²⁵

⁴²³ « *les gars allaient encourager ça parce que bien voilà une fille qui a quelque chose à dire* » (Nelly-181/183). Traduction opérée par mes soins.

⁴²⁴ « *le point de vue des hommes / ça serait bien s'il y avait le côté féminin des choses* » (Nelly-183) Traduction opérée par mes soins.

⁴²⁵ « *Je n'ai jamais réellement vu de limite à être une femme dans le rap (rappeuse) (...) je l'ai juste vue comme un autre point de vue* » (Nelly-181/183). Traduction opérée par mes soins

D'après Nelly, le fait d'être une « femme qui fait du rap » n'est pas restreignant ou enfermant. Elle voit « *seulement* » cela comme « *un autre point de vue* ». La production de l'adverbe subjectif « *seulement* » indique néanmoins que, même minimisée, une forme de différenciation est tangible. Un fait explicité et alimenté à la suite de l'énoncé *via* la convocation du terme « *another* » qui indique que « *le point de vue* » envisagé se distingue d'un autre (ou d'autres) qui relève(nt) implicitement du/des points de vue des hommes et est/sont posé-s discursivement en tant que référence, puisque c'est à partir de celui/ceux-ci qu'est envisagé le fait d'être rappeuse. Le rapport particulier/référence à l'œuvre prend alors les contours d'un rapport différence/référence, selon laquelle le groupe des rappeurs représente la référence. L'actualisation de ce rapport au sein des discours des rappeuses invite alors à se rapprocher des observations de Nadia Ouabdelmoumen :

« La forme de raisonnement qu'induit la perspective comparative – en tant qu'elle est un processus de différenciation et de production de la « différence » et/ou de la « spécificité » – amène à penser l'élément différencié, et plus globalement le monde, à partir d'une norme, d'une référence stable, lieu de mesure des phénomènes et des relations sociales. Et c'est en cela que cette forme de raisonnement peut mettre en relief un rapport social inégalitaire, qui participe lui-même à la réactualisation du genre et des rapports sociaux co-formation » (Ouabdelmoumen, 2014 : 198)

Ainsi, les sous-parties suivantes viseront à examiner les enjeux concomitants à l'actualisation de ce rapport différence/référence au sein des productions discursives des rappeuses.

5.2 La « rareté » des rappeuses : du retournement au « salto » du stigmaté

Les rappeuses rencontrées ont donc tendance à envisager leurs pratiques et leurs expériences en termes de particularité, d'originalité et/ou de rareté. Une situation que les rappeuses vont parfois interpréter en termes de « chances », comme c'est le cas pour Rachel ou Nelly :

« y a pas beaucoup de rappeuses là, mais j'pense que je le porte bien là puis j'aime ça au contraire là (...) c'est mieux comme ça j'trouve qu'on est chanceuses là / que d'être avec beu quinze (...) j'veux dire j'trouve qu'on est chanceuses pareil d'être en minorité (...) c'est bien puis on est beu / choyées en plus là c'est beu // ouais ça me donne des avantages c'est bien » (Rachel-114/118)

« I had never heard of any other rappers in Montreal that were female that were ya know that had songs on the radio or anyway so I figured uh if I'm one of the only ones I know chances are that if I

*blew up it would happen very quickly 'cause things like female artists that gets out very very quickly
ya know so / I dunno that's how I started it I guess* » (Nelly-26)⁴²⁶

D'après Nelly, le fait qu'il n'y avait pas de rappeuses médiatisées à Montréal a représenté un élément déclencheur d'une pratique rapologique investie, car elle avait conscience des chances d'ascension que pouvait présenter cette situation dans un contexte d'industrie musicale où les artistes féminines peuvent rapidement gagner en notoriété. Pour Rachel, le contexte de minorité numérique des femmes dans le rap façonne davantage sa manière d'« être » dans ce domaine. Ce fait est discursivement et sémantiquement exprimé *via* la production du segment « *je porte ça bien* », qui indique simultanément une forme de conscientisation, voire d'incorporation, du « stigmaté » (Goffman, 1975 (1963)) que peut représenter le fait d'être femme dans un milieu d'hommes. Dans un mouvement qui « retourne » ce stigmaté, celui-ci apporterait individuellement « *des avantages* » aux rappeuses qui sont ainsi présentées comme « *chanceuses (...) d'être en minorité* ». Ainsi, les productions discursives de Rachel indiquent combien l'appréhension des subjectivités implique d'envisager la capacité d'agir comme s'actualisant également dans les manières d'investir les normes et non pas seulement en termes de résistance (Mahmood, 2009 (2005) : 32)⁴²⁷. Ici, Rachel façonne en partie son implication au champ rapologique en investissant la norme d'une activité rap majoritairement mise en œuvre par des hommes et traversée par des représentations traditionnelles des relations hommes/femmes, impliquant une forme de protectionnisme⁴²⁸ (« *on est (...) choyées* »).

Face à Rachel et Nelly, qui évoquent le contexte de minorité numérique des rappeuses en termes d'« *avantages* », d'autres participantes, plus nombreuses, commentent le caractère quasi homosocial masculin de l'activité rap montréalaise en termes d'ambivalence :

« dans toutes les domaines il faut pas quand même se laisser marcher sur les pieds, mais peut-être un peu plus dans le rap (...) parce que comme je dis c'est un peu plus un domaine où hum un peu plus agressif, mais sans heu c'est pas mauvais non plus là, mais t'sais plus un peu plus roff⁴²⁹ / fait que là pour faire sa place faut un peu plus heu t'sais ouais montrer que que (...) beh un peu c'est ça pas dans le sens qu'il faut que je sois agressive avec les gens là t'sais on s'entend bien, mais pour être plus crédible comparé aux autres gars faut un peu plus heu t'sais en mettre / faut un peu plus en donner j'ai j'ai et puis c'est pas une mauvaise chose moi j' t'sais j'trouve c'est le fun puis t'sais en tant que

⁴²⁶ « *Je n'ai jamais entendu d'aucun autre rappeur à Montréal qu'il y avait des femmes qui avaient tu sais des morceaux à la radio ou quoique ce soit donc je me suis rendue compte uh que je suis une des seules je sais que s'il y avait des chances que je perce ça arriverait très vite parce que pour les artiste femmes ça prend de l'ampleur très très vite tu vois / je ne sais pas c'est comme ça que j'ai commencé j'imagine* » (Nelly-26) Traduction opérée par mes soins.

⁴²⁷ Cf. Chapitre II., 1.5

⁴²⁸ Et qui semble d'ailleurs relever d'un continuum dans le domaine musical québécois (Trembay, 1993). Cf Chapitre II. 3.1.3

⁴²⁹ terme calqué du mot anglais « *rough* » et qui désigne une chose ou un fait rugueux, dur.

filles aussi qui rappe souvent par contre tu vas ressortir un peu plus sans être méchante, mais t'sais sur une chanson avec dix gars qui rappent / la seule fille qui arrive là c'est oh! fait que t'sais j'suis très contente j'aime ça je joue avec ça si on vent un peu » (Béatrice-160/164)

« j'pense c'est ça en tant que rappeur c'est plus dur, mais en tant que rappeuse fille / c'est c'est peut-être plus facile qu'un rappeur gars / par contre / pour de ce côté-là de se démarquer / t'sais parce que si t'es bon puis tout tu vas plus a / avoir la facilité à capter un peu l'attention que les rappeurs gars / pas que t'es meilleure, mais c'est que en y a beaucoup / y a beaucoup de rappeurs gars, mais des rappeuses filles / y en a pas énormément (...) fait que c'est peut-être plus facile en tant que rappeuse fille de capter l'attention qu'un rappeur gars » (Béatrice-398/400)*

« me dire musicienne ouai / rappeuse // c'est bizarre parce que ça a ses points forts (...) heu au niveau / heu au niveau avec le public // je trouve que on va dire que depuis que je fait ça je suis beaucoup plus heu on me reconnaît beaucoup plus / t'sais, mais dans le domaine musical tel quel être musicienne juste être une fille c'est c'est pas facile c'est pas facile entre musiciens des fois je sais pas c'est quoi exactement si c'est à cause que je suis une fille à cause que je suis capable d'en faire beaucoup quand même autant qu'on va dire un un gars / que je me sens pas toujours acceptée pleinement » (Elizabeth-A--698/700)

« j'pense quand même que que ouais c'est difficile dans ce milieu-là / à l'extérieur dans la société j'pense pas qu'c'est si difficile / en même temps j'en parle pas nécessairement souvent, mais j'pense aussi que / y a comme aussi une espèce de // où est-ce que moi j'étais au bon moment à la bonne place / où est-ce que avait comme un espèce de curiosité t'sais oh ! une femme qui fait du rap oh ! ça oh mmb puis / oh ouais elle a des costumes ! puis t'sais y a heu / au niveau heu / divertissement puis au niveau de de / curiosité médiatique j'pense que ça ça marchait bien t'sais » (Dalia-305)

« moi les gens me disent ah t'es une fille les gens vont abhhh! je dis ouais (petit rire), mais ça veut pas dire que je suis une fille que je rappe que t'sais être à « Tout le monde en parle » demain matin / heu heu, mais c'est sûr qu'il y a une curiosité et les gens savaient pas vraiment qu'est-ce que ça allait donner en fait / heu / au au niveau rap t'sais y a toujours d'appréhension quand c'est des filles heu parce que c'est bon à côté les gars quoi faut être au même niveau et tout » (Solange-74)

La formalisation d'une activité rap organisée selon un rapport différence/référence est ici palpable à travers la mise en mot de l'expérience du rap et des pratiques dont cette activité procèdent sur le mode de la comparaison avec celles des rappeurs (« comparé aux autres gars », « plus facile en tant que rappeuse fille de capter l'attention qu'un rappeur gars », « autant qu'on va dire un un gars », « à côté les gars quoi faut être au même niveau »). Par rapport au point de référence que représentent les

rappeurs, autant des limitations qu'une forme de privilège peuvent être soulevées par les rappeuses. D'une part, le contexte d'infériorité numérique peut être envisagé en terme d'attention et de curiosité dont elles indiquent bénéficier. Elles évoquent alors une forme de mise en lumière accentuée face aux rappeurs (« ressortir un peu plus », « capter l'attention », « se démarquer », « on me reconnaît »), laquelle est associée l'idée d'une « curiosité » à l'égard de ce qui serait peu habituel, à la fois dans le rap et de la part d'une femme. En effet, outre le fait de se différencier parmi la masse des rappeurs, l'activité rap semble aussi engendrer une distinction des participantes vis-à-vis de la masse des chanteuses :

« ça donne une différente dimension / à à à la chose puis heu t'sais ça me permet de me définir un petit peu plus aussi parce qu'il y a beaucoup beaucoup de chanteuses dans la ville (...), mais des chanteuses qui font aussi du rap et après qui peut faire un squat jazz ou tout tu sais ça ça ça fait juste ajouter à la dimension » (Elizabeth-A-342/344)

« quand ça part quand j'commence à rapper tout le monde est comme / oh! puis là s'tu / j'ai souvent un / ouais! toute t'sais le monde c'est ça dans la foule / ça j'ai parlé plus heu déjà, mais oui / aussi dans la foule / tu sens que ça change les gens sont comme / t'sais ok une fille va chanter ou t'sais y sont comme / t'sais ils sont prêts à écouter / comme t'as dit quand la musique parte là on voit vraiment que ça change puis c'est comme / ouais! (rire) le monde est / ils embarquent d'une autre façon là (...) ouais ouais c'est j'trouve ç* j'aime ça ce ce (...) ce fait-là là / que ça fait // ben ça fait un / ça va encore plus chercher l'attention que si ils s'attendaient que je rappe et tout ça ben là » (Béatrice-440/444)*

C'est donc parce qu'elles se situent en porte-à-faux de la ségrégation horizontale du champ musical, qui est celle de la spécialisation des rôles et des activités, qu'une forme de curiosité augmentée est perçue par les rappeuses rencontrées. Une situation qu'elles investissent alors, puisqu'elles peuvent y voir un moyen de se définir dans la différenciation « t'sais ça me permet de me définir un petit peu plus ». La surprise et la curiosité que l'activité des rappeuses peut provoquer dans l'espace public — parce qu'elles sont des femmes qui rappent et parce qu'elles ne chantent pas en tant que femmes — sont appuyées par la similarité de la matérialité des discours évoquant l'un ou l'autre de ces faits. En effet trois rappeuses usent du discours rapporté direct et d'interjections exclamatives pour évoquer la vivacité des réactions provoquées par leur prise de micro sur le mode du rap : « les gens vont abbbb! », « oh! une femme qui fait du rap oh! », « quand j'commence à rapper tout le monde est comme / oh! ».

C'est donc en termes d'attention et de visibilité potentielle dans l'espace public que le fait d'être « rappeuse » peut être considéré par les participantes à la recherche comme une forme de plus-

value par rapport aux rappeurs, laquelle s'arrime à la notion de rareté⁴³⁰. Au sein d'une activité rap qui s'insère dans une industrie culturelle et médiatique marquée par une économie de marché concurrentielle, et dont le concept central de valeur est associé à la notion de rareté, il n'est pas anodin que les rappeuses perçoivent une forme de plus-value dans l'originalité et la particularité qui semble caractériser et façonner leur participation à l'activité rap. Au cours de leur ouvrage *L'économie du spectacle vivant*, Isabelle Barbéris et Martial Poirson (Barbéris et Poirson, 2013) mettent en exergue la pertinence d'une approche qui convoque les modèles de l'économie singularisée (Karpik, 2007) et de l'économie de l'attention pour appréhender les rapports de production et de consommation culturelle contemporains (Barbéris et Poirson, 2013). D'après les auteur-e-s, l'approche de l'économie singularisée, « s'applique à l'art vivant, en mettant en avant la nature incompressible et incommensurable de sa singularité, nouvelle manière de définir la rareté à travers l'individualité du bien » (Barbéris et Poirson, 2013 : 111). La perspective ancrée dans une économie de l'attention, quant à elle, met en exergue que « les biens culturels devenant d'accès toujours plus aisés et moins coûteux, la nouvelle rareté serait alors à situer non plus du côté des biens, ni même des services, mais de l'attention proprement dite qu'on est susceptible de leur accorder » (Barbéris et Poirson, 2013 : 114). Dans un contexte « où la multiplication des ressources culturelles aujourd'hui disponibles grâce aux réseaux numériques accroît de façon exponentielle le «coût d'opportunité» de tout choix attentionnel » (Citton, 2013 : 74), « l'attention humaine » représente « le bien dont la rareté devient désormais hégémonique — du moins au sein de la sphère culturelle reconfigurée par Internet » (Citton, 2013 : 72).

Posant sémantiquement et discursivement leur présence dans le champ musical comme relevant de la rareté dans un champ très majoritairement intégré par des hommes, les productions discursives des rappeuses articulent simultanément les pratiques et les expériences envisagées aux paradigmes de la singularité et de l'attention, dorénavant décisifs dans le cadre de l'organisation contemporaine du capitalisme et de son implication au niveau de l'industrie culturelle⁴³¹. Les positions et modalités perçues et vécues de la contribution au champ musical, qui s'élaborent à l'aune d'un rapport particularité/référence en comparaison aux hommes du rap – et dans une moindre mesure aux chanteuses—, sont alors en partie envisagées en termes de plus-value. Néanmoins, si la comparaison avec le référent « chanteuses » n'est effectuée que sur le mode d'une différenciation avantageuse, la comparaison avec le référent « rappeurs » est davantage

⁴³⁰ Dans un secteur musical à la fois concurrentiel et marqué par une forte précarisation et flexibilité de l'emploi, et donc la potentialité d'autant plus palpable de trajectoires marquées par la frustration, des représentations similaires avaient également été relevées par Marie Buscatto chez des hommes investis dans le domaine du jazz en France : « pour une part non négligeable des hommes rencontrés » souligne la sociologue, « les femmes seraient effectivement favorisées du fait de leur faible nombre, de leurs relations privilégiées avec certains musiciens, de leur capacité de séduction dans un monde masculin (...) Une forme de discrimination positive serait ainsi à l'œuvre et aucune action en leur faveur ne serait de fait justifiée. Cette position est notamment défendue par ceux, majoritaires aujourd'hui, qui ont du mal à trouver leur place dans le monde du jazz et à y recevoir la reconnaissance et les possibilités d'emplois désirées » (Buscatto, 2007 : 144).

évoquée sur le mode de l'ambivalence. En effet, au-delà d'évoquer le rapport de différence/référence à l'œuvre en termes de valeur ajoutée, les rappeuses peuvent également souligner les formes de contraintes et d'injonctions que celui-ci engage. D'après les productions discursives des rappeuses, la curiosité et/ou l'attention accentuées dont elles peuvent bénéficier, comporte également ses limites, car elle n'engage pas de manière automatique leur appréhension en tant qu'artiste à part entière. Si les rappeuses déclarent bénéficier d'un intérêt plus marqué que les rappers parce qu'elles font exception, la représentation selon laquelle cette attention émerge du fait qu'elles sont femmes — et qu'elle peut rester focalisée sur cette dimension — est tangible au sein de leurs productions discursives. Le retournement du stigmat, qui peut être opéré par les rappeuses au cours de la mise en récit de leurs expériences de l'activité rap, peut ainsi être également énoncé en termes de restrictions. S'opère alors ce que Catherine Achin et Marion Paoletti ont désigné de « *salto* » du *stigmat* » (Achin et Paoletti, 2002 : 33), soit d'un double retournement selon lequel ce qui est perçu comme un atout engendrant une démarcation avantageuse, peut, dans un second temps, être envisagé comme restreignant les champs des possibles au sein de l'activité investie (Achin et Paoletti, 2002). Il convient alors d'envisager, à la suite de Bernard Maris que « *le capitalisme organise la rareté* » (Maris, 2003 : 347) et que, par conséquent, il la régule adossé à des rapports de pouvoir qui se coproduisent.

Deux phénomènes majeurs semblent s'engager de manière simultanée à la potentialité d'une attention exacerbée face à ce qui se distingue de la référence : la représentation selon laquelle ce qui relève de la présentation physique dans l'espace public est déterminant, et la perception selon laquelle « les rappeuses sont attendues au tournant ». L'enjeu de ces deux pendants se cristallisant sur ce qui relève de la légitimité et de la reconnaissance artistique, dont les tenants et les aboutissants trouvent leurs fondements dans les rapports sociaux de sexe en même temps qu'ils les renseignent.

5.3 Caractérisation du genre rap comme masculin et légitimité artistique différenciée (et hiérarchisée)

De manière concomitante à la perception d'une curiosité voire d'une attention augmentée qui émerge d'un rapport différence/référence, les productions discursives des rappeuses investissent également la question de la légitimité et la reconnaissance artistique. Celles-ci endossent effectivement le mode de la comparaison pour souligner que les rappeuses doivent « *un peu plus (...) en mettre* » pour « *être plus crédibles comparé aux autres gars* » (Joséphine -264), et démontrer qu'elles sont « *au même niveau* » « *à côté des gars* » (Solange-74), lesquels sont simultanément posés en point de référence dans les discours. D'après les productions discursives

des rappeuses, les processus impliquant une légitimité artistique différenciée et, par conséquent, hiérarchisée, ne sont pas propres à l'activité rap, mais semblent plutôt relever d'un contexte sociétal marqué par une division sexuelle, au sein duquel il est alors perçu qu'« *en tant que femme (...) faut encore un peu plus mettre les bouchées doubles pour être pris au sérieux* » (Béatrice-148). Ces processus s'actualisent également dans le cadre d'un champ musical traversé d'une double ségrégation horizontale et verticale (Ravet et Coulangéon, 2003 : 382)⁴³², selon laquelle il apparaît qu'« *on nous prend pas assez sérieusement / surtout une chanteuse (...) faut toujours se prouver musicalement* » (Elizabeth-A--704).

Au cours du deuxième chapitre de cette étude, en partie dédié à une appréhension du champ musical sur la base de recherches qui ont interrogé ce dernier du point de vue du genre, il a été souligné que la ségrégation horizontale (celle de la spécialisation des rôles et des activités) et la ségrégation verticale (impliquant notamment une légitimité artistique différenciée) (Ravet et Coulangéon, 2003 : 382) rejoignent « *la division sociale du travail entre les sexes* » (Kergoat, 2012 (2000)a : 213), ainsi qu'ils trouvent en partie leurs fondements dans la réactualisation de la figure séculaire et historicisée de l'artiste⁴³³. En effet, la spécialisation masculine du domaine musical repose en partie sur une conception historique selon laquelle les femmes, s'adonnant à des pratiques artistiques surtout amatrices, ne pouvaient prétendre à la composition d'œuvres d'art. Une représentation qui convoquait une hypothèse naturaliste, selon laquelle les femmes ne peuvent tout simplement pas participer à la création artistique par manque de prédispositions biologiques (Escal, 1999). Traversant les époques, cette représentation, aux effets matériels tangibles, continue de renseigner l'organisation du champ musical, marqué de pratiques différenciées en termes de reconnaissance artistique. Au-delà, les productions discursives de Elizabeth indiquent combien la spécialisation sexuelle et la ségrégation verticale du champ musical sont intriquées et se répondent dans un mouvement qui engage d'autant plus une légitimité et reconnaissance artistiques différenciées et hiérarchisées. Elizabeth souligne que « *surtout une chanteuse, (...) faut toujours se prouver musicalement*. Le deuxième chapitre a été l'occasion de relever que c'est principalement en tant que chanteuses que les femmes investissent le domaine musical, activité où elles sont d'ailleurs largement majoritaires⁴³⁴. Une distribution des rôles qui s'explique non seulement par la spécialisation sexuelle des activités, mais également par sa ségrégation verticale, selon laquelle les activités considérées comme masculines et concrètement endossées par des hommes, sont aussi les plus valorisées et les plus valorisantes. En effet, le chant est davantage associé à une figure d'interprète que de créateur-trice. *A contrario,*

⁴³² Cf. Chapitre II, 3.1, 3.2.

⁴³³ Cf. Chapitre III, 3.1.3.

⁴³⁴ Cf. Chapitre II, 3.1.3.

la pratique instrumentale est, quant à elle, directement liée à l'image de l'artiste compositeur. Le chant, la voix et l'interprétariat sont ainsi rattachés aux notions de séduction, de communication du texte et de l'émotion qu'il porte ; des domaines pensés comme féminins et qui apparaissent peu valorisés et valorisants comparé aux notions de virtuosité, de création de technique, voire de technologie associées à la pratique instrumentale, qui sont également comprises des activités qui reviennent plutôt aux hommes (Buscatto, 2007)⁴³⁵.

C'est donc dans un contexte sociétal et musical traversé d'une double ségrégation horizontale et verticale historicisée se formalisent les représentations des rappeuses qui indiquent devoir « *un peu plus en donner* » ou « *être au même niveau que les gars* ». Cependant, leurs productions discursives convoquent également un rapport de comparaison entre le rap et les autres domaines de la société, selon lequel ces processus seraient encore plus marqués au sein de l'activité rap :

« j'pense quand même que que ouais c'est difficile dans ce milieu-là / à l'extérieur dans la société j'pense pas qu'c'est si difficile » (Dalia-305)

*« c'est sûr qu'il y a une curiosité et les gens savaient pas vraiment qu'est-ce que ça allait donner en fait / heu / au **au niveau rap** t'sais y a toujours d'appréhension quand c'est des filles heu parce que c'est bon à côté les gars quoi faut être au même niveau et tout » (Solange-74)*

« des fois faut peut-être ramer un peu plus en tant que fille, mais heu, mais y a une belle ouverture de la société à ça (...), mais oui c'est possible ça joue peut-être d'être une femme rappeuse aussi (...) parce que y a le rap c'est un domaine un peu plus dur justement si je pourrais dire un peu plus carré que les autres musiques où t'sais c'est on fonce puis comme je disais c'est à la base c'est des jeunes qui se battaient puis au lieu de se battre ben on va se battre en musique on va dire (...) fait que en tant que femme il faut il faut montrer que t'es toff³⁶ t'sais faut pas se laisser marcher sur les pieds » (Béatrice-152/156)

« dans toutes les domaines il faut pas quand même se laisser marcher sur les pieds, mais peut-être un peu plus dans le rap (...) parce que comme je dis c'est un peu plus un domaine où hum un peu plus agressif, mais sans heu c'est pas mauvais non plus là, mais t'sais plus un peu plus roff³⁷ / fait que là pour faire sa place faut un peu plus heu t'sais ouai montrer que que (...) beh un peu c'est ça pas dans le sens qu'il faut que je sois agressive avec les gens là t'sais on s'entend bien, mais pour être plus crédible comparé aux autres gars faut un peu plus heu t'sais en mettre / faut un peu plus en donner » (Béatrice-160/164)

⁴³⁵ Cf. Chapitre II, 3.2.2

⁴³⁶ terme français québécois, issu et calqué du mot anglais « *tough* » et qui désigne une personne endurente

⁴³⁷ terme français québécois, issu et calqué du mot anglais « *rough* » et qui désigne une chose ou un fait rugueux, dur.

De la même manière que les rappeuses se placent dans un rapport de comparaison faisant intervenir un rapport particularité-différence/référence, leurs productions discursives peuvent également convoquer un mode de comparaison similaire entre le rap et le reste de la société, qui prend ici valeur de référence par rapport à laquelle le rap est appréhendé. Dans ce cadre, il est envisagé que « *dans toutes les domaines il faut pas quand même se laisser marcher sur les pieds, mais peut-être un peu plus dans le rap* ». D'après les mises en mot de Béatrice, il semblerait néanmoins que cette situation n'est pas tant liée à un sexisme plus prononcé des acteurs de l'activité rap, qu'aux représentations et interprétations liées au genre rap, qui, puisqu'il est très majoritairement investi par des hommes, peut être associé à des caractéristiques traditionnellement attribuées à la masculinité, et, corollairement, être envisagé comme un genre musical « *traversé d'un fonctionnement social « masculin »* » (Buscatto, 2007 : 59), voire être considéré comme un genre musical masculin en soi.

C'est ce qu'indiquent les productions discursives de Fiona, qui considère qu'elle « *n'est plus fille* » et devient « *un petit garçon énervé dans un parc d'attractions* » lorsqu'elle investit le rap. En cela, elle perçoit son art comme « *un terrain de jeu* », un lieu où elle peut composer de manière ludique :

*« quand je chante même rapper pour moi c'est c'est un terrain de jeu là / t'sais je je suis encore plus
heu je quand je quand je chante ok j'suis j'sais pas j'suis plus fille t'sais puis comme si j'arrive puis
comme j'suis comme un p'tit garçon énervé dans une dans un dans un parc d'attractions c'est ça
qu'arrive quand je rappe fait que c'est sûr que c'est une autre identité qui ressort » (Fiona-48)*

Au-delà, plusieurs rappeuses indiquent mettre en œuvre une forme d'expression qui présenterait à la fois des caractéristiques pensées comme féminines, parce qu'elles sont femmes, et d'autres perçues comme masculines, puisqu'elles font du rap. Cette dialectique peut être dénotée de manière claire, comme dans les propos de Monica :

*« pour aller sur scène heu je pense c'est très important de montrer heu ton côté sensuel aussi heu ton
côté féminin / parce que c'est déjà masculin de rapper / alors si t'es trop heu tom boy on va
commencer à te / te te juger et tout ça et moi j'ai pas besoin de ça / pour l'instant » (Monica-96)*

Elle peut également être connotée par la mise en opposition discursive de qualités, d'images ou de lieux avec l'adjectif « *féminin-e* » :

« we just try to be feminine and and hard at the same time » (Perceptible Reflection-387)⁴³⁸

*« j'donne une image une image aux gens pour bien qu'ils comprennent ce qui me représente / c'est
juste une image là, mais c'est / imaginer un comme un un vieux mur de briques t'sais avec des
graffitis puis tout ça / , mais avec une belle rose rouge dessus (...) t'sais j'ai le style un peu comme je*

⁴³⁸ « *on essaie juste d'être féminine et dure à la fois* » (Perceptible Reflection-387). Traduction opérée par mes soins.

disais un peu roff heu / t'sais rap underground tout ça / , mais c'est quand même féminin » (Béatrice-322/324)

Posé en contraste avec ce qui serait féminin, les adjectifs « *hard* », « *roff* », l'imagerie « *de la rue* » ou les facettes « *underground* » du rap, sont simultanément associés à la masculinité dans les propos des rappeuses. Dans ce contexte, la présentation physique des rappeuses semble relever d'enjeux prégnants. Ces derniers seront examinés plus précisément en aval⁴³⁹. Citée en amont, Béatrice associe également le genre rap à la rugosité (« *un peu plus dur* », « *un peu plus carré* ») et à la confrontation (« *un peu plus agressif* » « *on va se battre en musique* »). La qualification du genre rap comme un domaine masculin, plus rugueux et davantage traversé par l'idée de « *créativité dans la confrontation* » (Buscatto, 2007 : 68) que l'ensemble de la société, engagerait alors deux phénomènes intriqués qui impliquent une attente plus prononcée envers les femmes s'adonnant au rap : une forme de compétitivité artistique plus marquée dans le genre rap que dans les autres sphères sociétales et la représentation selon laquelle, dans ce contexte, les femmes doivent davantage montrer qu'elles peuvent habiter des qualités qui sont liées à la notion de confrontation et la combativité, lesquelles sont habituellement peu attribuées aux femmes (« *en tant que femme il faut il faut montrer que t'es toff t'sais faut pas se laisser marcher sur les pieds* »). Colette Guillaumin a effectivement mis en lumière que les jeunes filles sont socialisées dans « *l'évitement de la confrontation* » (Guillaumin, 1992 : 132).

Perçus comme marquées dans le champ rap, mais pas exclusifs à cette activité, les processus sociaux qui impliquent une légitimité différenciée et hiérarchisée peuvent également être évoqués en tant qu'ils imprègnent et influencent les expériences quotidiennes et interpersonnelles de la participation à l'activité musicale :

« dans le domaine musical tel quel être musicienne juste être une fille c'est c'est pas facile c'est pas facile entre musiciens des fois je sais pas c'est quoi exactement si c'est à cause que je suis une fille à cause que je suis capable d'en faire beaucoup quand même autant qu'on va dire un un gars / que je me sens pas toujours acceptée pleinement » (Elizabeth-A--698/700)

« t'sais puis pour moi je passe j'ai j'ai vraiment commencé j'étais très positive à propos de ça je pensais pas que (...) c'était aussi sérieux là, mais avec le temps (...) parce que à un moment donné c'est comme t'as une expérience t'es comme là non c'est pas ça (...) t'es tellement XXX puis à un moment donné t'es comme, mais là ça se répète constamment / / qu'est-ce qui se passe t'sais puis tes comme / je suis pas capable de voir autre chose en moi du fait que sauf le fait que je suis une femme (...) puis dans un monde d'hommes » (Elizabeth-A--726/738)

⁴³⁹ Chapitre II. 4.2.

Les productions discursives de Elizabeth marquent la conscientisation (progressive dans le temps) d'expériences différenciées de l'activité musicale sur la base du sexe, lesquelles s'actualiseraient en termes de contraintes pour les actrices de cette activité. Convoquant, elle aussi, le mode de la comparaison discursive, elle indique que ce qui a été relevé en amont comme un point central de la reconnaissance artistique (démontrer « être au même niveau » que « les gars »), peut également jouer en défaveur des femmes au niveau interpersonnel, lorsque celles-ci se posent en termes égalitaires : « *je sais pas (...) si c'est à cause que je suis une fille à cause que je suis capable d'en faire beaucoup quand même autant qu'on va dire un un gars / que je me sens pas toujours acceptée pleinement* ». Ainsi, il semblerait qu'une artiste qui considère être au même niveau qu'« un gars », pouvoir « en faire autant » et qui s'investit comme telle dans sa pratique artistique, peut également être appréhendée en termes de « danger ». La rhétorique qui transmet la représentation selon laquelle les femmes sont tenues de « plus prouver » pour être reconnues en tant qu'artistes à part entière apparaît alors relever d'une forme d'instrument de contrôle et de restriction maintenant celles-ci à la marge et assurant la durabilité du statut des hommes aux places valorisées et valorisantes du champ musical.

Ainsi, lorsque Elizabeth indique baser son rap sur ces expériences dans le monde de la musique, elle considère qu'elle s'exprime par rapport au fait de « *prendre quelque chose qui est très masculin puis l'appliquer aux femmes* », ce qui implique que son art relève d'« un début de féminisme » :

Claire-467 (...) comment est-ce que tu pourrais définir ton rap si il fallait que tu le définisses (...)

Elizabeth-A-470/476 « c'est plutôt dans mes expériences (...) dans mon environnement musical donc une une réaction par rapport à ça (...) je dirai quand même que c'est un début de de féminisme ouai quand même genre c'est heu (...) tu sais c'est prendre quelque chose qui est très masculin puis l'appliquer aux femmes puis m'exprimer par rapport à ça / c'est comme ça que je décrirai »

5.4 « Être regardée » ou « être écoutée » : présentation physique des rappeuses et enjeux de la reconnaissance artistique

Outre la mention d'une légitimité artistique différenciée et hiérarchisée, dont les modalités d'actualisation imprègnent les trajectoires des artistes, les productions discursives des rappeuses indiquent régulièrement que leurs pratiques et leurs expériences de la visibilité dans l'espace public sont traversées par un nœud qui se forme à l'intersection entre le fait d'« être regardée » et celui d'« être écoutée » :

« on a beaucoup de la place là pour les femmes de plus en plus et ça c'est très bien, mais heu / y a encore la notion qu'en tant qu'une femme des fois c'est un peu plus dur ou y a des des étiquettes ou heu encore un peu t'sais faut encore un peu plus mettre les bouchées doubles pour être pris plus au

sérieux (...) t'sais pas juste ok je suis belle puis et non j'ai quelque chose d'autre à donner ben c'est pas juste je veux pas juste qu'on me regarde je veux qu'on m'écoute (Béatrice-148/150)

« j'suis consciente qu'il faut ajouté une petite touche féminine / c'est / c'est ça c'est juste normal sauf que je veux pas avoir l'image de de la fille qui est essay d'être sexy avant de faire entendre sa musique _ t'sais_ (...) je / tu peux être sexy c'est correct y a pas de problèmes, mais / y a le over the top puis y a le juste correct tu vois / comme heu / moi Beyonce je la trouve / elle c'est une vraie artiste pour moi / t'sais quand elle va performer c'est pas heu regardez mon corps / c'est je veux donner ma performance je veux que les gens sortent d'ici puis / ils soient comme moi wouah être une vraie artiste (Lucie-284/286)

« of course it's sexist bein' female ya know what I mean but we try to not keep it too sexy we try to not make it too provocative we just try to be feminine and and hard at the same time (...) Yeah 'cause I mean sometimes ya have to scream sex out loud and then you get somebods attention and then you tell them something that actually makes sense but um it's not always again (XXX) just (XXX) half-naked in front of the camera just to get the attention before the talent it's the talent first and then the fact that you were pretty comes along with it but I prefer that to get heard before I get looked at » (Perceptible Reflection-387 / 388)⁴⁴⁰

Au-delà d'une forme d'intérêt augmenté dont elle estiment pouvoir faire l'objet, plusieurs rappeuses considèrent que l'attention qui leur est portée se focalise sur leur présentation physique et leur corps, et que, par conséquent, des stratégies doivent être mise en place pour ne pas seulement « être regardées », mais également « être écoutées ». La répétition de segments mettant en opposition ces deux verbes selon des modalités similaires « je veux/je préfère + être écoutée + avant d'être regardée » indique que l'exposition dans l'espace public s'organise traditionnellement selon l'ordre « être regardée -> être écoutée ». Une forme de visibilité par rapport à laquelle elles se situent subjectivement et discursivement en porte-à-faux en se positionnant de manière forte dans l'énonciation (Je + verbe subjectif indiquant la volonté). À travers la production des segments « en tant qu'une femme des fois c'est un peu plus dur ou y a des des étiquettes » ou « it's sexist bein' female », les rappeuses interprètent cette situation comme ancrée dans des rapports sociaux de sexe hiérarchiques, au sein desquels les femmes représentent le groupe désavantagé. Ainsi, c'est en tant que femmes qu'elles sont confrontées à ces modalités d'exposition dans l'espace public.

⁴⁴⁰ « bien entendu c'est sexiste d'être une femme tu vois ce que je veux dire mais on essaie de pas être sexy on essaie de ne pas être trop provocatrices on essaie juste d'être féminines et et dures à la fois (...) oui parce que Je pense que des fois tu dois en appeler fortement au sexe (apparaître sexy) et ensuite tu obtiens l'attention des gens et puis tu leur dis quelque chose qui fait sens mais um ce n'est pas toujours (XXX) juste (XXX) le fait de se mettre à moitié nue devant les caméras pour attirer l'attention qui prime pour être reconnue pour son talent c'est le talent qui prime et ensuite le fait que tu sois jolie participe à cela mais je préfère être écoutée avant d'être relookée (matée - regardée) » (Perceptible Reflection-387 / 388). Traduction opérée par mes soins.

À l'occasion d'une enquête analysant « *la mise en récit des femmes en campagne* » (Dulong et Matonti, 2005 : 281) au cours des élections municipales de 2001, Delphine Dulong et Frédérique Matonti ont mis au jour que « *l'application de la parité n'a pas changé la représentation des femmes en politique. Cette inertie se manifeste notamment à travers l'attention systématique prêtée au corps – conformation, hexis, et traitement intentionnels* » (Dulong et Matonti, 2005 : 281). Ainsi, « *En 2001, les candidates sont (...) toujours ramenées à la singularité de leur condition de femmes* » et dans ce cadre « *le corps — ce corps qui est au cœur de la construction sociale de la féminité — est central dans la représentation journalistique de ces femmes* » (Dulong et Matonti, 2005 : 283). Ce fait affecte beaucoup moins les trajectoires des hommes politiques, lesquels « *échappent au regard objectivant des autres* » (Dulong et Matonti, 2005 : 283) puisqu'ils habitent la référence, la norme et représentent ainsi la neutralité corporelle. Une appréhension différenciée des corps est ainsi à l'œuvre : face au corps asexué des hommes, le corps des femmes est, quant à lui, fondamentalement perçu dans sa sexuation, ce qui n'est pas sans impacter la carrière de ces dernières en politique, notamment au moment de la « campagne électorale », qui implique de manière prégnante la question de la visibilité dans l'espace public.

Ainsi que l'attestent les productions discursives des rappeuses rencontrées, des procédés similaires se jouent dans le domaine du champ musical.

Le traitement différencié des corps n'est pas anodin et trouve ses fondements dans les rapports sociaux de sexe, en même temps qu'il assure la durabilité du rapport d'appropriation dont ils relèvent (Guillaumin, 1978 ; et Guillaumin, 1992). En effet, ainsi que l'ont mis au jour les féministes matérialistes Colette Guillaumin (Guillaumin, 1978) ou Monique Wittig :

« La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle qui fait de la moitié de la population des être sexuels en ce que le sexe est une catégorie de laquelle les femmes ne peuvent pas sortir. Où qu'elles soient, quoi qu'elles fassent (...) elles sont vues (et rendues) sexuellement disponibles pour les hommes et elles, seins, fesses, vêtements, doivent être visibles. Elles doivent arborer leur étoile jaune, leur éternel sourire jour et nuit » (Wittig, 2013² (2001) : 43)

Le travail de hiérarchisation des catégories de sexe qui organise ces processus apparaît néanmoins masqué, notamment dans le cadre d'un contexte contemporain traversé d'un discours de la nation mâtiné d'un discours de « *l'égalité-de-genre-et-des-libertés-sexuelles* » (Bilge, 2010 : 199), selon lequel la pratique « *de mise en avant de la féminité comme visible/disponible pour les hommes en est venue à indiquer la voie de l'égalité* » et « *projette comme barbares ceux qui n'exaltent pas la disponibilité collective des (belles) femmes pour le regard masculin* » (Bilge, 2010 : 220).

La dernière phrase de la citation de Monique Wittig invoque également l'un des corollaires de cette structuration du champ social : l'intrication de la construction sociale de la féminité à la notion de séduction (Ravet et Coulangéon, 2003). « *La femme* » nous explique David Le Breton,

« est jugée impitoyablement sur son apparence, sa séduction, sa jeunesse et ne rencontre guère de salut au-delà. Elle vaut ce que vaut son corps dans le commerce de la séduction » (Le Breton, 2008⁵ : 233). Ainsi que déjà signalé au cours du deuxième chapitre de cette recherche⁴⁴¹, ces processus organisent l'activité musicale de manière prégnante, notamment en ce que l'appréhension différenciée des hommes et des femmes, qui passe par une perception différenciée des corps, sanctionne « aussi les manières dont ces femmes peuvent être jugées légitimes dans leur art musical, être valorisées comme des musiciens à part entière » (Buscatto, 2007 : 181). La ségrégation horizontale et verticale du champ musical, selon laquelle « valorisation professionnelle et stéréotypes féminins jouent (...) en sens contraire » (Buscatto, 2007 : 181) procède donc en partie de la présentation physique.

C'est ce qu'indique la mention répétée d'une dialectique entre « être regardée » et « être écoutée » au sein des productions discursives des rappeuses. Un constat qui engendre des ajustements et des stratégies de la part des rappeuses rencontrées, afin de mettre en œuvre des modalités de visibilité satisfaisantes dans le cadre de la gestion de leur carrière. Jugeant « sortir du lot » parce qu'elles sont des femmes, mais ressentant également être appréhendées en tant que telles avant d'être envisagées comme artistes, plusieurs rappeuses indiquent devoir composer avec les caractéristiques traditionnellement attribuées aux femmes. Dans cette perspective, il s'agit pour plusieurs d'entre elles de trouver un équilibre entre une image trop sexualisée qui les éloigneraient de la reconnaissance en tant qu'artiste (« Beyonce je la trouve / elle c'est une vraie artiste pour moi / t'sais quand elle va performer c'est pas heu regardez mon corps / je veux que les gens sortent d'ici puis / ils soient comme moi wouah être une vraie artiste » (Lucie-286)) — et ce, quand bien même cette forme de présentation attire d'autant plus l'attention (« sometimes ya have to scream sex out loud and then you get somebods attention (...) half-naked in front of the camera just to get the attention before the talent ») — et une image qui ne les présenterait pas assez en concordance avec leur genre « j'suis consciente qu'il faut ajouter une petite touche féminine / c'est / c'est ça c'est juste normal » (Lucie-284). Si, de manière similaire aux orientations observées par Marie Buscatto chez les instrumentistes de jazz en France (Buscatto, 2007), les pratiques liées à la question de l'apparence physique dans l'espace public peuvent alors procéder d'un positionnement difficile⁴⁴², la récurrence du déictique et du verbe « je veux » ou la production de segments tels que « je vais pas céder » ou « tenir tête » (Samia-255) soulignent également l'implication active des rappeuses par rapport aux injonctions perçues à cet égard (répétition du segment « il faut »). Par ailleurs, c'est particulièrement de la part des structures de production et de médiatisation de la musique que les rappeuses perçoivent des logiques de contrôle du corps des femmes et d'assignation à des interprétations restrictives de la féminité :

⁴⁴¹ Cf. Chapitre II, 3.1.3 et 3.2.1.

⁴⁴² Samia parle de « dilemme » (Samia-255) lorsque Mathilde indique « je réfléchis beaucoup » (Mathilde-320).

« la première fois que j'ai voulu passer mon vidéo-clip à la télé la personne est qui est fait est en charge de le diffuser disait que j'étais pas assez féminine (...) j'avais juste quatorze ans en plus (...), mais heu / c'est grave parce que moi moi j'ai toujours aimé ce que je / c'est moi en fait qui voulait m'habiller comme ça t'sais / c'est pas heu / c'est c'est moi qui voulais donc je faisais ce que je vou* c'que j'voulais côté vestimentaire / puis là maintenant je change un peu, mais c'est moi qui veux aussi » (Lucie-292/300)

« Naomi-258/250, mais c'est surtout comme pour pour l'image aussi pour heu / quand t'es signé tu deviens un produit (...) être une femme / oublie ça / oublie ça on va te teindre les cheveux blonds heu / j'suis asiatique / oublie ça teindre les cheveux blonds là / ça marche pas / déjà ça (rire)

Claire-261 ouais / t'avais ressenti ça quand t'étais / _signée_

Naomi-262 oh oui _ben c*_ oui oui

Claire-263/265 qu'on t'imposait en tant que fille d'être trucs heu (...) plus qu'aux mecs de _ votre groupe ?_

Naomi-266/270 _des entrevues_ oh oui on j'aimerai faire une entrevue avec les filles heu / à la plage de XX en bikini (...) j'suis une Mc là j'suis pas une mannequin là (...), mais on avait des propositions comme ça »

En se confrontant aux réseaux de production et de diffusion de la musique, les rappeuses se confrontent simultanément à des structures qui évoluent dans un contexte d'économie de marché néolibérale, dont les règles du jeu apparaissent traversées par des rapports de pouvoir coproduits. Naomi indique effectivement être devenue un « produit », dont la valeur d'échange augmenterait à mesure que celui-ci se conformerait aux processus d'objectivation du corps des femmes, lesquels trouvent leurs fondements dans les rapports sociaux de sexe tout en garantissant leur pérennité. Les propos de Lucie et de Naomi indiquent une nouvelle fois combien « *le capitalisme organise la rareté* » (Maris, 2003 : 347). Ce dernier imprègne effectivement les logiques des structures porteuses de visibilité dans l'espace public d'une idéologie qui peut impacter la reconnaissance artistique des rappeuses, mais également réduire les chances d'une carrière inscrite dans la durée, puisqu'elle entérine la présentation des femmes en référence à un « capital séduction » intriqué à la notion de jeunesse⁴⁴³. Ainsi que le souligne David Le Breton, il n'y a effectivement « *qu'un « beau sexe », mais il est limité dans le temps, et le prix est lourd à payer de ce modeste privilège* » (Le Breton, 2008⁵ : 233). Au-delà, les logiques de l'industrie culturelle semble convoquer des normes de la féminité qui procèdent non seulement d'un rapport d'appropriation du groupe des femmes, mais également de rapports sociaux de race, puisque les injonctions

⁴⁴³ Cf. Chapitre II, 3.2.1.

soulevées par Naomi jouent les contours d'une féminité qui relève d'une féminité blanche : « *on va te teindre les cheveux blonds heu / j'suis asiatique / oubliée ça teindre les cheveux blonds là / ça marche pas / déjà ça* ».

Parallèlement à des structures de production et de médiatisation de la culture qui apparaissent traversées par des logiques qui tendent à contrôler la visibilité femmes en termes d'apparence dans l'espace public, selon des modalités qui participent de leur maintien à la marge, les niveaux interindividuels, voir subjectifs de l'activité rap semblent davantage représenter des espaces/temps où les rappeuses se sentent dédouanées d'assignations quant à leur présentation physique :

« on en demande beaucoup à la femme il faut (...) tout le temps porter des talons se promener être tout le temps clean heu se raser les jambes (rires) (...) heu on demande pleins de choses à la femme donc heu ouais ça c'est c'est c'est ça (rire) (...), mais justement dans mon rap j'ai j'ai pas besoin de heu de paraître » (Katarryn-370)

« j'suis là j'suis dans un groupe de gars j'suis la seule fille / heu personne ne me me casse les pieds personne ne me demande de m'habiller en (...) tu vois de porter tels genre de vêtements / ou t'sais de d'être plus sexy ou d'être plus t'sais dans ce que je porte dans ma façon d'être dans ma façon de parler » (Joséphine-214/216)

D'après Katarina, alors que les femmes sont, en général, tenues d'intervenir sur leur corps (Guillaumin, 1992) et de mettre en œuvre des pratiques corporelles et vestimentaires les plaçant en concordance avec les stéréotypes de la féminité, « [son] rap » devient le lieu d'affranchissement de toute forme de contrôle et d'injonction à ce propos. Introduisant un rapport avec sa pratique rapologique ancrée dans la subjectivité (« mon rap ») Katarryn considère effectivement qu'elle n'a « pas besoin de paraître » à ce niveau, c'est-à-dire de ne pas « paraître son sexe » en se conformant à la construction sociale du corps féminin. La production de ce dernier segment souligne effectivement le caractère artificiel de normes érigées en caractéristiques naturelles par le discours sur la différence des sexes, de même que la nécessité de s'y conformer (« besoin ») ailleurs que dans « [son] rap ». Joséphine mentionne, elle aussi, percevoir des injonctions corporelles faites généralement aux femmes, lesquelles ne sanctionneraient cependant pas son implication dans le rap en termes de relations interindividuelles, quand bien même les pratiques à l'œuvre dans ce cadre-ci sont traversées par une tendance à investir l'espace public et donc à se confronter aux normes qui le régissent en partie. Les productions discursives de Joséphine indiquent que les assignations et injonctions perçues à un niveau général, et pas uniquement dans le champ du rap, ne semble pas affecter de manière prégnante les pratiques à l'œuvre au niveau interindividuel, subjectif et qui relèvent finalement des « relations sociales » (Kergoat, 2012 (2010)). Par ailleurs, la

production du segment « *ma façon de parler* » indique combien les processus sociaux de contrôle des femmes et de leur corps, qui se cristallisent sur ce qui participe de l'apparence physique, impliquent également ce qui relève du langage. Les enjeux de l'intrication du genre au langage seront plus particulièrement envisagés à la fin du chapitre suivant⁴⁴⁴.

Ainsi, concernant la question de la gestion de l'apparence physique, laquelle est intriquée à la question du corps, toujours construit en tant que corps sexué (Guillaumin, 1992 : 118), les procédés et techniques restreignant le champ des possibles des femmes, renseignent et affectent davantage ce qui relève du « *domaine structurel* »⁴⁴⁵ et du « *domaine hégémonique* »⁴⁴⁶ (Collins, 2000² : 276) de la société montréalaise et québécoise que son « *domaine interpersonnel* » (Collins, 2000² : 276).

Par ailleurs, il convient de souligner que les rapports des rappeuses avec les circuits de l'industrie musicale et médiatique, prennent une dimension particulière dans le cadre du genre rap, dont les logiques de production et de médiatisation sont renseignées par les ancrages du rap étasunien, lui-même largement imprégné de l'imagerie, l'esthétique et les thématiques du gangsta-rap. Traversés par l'historicité d'une société américaine marquée d'intrications séculaires entre rapports sociaux de sexe, de race et de classe, les ancrages du gansta-rap son marqués par la convocation d'une image ultrasexualisée et objectivée des femmes (Lesacher, 2012)⁴⁴⁷. Ce fait est d'ailleurs souligné par Lucie et Samia :

« ouais / ouais ça aussi c'est un truc important / que les femmes se sentent / plus importantes que juste l'image / que qu'on projette de nous en général dans la / dans l'industrie du hip-hop / t'sais / dans les vidéo-clips » (Lucie-132).

« je sens pas vraiment de la manière locale / j'pense que le problème vient plus heu je vais pas dire de l'au-delà (rire), mais de des États-Unis (...) parce que c'est comme heu / c'est un peu eux qui nous guident t'sais qui heu des set trends comme on dit c'est eux qui partent les vibes ce qu'est à la mode c'est eux qui dirigent c'est eux qui ont contrôlé jusqu'ici (...) nous le Canada on est un peu pris entre les deux on va vraiment avec leur courant on prend pas mal tout ce qui / heu tout ce qui nous donne puis / à date dernièrement ce qu'ils nous ont donné c'est plus l'image de la femme / ultra-sexuelle » (Samia-253/255)

⁴⁴⁴ Cf. Chapitre VI, 6

⁴⁴⁵ qui recouvre les institution sociales (Collins, 2000² : 276).

⁴⁴⁶ D'après Patricia Hill Collins, ce domaine renvoie à la culture, à l'idéologie et à la conscience. Il représente donc celui des images et des symboles qui viennent justifier « *l'oppression* » (Collins, 2000² : 276).

⁴⁴⁷ Cf. Chapitre II, 2.3 et 3.3.1

Cependant, la similarité des productions discursives des rappeuses convoquées en amont avec celles de chanteuses jazz en France⁴⁴⁸, invite à considérer les processus à l'œuvre à l'aune des analyses portées par plusieurs féministes africaine-américaines sur le gangsta-rap, dont bell hooks :

« The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy. As the crudest and most brutal expression of sexism, misogynistic attitudes tend to be portrayed by the dominant culture as an expression of male deviance. In reality they are part of a sexist continuum, necessary for the maintenance of patriarchal social order⁴⁴⁹ »
(books, 1994 : 194)

Ainsi que posé au cours d'une publication antérieure et interrogeant les discours qui interpellent le caractère sexiste du rap, il n'apparaît alors pas anodin que « *le Gangsta rap soit le plus visible et qu'il engrange le plus d'argent. Le rôle des structures de production et des médias, plus enclins à produire et à diffuser des expressions rap véhiculant la représentation d'une féminité ultra-sexualisée et racialisée* » (Lesacher, 2012 : 167-168) est aussi à envisager dans ce cadre.

Au-delà et dans un contexte rap traversé par une forme d'hégémonie du gangsta-rap (Rose, 2008 et Djavadzadeh, 2015), dont certaines rappeuses se sont d'ailleurs réappropriées les codes (Keyes, 2004 ; Lesacher, 2012 ; Djavadzadeh, 2015), et une industrie générale de la musique populaire qui convoque, tout en alimentant, une présentation des femmes en référence à des stéréotypes de la féminité maintenant celles-ci dans un rapport d'appropriation et d'objectivation, il est intéressant de constater que les productions discursives des rappeuses sur leur apparence physique peuvent traduire une certaine conformité à une féminité normalisée. Traduisant régulièrement la recherche d'un certain équilibre entre une présentation d'elles qui les éloignerait d'une reconnaissance artistique et « *l'expression d'une féminité « assumée »* » (Buscatto, 2007 : 182), à la fois perçue comme une ressource et/ou comme expression de soi en tant que femme, les propos des rappeuses peuvent simultanément mettre en œuvre une dialectique entre un caractère « *sexy* » « *naturel* » (Samia-255), « *correct* » (Lucie-286) et un caractère « *trop sexy* » (Perceptible Reflection-387), jugé objectivant (Samia-255). Réinvestissant alors la notion de

⁴⁴⁸ « *C'est pas tant au niveau des musiciens que des médias, des gens autour de la musique, des programmeurs qu'on a des problèmes. Dans Télérama, on a eu un article où ils parlaient des chanteurs créatifs. Ils parlaient des la difficulté des chanteuses qui ne jouent pas la carte d'un décolleté, comme Z être reconnues. On est un peu en porte-à-faux puisqu'on ne respecte pas cette image.* » (Chanteuse, 40 ans). » (Buscatto, 2007 : 97)

⁴⁴⁹ « *les modes de pensées et les façons d'agir sexistes, mysogines et patriarcales glorifiés dans le gangsta-rap sont le reflet des valeurs dominantes dans notre sociétés, valeurs créés et entretenues par le système suprémaciste blanc du capitalisme patriarcal. En tant qu'expression la plus crue et la plus brutale du sexisme, les comportements misogynies sont généralement présentés par la culture dominante comme une expression de la déviance masculine. En réalité il s'inscrivent dans un continuum sexiste, nécessaire au maintien de l'ordre social patriarcal* ». Nous reprenant ici la traduction proposée par Keivan Djavadzadeh au cours d'un article s'intéressant aux rappeuses investies dans le champ du gangsta-rap (Djavadzadeh, 2015).

séduction traditionnellement attribuée aux femmes selon une norme de la féminité construite, les rappeuses opèrent une distinction entre une « bonne » et une « mauvaise » séduction, selon laquelle les termes « *pretty* » ou « *sensuel* » sont endossés et les termes qui dénotent le déshabillage « *bikibi* » (Naomi-266), « *déshabillée* » (Lucie-130), « *half-naked* » (Perceptible Reflection-388) ou un caractère trop sexualisé (« *provocative* » (Perceptible Reflection-387) « *l'image de la femme ultra-sexuelle* » Samia-255) sont mis à distance dans les discours. Chez Samia, cette distinction se matérialise par une mise en opposition entre « *la femme plastique* », incarnant la « *fausse femme qui (...) est vraiment un objet* », et « *la femme sexy* », incarnant la vraie femme puisqu'« *à la base une femme est sexy et elle est sensuelle* » (Samia-255).

Les rappeuses qui convoquent cette dialectique entre bonne et mauvaise féminités rejouent alors les contours de la « séduction « de qualité » » (Buscatto, 2007 : 102), relevée par Marie Buscatto au sein des discours portés sur la question de l'apparence physique des chanteuses jazz en France. La sociologue relève effectivement le fait suivant :

« le jazz n'est pas les variétés et la séduction ne doit pas se « réduire » à une attirance érotique, sous peine de détruire son attrait. La grande majorité des chanteuses de jazz rencontrée s'efforce de s'éloigner d'une figure de la féminité particulièrement rejetée par les chanteuses « sérieuses », leurs collègues et les critiques : celle de la « prostituée » qui s'offre sans retenue aux hommes et dont le décolleté, la longueur de la jupe ou le caractère « suggestif » des gestes et des expressions seraient les signes les plus évidents. Elles restent proches de la « femme de qualité », « femme-femme séduisante par sa féminité retenue, discrète et suggérée par des qualités musicales « jazzistiques » » (Buscatto, 2007 : 102).

Sans que la sociologue ne l'interprète ouvertement en tant que tel, mais suggéré à travers le l'énoncé « *le jazz n'est pas les variétés* » (Buscatto, 2007 : 102), la construction d'une séduction et, par conséquent, d'une féminité « de qualité », semble s'inscrire dans des rapports sociaux de sexe qui croisent les rapports sociaux de classe. Un fait également pointé par Delphine Dulong et Frédérique Matonti lorsque, s'intéressant aux enjeux corporels qui cadrent l'investissement des femmes en politique en France, elles mettent au jour que « *détenir un corps socialement légitime au regard de la domination sociale ne signifie pas pour autant qu'une femme détienne un corps politiquement légitime* ». (Dulong et Matonti, 2005 : 300). Les auteures font ainsi mention d'Élisabeth Guigou, dont la minceur et la blondeur, qui lui ont valu le surnom de « Barbie », l'ont placée dans une forme de féminité populaire l'éloignant d'autant plus du corps légitime de la classe politique (Dulong et Matonti, 2005).

Par ailleurs, la description opérée par Marie Buscatto de « *la séduction « de qualité »* » (Buscatto, 2007 : 102), indique que celle-ci, qui articule la construction de la féminité légitime aux rapports sociaux

de classe, convoque également la notion de moralité, selon laquelle la bonne féminité serait celle des bonnes mœurs face à la féminité repoussée de la « *prostituée* » (Buscatto, 2007 : 102). Ainsi que déjà évoqué au cours du deuxième chapitre de cette recherche, le discours sur la moralité, et notamment sur les mœurs sexuelles, représente de manière séculaire un lieu de justification des rapports de pouvoir antinomiques et, par conséquent, de l'oppression des groupes situés en position minoritaire dans ces rapports⁴⁵⁰. Ainsi, Ann-Laura Stoler a envisagé la manière dont l'« *organisation de l'activité sexuelle* » a participé de l'« *appareil de contrôle colonial* » (Stoler, 2005 : 77) européen. Son analyse démontre combien « *des sanctions et des interdits sexuels spécifiques au genre ne faisaient pas que délimiter des positions de pouvoir, mais prescrivaient également les frontières personnelles et publiques de la race* » (Stoler, 2005 : 78). Historiquement et selon des mécanismes similaires, les idéologies colonialistes et esclavagistes ont effectivement placé les hommes et les femmes non-blanches aux antipodes d'une sexualité jugée normale et, corollairement, d'une « bonne » masculinité et féminité, incarnée ainsi par l'homme et la femme blanc-che occidental-e et issu-e d'une certaine classe sociale (Said, 1980 ; Fanon, 1952 ; Collins, 2012² ou encore Dorlin, 2008).

Ainsi que démontré par les analyses des féministes africaines-américaines qui se sont attachées au gangsta-rap étasunien (Djavadzadeh, 2015), mais aussi, concernant le contexte français, par des travaux se focalisant sur la construction de la figure du « rappeur » (Lesacher, 2012) ou de la « chanteuse R&B d'origine maghrébine » (Ramdani, 2011), le genre rap et les discours et logiques de production/médiatisation qui le cadrent, sont traversés par ces enjeux de normalisation/altérisation des féminités et des masculinités. Dans ce contexte, il est intéressant de constater que plusieurs rappeuses rencontrées au cours de cette étude, souvent noires, mobilisent le discours d'une féminité normalisée dont l'historicité engage l'imbrication des rapports de pouvoir. Réinvestissant les codes d'un gangsta-rap devenu hégémonique et renseignant l'ensemble de la production rap étasunienne et mondiale, les rappeuses les plus visibles aujourd'hui sont aussi celles qui ont choisi de se réappropriier les figures de la *bitch* ou de la *bae*⁴⁵¹ et qui présentent une figure ultra-sexuelle tout en prenant en charge des caractéristiques traditionnellement dévolues à la masculinité (puissance et domination, notamment économique).

⁴⁵⁰ Cf. Chapitre II, 2.1 et 2.3. Revenant sur l'historicité de l'action politique féministe aux Etats-Unis, marquée par une exclusion durable des femmes noires, il a été souligné que cette situation recoupait une forme de naturalisation du sujet du féminisme. Nombre de militantes blanches ont historiquement refusé d'inclure les africaines-américaines à leurs mouvements au nom de la morale, jugée douteuse chez les anciennes esclaves. Perçues comme « *lubriques, violentes, rustres, « mauvaises mères* » ou « *matriarches* » abusives » (Dorlin, 2005 : 86), leur mise à l'écart relevait clairement des représentations dominantes des qualités et rôles féminins, et des procédés régulateurs qui en découlaient. Ainsi, de manière simultanée et sur le mode de la co-production, les luttes féministes (ré)affirmaient une norme de la féminité s'élaborant à l'aune de celles qui portaient l'action féministe (les femmes blanches des classes hautes et moyennes) et octroyaient aux femmes noires la possibilité de participer à la lutte antisexistes aux côtés des femmes blanches, ou même seulement de se penser comme féminines. « *Pour nous, être féminines signifiait être blanche* » écrit plus tard Michelle Wallace (Wallace, 2008 (1975) : 45). Les mouvements féministes *mainstream* ont donc véritablement construit les bases de leurs luttes « *au nom d'une norme racisée de la féminité* » (Dorlin, 2008 : 86).

⁴⁵¹ Cf. Chapitre II, 2.3

Parallèlement à cette forme de contribution du rap, la représentation médiatique de « la rappeuse » est aussi relativement nourrie d'une figure de l'artiste rap masculine dans ses vêtements, sa gestuelle, voire au niveau de ses textes relativement engagés. Suggérant la mise en place de trois catégories (ouvertes) de subjectivation politique de l'investissement des femmes au sein du rap, Elsa Dorlin avait ainsi dénoté la catégorie des rappeuses « *dragkings* » (Dorlin, 2010) qui adoptent des codes physiques masculins, selon un mode de la « *masculinité dégenrée* » (Dorlin, 2010). Outre performance de genre, ces rappeuses proposeraient ainsi une performance de classe et de race par leurs textes critiques sur les sociétés occidentales, leur passé colonial et esclavagiste, et la persistance de leur organisation selon une idéologie blanche, bourgeoise et patriarcale (Dorlin, 2010). Il apparaît donc relativement admis que, dans le cadre du rap, les féminités performées soient des féminités qui s'élaborent hors des carcans d'une féminité hégémonique⁴⁵².

Aussi décisif qu'il est d'envisager que le rap constitue un lieu de critique et de remise en cause potentielle de la féminité et de la masculinité normalisées, et des logiques qui les sous-tendent, il semble tout aussi éminent de constater que plusieurs rappeuses rencontrées dans le cadre de cette recherche, dont des rappeuses non-blanches, prennent le contre-pied de ces ancrages et tendent à habiter un corps « *socialement légitime* » (Dulong et Matonti, 2005 : 300), dans le cadre du rap. Rejouant effectivement les contours d'une féminité « de qualité », ces rappeuses concourent simultanément à défier les représentations (internes et externes) du genre rap comme expression des féminités et masculinités déviantes et comme espace de réappropriation de ces figures construites dans des rapports de pouvoir coproduits.

Les pratiques sociales étant forcément marqués par la complexité et l'ambivalence (Kergoat, 2012 (1984) : 95), il n'en demeure pas moins que les rappeuses qui réinvestissent une féminité normalisée, jouent aussi le discours de la « différence des sexes » qui « *constitue ontologiquement les femmes en autres différents* » (Wittig, 2013 (2007) : 64) et qui, corollairement, maintient le groupe des femmes en tant que groupe subordonné, malgré les « *aspects(...)* *séducteurs* » qu'il peut aussi présenter (Wittig, 2013 (2007) : 64). Ces ancrages de « la différence des

⁴⁵² Un fait qui transparait également au sein des productions discursives de Joséphine : « *peu importe la forme sous laquelle la fille en question décide de s'exprimer / mmh heu je respecte autant Nicky Minaj par exemple que je regarde puis que je trouve / extrêmement cool dans sa manière d'être différente d'être heu / t'sais puis justement d'être de toujours avoir un truc la mode tout ça etc. et puis heu / son originalité son son / son côté éclaté / que je vais respecter heu une Kenny Arkana par exemple / que j'adore aussi t'sais / qui est dans ses baggies encore puis qui est puis t'sais qui qui exprime sa colère et qui (...) t'sais qui // qui heu / autant Nicky Minaj qui est au dessus de tout le truc qui regarde ça d'en haut puis qui fait / ah ouai ok bon c'est ça la game let's play the game then ok on va jouer (rire) on va jouer on va jouer et puis regardes regardes mon argent pile up / to the bank puis tu regardes (...) Kenny Arkana qui est sur le terrain et qui t'sais qui dans la dans cette vérité dans ce désir de faire bouger le peuple / qu'est quasiment sur le sur le les les armes en main / t'sais heu dans le char d'assaut à faire la guerre t'sais qu'est / qu'est est pas à la maison à attendre ou à regarder mais qu'est sur le terrain à faire la guerre elle aussi donc heu / tout ce spectre là de ce que de ce qu'une femme peut prendre comme position peut être représentée / au sein du rap aujourd'hui je trouve ça génial je trouve ça vraiment génial » (Joséphine-292-294)*

sexes » apparaît à travers l'intrication discursive de la féminité à la notion de séduction, dont les rappeuses peuvent néanmoins tendre à modifier les règles du jeu :

« ouais je réfléchis beaucoup en fait / parce que j'me j'me dis souvent heu je devrais m'habiller sexy ça serait beau pis tu sais des belles robes pis tout des, mais j'serais pas à l'aise je sais pas j'veux être bien t'sais (...) puis heu en même temps j'trouve ça j'trouve ça charmant des filles qui sont heu / qui charment avec leurs mots plutôt qu'avec leur tétés t'sais (Mathilde-320/322)

Mathilde évoque ici l'un des moments clefs de la visibilité des rappeuses dans l'espace public et des enjeux qui y sont inhérents en termes de gestion de la féminité : la représentation scénique. D'après Marie Buscatto, « la gestion du corps sur scène » relève effectivement d'un des « moments professionnels où la possible féminité publique des instrumentistes affecte aussi bien leur construction professionnelle que la reconnaissance de cette professionnalité par autrui » (Buscatto, 2007 : 182). Dans un premier temps, Mathilde indique que sa tenue de lui scène demande de faire une sélection entre un habillement qui serait « sexy » et, corollairement, « beau », et des vêtements dans lesquels elle « serait bien ». Ainsi, elle indique devoir choisir entre des effets qui lui procureraient la ressource associée au « « beau sexe » » (Le Breton, 2008⁵ : 233), que représente la séduction, et des vêtements qui lui permettent d'habiter complètement son art et donc de pouvoir bouger sur scène. Le fait même que séduction et liberté de mouvements soient ici posées discursivement dans un rapport d'exclusivité l'un à l'autre indique que la construction sociale du corps féminin implique des formes de « manipulation » et de « contrôle » qui se jouent en termes d'« interventions » sur celui-ci, lesquelles peuvent inclure des « objets amovibles, externes, qui interviennent sur la motricité ou la liberté du corps tels chaussures, entraves, corset » (Guillaumin, 1992 : 120-121). Ainsi que démontré par Colette Guillaumin, le corps pensé comme féminin, celui que l'on inculque aux jeunes filles par des procédés de « canalisation de leur propre corps », serait le corps marqué d'« une contenance réservée » et d'une « immobilité idéale » (Guillaumin, 1992 : 129). Ici, et non sans un certain regret indiqué par la production de la forme conditionnelle « je devrais », qui signale une forme de conscientisation, mais aussi d'intériorisation des assignations faites aux corps des femmes (production de l'adjectif subjectif « beau »), Mathilde fait le choix (« je veux ») d'« être bien » et « à l'aise ». La seconde partie de l'énoncé indique qu'elle réussit néanmoins à réinvestir les atouts d'une féminité construite en démobilisant la séduction de l'apparence physique, qu'elle n'investit plus puisqu'elle ne propose plus une présentation d'elle « sexy » (« j'trouve ça charmant des filles qui sont heu / qui charment avec leurs mots plutôt qu'avec leur tétés »). Quand bien même Mathilde va à contresens des injonctions liées au stéréotype de la féminité en choisissant (« je veux ») d'« être bien » sur scène plutôt que « sexy » et belle, et quand bien même elle déplace le lieu réalisation de la séduction féminine sur l'entendu et le réfléchi (« leurs mots »), plutôt que sur le corps, son propos réactualise en partie le discours de

la « différence des sexes » puisqu'il convoque un rapport au public qui se joue, en tant que « *filles* », en termes de séduction (production de l'adjectif « *charmant* » et du verbe « *charmer* »). On peut alors, dans une certaine mesure, émettre un parallèle entre les analyses émises ici et les réflexions portées par Catherine Mennesson, lorsqu'appréhendant les trajectoires de femmes investies dans des pratiques sportives traditionnellement masculines, elle relève la propension des boxeuses « à construire des formes de féminité « accentuée » »⁴⁵³. Elle souligne alors que « *si la participation des femmes à l'univers pugilistique ne modifie pas fondamentalement les rapports sociaux elle contribue quand même à questionner certains stéréotypes sexués* » et ce, notamment en ce la contribution des femmes à ce domaine « *donne à voir des modèles corporels de performance peu fréquents pour les femmes* » (Mennesson, 2009 : 71).

Ici, si Mathilde comme les autres rappeuses citées en amont réinvestissent certains pans d'une féminité normalisée, en ancrant leurs pratiques dans un rapport à une séduction se devant être « de qualité », il apparaît également qu'elles se positionnent de manière forte dans des énoncés qui évoquent le désir d'être reconnues pour leur art avant tout.

Ce faisant, leurs discours indiquent que si les rappeuses peuvent présenter une tendance à « retourner le stigmate » et à investir l'étiquette recouvrant le fait d'« être femme », il convient également de souigner – au-delà du fait que ce retournement se joue généralement dans un rapport plus général à l'étiquette marqué par ambivalence – que les rappeuses concourent « à travailler de l'intérieur la catégorie » (Hammou, 2012a : 138) à laquelle elles sont associées, voire assignées.

Pour la plupart des rappeuses, la représentation scénique recouvre un espace/temps clef de leur investissement dans l'activité rap. Dans ce cadre, ce qui relève du visuel et, par conséquent, de leur présentation physique et vestimentaire est régulièrement présenté comme faisant partie prenante du message qu'elles souhaitent véhiculer, d'autant plus que c'est la première facette de leur projet artistique qui est appréhendée par le public⁴⁵⁴. Par ailleurs, la

⁴⁵³ Catherine Mennesson convoque ici le concept de « *emphasized femininity* » élaboré par Robert Connell pour désigner les formes de féminités culturellement idéalisées, à la fois ancrées dans un rapport de subordination et d'accommodation des hommes, mais également hégémoniques et dominantes par rapport au autres féminités (Connell, 1987).

⁴⁵⁴ « *Samia-235 (...) c'est très important parce que / hum t'sais on dit que l'habit ne fait pas le moine oui c'est vrai sur certains points mais sur d'autres points c'est c'est un peu faux parce que c'est la première chose qu'on voit c'est ta manière de te présenter heu s'habiller j'trouve aussi que c'est un art / t'sais c'est la mode tout ça faut pas sous-estimer le le la force le pouvoir de / de cet art là C-236 _c'est un moyen de_ de communiquer aussi*

Samia-237 voilà / exactement surtout chez les artistes parce que ça te représente ta manière de t'habiller peut véhiculer tellement de / de d'émotion de pensées d'états d'âme que c'est très important quand même »

« *Claire-344 heum / ben oui aussi est-ce que est-ce que le fait déjà d'être sur scène c'est important pour toi(...)*

N-347 (...) oui dans un sens oui / parce que / si je dis que je j'essaye de / de démystifier certains stéréotypes / ça passe par mon image aussi / alors si je suis sur scène / heu les gens sont obligés de me voir / et de voir une femme noire / d'une autre façon / et après j'ai les textes qui accompagnent »

représentation scénique prend une dimension particulière dans le cadre du rap puisqu'elle implique, d'après les productions discursives de plusieurs rappeuses, de « bouger sur scène ». Nombreuses sont alors les participantes à la recherche qui indiquent, au-delà d'une continuité image/textes, d'un goût certain pour la mode et la nécessité de présenter une image soignée et de vouloir « être à l'aise ». Ce fait implique alors, comme l'indiquaient les productions discursives de Mathilde, de tendre à ne pas endosser les artifices qui participent de la construction sociale du corps féminin en tant que tel, lesquels concourent, ainsi que l'a analysé Colette Guillaumin, de la naturalisation de celui-ci comme un corps relativement immobile et investissant peu les espaces (Guillaumin, 1992) :

« j'ai essayé beaucoup de choses sur scène j'ai même essayé de faire des scènes avec des talons et tout ça on m'avait suggéré, mais j'arrivais pas à bien bouger (rires) j'étais trop timide en en talons et tout donc heu ouais ben j'essaie de m'habiller quand même bien /, mais (...), mais d'être à l'aise quand même j'aurai des baskets des tennis ouais (...), mais classe, mais bon j'aurais quand même un pantalon quoi (...) je vais pas me mettre en jupe et _tout (Kataryn-390/396)

« après bon c'est sûr que y a des petits j'aime bien aller chercher des petits bijoux j'aime les lunettes j'ai une collection de lunettes j'ai des souliers à n'en plus finir t'sais c'est / bon j'ai des petits travers de femmes j'ai trois garde-robes chez moi je l'a je l'avoue pleines (rire), mais heu / (...) c'est ça t'sais j'peux pas j'peux pas le nier, mais bon, mais j'te dirais que mon choix de de vêtements est plus dans / mon confort sur scène (...) un truc comme aux Francofolies à l'extérieur regarde jeans tee-shirt / (...) je veux pouvoir sauter partout je veux pas avoir mal aux pieds t'sais après deux chansons puis haaa je veux être confortable donc c'est les baskets c'est les jeans c'est les tee-shirts puis puis là ça me permets de faire ce que je veux de de de/ de me jeter par terre si je veux de me salir su je veux de / t'sais de / puis si si je feel puis que je veux faire un stageXX dans le crowd je peux le faire aussi t'sais / donc c'est plus mon confort que / que la carte de mode sur scène c'est voilà » (Joséphine-272/278)

« (...) comme ça je peux être plus confortable sur scène parce que être en petite robe sur la scène c'est pas heu (...) ça me limite » (Elizabeth-A--913/915)

Puisque l'expression rap est pratiquée dans un champ d'activité traversé par un contexte d'hétérosociabilité majoritairement masculin, et relativement envisagé comme imprégné de

« j'aime beaucoup la mode c'est une autre forme d'expression XX que j'aime beaucoup / mmb on peut pas tout faire (rire) moi pour moi je je / c'que c'que c'que je raconte sur scène ce que je dégage / a cette sincérité où je me donne au gens / je veux pas la dissimulée derrière le derrière la mode » (Joséphine-263)

qualités attribuées à la masculinité⁴⁵⁵, on peut considérer que celle-ci convoque tendanciellement des caractéristiques dites masculines lors de la représentation scénique et ce, en termes de gestuelle et d'occupation de l'espace, orientées, *via* une « fabrication corporelle » différenciée, vers « la maîtrise de l'espace et l'extension du corps vers l'extérieur » chez les hommes (Guillaumin, 1992 : 132). Ce faisant, les enjeux de la présentation physique et corporelle des rappeuses, qui impliquent la question de la légitimité et de la reconnaissance artistique, se façonnent à l'aune de trois facettes qui s'articulent : montrer qu'on est femme, montrer qu'on fait du rap (pensé comme masculin) et — dans le cadre de la représentation scénique — pouvoir investir pleinement son art, lequel implique d'investir pleinement la scène. Dans ce contexte, les stratégies corporelles, vestimentaires et physiques mises en œuvre par les rappeuses sont à envisager en termes d'hétérogénéité. Elles peuvent également être mises en perspective avec celles relevées par Marie Buscatto chez les instrumentistes jazz :

« Plutôt que de neutraliser leur apparence corporelle ou de la masculiniser se pose (...) pour certaines musiciennes la question de la rencontre entre féminité et masculinité. Elles le font alors le plus souvent en revendiquant une certaine féminité, fine alliance de comportements professionnels « masculins » par nécessité — être confortable, ne pas penser à son apparence sur scène, souffler, frapper ou crier sans retenue — et une apparence féminine par le travail préparatoire d'entrée sur scène – maquillage, coiffure, habillement notamment. En cherchant à composer entre la part masculine de leur activité professionnelle et le jeu féminin de leur apparence, elles cherchent peut-être à construire un corps androgyne qui profiterait des avantages des deux mondes évoqués » (Buscatto, 2007 : 195)

La question posée par Delphine Dulong et Frédérique Matonti à l'issue de leur enquête sur « la mise en récit des femmes politiques en campagne » (Dulong et Matonti, 2005 : 281) – « Ni trop féminin, ni trop masculin, le « bon » corps est-il accessible aux femmes politiques ? » (Dulong et Matonti, 2005 : 301) — semble ainsi pouvoir être paraphrasée avec pertinence concernant les pratiques et les expériences des rappeuses à Montréal : ni trop féminin, ni trop masculin, le « bon » corps est-il accessible aux rappeuses ?

5.5 « Prendre » ou « (se) faire » « sa place » : l'implication des rapports sociaux de sexe dans l'accès aux places valorisées et valorisantes de l'activité rap

Ainsi que posée en amont, la notion de rareté, qui procède d'un rapport de particularité/référence ou de différence/référence au sein des productions discursives des rappeuses, est caractéristique de la présence des femmes au sein de l'activité rap. Pouvant être perçue comme « une chance » d'un point de vue individuel et subjectif, la « rareté des rappeuses »

⁴⁵⁵ Cf. Chapitre V, 4.2.

apparaît organisée par des processus sociaux qui impactent également leurs trajectoires, leurs expériences et leurs pratiques dans le cadre de leur investissement au sein de l'activité rap. Ainsi, les tenants et aboutissants qui régissent la rareté des rappeuses peuvent également être appréhendés comme engendrant des contraintes face auxquelles celles-ci composent, notamment dans une visée de reconnaissance et de légitimité artistique.

Dans cette perspective, il convient de prendre acte que les rappeuses rencontrées appréhendent régulièrement les enjeux de leurs carrières individuelles à travers la notion de « place », qu'il s'agirait alors de « prendre », voire de « (se) faire ». Quand bien même les positionnements des rappeuses concernant le désir de vivre de leur art peuvent être divers dans un champ d'activités marqué par une forte instabilité et une flexibilité de l'emploi⁴⁵⁶, il s'agit bien pour celles-ci de « réussir » à mener une carrière la plus investie possible. En effet, la question « *de faire sa place puis de vivre de ça* » (Mathilde-324) », ainsi que celle des stratégies qui sont mises en œuvre dans ce sens, traversent l'ensemble des récits des rappeuses, selon des modalités qui soulignent également les opportunités et les limitations perçues à ce propos. Ainsi, c'est à cette question de la « place » et des enjeux qui lui en sont inhérents dans une activité marquée par la rareté des rappeuses, que sera consacrée cette sous-partie.

Telle que mobilisée par la pensée de la justice sociale, la notion de « places » recouvre les positions sociales occupées par les individu-e-s (Dubet, 2010). Partant de là, le modèle de « l'égalité des places » représente l'une des deux conceptions de justice (l'autre étant celui de l'« égalité des chances ») élaborées face à « *la tension fondamentale des sociétés démocratiques entre l'affirmation de l'égalité de tous et les inégalités sociales réelles issues des traditions, de la concurrence des intérêts et du fonctionnement « normal » des sociétés modernes et plus ou moins capitalistes* » (Dubet, 2010). Centré sur les positions sociales, ce modèle vise davantage à en resserrer la structure (soit à réduire les inégalités entre les différentes places), plutôt qu'à favoriser la mobilité sociale en premier lieu. Néanmoins, le « *constat que l'ouverture et la multiplication des places n'ont pas pour autant gommé les inégalités (cf. plafond de verre)* » (Ouabdelmoumen, 2014 : 338) a conduit à une remise en cause de ce modèle et à l'émergence de celui de l'égalité des chances, « *principe qui vise à faire disposer les individus des mêmes chances, des mêmes conditions et opportunités sociales, abstraction faite de leur origine sociale, ethnique, de leur sexe, etc* » (Ouabdelmoumen, 2014 : 340). Outre le fait de se fonder sur un principe méritocratique jouant le jeu néolibéral de la compétition, ce modèle a été critiqué à son tour, car il ne conteste pas réellement la structure des places ni, finalement, l'inégalité en elle-même (Dubet, 2010 ; Ouabdelmoumen, 2014). François Dubet propose alors de s'attacher en priorité à

⁴⁵⁶ Cf. Chapitre II, 3.1.1.

un modèle d'égalité des places, lequel représenterait d'ailleurs « *la meilleure manière de réaliser l'égalité des chances* » (Dubet, 2010).

En s'attachant à la question de leur « place », les rappeuses se définissent davantage par leur « *fonction* » (Dubet, 2010) de rappeuse que par leur « *identité* » (Dubet, 2010) de « femme ». Dans ce cadre, si une des rappeuses indique clairement ne pas avoir perçu de restrictions « en tant que femme » dans les cheminements qui l'ont conduit à « *prendre sa place* »⁴⁵⁷, et que d'autres considèrent que la rareté a représenté une « chance »⁴⁵⁸ à ce niveau, les productions discursives de plusieurs participantes vont plutôt souligner l'actualisation d'un rapport inégalitaire quant à leur accès aux « places » convoitées :

« en tant que personne en général en tant que rappeuse aussi parce que en tant que rappeuse féminine c'est difficile de se faire une **place** » *Kataryn-328*

« pour faire sa **place** faut un peu plus heu t'sais ouais montrer que que (...) beh un peu c'est ça pas dans le sens qu'il faut que je sois agressive avec les gens là t'sais on s'entend bien, mais pour être plus crédible comparé aux autres gars faut un peu plus heu t'sais en mettre / faut un peu plus en donner » (*Béatrice-162/164*)

« je prends trop de **place** des fois : puis on voudrait pas que je prenne autant de place que ça / ça c'est le feeling que j'ai présentement (...) peut-être c'est d'autre chose, mais ouais (...) c'est ça que je ressens (...) on veut pas que je prenne autant de **place** que je ne pourrais en prendre » (*Elizabeth-A--708/714*)

« j'trouvais vraiment que **les filles** avaient besoin d'un petit peu **d'espace** puis c'est drôle parce que j'ai faite une entrevue un moment donné pour / avec XX j'pense pour 33 Mag quelque chose comment ça puis heu / puis là dans mon entrevue j'disais justement que avait pas beaucoup de femmes dans le rap puis que // puis par de d'la j'voulais dire qu'on en entendait pas beaucoup parler, mais je me suis faite plantée sur le site de 33 Mag comme / tu sais pas de quoi tu parles heu la non genre la fille heu / elle est intéressante, mais quand elle dit que y a pas de filles heu elle sait pas de quoi qu'elle parle elle dit y en a plein de nous autres puis j't'ais comme ok c'est vrai que y en a

457 « ok y'a the female Mc nainainain j'ai pas fait de moi un cliché j'ai juste naturellement pris ma place / et puis naturellement j'ai pris une place de leader dans le groupe » (*Joséphine-214*)

« ça c'est tellement fait naturellement que j'ai pas eu besoin de me battre à chaque jour et faire eh je veux ma place / ou heu / t'sais ou d'être Girl Power t'sais à chaque à chaque spectacle » (*Joséphine-218*)

458 « I had never heard of any other rappers in Montreal that were female that were ya know that had songs on the radio or anyway so I figured ub if I'm one of the only ones I know chances are that if I blew up it would happen very quickly 'cause things like female artists that gets out very very quickly ya know so / I dunno that's how I started it I guess » (*Nelly-26*)

*surement beaucoup, mais / quand je les cherche là quand quand / elles sont comme dans leur coin
elles font leur petite affaire » (Dalia-82) elever ça et le reconvoqué plus bas....*

Plusieurs enjeux sont intriqués à cette question de la place, pensée en tant que position sociale. Tout d'abord, la matérialité des discours des rappeuses indique qu'il ne s'agit pas tant pour celles-ci de « prendre » que de « (se) faire » « une/ sa/ de la place ». Leurs productions discursives traduisent ainsi une structuration des positions sociales qui n'accordent pas ou peu de places aux rappeuses. Un fait corroboré par les propos de Dalia, qui considère « que les filles avaient besoin d'un petit peu d'espace ».

Par ailleurs, l'activité rap apparaît marquée par la « compétition » (Elizabeth-A--702 ; Dalia-315 ; Emily-167) et ce, au regard du « fonctionnement social « masculin » » (Buscatto, 2007 : 59) dont il relèverait⁴⁵⁹, ainsi que de son inscription dans un contexte d'industrie musicale et médiatique régie par les logiques du système néolibéral et d'économie de marché concurrentielle.

Dans ce cadre, l'occupation des places semble notamment liée à l'ambition des individu-e-s :

*« mon attitude mon désir mon ambition / heu prendre ma place être dans un bureau pleins de mecs
qui / jamaïcains et américains / dans le hip-hop profondément dans le studio tous les jours avec des
deep set » (Emily-47)*

Il serait cependant inopportun de considérer que la question de l'« ambition » et, par conséquent, de l'« obtention » et/ou de l'« élaboration » des places, se joue uniquement en termes de responsabilité individuelle, comme l'indiquent les contours de l'idéologie néolibérale, mais aussi, dans une certaine mesure, les fondements du modèle de justice sociale de « l'égalité des chances » (Dubet, 2010 ; Ouabdelmoumen, 2014). Il s'agit plutôt de considérer que la notion d'ambition prend acte dans un contexte traversé par des rapports sociaux de pouvoir qui régulent non seulement l'ordre des positions sociales,, mais aussi l'accès à ces dernières et la manière dont les individu-e-s peuvent penser et habiter « l'ambition ».

D'après les productions discursives des rappeuses, des restrictions apparaissent effectives au niveau des aspirations à occuper des places et donc des positions sociales (« on veut pas que je prenne autant de place que je ne pourrais en prendre »). Envisagée à l'aune du genre, la canalisation des ambitions des rappeuses fait intervenir plusieurs processus et outils s'imbriquant dans un mouvement qui réactualise la double ségrégation du champ musical (Ravet et Coulangeon, 2003 : 382), laquelle s'appuie sur les ancrages historicisés d'une division entre sphère publique et sphère privée, tout en la corroborant.

⁴⁵⁹ Cf. Chapitre V, 4.2.

Dans le cadre du champ musical, il est envisagé que le contrôle des aspirations des rappeuses réactualise les représentations séculaires sur le domaine de l'art et la figure de l'artiste, lesquelles présentent une propension à rejouer le « discours de la différence des sexes », qui assigne les femmes à la sphère privée et aux rôles et activités qui y sont associés. Au début des années 1900, Otto Ebel, atteste que si les femmes ont historiquement reçu une éducation musicale, celle-ci relevait d'une transmission en tant qu'« *art d'agrément* » (Ebel, 1910 : XIV). La pratique musicale féminine était donc associée au dilettantisme et devait rester cantonnée à une fonction de « *délassement* » (Ebel, 1910 : XIV). Ainsi, la pratique musicale des femmes a été historiquement restreinte à une pratique amatrice (Neuls-Bates, 1996²) et confinée à l'espace domestique (Cacouault-Bitaud et Ravet, 2008 : 19. Voir aussi Launay, 2006 et Lefebvre, 1991 et 2005). S'il s'agissait pour les jeunes femmes d'apparaître plaisantes, leur rôle principal résidait bien dans la prise en charge du foyer, l'attention à leur époux et à leurs enfants. « La femme » se devait de rester au service des autres bien avant de penser à son propre épanouissement, à son développement personnel⁴⁶⁰. Ainsi, les restrictions relevées par les participantes en termes d'aspirations et d'ambitions artistiques réactualisent les ancrages historicisés de la pratique musicale féminine et de la figure de l'artiste et ce, que ces limitations soient exprimées en termes d'expériences individuelles (*on veut pas que je prenne autant de place que je ne pourrais en prendre*) ou comme sanctionnant les rappeuses envisagées en tant que groupe (« *elles font leur petite affaire* »).

Par ailleurs, et de manière articulée, les processus à l'œuvre concernant l'occupation et/ou l'élaboration des places et des espaces, ici entendus au sens large, rejouent la manière dont les rapports sociaux de sexes renseignent et sanctionnent l'occupation de l'espace physique, notamment par le biais de socialisations corporelles différenciées. En effet, au cours de son ouvrage *Sexe, Race et Pratique du pouvoir*, Colette Guillaumin indique que la « *fabrication corporelle* » (Guillaumin, 1992 : 132), qui relève d'un instrument de légitimation « *de la distribution sociale du pouvoir* » (Guillaumin, 1992 : 118), apprend aux femmes à restreindre leur usage de l'espace vers « *le repli sur leur propre espace corporel* » (Guillaumin, 1992 : 132), quand elle inculque aux hommes la maîtrise et la maximalisation de l'usage de l'espace dans un corps tourné vers l'extérieur (Guillaumin, 1992). Ce faisant, lorsque Dalia considère que les rappeuses — envisagées en tant que groupe — sont « *comme dans leur coin elles font leur petite affaire* », ou que Elizabeth indique qu'« *on veut pas que je prenne autant de place que je ne pourrais en prendre* », il semble raisonnable d'avancer que leur « occupation » — ou leur « non-occupation » — des places, procède de mécanismes appliquant par extension des socialisations corporelles et de rapport à l'espace

⁴⁶⁰ Cf. Chapitre II, 3.2.3.

différenciées, lesquelles tendent à garantir une « *division socio-sexuelle du travail* » (Guillaumin, 1992 : 118) réactualisant la séparation public/privé de la société.

Par ailleurs, les propos de Dalia entrent en articulation avec des énoncés qui se focalisent sur la question de la « confiance » des rappeuses :

« there's uh hardly any female rappers out there and I think a lot of it is because there scared / there scared to get up on stage / there scared of being judged / and there scared of what society is going to say uh but there's so many female talented rappers out there you know I've seen quite a few and there's just some that just they don't wanna take it to that other level » (Lorine-363)⁴⁶¹

Les propos de Lorine s'inscrivent dans la continuité de ceux de Dalia et soulignent qu'il y a bien des rappeuses talentueuses, mais que celles-ci ne « *veulent pas mener cela à un autre niveau* », car elles « *ont peur* » de « *monter sur scène* » (on retrouve ici la notion d'occupation différenciée de l'espace), « *d'être jugé* » et de « *ce que la société va dire* ». Interrogeant la visibilité sociale des « *femmes dans la chanson aujourd'hui* » (Prévost-Thomas, 2003), Cécile Prévost-Thomas convoque les analyses de Franz Schultheis pour expliciter leur présence moindre dans l'espace public :

« le manque de visibilité du genre féminin semble s'expliquer par les spécificités inscrites dans l'habitus féminin même : quand les qualités (vertus) telles que la timidité sociale, la gêne et la honte, la discrétion, le renoncement désintéressé, ne pas être prétentieux/se, ne pas parler trop fort, ne pas se faire remarquer, etc., etc. se trouvent faites corps à travers le processus de sexualisation des habitus, la non-visibilité sociale des femmes semble résulter directement de tout cet ensemble de dispositions « vertueuses » « charmantes » et « sympathiques », mais peu « gratifiantes » : pour être remarqué, il faut se faire remarquer ! » (Schultheis, 2004 cité par Prévost-Thomas, 2003)

La propension des rappeuses à se cantonner à une pratique rapologique qui, d'après les productions discursives de Lorine et Dalia, reste peu « ambitieuse », découlerait donc des socialisations différenciées et des habitus qu'elles forgent. Par ailleurs, le manque de confiance des rappeuses est régulièrement mis en opposition avec un « égo surdimensionné », relevé chez les hommes dans le domaine musical. Ce fait est à envisager, lui aussi, comme procédant en partie de socialisations différenciées :

« l'sais y a comme cette espèce de rêve heu / de d'assurance un peu fatigante que les gars ont / les filles l'ont pas, mais c'est quand même ça qu'on va prendre notre place puis qu'on peut s'affirmer et puis qu'on peut // moi je trouve ça plus intéressant quelqu'un qui est dans le doute puis qui se réinvente puis qui questionne puis que / c'est des gens avec qui je m'entends généralement mieux /

⁴⁶¹ « Il y a peu de rappeuses ici et je pense que cela est dû au fait qu'elles ont peur / Elles ont peur d'aller sur scène / Elles ont peur d'être jugées / et elles ont peur de ce que la société va dire uh mais il y a tellement de rappeuses talentueuses ici tu vois j'en ai vu quelques unes et il y en a qu'une partie (que quelques unes) et c'est juste qu'elles ne veulent pas mener cela à un autre niveau » (Lorine-363). Traduction opérée par mes soins.

qu'une espèce d'arrogance qui vient souvent avec heu / genre je veux absolument tout vendre, mais c'est vrai que le doute fait que tu / tu pousses moins puis t'es pas prête à piller sur tout le monde pour faire ta place t'sais » (Dalia-82)

« In general in in any kinda group you're in / there's always been this thing in society that we're all aware of where / men / not all men / a lot of men / have uh an ego and when you get into the music / industry oh my God it just seems to be tripled like quadrupled it's like ten times the original male ego / when I was DJing oh my God everyday it was like frustrating you know » (Lorine-285)⁴⁶²

Outre un manque de confiance observé chez les femmes, l'égo surdimensionné des hommes, qui prennent ainsi davantage de place, éloignerait d'autant plus les femmes de la visibilité dans l'espace public. Ce fait n'est pas propre aux réseaux du rap montréalais puisqu'ils recourent des observations régulièrement soulevées au cours des recherches qui interrogent le champ musical au prisme du genre. Ainsi que déjà évoqué en amont⁴⁶³, lorsqu'Odile Triper s'est intéressée aux logiques de la discrimination féminine et à la question de la mixité en France à partir de l'exemple des femmes dans les groupes de rock (Triper, 1998), elle a constaté que les bœufs musicaux représentaient un lieu privilégié d'actualisation du manque d'assurance des femmes et de la confiance augmentée des hommes. En effet, dans le cadre de cet espace/temps particulier de l'activité musicale, des hommes d'un niveau musical relatif n'hésitent pas à se lancer sur scène, alors que des femmes présentant une maîtrise respectable de leur instrument/voix osent moins le faire (Triper, 1998).

Par ailleurs, la confiance et l'assurance moindre des femmes peuvent apparaître d'autant plus « handicapantes » que le rap est régulièrement représenté et vécu comme traversé par des pratiques de confrontation et de compétition et ce, sur la base de son caractère « masculin »⁴⁶⁴, ainsi que sur la base de son inscription dans un contexte d'industrie musicale et médiatique impliquée des logiques du néolibéralisme. C'est notamment à ce contexte d'économie de marché concurrentielle que fait référence Dalia lorsqu'elle évoque l'« espèce d'arrogance qui vient souvent avec heu / genre je veux absolument tout vendre, mais c'est vrai que le doute fait que tu / tu pousses moins puis t'es pas prête à piller sur tout le monde pour faire ta place ».

Par ailleurs, lorsque les rappeuses ambitionnent de prendre « plus de place », elles peuvent être rappelées à l'ordre de leur sexe (« je prends trop de place ») et être catalysées dans leurs

⁴⁶² « En général dans n'importe quel groupe dans lequel t'es / il y a toujours en cette chose dans la société où nous sommes conscients / les hommes / pas tous / beaucoup d'hommes / ont uh un ego et que tu rentres dans le monde de la musique (industrie musicale) / oh mon Dieu ça semble juste être triplé voire quadruplé l'ego masculin de base est comme multiplié par dix / quand je mixais (DJing) oh mon Dieu c'était frustrant tu vois » (Lorine-285). Traduction opérée par mes soins.

⁴⁶³ Cf. Chapitre V, 3.5.

⁴⁶⁴ Cf. Chapitre V, 4.2.

aspirations : « *on veut pas que je prenne autant de place que je ne pourrais en prendre* », considère Elizabeth. La production du verbe « *pouvoir* » à la première personne du singulier et à la forme conditionnelle est ici significative des restrictions à l'œuvre en termes d'ambition, d'autant plus que ce verbe est discursivement posé en opposition avec le verbe « *vouloir* », produit à la forme négative et endossé par un pronom indéfini, lequel souligne l'amplitude de ces formes de contrôle vécues par Elizabeth. Ces restrictions semblent également imprégner les expériences de plusieurs autres rappeuses, qui présentent une « *confiance* » et un « *égo* » affirmés :

« j'ai confiance en moi-même / j'ai confiance que / j'ai je suis ici je vais jamais partir y a le temps pour que vous captiez » (Emily-154)

« with other males in the industry and with the hip-hop industry it's the same thing / these guys think that there better there smarter there more intelligent there uh flow is better their everything is better and ah as a female I have a very large ego as it is it's something I'm dealing with okay (rire) but I have a I've always had an ego so I get into these ego fights with men all the time (...) especially in the industry 'cause I speak the truth / if I really like something I'll say I really like it if I don't like something I will say I don't like this and I'll say why I don't like it and they don't wanna hear that so it's really hard yeah being a female in the industry » (Lorine-295/297)⁴⁶⁵

Indiquant avoir atteint une « *place* » satisfaisante (« *je suis ici* »), la matérialité discursive des propos d'Emily souligne également que ce fait ne semble pas toujours interprété de manière neutre par les autres personnes impliquées dans l'activité investie (« *y a le temps pour que vous captiez* »). Considérant la propension des rappeuses rencontrées à définir sémantiquement et/ou discursivement l'activité rap comme « *un monde d'hommes* », au sein duquel elles représentent une exception, il apparaît raisonnable d'envisager que la convocation d'un rapport « *je/vous* » chez Emily et « *je/on* » chez Elizabeth rejoue cette caractérisation et, corollairement, indique que ce contexte affecte les expériences interindividuelles des rappeuses. Les productions discursives de Lorine, qui se présente comme ayant « *un fort égo* », corroborent cette analyse. En effet, après avoir expliqué qu'elle investi le jeu de la confrontation à l'œuvre dans une « *industrie hip-hop* » traversée d'un « *fonctionnement social « masculin »* » (Buscatto, 2007 : 59), celle-ci indique que ses pratiques sont appréhendées de manière différenciée et hiérarchisée au regard du fait qu'elle est une

⁴⁶⁵ « *avec les autres hommes dans l'industrie et avec l'industrie du hip-hop c'est la même chose / ces mecs pensent qu'ils sont meilleurs, qu'ils sont plus malins et plus intelligents ils uh leur flow est meilleur leur tout est meilleur et ah en tant que femme j'ai un égo très important et c'est quelque chose avec lequel je dois faire okay (rire) mais j'ai toujours eu un égo donc je rentre tout le temps dans ce combat d'égos avec les hommes (...) particulièrement dans l'industrie parce que je dis la vérité / si j'aime vraiment quelque chose je vais dire que je l'aime vraiment et si j'aime pas quelque chose je vais dire que je ne l'aime pas et je vais dire pourquoi je ne l'aime pas et ils veulent pas l'entendre donc c'est vraiment difficile d'être une femme dans l'industrie » (Lorine-295/297). Traduction opérée par mes soins*

femme (« *they don't wanna hear that so it's really hard yeah being a female in the industry* ») et que, par conséquent, « *it's really hard yeah being a female in the industry* ».

Considérant les diverses formes de restrictions et de limitations qu'elles perçoivent et vivent, les rappeuses peuvent ainsi quitter de manière momentanée le terrain de leurs pratiques et de leurs expériences individuelles pour plutôt appréhender les rappeuses en tant que groupe, indiquant simultanément que celui-ci représente un groupe désavantagé dans un contexte structurel marqué par un rapport inégalitaire :

« *that so it's really hard yeah being a female in the industry* » (Lorine-297)⁴⁶⁶

« *une des places où **les femmes** sont pas encore heu / représentées de façon égale c'est à tra* c'est dans la culture rap ça c'est sûr et surtout à Montréal / heu surtout à travers la musique francophone* » (Dalia-70)

« *y a des inégalités au niveau que / de comment **les rappeuses** sont présentées (...) ça doit être vraiment plus difficile pour elles / parce qu'elles s'inscrivent vraiment en compétition avec heu / un milieu de gars* » (Dalia-315)

« *le plus que ça avance la plus **féministe** que je deviens que je réalise que non c'est pas c'est pas aussi égal que je le crois puis y a encore beaucoup de batailles (...) à faire puis heu à faire y a encore beaucoup d'affrontements puis de inégalités (...) **du sens général*** » (Elizabeth-A-, 720-724)

« *there's a big gap **with females in the industry** a huge gap that needs to be filled* » (Lorine-30)⁴⁶⁷

Au-delà d'envisager les rappeuses comme un groupe minoritaire en termes numériques, les participantes à la recherche appréhendent également les rappeuses en tant que groupe minoritaire au sens qu'en donne Colette Guillaumin, c'est-à-dire en tant que groupe « *doté d'un moindre pouvoir* » (Guillaumin, 1985 : 101). En effet, l'analyse de leurs productions discursives mis en exergue que la rareté des rappeuses apparaît régie par des rapports de pouvoir, dont les effets idéels et matériels peuvent non seulement éloigner les femmes de la prise en charge de l'expression rap, mais également, et c'est ce qui a été discuté au cours de cette sous-partie, circonscrire les marges de manœuvre des rappeuses au sein de cette activité musicale, notamment au niveau de l'accès et de l'occupation des places et des statuts « valorisés » et « valorisantes » dans ce cadre.

⁴⁶⁶ « *donc c'est vraiment difficile d'être une femme dans l'industrie* » (Lorine-297). Traduction opérée par mes soins.

⁴⁶⁷ « *Il y a un grand fossé pour les femmes dans l'industrie un énorme fossé qui besoin d'être comblé* » (Lorine-30). Traduction opérée par mes soins.

Ainsi que le démontrent les productions discursives des rappeuses sur leurs pratiques et leurs expériences, celles-ci sont cependant bien à envisager « *autrement que comme purs produits des rapports sociaux* » (Kergoat, 2012 (1992) : 104). Au-delà, la mise en mots de leurs pratiques et de leurs expériences indique leurs pratiques sociales, qui relèvent de l'ambiguïté, de la contradiction et de la diversité (Kergoat, 2012 (1984) : 95 et Kergoat, 2012 (2000) : 222), sont également « *portuses de changement potentiel au niveau des rapports sociaux* » (Kergoat, 2009a : 128)⁴⁶⁸. Ce fait est d'ailleurs probant lorsque les rappeuses appréhendent subjectivement (« *j'ai l'impression que* ») les mutations à l'œuvre concernant l'occupation des places et de l'espace les rappeuses, ainsi que les opportunités des jeunes générations à ce propos :

« *j'ai l'impression que les femmes prennent de plus en plus de **place*** » (Dalia-52)

« *mais y en a **plein** dans l'underground moi j'trouve que / y a des filles qui rappent (...) et je ouais quand on creuse / et même heu / dernièrement à Montréal **je vois de plus en plus** et je me suis dit / wouah c'est / peut-être c'est le même nombre de filles qui rapaient à l'époque quand j'étais jeune moi ici à Montréal / , mais j'ai l'impression / qu'elles sont beaucoup plus **présentes** et / elles ont plus d'opportunités que des filles avec qui j'ai grandi qui qui qui ont essayé de le faire très tôt dans la vie* » (Nadine-331/333)

Suite à une première partie d'énoncé qui se focalise plutôt sur une facette de l'activité rap envisagée d'un point de vue général, Nelly territorialise son propos pour envisager les mutations spécifiquement à l'œuvre à Montréal. La production de l'adverbe « *même* » invite alors à considérer que le terrain local ne semble pas *a priori* favorable à une occupation de l'espace musical et médiatique par les rappeuses. Les productions discursives de Dalia, qui considère qu'« *une des places où les femmes sont pas encore heu / représentées de façon égale c'est à tra* c'est dans la culture rap ça c'est sûr et surtout à Montréal / heu surtout à travers la musique francophone* » (Dalia-70) corrobore cette représentation de l'activité rap à Montréal. Dans ce contexte, les observations de Nelly apparaissent d'autant plus significatives des changements à l'œuvre concernant les « opportunités » des jeunes rappeuses.

Au-delà, il convient de mentionner que, parmi l'ensemble des productions discursives qui invitent à considérer la question de la place des rappeuses du point de vue du genre, seules Nelly et Dalia engagent une appréhension territorialisée de la question. Ce fait est d'autant plus

⁴⁶⁸ A contrario des « relations sociales », qui sont immanentes aux individu-e-s et qui certes peuvent indiquer un certain déplacement des lignes de tension des rapports sociaux mais n'entament pas derniers (Kergoat, 2009a). Ainsi que le définit Danièle Kergoat, « *les relations sociales sont immanentes aux individus concrets entre lesquels elles apparaissent* » et « *les rapports sociaux, eux, sont abstraits et opposent des groupes sociaux autour d'un enjeu* » (Kergoat, 2009a : 115). La recherche menée ici prend acte de cette dissociation entre les deux niveaux de réalité que représentent les rapports sociaux et les relations sociales.

probant que les rappeuses ancrent particulièrement leurs discours sur leurs trajectoires, leurs pratiques et leurs expériences dans un contexte local par ailleurs.

5.6 « Les rappeurs montréalais sont pas assez représentés à Montréal » : rareté des rappeuses et processus territorialisés de la marginalisation du rap

Si les rappeuses rencontrées indiquent régulièrement vivre et percevoir des formes de contrôle qui sont à lier à l'inscription du groupe des rappeuses dans un rapport inégalitaire qui s'actualise en termes de rapports sociaux de sexe, celles-ci témoignent également de restrictions qui toucheraient l'ensemble des artistes rap locaux-ales et qui, en conséquence, affecteraient leur propre parcours vers une pratique musicale investie :

« je sais pas si c'est plus la société où je vis, mais / j'ai beaucoup entendu puis je l'ai remarqué / l'industrie au Québec / est beaucoup fermée / t'sais c'est une industrie heu / c'est très dur je sais pas c'est comment que ça se passe ailleurs / , mais / heu pour rentrer faut que tu connaisses quelqu'un qui connaît quelqu'un puis c'est c'est / c'est fermé / à eux-mêmes ici » (Béatrice-450)

*« le fait de travailler me permet de heu / de heu de payer pour ma musique parce que **ici heu les rappeurs** sont pas très bien rémunérés en général » (Katarin-48)*

*« je trouve justement et je trouve que la scène montréalaise **les rappeurs montréalais** sont pas assez représentés à Montréal (...) au Québec en général à la télé ça passe pas assez et puis heu je je trouve qu'il y a un petit il y a un petit problème je ne sais pas d'où ça vient, mais voilà (...) c'est là / (...) **les rappeurs galèrent beaucoup** (...) pour heu pour se faire connaître pour vendre leur leur fruit de leur travail (...) c'est un peu difficile même pour heu organiser des soirées et tout ça j'ai vu des rappeurs très connus qui organisent des soirées y a personne dans la salle » (Katarin-156/164)*

*« je ne sais pas il y a un problème je pense qu'il y a un gros problème de promo et de visibilité surtout à la télé heu (...) **les radios** heu je pense qu'il y a un gros problème de visibilité » (Kataryn-174/176)*

« d'avance j'trouve que l'industrie musicale au Québec c'est mort » (Mathilde-34)

*« **ici** il se passe pleins de choses y a des team bon / , mais c'est ça parce que vous vous avez les médias en fait / ben vous avez les médias de toutes façon les artistes les rappeurs heu c'est aussi difficile (...) tu vois c'est aussi difficile (...) c'est difficile pour tout le monde y en a 5 qui sont en haut / et (...), mais **ici** y a vraiment pas de médias commerciaux qui rapportent de l'argent **aux rappeurs** il n'y en*

a pas (...) sauf si tu joues à la télé (...) et c'est la chaîne la moins regardée dans toutes les chaînes du câble / faut se dire la vérité c'est ça (...) t'sais les gens zapent et boup ils tombent dessus ou bien sinon c'est les gens de 16 ans et moins qui l'écoutent (...) la radio heu ça marche pas » (Solange-428/438)

L'appréhension territorialisée de l'activité rap montréalaise par les rappeuses implique régulièrement la mention de tensions qui s'actualisent au niveau de l'inscription des artistes et de leurs productions artistiques dans les réseaux de médiatisation et de l'industrie musicale québécois. Les participantes à la recherche témoignent alors d'un genre musical rap marginalisé au sein de ces espaces. Les propos des rappeuses soulignent ouvertement ces tensions, qui ne sont plus envisagées en termes d'enjeux se cristallisant au niveau des places à « prendre » ou à « (se) faire », mais davantage en termes de rémunération des artistes, laquelle semble marquée par une précarisation de ces dernier-ières. En effet, les rappeuses indiquent les difficultés que rencontrent « les rappeurs » à mettre en œuvre une carrière rentable à Montréal et au Québec. Outre la production de termes situant ces enjeux au sein de la province québécoise (« *ici* », « *Montréal* », « *Québec* »), la convocation de procédés comparatifs entre le contexte local et d'autres espaces géographiques nourrit la dimension territorialisée de ces processus de marginalisation. Ainsi, une comparaison France/Québec est opérée par Solange, dont la production de l'adverbe « *ici* » et du pronom « *vous* », indique simultanément la société d'appartenance des deux interlocutrices interagissant dans le cadre de l'entretien de recherche et mon identification claire en tant que personne venue de France faire une recherche sur le terrain montréalais. Une situation qui, dans une certaine mesure, à sans doute participé de la mise en perspective de ces deux activités rap par Solange.

Invoquant cette situation, nombre des rappeuses rencontrées appréhendent plus particulièrement les enjeux de leur carrière individuelle en référence à ces procédés de marginalisation perçus à l'encontre du genre musical rap envisagé dans sa transversalité, qu'à l'aune de la double ségrégation du champ musical procédant des rapports sociaux de sexe. D'ailleurs, la matérialité discursive de leur propos corrobore cette interprétation, puisque les rappeuses ont tendance à évoquer les tensions à l'œuvre en convoquant la forme nominale plurielle « *les rappeurs* », à laquelle elle s'associent simultanément⁴⁶⁹.

Seules deux rappeuses intègrent une perspective genrée à leur analyse de la situation générale du rap au sein de l'industrie musicale et médiatique québécoise :

« je trouve que c'est difficile c'est heu / puis heu à Montréal / surtout la scène hip-hop est / autant pour les hommes que les femmes (...) c'est c'est pas facile pour personne donc heu (...) ce qui est

⁴⁶⁹ Cf. Chapitre V., 1.3, où ces stratégies discursives sont plus longuement discutées.

difficile pour l'homme est encore plus difficile pour la femme j'trouve donc heu c'est sûr que / pour nous c'est heu / c'est pas facile, mais c'est pas grave (Lucie-366/370)

« Nadine-323 (...) le rap déjà le hip-hop c'était pas heu

Claire-324 trop diffusé

Nadine-325 non non / non / absolument pas heu / à la radio même heu / même aujourd'hui à la radio c'est / on l'entend pas / on entend / ce qu'on veut en faire heu continuer certaines thématiques et c'est propager certains stéréotypes on va les entendre et même eux parmi heu c'est la majorité des hommes »

Les propos de Lucie et Nadine enjoignent ainsi à envisager que la rareté des rappeuses dans l'espace public montréalais et québécois procède de rapports sociaux de sexe qui entrent en articulation avec d'autres vecteurs de différenciation et de hiérarchisation, qui engagent une marginalisation du genre rap et de ses artistes au Québec. Prenant alors acte des observations émises au cours du chapitre de contextualisation de l'activité rap montréalaise⁴⁷⁰, au cours duquel il a été mis exergue que cette dernière est traversée par des tensions sociolinguistiques sociétales qui convoquent également le concept de *québécoïcité*⁴⁷¹, le chapitre suivant visera à appréhender les enjeux sociolinguistiques et sociolangagiers du rap montréalais, lesquels impliquent la question de l'appartenance québécoise et des rapports sociaux de race. Dans ce contexte, la manière dont les rappeuses envisagent et organisent leur contribution à l'activité rap locale sera également examinée. Ce faisant, la dernière partie du chapitre VI mettra en lien les tensions mises en exergue avec celles relevées au cours de ce chapitre, en interrogeant les phénomènes et processus à l'œuvre concernant les pratiques, les expériences et les trajectoires des rappeuses à l'aune de l'imbrication du genre, du langage, des représentations communes sur le rap et des rapports sociaux de race à Montréal.

⁴⁷⁰ Cf. Chapitre 1

⁴⁷¹ Cf. Chapitre 1, 3.4.

CHAPITRE VI. ENJEUX SOCOLINGUISTIQUES ET
SOCIOLANGAGIERS,
QUÉBÉQUICITÉ ET RAP À MONTRÉAL

I. La poétique plurilingue : une marque du rap montréalais ?

S'inscrivant dans un contexte marqué par des représentations en tension sur l'appartenance québécoise et des processus réaffirmant la persistance de groupes majoritaires et de groupes minoritaires⁴⁷², le rap montréalais présente des caractéristiques linguistiques et langagières sur lesquelles il convient de s'attarder. Il est effectivement à envisager que l'aspect textuel du rap montréalais mobilise et implique des processus sociétaux qui auront non seulement une influence sur l'activité rap et ses réseaux, mais également au niveau de la visibilité et de la réception des productions rapologiques dans l'espace public.

L'ensemble des chercheur-e-s ayant travaillé sur le rap montréalais font état d'un genre artistique local qui se définit particulièrement par son multilinguisme ou son plurilinguisme (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 et Laabidy, 2010 et 2012). La littérature scientifique sur le rap de la ville a d'ailleurs été alimentée de manière significative par des publications se focalisant sur cette facette qui lui est remarquable (Sarkar, 2006 ; Sarkar, Low et Winner, 2007 ; Sarkar, 2008a et b ; Low et Sarkar, 2012). Ainsi, l'une des caractéristiques marquantes du rap produit par les artistes montréalais-e-s des générations post-loi 101⁴⁷³ réside dans la multiplicité des langues et des variations à laquelle ils font référence. Particulièrement initiée par les groupes Muzion et Sans Pression à la fin des années 1990, cette hybridation linguistique a ensuite été réinvestie par de nombreux-se-s autres rappeurs et rappeuses de la province. Néanmoins, c'est surtout à Montréal que sont produits les segments rap marqués par un métissage linguistique. Ce fait semble *a priori* logique lorsque l'on considère que 70 % des migrant-e-s de la province vivent sur l'île de Montréal (Germain, 2011). Les écoles y sont donc dorénavant « *multiethniques* » (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 92) contrairement aux écoles du reste du Québec qui, quant à elles, apparaissent « *très homogènes du point de vue ethnique, même si leur curriculum prend davantage en compte qu'autrefois la diversité de la société québécoise* » (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 92). Ce « *plurilinguisme « de contact* », induit par « *une mobilité démographique généralisée* » (Low et Sarkar, 2012 : 23), est donc tangible à Montréal (Mc Andrew et Proulx, 2000 : 92).

Intéressées par la propension des rappeur-se-s montréalais-e-s, qui ont été ou sont « *scolarisés en milieu multiethnique montréalais* » (Sarkar, 2006 : 31), à jouer avec plusieurs langues dans leurs textes, Mela Sarkar, Bronwen Low, Lise Winner et Dawn Allen ont mené des recherches en sociolinguistique, centrées sur ces pratiques de *code-switching*, ainsi que sur les enjeux qui en sont inhérents dans l'espace montréalais et québécois. À travers l'analyse de chansons rap plurilingues

⁴⁷² Cf. Chapitre I, 3.3 et 3.4.

⁴⁷³ Cf. Chapitre I.3.1.

produites à Montréal et la réalisation d'entrevues avec des artistes de la ville et des amateurs de rap⁴⁷⁴, l'équipe de recherche a constaté qu'au-delà de l'usage saillant du français dans les chansons de rap depuis la fin des années 1990, « *the diverse background of the « new Francophones » enabled the extensive use of English and other languages - that is, Haitian Creole, Jamaican Creole, Spanish, Arabic - to be added in the mix, in Hip-Hop shows and recording*⁴⁷⁵ » (Sarkar, Low et Winner, 2007 : 354). Ces dernières lignes dénotent également une scène rap montréalaise investie de manière manifeste par des rappeur-se-s issu-e-s de la communauté haïtienne. Ce fait est souligné de manière directe ou indirecte⁴⁷⁶, par l'ensemble des recherches effectuées sur le rap québécois (Sarkar, 2006 ; Sarkar, Low et Winner, 2007 ; Laabidy, 2012 ; LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 ; Blais, 2009). Haïti représente, après l'Italie, le deuxième pays de naissance de la population immigrante au Québec et que « *la région métropolitaine de recensement (RMR) de Montréal demeure (...) le principal lieu de résidence de cette population : 85 % des immigrants nés en Haïti vivant au Canada sont en effet recensés sur son territoire* » (Fouron, 2010 : 3). En 2006, 40 225 habitant-e-s de l'agglomération de Montréal, soit 2,2 % de la population totale, étaient né-e-s en Haïti. La communauté haïtienne est donc l'une des plus importantes de Montréal et constitue une large part de la minorité visible noire, qui représentait 8,4 % de la population montréalaise en 2011 et qui est la plus importante de la ville⁴⁷⁷.

L'influence des rappeur-se-s de la communauté haïtienne sur la scène hip-hop montréalaise est palpable au sein des textes de rap multilingues, qui contiennent de nombreuses références au créole haïtien. Cependant, l'usage de termes relatifs à une ou des langue-s autre-s que les langues majoritaires de l'espace montréalais (français et anglais) n'est pas nécessairement lié à une origine migratoire. En effet, outre le fait de dépasser le cadre des textes de rap, les nombreux emprunts aux créoles haïtien et jamaïcain relèvent aussi d'usages quotidiens audibles chez « *les adolescents de toutes origines (y compris les Québécois « de souche »), surtout à Montréal* » (Sarkar, 2006 : 44). Bronwen Low ajoute que ces emplois étendus d'items du créole haïtien démontrent, encore une fois, « *how important the language and its native speakers have been to the Montreal hip-hop community*⁴⁷⁸ » (Low, 2011 : 157).

⁴⁷⁴ Le descriptif méthodologique des recherches menées ne semble pas faire état de rencontres avec des amatrices de rap.

⁴⁷⁵ « *les diverses « background » des « nouveaux Francophones » permis à l'usage vaste de l'Anglais et d'autres langues – que sont le Créole Haïtien, le Créole Jamaïcain, l'Espagnol, l'Arabe- d'être ajouté au mix dans les spectacles et enregistrements hip-hop* ». Citation traduite par mes soins.

⁴⁷⁶ A travers les artistes mentionné-e-es et/ou les personnes interrogées, souvent d'origine haïtienne.

⁴⁷⁷ http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6897,67887653&_dad=portal&_schema=PORTAL

⁴⁷⁸ « *combien la langue et ses locuteur-trice-s natif-ve-s ont été important-e-s pour la communauté hip-hop de Montréal* ». Citation traduite par mes soins.

Ainsi, ces pratiques recouvrent le concept de « *crossing* », développé par Ben Rampton (Rampton, 1998). Au cours de recherches réalisées au sein de milieux populaires urbains de l'Angleterre des années 1990, le sociolinguiste a constaté que les adolescent-e-s rencontré-e-s pouvaient utiliser des langues « *avec lesquelles ils n'avaient aucun lien d'origine et qu'ils ne connaissaient pas forcément très bien* » (Low et Sarkar, 2012 : 31). Il a ainsi désigné par « *crossing* », « *the use of a language which isn't generally thought to 'belong' to the speaker*⁴⁷⁹ » (Rampton, 1998 : 291). Un phénomène qu'il postule interrelié à l'« *emergence of 'new ethnicities of the margins', multiracial ethnicities 'predicated on difference and diversity'*⁴⁸⁰ » (Rampton, 1998 : 299), décrites et problématisées par Stuart Hall dans sa contribution « *New ethnicities* » (Hall, 1988).

Outre le recours à une diversité de langues, Mela Sarkar et ses collègues ont également noté que les textes de rap analysés brassaient plusieurs variétés des langues utilisées. Cela est remarquable concernant l'usage des deux langues majoritaires du Québec que sont le français et l'anglais. Les chercheuses ont ainsi relevé l'emploi de formes relatives au français standard du Québec, au français non-standard du Québec ou au français européen, ainsi que des usages de l'anglais standard de l'Amérique du Nord, de l'anglais vernaculaire Africain-Américain (AAVE) et de « *mots propres au domaine du hip-hop* » (Sarkar, 2006 : 42). Ces deux dernières références témoignant de l'influence du rap américain sur les productions montréalaises, et des liens étroits entretenus par celui-ci avec la culture africaine-américaine (Low et Sarkar, 2012).

D'après les chercheuses, ces pratiques empreintes de métissages et d'innovations syntaxiques sont représentatives du « *parler oral des jeunes en milieu urbain, surtout à Montréal* » (Sarkar, 2006 : 31). D'une certaine manière, les rappeur-se-s produisant des textes multilingues auraient ainsi transposé à l'« écrit » un reflet des pratiques langagières quotidiennes audibles dans la ville. Le processus d'écriture artistique peut amener les artistes à utiliser des langues qu'ils et elles ne vont pas systématiquement utiliser dans leur vie quotidienne (Low, 2011), mais le procédé même de métissage trouve bien son fondement dans les pratiques quotidiennes, empreintes de pluralité. Par ailleurs, les pratiques linguistiques et langagières appréhendées dans ce cadre ne sont pas à comprendre comme un nouveau langage présentant des formes de métissage et de syntaxe fixes et/ou se voulant immuables. Le « parler hybride de Montréal », auquel font référence Mela Sarkar et ses collègues lors de leurs analyses de textes de rap plurilingues, est avant tout défini par la diversité et la mouvance des pratiques linguistiques et langagières qui y sont associées. Les pratiques d'une seule et même personne vont d'ailleurs être, elles aussi, fluctuantes. Au cours d'une étude focalisée sur les pratiques multilingues des jeunes montréalais-e-s, Patricia Lamarre et

⁴⁷⁹ « *L'usage d'une langue qui n'est généralement pas pensée « appartenir » au/ à la locuteur-trice* ». Citation traduite par mes soins.

⁴⁸⁰ « *émergence de 'nouvelles ethnicités des marges', des ethnicités multiraciales 'fondées sur la différence et la diversité'* ». Citation traduite par mes soins.

Stéphanie Lamarre ont démontré que les jeunes de la génération « *post-loi 101* » (Lamarre et Lamarre, 2009) peuvent modifier leurs pratiques et puiser « *différemment dans leur répertoire linguistique* » (Lamarre et Lamarre, 2009 : 107) selon l'interaction vécue, les « *espaces de sociabilité* » (Lamarre et Lamarre, 2009 : 107) et les « *enjeux sous — jacents aux situations et aux lieux physiques* » (Lamarre et Lamarre, 2009 : 124). Les discours épilinguistiques de rappeuses de la ville à propos de leurs interactions avec d'autres acteur-trice-s des scènes rap montréalaises corroborent les analyses de Patricia Lamarre et Stéphanie Lamarre. Leurs pratiques linguistiques et langagières apparaissent diverses et hétérogènes, traversées par de multiples facteurs que représentent notamment leurs biographies langagières, leurs réseaux de sociabilités au sein du rap, leurs habitudes interactionnelles, leurs compétences perçues ou effectives ou encore les valeurs accordées aux langues dans l'espace montréalais. Plusieurs d'entre elles vont alors indiquer mener une carrière plutôt unilingue en français⁴⁸¹ ou en anglais⁴⁸², lorsque d'autres témoignent d'une activité rap ancrée dans le multilinguisme, selon lequel le choix de la/des langue-s de l'interaction avec un-e ou des collaborateur-trice-s va surtout dépendre des personnes qui sont en face d'elles, ainsi que des compétences et des pratiques habituelles perçues et/ou affichées de ces

⁴⁸¹ « *Claire-343 et les personnes avec qui tu taffes c'est aussi en français*

Solange-344 toujours tout le monde / _tout le monde_ »

« *Claire-57 quand et admettons quand tu travailles avec d'autres artistes / ou mêmes heu tu vois des ingénieur-e-s du son n'importe est-ce que c'est toujours le français que t'utilises*

Rachel-58 oui oui oui

Claire-59 dans le milieu artistique c'est tout le temps le français qu'est ta langue d'échange en fait

Rachel-60/64 ouai (...) y'a tout le temps un petit français quelque part là (...) qui je veux dire y'a pas beaucoup d'ang_ ben y'en a beaucoup des anglais là mais je veux dire les anglais d'ici parlent pas mal pour la plupart un français »

Ces deux rappeuses insistent discursivement sur l'usage unique du français par la production des termes « *toujours* » et « *tout le monde/le temps* », ainsi que par la triple répétition du terme « *oui* » chez Rachel, lorsque je lui demande si elle utilise toujours le français lors d'interactions ayant lieu dans le cadre de l'activité rap. À noter que cette dernière considère que ces pratiques unilingues francophones sont notamment jugées possibles à l'aune du bilinguisme perçu de la plupart des anglophones résidant à Montréal ou au Québec.

⁴⁸² « *Claire-45 quand tu heu / quand t'es avec les personnes avec qui tu travailles la musique etc c'est plutôt l'anglais le français ou une autre langue que tu utilises*

Monica-46 l'anglais

Claire-47 l'anglais toujours

Monica-48 toujours »

« *Claire-169 And um when you wrote together or with other people from the music industry do you speak only in English or / _French or Creole_*

Perceptible Reflection-170 English _English is the_ language of money »

Les propos des rappeuses qui indiquent travailler uniquement en français ou en anglais corroborent les analyses de Marie-Nathalie Leblanc et Gabriella Djerrahian, qui ont mis au jour une division marquée de l'activité rap montréalaise en réseaux anglophones et francophones (LeBlanc et Djerrahian, 2007). Au-delà, les productions discursives des rappeuses membres du groupe Perceptible Reflection indiquent que leur usage de l'anglais n'est pas forcément lié à un manque de compétences en français. Ici, cet usage est plutôt motivé et engendré par la valeur perçue de l'anglais et ce, notamment dans le cadre d'une activité liée à l'industrie musicale et visant une implication rentable (« *English is the language of the money* »).

interlocuteur-trice-s⁴⁸³. Il peut également être fait mention d'un plurilinguisme ambiant à propos de ces échanges à la fois interpersonnels et professionnels⁴⁸⁴.

Considérant que les individu-e-s font des choix, conscients ou non, parmi leur répertoire linguistique en fonction des situations, des espaces, des personnes en présence et des enjeux inhérents perçus par rapport à ces « données », le contexte de l'écriture et de la composition rap engage de multiples facteurs propres à cet exercice (esthétisme, rythme, enjeux de la médiatisation, influences artistiques, visées de l'implication dans le champ du rap, etc.) qui vont aussi imprégner les pratiques langagières et linguistiques à l'œuvre dans ce cadre.

⁴⁸³ « Claire-201 *ok / et donc quand tu bosses avec heu ceux avec qui tu travailles pour ton album etc / c'est plutôt francophone ou anglophone / dans ton*

Béatrice-202 *beb les investisseurs en tant que tel c'est des français / du groupe XX / heu de de France (...) eux c'est des français de France les investisseurs / mais souvent en studio les ingénieurs souvent ils parlent anglais / c'est c'est ça donne comme ça (...) ça arrive français mais*

Claire-207 *ok et ceux avec qui t'étais en groupe heu c'était / francophones plutôt*

Béatrice-208 *ouai ç* y'avait beaucoup des deux / c'tait un groupe y'avait comme dix rappeurs là-dedans / et plus anglais je dirai les XXX ils étaient 70 % anglais puis peut-être 30 / 5 % en français ou / non peut-être 60 - 40 à peu près »*

« Clairea-607 *quand tu parles avec les autres dans ton milieu musical donc c'est quand tu travailles avec d'autres artistes quelles langues est-ce que tu utilises?*

Elizabeth-A--608/612 *majoritairement l'anglais (...) / mais si je connais si l'artiste est francophone je leur parle en français (...) sauf s'il parle anglais aussi mais la plupart du temps heu ouai c'est par rapport à la façon qu'ils s'expriment généralement »*

⁴⁸⁴ « Claire-177 *ok / et quand tu travailles avec d'autres artistes ou même que t'enregistres ou peu importe c'est quand tu parle avec les gens c'est toujours en français ou ça va être français ou anglais*

Naomi-178/184 *les deux (...) _franglais (rire) _ça peut être les deux_*

Claire-185 *_t'es une adepte aussi heu _ du franglais de _Montréal_*

Naomi-186 *_oui_ puis ça dépend avec qui je parle aussi »*

« heu on fait du code *switching* fait que XX puis moi si on commence les phrases en français on les fini en anglais / puis avec les gars on leur parle en français / parce que XX il comprend même pas l'anglais il comprend même pas c'est quoi les paroles de l'album il les a lus pour la première fois qu'on a reçu le _ et heu ben entre nous ben c'est XX est principalement anglophone (...) ben heu elle est bilingue mais c'est en anglais qu'elle s'exprime dans la vie de tous les jours avec sa famille et compagnie heu moi j'suis quand même bilingue j'en été élevée avec les deux langues / fait que avec elle je parle en anglais avec les gars je parle en français puis à quatre on on change t'sais » (Fiona-62/64)

« _ah c'est clair_ que ça va être un mix de langues vu que dans le groupe nous on parle euh anglais français espagnol créole (rire) un peu d'arabe et même l'arabe je ne parle pas mais Assia parfois elle oublie elle m'adresse en arabe (rire) et parfois je comprends qu'est-ce qu'elle veut dire (...) ouai alors heu de plus en plus oui je mélange quand je suis dans le contexte de a* avec des gens qui eux parlent plus de que une langue » (Nadine-157/161)

II. Code-switching et slangs : logiques et stratégies des rappeuses à

Montréal

2.1 Enjeux et logiques du code switching

Les discours épilinguistiques des rappeuses quant à leurs choix linguistiques et langagiers en termes d'écriture rap⁴⁸⁵ corroborent les analyses de Mela Sarkar, Bronwen Low et leurs collègues, selon lesquelles le rap montréalais regorge de textes plurilingues, donnant à entendre et à écouter des pratiques linguistiques et langagières qui vont souvent déjouer les discours majoritaires sur les enjeux linguistiques du Québec (Sarkar, 2008). Les logiques des rappeuses face à la mise en œuvre d'une poétique plurilingue apparaissent néanmoins diverses, hétérogènes et en évolution constante.

Lorsque les rappeuses sont interrogées sur les choix relatifs à leur écriture rapologique, ces dernières vont régulièrement évoquer leurs biographies langagières, lesquelles apparaissent régulièrement intriquées à leurs biographies musicales. Au-delà des influences culturelles étatsuniennes, mais aussi françaises, particulièrement diffuses dans l'espace québécois et régulièrement soulignées par les participantes à la recherche, les productions discursives des rappeuses sur leurs biographies langagières et musicales vont également témoigner de circulations musicales transnationales beaucoup plus complexes que ces circulations culturelles de masse relayées par les médias d'envergure :

« je viens d'une petite île mes parents viennent de petites îles/ (...) ça a commencé avec une chanson en particulier où j'étais juste inspirée d'écrire comme ça dans cette langue-là et de plus je deviens de plus en plus celle dans le groupe qui fait un peu de dance-hall dans le groupe (...) et ces rythmes-là inspirent le patois de Saint Vincent /et du Grenade alors parfois j'écris comme ça dépendamment vraiment de la musique/, mais après heu j'écris heu je dirais 95 % en anglais » (Nadine-137/139)

Lorine- 46/50 Yeab uh it it all started off I grew up with a lot of um well I grew up with a Jamaican family /in particular because my mom/my mom and I we didn't always get along so I I wound up making friends very easily and my first friend I was thirteen she was from Trinidad and uh we became really good friends and her family would listen to like soca calypso all of the music from the islands and I really started to fall in love with it so then I met my best friend Rita with whom I'm still friends with til this day that's twelve years she was from Barbados so she got me more into reggae

⁴⁸⁵ Nous avons bien conscience que le terme « écriture » n'englobe pas toutes les façons possibles de « produire » un rap, dont la composition peut faire intervenir, à des degrés divers en fonction des textes et des artistes, des pratiques relevant à la fois de l'oralité et de l'écriture.

and then my other friend Tiffany ah who's from Jamaica I spent a lot of time (...) with her family and they speak Patois so I would be at their house I remember the first I was at their house and her mom was speaking full Patois and I couldn't understand anything (...) so I started to listen more and I would start to listen to uh music really helped with that so now I can speak Patois

Claire-119 (...) / um you you rap only in English

Lorine-120 Yes and Jamaican a little bit Patois Patois »⁴⁸⁶

Ces influences témoignant de pratiques plurilingues liées aux biographies langagières et musicales vont à l'encontre d'une représentation encore diffuse dans l'espace public, selon laquelle les langues dites « allophones » ou « langues de l'immigration » ne sont pratiquées que par des migrant-e-s ou leurs descendant-e-s. Ici, Lorine est une canadienne blanche qui a grandi à Winnipeg (Manitoba) et qui n'a aucune origine jamaïcaine ou barbadienne. Un autre des artistes rencontrées, née au Québec et ne présentant pas d'origines migratoires, s'inspire également d'une langue considérée comme un code linguistique de l'immigration à Montréal :

« quand j'ai travaillé dans un bar avec des italiens j'ai appris un peu puis/ heu j'trouve que ça sonne bien y'a des places là j'trouve que ça colle vraiment » (Mathilde-116)

L'usage de termes relatifs à une ou des langue-s autre-s que les langues majoritaires de l'espace montréalais n'est donc pas nécessairement lié à une origine migratoire, mais procèdent davantage du concept de « *crossing* », développé par Ben Rampton (Rampton, 1998) et déjà évoqué en amont de cette partie.

Ainsi que le souligne les derniers propos de Mathilde, la mobilisation d'une pluralité de langues dans l'écriture rap peut surtout procéder de choix esthétiques et poétiques, mis au service d'un art de la rime et du rythme (« *j'trouve que ça sonne bien y'a des places là j'trouve que ça colle vraiment* » (Mathilde)). Ce fait est également perceptible au sein des discours de Fiona :

« rapper en espagnol je trouve qu'il y a une super belle couleur » (Fiona-60)

« quand je rappe pour m'amuser justement à emprunter les styles puis les accents puis c'est juste pour donner une allure puis un ton puis une texture de plus » (Fiona-86)

⁴⁸⁶ « Ouais, euh tout cela a commencé, je grandi avec j'ai grandi dans une famille jamaïcaine / en particulier parce que ma mère / ma mère et moi nous nous n'étions pas toujours ensemble donc j'ai tendu à me faire des amis très facilement et ma première amie j'avais treize ans, elle était originaire de Trinidad et euh, nous sommes devenues très bonnes amies et sa famille écoutait comme du soca du calypso toute la musique des îles et j'ai vraiment commencé vraiment à tomber en amour avec cette musique alors ensuite j'ai rencontré ma meilleure amie Rita avec qui je suis toujours amie jusqu'à ce jour, ça fait douze ans, elle était de la Barbade alors elle m'a plus mise dans le reggae et puis mon autre amie Tiffany qui est de la Jamaïque, je passais beaucoup de temps (...) avec sa famille et ils parlent patois donc j'étais à leur maison, je me souviens de la première fois que j'étais chez eux et sa mère parlait seulement patois et je ne comprenais rien du tout (...) donc j'ai commencé à écouter plus et j'ai commencé à écouter la musique euh qui m'a vraiment aidé pour ça donc maintenant je peux parler patois

Claire-119 (...) / heu tu tu rappes seulement en anglais

Lorina-120 oui et jamaïcain patois patois un peu ». Traduction opérée par mes soins.

L'utilisation d'un code linguistique n'engage donc pas nécessairement une expression identitaire, même à Montréal où les enjeux linguistiques sont intenses et au cœur des débats publics et sociétaux sur le vivre-ensemble. Pour d'autres artistes, en revanche, les pratiques plurilingues sont liées à ce qu'elles vivent ou veulent montrer dans l'espace public.

Selon une première logique, les pratiques multilingues font alors partie prenante du message que les artistes tendent à diffuser.

*« — je suis tombée sur je crois que c'est une interview que t'avais faite sur le mélange des langues
justement/par Notion of Madness*

— et d'autres artistes à Montréal en fait (...)

— et (...) quand toi t'écris (...) t'écris que en anglais ou tu mélanges aussi d'autres langues

*— heu/mmh/on m'a dans le groupe on m'a je sais pas si on m'a forcé, mais (rire) » (Nadine-
120/127)*

Ici, sur le ton de l'humour, Nadine explique que le « concept » du groupe dont elle fait partie repose en partie sur la mise en avant du mélange des langues, à Montréal et dans un contexte international. Composée de natif-ve-s de la ville ou d'ailleurs, cette formation expose ouvertement un Montréal où toutes les origines se retrouvent et interagissent entre elles. Conscient-e-s des enjeux sociolinguistiques à l'œuvre à Montréal, proposer des productions artistiques empreintes d'une mixité linguistique représente alors pour ces dernier-ière-s une manière de participer aux débats publics sur la situation sociolinguistique du Québec. Pour la plupart des membres du groupe, le rap et le hip-hop relèvent d'ailleurs d'une facette indissociable d'un ensemble d'activités, qui allient intervention auprès des jeunes, expression artistique, activisme social et académisme. Plusieurs d'entre elles et eux travaillent ou ont travaillé dans un centre de jeunes doté d'un studio d'enregistrement. En incitant les jeunes à s'exprimer via le rap et/ou le hip-hop, ils et elles leurs transmettent en même temps une certaine vision de la culture hip-hop, de même qu'ils/elles les influencent en termes d'orientations artistiques et esthétiques. Lina, une jeune rappeuse rencontrée dans le cadre de cette recherche et ayant fréquenté ce centre de jeunesse, explique ainsi combien elle a été encouragée par des membres de ce groupe à s'exprimer les diverses langues de son répertoire linguistique :

*« c'était lui et Bilal qui m'ont poussé à chanter avec les trois langues parce que au début j'ai
commencé plus avec l'anglais (...) » (Lina-113)*

Une autre stratégie relève d'une volonté de l'artiste d'être sincère, de se présenter telle qu'elle est, voire de revendiquer sa manière de parler et de vivre à Montréal :

*« en français d'abord parce que/ben l'idée d'être sincère parce que c'est la langue que je parle tous les jours le plus le plus couramment, mais dans l'idée d'être sincère aussi y'a forcément du franglais parce que quand je parle avec mes potes on parle franglais/hum et ça j'en suis fière j'en suis pas gênée du tout même si ça peut déranger certaines personnes au Québec qui veu * voudraient qu'on n'emploie aucun aucun aucun anglicisme ou t'sais/, mais c'est une réalité c'est comme ça qu'on parle à Montréal (...) et évidemment je vais je peux pas passer à côté du créole/parce que je le parle aussi parce que/dans dans dans le nous y'a une partie du nous qui parle créole (...) parce que c'est j'parle créole avec ma mère à la maison (rire) donc/évidemment il y a un peu de créole aussi (...)/donc ben puis dans la rue t'sais dans saint Michel/on parlait créole (...) puis ça a toujours été un mélange de français de joul de franglais puis de créole dans St Michel » (Josephine-130/142)*

Etre sincère, pour cette rappeuse, c'est rapper comme elle parle à Montréal avec ses ami-e-s, ses collaborateur-trice-s artistiques ou sa famille, dans les sphères privées ou publiques, sans auto-censure ni auto-correction. Et la sincérité est forcément plurilingue. En parlant de ses pratiques, Josephine souligne également les représentations majoritaires qu'elle perçoit sur celles-ci et dont elle se détache : *« j'en suis fière j'en suis pas gênée du tout même si ça peut déranger certaines personnes au Québec ».*

En évoquant les personnes qui se sentent « *dérangées* » voir « *menacées* » (Joséphine-180) dans l'espace québécois où elle pratique ses langues, Joséphine fait référence aux discours, institutionnels et en circulation au Québec et à leurs lieux de tensions sociolinguistiques. Elle évoque effectivement des pratiques qui relèvent d'un mélange de langues minorisées par ces discours : le franglais est dénoncé par les défenseurs de la langue française, le créole représente une langue minoritaire qui renvoie à la catégorie allophone dans un espace dominé par le français et l'anglais. Le joul est une forme de français québécois populaire, longtemps considéré comme l'incarnation de « *l'aliénation collective des Canadien-e-s français* » (Oakes et Warren, 2009 : 137) et dont le statut a été débattu au cours de la Révolution tranquille. Durant cette période, de nombreux artistes ont réinvesti le joul par l'expression littéraire, musicale ou cinématographique. Si aujourd'hui les québécois-e-s « *sont en train de surmonter l'insécurité linguistique qui les a tracassés pendant plus d'un siècle* » (Oakes et Warren, 2009 : 156), le joul reste dans les consciences une forme de québécois parlé par les classes urbaines inférieures et qui s'éloigne d'un français québécois correct.

Par ailleurs, Joséphine considère que ses pratiques sont interreliées et propres à l'espace montréalais. Et quand le franglais est associé Montréal, les pratiques qui incluent également le joul et le créole sont mises en lien avec le quartier Saint Michel. Dans les représentations communes, ce quartier est considéré comme l'un des plus sensibles et les plus défavorisés de la

ville⁴⁸⁷ (Chatelier, 2015). Si la sociolinguistique a constaté que les pratiques linguistiques et langagières sont socialement situées et donc traversées par d'autres vecteurs de différenciation (comme le genre, l'ethnicité, la classe, le lieu de vie, etc. (Heller, 2002)), la sociolinguistique urbaine a plus précisément démontré les corrélations qu'il existe « *entre la hiérarchisation des langues et des parlures et la hiérarchisation des espaces urbanisés* » (Bulot, 2007 : 14). Les représentations sur les espaces influent sur les perceptions des langues et des pratiques langagières qui y sont associées. Et vice-versa. Ici, Joséphine dépasse ces intrications telles qu'elles sont produites à Montréal, voire inverse et redéfinit les valeurs qui sont accordées aux langues, aux espaces et aux populations :

« on est en train de faire l'Histoire et dans l'Histoire du Québec on est rendu là/les gens parlent comme on parle aujourd'hui » (Joséphine-160)

Une autre logique consiste à provoquer la reconnaissance de ses pairs, sans toutefois nuire à la compréhension au sein des espaces de diffusion (géographiques et/ou médiatiques) vécus ou visés :

« français/ heu : j'ai fait le refrain de XX en anglais (...) je viens de me rendre compte et heu : pff bon slang un peu français quelquefois j'essaie de rajouter un peu des mots québécois aussi/ et : mushi aussi qui est un slang heu ivoirien aussi (...) quelquefois, mais j'essaie de limiter un peu parce que ici les gens vont pas forcément comprendre heu : ici ou en France donc j'essaie de limiter : un peu le mushi » (Kataryn-286/288)

« moi c'est ça mon truc c'est sociolinguistics/, mais je peux pas mettre trop/ de trucs/ de différentes langues dans ma musique parce que sinon ça va enlever/ trop de du côté Hip/ (...) qu'est-ce que je fais c'est à place j'injecte des mots magiques juste certaines personnes de certains groupes savent ce que je dis/ (...) ces personnes-là qui ont qui ont la clef pour comprendre ce que j'ai dit/ le petit secret que j'ai mis eux sont/wôw toi tu check pour nous and i'm like yes parce que vous vous m'avez enseigné des trucs » (Emily-124)

La stratégie consiste ainsi à rapper dans une langue matrice (Myers-Scotton, Carol, 2000), majoritaire dans l'espace de diffusion et d'intégrer quelques « *mots magiques* ». Ces derniers sont issus de langues qui renvoient à des groupes d'appartenance des rappeuses, mais qui peuvent relever de forme d'identifications plus minimales ou bien être associées à des groupes minoritaires dans les contextes où elles évoluent. Il apparaît ainsi que la valeur perçue et/ou accordée aux langues dans un espace donné peut autant catalyser qu'impulser l'usage de certains codes linguistiques dans les textes de rap (« *j'essaie de rajouter* »/« *j'essaie de limiter* »).

⁴⁸⁷ http://www.centraide-mtl.org/fr/documents/4476/upload/documents/Portrait-Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension-2012_6.pdf/

Les rappeuses qui proposent des textes plurilingues apparaissent ainsi conscientes de ce que l’affichage d’une diversité langagière peut provoquer dans l’espace public montréalais et québécois. Elles vont ainsi potentiellement façonner leurs textes à l’aune de ces enjeux perçus. Certaines vont « doser » l’usage de telle ou telle langue, quand d’autres indiquent vouloir montrer qu’elles sont linguistiquement en dépit de ce que les discours dominants ne veulent pas entendre. Une autre stratégie face à ces discours consiste à « provoquer » d’autant plus les usages plurilingues.

2.2 Slangs « made in Montréal » et écriture rapologique

D’après Brown Low, Mela Sarkar et leurs collègues, le plurilinguisme dont sont empreints les textes de rap montréalais ne font pas que refléter des pratiques linguistiques et langagières quotidiennes, ils portent également la marque d’un « langage » perçu comme typiquement montréalais (Low et Sarkar, 2012), voire qui représente « *a marker of a « Montreal style »*⁴⁸⁸ » (Low, 2011 : 155) chez les locuteurs-trice-s et rappeur-se-s rencontré-e-s au cours de leur étude.

Au cours de son mémoire en communication, Laurent K. Blais, journaliste spécialisé sur le genre rap local, propose également cette interprétation. Selon lui, l’apparition de groupes comme Muzion et Sans Pression fut déterminante à la fin des années 1990, car ils ont ajouté « *deux éléments (...) cruciaux pour le futur développement de l’identité du rap montréalais : l’intégration du slang français particulier de Montréal et l’influence des immigrants des Caraïbes, et plus particulièrement d’Haïti* » (Blais, 2009 : 30). Laurent K. Blais considère ainsi que Sans Pression est un exemple de la « *montréalisation* » du rap » en ce que :

« il situe ses récits dans des lieux géographiques bien précis et en identifie clairement les acteurs. Il le fait en plus dans une langue unique à Montréal, mélangeant librement anglais, français et créole haïtien (dans une langue que ses membres qualifieront de « français streetslang », du nom d’une des pièces sur 514-50 dans mon réseau (1999)) » (Blais, 2009 : 31).

Au cours des entretiens menés avec des rappeuses à Montréal, de nombreuses rappeuses (notamment francophones langue première) évoquent la présence de slangs, définis dans leur discours comme créés à Montréal et parlés uniquement dans cet espace :

« les rappeurs ici ils ont un slang avec beaucoup de mots en anglais (...)ici les gars sont beaucoup en français y’a beaucoup de rappeurs québécois que c’est français heu (...) bon ça devient un slang un peu » (Solange-358/362)

⁴⁸⁸ « *un marqueur d’un « style de Montréal »* ». Citation traduite par mes soins.

« Le "Fran-anglais" est la façon de parler qui est la plus aisée pour moi et je pourrais même dire que c'est une nouveau dialecte que l'on retrouve seulement à Montréal » (Elizabeth-TP5-Montreal On the Move)

« si des fois je rentre dans le slang si des fois t'sais heu/y'a des anglicismes qui sortent j'ai pas envie de m'en excuser non plus c'est/ c'est québécois c'est montréalais » (Joséphine-158)

« Montréal j'pense qu'on a cette particularité-là de/ beb du moment où on est entre personnes bilingues plus ou moins c'est qu'on passe de l'anglais au français puis chez les haïtiens d'origine on intègre aussi le créole fait que/ tu nous vois mélanger des mots de toutes les langues puis dans un langage et on se comprend très bien (...) et même les gens qui sont pas nécessairement d'origine haïtienne ou anglophone viennent à comprendre (...) c'est c'est comme un nouveau langage qui se forme »

Si leur caractère montréalais est une donnée prégnante dans les discours, ces « *nouveaux dialectes* » peuvent renvoyer à de multiples pratiques et à des interprétations diverses. Selon les rappeuses, les termes « *slang* » et « *nouveaux langages* » renvoient à des pratiques diverses, qui peuvent associer le franglais, le joul, le créole et/ou des termes considérés comme propres au rap étatsunien⁴⁸⁹. À noter que lorsqu'ils sont entendus comme propres à l'espace montréalais, ces slangs sont surtout évoqués par des artistes francophones. Il apparaît également que le terme « *franglais* » n'est produit que dans sa version francophone dans l'ensemble des entretiens. Aucune des 4 entrevues conduites en anglais ne donnera lieu à la production du terme « *franglais* » ou « *frenlish* ».

Par ailleurs, l'évocation de ces slangs dans les productions discursives des rappeuses est régulièrement convoquée dans des énoncés qui en posent également une évaluation, laquelle se construit particulièrement en référence à l'idéologie linguistique majoritaire, par rapport à laquelle les rappeuses se positionnent dans leurs discours. À la fois encensés et blâmés, les slangs sont rarement évoqués de manière neutre.

« ici on a plus des slangs ou des t'sais c'est pas vraiment heu des gros vocabulaires » (Rachel-50)

« c'est c'est comme un nouveau langage qui se forme (...) mes parents détestent, mais moi j'adore (rire) » (Samia-62/68)

« si des fois je rentre dans le slang si des fois t'sais heu/y'a des anglicismes qui sortent j'ai pas envie de m'en excuser non plus c'est » (Joséphine-158)

⁴⁸⁹ « Yeah when I rap it's more of a slang it's um / it's like a* how I talk on the street / um but even more like um / I guess that's the thing about Canadians listening to Amercian hip-hop I think Canadians are influenced by American hip-hop so when we hear a hip-hop beat and we wanna rap to it I guess there's something like when you listen to American hip-hop it makes you feel a certain way and even though you* they live there and you live here they talk about the same things we can relate to here except for a couple minor things we can't really relate to but they talk about violence but we have violence here they talk about uh domestic violence domestic violence is here uh they talk about losing a job not having any money we understand that they talk about relationships we understand that too so we love listening to their style of how they express themselves but we can relate to the same situations and I think just by natural force of mimickery I guess we end up rapping with a bit of a / a slang but there's some things so strong about that slang um it's like um it's like those certain phrases that can only be expressed in its » (Nelly-103)

Si Joséphine et d'autres rappeuses⁴⁹⁰ indiquent convoquer ces codes linguistiques dans leurs textes, d'autres mettent à distance le *français* et/ou d'autres *slangs* montréalais lorsqu'elles abordent leurs pratiques d'écriture rapologique, et ce, quand bien même certaines déclarent user de ces derniers dans leur vie quotidienne :

« les rappeurs ici ils ont un slang avec beaucoup de mots en anglais moi je dis quelques fois des mots en anglais/ /,mais ça va être un mot ça sera pas une expression (...) ou dans ce cas j'me souviens pas là, mais je pense pas que/c'est un mot » (Solange-358/360)

« Claire-B--83/85 toi tu me dis que tu parles souvent en français on va dire (...) et heu y'a des filles que j'ai rencontré tu vois/du coup elles écrivent comme ça aussi en français

Elizabeth-B--86 ah ouai ?!

Claire-B--87 et toi en fait pas du tout/ta manière entre ta manière d'écrire/heu pour la musique et ta manière d'écrire

Elizabeth-B--88 non

Claire-B--89 des fois quand t'es en français ça se ressent pas du tout sur ta musique

Elizabeth-B--90/104 parce que pour moi écrire en français c'est/je vais pas dire c'est mal écrire, mais c'est pas heu/c'est pas propre (...) donc heu non j'intègre pas trop de français/j'sais pas ça m'a jamais comme traversé l'esprit de cette façon là comme une forme d'expression là »

Pour Elizabeth, « Le « *Fran-anglais* » est la façon de *parlé*⁴⁹¹ qui est la plus aisée pour [elle] »⁴⁹² (Elizabeth, TP5, MOM)⁴⁹³. Toutefois, ses productions discursives indiquent que ce dernier est exclusivement relatif à des échanges oraux et dans le cadre des relations amicales (« Avec mes *amis*, on *parle* beaucoup de <<*fran-anglais*>> » Elizabeth, TP1, MOM). Au cours de l'entretien, cette dualité oral/écrit est tangible à travers la production des verbes « *parler* » et « *écrire* » à l'égard du « *fran-anglais* ». Le verbe « *parler* » est effectivement convoqué pour impliquer ce dernier à ses pratiques linguistiques, lorsque le verbe « *écrire* » est produit dans un segment mettant à distance le français : « *je vais pas dire c'est mal écrire, mais* ». Non seulement Elizabeth considère que ce mode

⁴⁹⁰ Claire-124 heum / ou quand t'es à XX par exemple vous parlez en quelles langues là-bas

Lina-125 français anglais français

(...)

Claire-128 et t'utilises le français dans tes textes aussi

Lina-129 ouai

⁴⁹¹ Le texte est reproduit tel qu'écrit par Elizabeth

⁴⁹² « je suis une adepte du fameux : "fran-anglais" que l'on retrouve grandement à Montréal. Cela veut dire que je mélange les deux langues inconsciemment. Le "Fran-anglais" est la façon de parlé qui est la plus aisée pour moi et je pourrais même dire que c'est une nouveau dialecte que l'on retrouve seulement à Montréal » (Elizabeth : TP5 pour le compte de la recherche *Montreal On the Move*, dirigée par Patricia Lamarre)

⁴⁹³ ainsi qu'explicité en amont, l'entretien réalisé avec Elizabeth a été réalisé dans le cadre de sa participation à la recherche *Montreal On the Move*, dont les postulats méthodologiques ont été exposés au cours du quatrième chapitre. Cf., Chapitre IV, 3.2

n'est pas approprié à l'écriture artistique, mais, au-delà, elle n'avait jamais envisagé ce dernier comme tel. En témoigne l'exclamation « *Ab ouais ?!* », produite lorsque j'évoque les pratiques rapologiques teintées de franglais d'autres participantes, ainsi que la production du segment « *ça m'a jamais comme traversé l'esprit de cette façon là, comme une forme d'expression là* ». La convocation d'adjectifs subjectifs « *mal* » et « *propre + négation* » indique également un positionnement non-neutre par rapport au franglais, jugé en quelque sorte « indigne » de l'écriture rap. Ce positionnement par rapport au franglais est également palpable au sein d'une *interview* journalistique donnée par le rappeur Dice B, lors du lancement de son album en 2012 : « *c'est pas du franglais. Je fais pas ça non plus. Même si on le parle comme ça, mais je ne fais vraiment pas de franglais, c'est strictement français* » (Dilem, 2012). Il est également intéressant de l'entendre ajouter juste après cette déclaration : « *Mon album je le définirai comme un album mature, un album d'adulte* » (Dilem, 2012). Ici, la notion de génération et d'âge semblerait effectivement intéressante à explorer concernant le choix d'écrire des textes présentant une homogénéité linguistique, et ce, particulièrement concernant l'usage du franglais.

Les personnes qui usent d'un langage métissé au cours de leurs interactions interpersonnelles ne vont donc pas systématiquement réinvestir ces pratiques au moment d'« écrire » du rap. Les textes de rap ne peuvent donc être pas envisagés *a priori* comme des textes qui vont assurément refléter les pratiques linguistiques et langagières quotidiennes de leur auteur-e-s, lesquelles sont elles-mêmes diverses et adaptées selon les espaces, les personnes en présence et les situations perçues⁴⁹⁴ :

« Claire-161 ok et heu par exemple dans ton utilisation comment tu utilises le français pour toi est-ce que t'écris comme tu parle on va dire? »

Lucie-162/164 heu non pas nécessairement (en riant) non je trouve que mon français dans un texte va être plus soigné (...) vraiment plus soigné que quand je parle ouai non définitivement/plus soigné (rire) »

Ce faisant, les compétences et pratiques quotidiennes multilingues n'entraînent pas automatiquement des compositions rap plurilingues, empreintes de code-switching et/ou teintées des slangs ou du franglais, souvent désignés comme propres à l'espace montréalais. Néanmoins, les dynamiques d'écriture et de composition rapologiques tendant vers l'unilinguisme relèvent

⁴⁹⁴ *Claire-177 ok / et quand tu travailles avec d'autres artistes ou même que t'enregistres ou peu importe c'est quand tu parle avec les gens c'est toujours en français ou ça va être français ou anglais*

Naomi-178/182 les deux (...) _franglais (rire) _(...) _ça peut être les deux_

Claire-185 t'es une adepte aussi heu _ du franglais de _Montréal_

Naomi-186 _oui_ puis ça dépend avec qui je parle aussi »

autant de la complexité que celles qui font intervenir une diversité de langues. Elles renvoient à des choix parmi les compétences souvent bilingues ou trilingues des rappeuses.

Par ailleurs, qu'elle soit ou non empreinte de *code-switching*, l'écriture rap montréalaise s'effectue très majoritairement dans une langue matrice (Myers-Scotton, 2000) francophone ou anglophone — c'est à dire dans l'une des deux langues majoritaires de cet espace —. Trois rappeuses indiquent avoir recours autant au français qu'à l'anglais, voire à l'espagnol, mais les autres considèrent utiliser majoritairement l'une ou l'autre de ces langues.

III. Les langues majoritaires de l'espace montréalais comme langues matrices du rap local

Les processus à l'œuvre concernant cette langue matrice sont également marqués par la complexité. Si plusieurs des participantes à la recherche rappent avant tout dans la langue qu'elles utilisent le plus souvent dans l'espace montréalais, le choix de la langue matrice du rap ne va de soi pour l'ensemble d'entre elles. En effet, la langue d'écriture des artistes ne va pas nécessairement relever d'une linéarité avec leur langue première. D'ailleurs que c'est surtout chez les rappeuses qui ont grandi à Montréal que les pratiques sont les plus mouvantes :

« c'est ça rappeuse hum anglophon_ francophone, mais qui rappe en anglais plutôt » (Samia-4)

« en français (...) au départ ma langue maternelle c'est l'anglais » (Noami-170/172)

Bien que souvent convoquées par les artistes, leurs gérant-e-s et les acteur-trice-s médiatiques⁴⁹⁵, les catégories linguistiques posées par les institutions (« francophone », « anglophone » et « allophone ») pour comprendre et organiser la situation montréalaise, sont loin d'exprimer la réalité des pratiques, des biographies langagières et des « appartenances ».

3.1 Enjeux esthétiques, influences artistiques et choix de la langue matrice

De la même manière qu'il peut impulser des pratiques de code-switching, le caractère à la fois esthétique, poétique et rythmique du rap peut en conditionner le choix de la langue matrice :

« je parle créole aussi, mais je je* (...) me demander d'écrire t'sais c'est c'est chaque langue à ses ses particularités donc c'est pas on pense souvent que c'est/ah ben si tu sais chanter tu peux chanter quand même dans toutes les langues/c'est pas aussi évident je veux dire c'est quelque chose que je*

⁴⁹⁵ En effet, les journalistes, les blogueur-eus-s et autres acteur-trice-s médiatiques etc. convoquent très régulièrement les catégories « francophone » ou « anglophone » pour désigner et situer les rappeuses. Ce point sera plus précisément discuté en aval. Cf. Chapitre VI. 4.

pourrais faire à long terme, mais pour l'instant je pourrais pas dire que je/ maîtrise c'est art là dans cette langue » (Samia-54)

« j'ai très beaucoup de difficultés par rapport au rap français parce que j'ai pas j'ai pas heu la notion du temps en français (...) je peux parler en français j'peux écrire une chanson en français à quelqu'un d'autre, mais en tant que rap heu je pourrais pas rapper vite/ quelqu'un pourrait me l'écrire oui je serais capable de le faire, mais ça va se sentir dans ma voix que je suis pas confortable » (Monica-32/34)

Les influences artistiques des rappeuses et leurs inspirations, lesquelles sont en constante évolution, peuvent également être à l'origine du choix de la langue matrice du rap. Concernant cette question, l'ascendant de la musique étatsunienne est tangible :

« j'écoute pas vraiment de musique francophone (...) à date c'est c'est c'est très anglophone très américain ouais (...) je trouve que le musique au moins au Québec fran la musique francophone r'n'b/ c'est pas bon (...) y'en a un ça commence doucement puis y'en avait un petit peu avant, mais c'était c'était très heu je sais pas c'était juste c'était pas inspirant et puis (...) je voyais pas je voyais pas la le flow dans la musique tu sais (...) c'était plate, mais surtout là je viens d'entendre des choses de la France puis je suis comme oh (...) ah ok ok là j'entends la langue j'entends le français d'une façon différente qui est amusant » (Elizabeth-A-488/598)

*« j'écoutais beaucoup j'ai toujours plus écouté de rap anglophone c'est toujours ce qui m'a le **plus inspiré**/ la musique francophone aussi/ je vois aussi maintenant ça commence beaucoup à **m'inspirer** j'aime beaucoup, mais c'est deux choses complètement différentes » (Samia-52)*

La production de l'adjectif « *inspirant* » ou du verbe « *inspirer* » indiquent une articulation entre influences et création artistiques, laquelle se joue particulièrement dans un rapport à l'espace culturel nord-américain. Consciemment ou non, les rappeuses évoquent une corrélation entre langues, espaces et appréciation des productions rap et r'n'b. Le rap anglophone étatsunien est celui avec lequel elles ont grandi, construit leur goût juvénile pour ce genre musical et qui a façonné leur appréhension esthétique du rap. En conséquence, les rappeuses vont écrire dans la lignée de ce que « représente » le rap pour elles. Dalia, artiste francophone explique alors que le fait de rapper en français peut être un exercice difficile par rapport à l'anglais, qui représente la langue dans laquelle le rap est né et a massivement fait son histoire.

« y'a pas beaucoup de modèles j'pense que chan rapper en anglais c'est d'une certaine façon tellement plus simple parce que y'a comme un trente ans de culture de rap que tu peux écouter puis tu peux apprendre notre oreille est formée puis le langage est formé pour chant rapper en anglais » (Dalia-232)*

Elizabeth et Samia se déclarent beaucoup plus influencées artistiquement par les productions anglophones et étatsuniennes que francophones, tout en soulignant une évolution tangible à propos de la musique francophone. Concernant cette dernière, Elizabeth considère que ce qui vient de la France sonne mieux à ses oreilles que ce qui est produit au Québec, qui devient alors un espace doublement minorisé concernant la question des influences artistiques. Ainsi, l'activité rap montréalaise semble traversée par des représentations issues des rapports historiques entre la France et Québec, ainsi que de persistance d'une logique centre-périphérie au sein des espaces francophones. Ce faisant, plusieurs rappeuses mentionnent être et/ou avoir été marquées par des artistes rap de France, quand d'autres déclarent viser le « marché » culturel français⁴⁹⁶. Cependant, une part non négligeable des participantes à la recherche, et notamment les plus jeunes, soulignent être et/ou avoir été influencées par des artistes rap montréalais-e-s et ce, d'un point de vue artistique et/ou esthétique. Ce fait indique qu'au-delà des influences, voire des références étatsuniennes ou française, que les scènes et les artistes rap québécois-e-s font sens de manière manifeste.

3.2 Quand l'insécurité linguistique guide le choix de la langue

Le choix de la langue matrice du rap peut aussi relever d'un « blocage » dans d'autres langues du répertoire linguistique des rappeuses et ce, quand bien même il s'agit de leur(s) langue(s) première(s).

À Montréal, le fait de rapper en anglais peut alors relever d'une insécurité linguistique par rapport à sa propre utilisation du français. Un ressentiment souvent lié aux expériences scolaires et donc aux idéologies majoritaires que l'École véhicule au Québec.

« puis t'sais je sais pas peut-être que c'est à cause de l'école puis non les règles de français et tout ça puis je me sentais tellement comme enfermée (...) puis (...) j'veux pas avoir quelqu'un qui dit ah non ça ça se dit pas ça se dit pas non tu peux pas faire ça il manque un e à la fin (rires) »
(Elizabeth-A--598/604)

Pour d'autres rappeuses, le rap représente justement le lieu de dépassement des limitations, des restrictions transmises par les institutions *via* l'École :

« souvent à l'école les professeurs me reprochaient/ j'écris en français, mais/ avec/ heu comment dire la formulation en anglais (...) puis le hip-hop ce que j'aime c'est que y'a pas de règles on s'en fout on veut juste que le message passe fait que je me censure pas ok c'est bien conjugué est-ce que ça se dit non/ je m'en fous je m'en fout carrément c'est comme/ je j'ai envie de dire ça je le dis (...) si c'est c'est mes textes c'est comme vous avez rien à dire (rire) » (Noemi-200/204)

⁴⁹⁶ Cf. Chapitre V, 5.1

Concernant l'anglais, une forme d'insécurité linguistique est aussi palpable. L'appréhension se cristallise alors sur l'accent :

« j'ai déjà essayé en anglais/, mais on va je vais passer mon tour (rire) parce que j'ai vraiment un accent » (Noemi-170)

« j'aimerais en anglais, mais j'ai trop un accent » (Rachel-44)

« ouais j'ai essayé une fois en anglais puis j'ai pas aimé ça puis ça a pas marché/j'ai sorti une toune de merde c'était vraiment/ t'sais avec mon gros accent là t'sais/ moi ce qui me gosse aussi c'est quand que t'as un un rappeur québécois qu'essaye de rapper en anglais/, mais/, mais y'a un accent un petit peu puis ça me gosse » (Mathilde-252)

Les productions discursives des rappeuses, qui convoquent toutes le verbe « avoir » et/ou des pronoms possessifs à la première personne (« *mon accent* »), indiquent qu'elles envisagent « l'accent » comme un trait qui s'entend forcément et qui indique une maîtrise non complète de la langue, laquelle apparaît ici rédhitoire dans le cadre de l'expression rapologique. Ce fait peut être mis en lien avec les discours des rappeuses qui déclarent rapper autant en français qu'en anglais. Ces dernières considèrent effectivement que l'anglais représente la langue du *flow*, celle qui permet de donner du rythme, « *du pep* » (Lucie-142) à leurs productions artistiques. Face à ces représentations, l'auto-jugement d'« avoir un accent » est alors rédhitoire. Une interprétation qui s'applique aussi aux productions des autres artistes (« *moi ce qui me gosse aussi c'est quand que t'as un un rappeur québécois qu'essaye de rapper en anglais/, mais/, mais y'a un accent un petit peu* »).

Concernant la question de l'insécurité linguistique en tant qu'elle conditionne les formes d'expression, les rappeuses appréhendent de manière hétérogène des situations ou des phénomènes similaires, voire proposer elles-mêmes des points de vue ambivalents. Une même artiste peut se détacher des représentations normatives concernant l'utilisation de certains codes linguistiques à Montréal, et se restreindre par rapport d'autres langues au regard de ces mêmes normes linguistiques majoritaires. Ces processus nous rappellent que les expériences et les pratiques sociales sont toujours à envisager en tant que marquées par l'ambiguïté, la contradiction et la diversité (Kergoat, (Kergoat, 2012 (1984) : 95; Kergoat, 2012 (2000) : 222), et qu'un point de vue émis à un moment donné n'est jamais acquis et applicable *ad vitam aeternam*.

Par ailleurs, les rappeuses qui présentent un rap plutôt unilingue vont parfois exprimer leur désir d'exposer leur bilinguisme ou multilinguisme au sein de leurs productions artistiques diffusé-e-s à Montréal. D'après Elizabeth, proposer des créations en deux langues permettrait d'apposer la marque de la ville sur ces dernières — leur « montréalité »⁴⁹⁷ — et, par conséquent,

⁴⁹⁷ Cf. Chapitre I, 2.2 et 3.4

d'afficher sa propre identité montréalaise. Face à l'insécurité linguistique exprimée, la stratégie consiste alors à faire collaborer avec d'autres artistes :

« c'est un poète francophone j'aimerais ça qu'il soit sur une des chansons/pour/ comme juste imprégner le fait que ça vient de Montréal t'sais puis que ça existe puis pas ignorer le fait que c'est en français, mais (...) je me sens pas encore assez confortable pour faire quelque chose en français » (Elizabeth-A-816/820)

Le discours de Elizabeth produit et actualise l'identité montréalaise en tant qu'identité bilingue. Il confirme les chiffres selon lesquels la Région Métropolitaine de Montréal (RMR) affiche le plus haut taux de bilinguisme au Canada (Lachapelle et Lepage, 2010 : 36) et que ce dernier n'est plus uniquement recherché par les francophones au Québec et à Montréal (Lamarre, 2001). Dans le contexte marché linguistique (Bourdieu, 1982) montréalais et québécois, il est plutôt *« devenu une forme de « capital linguistique » recherché par toute la population québécoise »* (Lamarre, 2001⁴⁹⁸. Voir aussi Lamarre et Lamarre, 2006).

IV. Frontiérisations sociolinguistiques de l'activité rap montréalaise : l'organisation de l'activité rap en deux grands réseaux linguistiques

Corollairement à des productions rap qui se formalisent principalement en français et/ou en anglais à Montréal, soit dans une des deux langues majoritaires de cet espace, les productions discursives des rappeuses font régulièrement état de deux scènes musicales rap qui s'organisent sur la base d'un critère linguistique :

« à Montréal y'a deux scènes y'a la scène anglo la scène franco puis t'sais c'est mêlé là, mais c'est clairement deux mouvements puis deux courants/ puis deux infrastructures heu médiatiques (...) puis heu c'est à travers les francos que nous on s'est faite découvrir fait que c'est ça je sais qui est dans la salle là t'sais j'ai conscience de quels journalistes j'ai conscience de quels blogueurs sont là puis de quels fans base qu'est là puis majoritairement c'est des francophones qui nous suivent » (Fiona-70/72)

Les productions discursives des participantes corroborent alors les analyses portées par Marie-Nathalie Leblanc et Gabriella Djerrahian lors de leur recherche sur l'activité rap montréalaise (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007). Au milieu des années 2000, les anthropologues avaient effectivement mis en exergue que *« les membres actifs de la scène hip-hop se*

⁴⁹⁸ <http://www.ccdmd.qc.ca/correspo/Corr6-3/Multi.html>

concentrent autour de deux réseaux linguistiques » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 43), présentés comme suit :

« l'un francophone situé dans les quartiers immigrants et composé d'une population souvent marginalisée, et l'autre provenant d'un milieu anglophone diversifié sur les plans ethnique et racial et plus aisé au niveau socio-économique » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 49).

Les deux chercheuses définissent alors la scène rap de Montréal comme cloisonnée, fractionnée (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 49), et au sein de laquelle les réseaux de production et de diffusion restent relativement distincts, voire méconnus les uns des autres. Selon Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian, ce fait serait lié au contexte de « *politique officielle de bilinguisme au Canada* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 44), qui implique que « *les institutions culturelles, publiques et commerciales œuvrent en français et en anglais, offrant ainsi un marché commercial et un financement de l'industrie culturelle dans les deux langues – incluant des lieux de diffusions, radios et télévisuels.* » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 44). Ce faisant, ces deux réseaux sont produits de manière circulaire par les médias, les structures de production et de diffusion de la musique, ainsi que par le public et les artistes. Bien qu'opératoires, ces deux « courants » — qui présentent des frontières poreuses (« *c'est mêlé* » Fiona-70) — semblent encore une fois s'organiser selon des modalités ancrées dans la complexité. En effet, si certaines rappeuses explicitent leur éviction des réseaux médiatiques francophones à l'aune du caractère anglophone de leurs productions artistiques, d'autres indiquent être intégrées à ces derniers alors qu'elles proposent des compositions rapologiques en anglais :

« peut-être du fait que je suis/francophone aussi donc j'ai plus je suis plus liée à la scène francophone même si c'est de l'anglophone » (Samia-217)

« je sais que/ aussi on a on a évolué dans la scène francophone bizarrement là à Montréal » (Fiona-70)

Si la production de l'adjectif subjectif « *bizarrement* » au sein du discours de Fiona semble indiquer une trajectoire peu commune dans le paysage médiatique montréalais, l'affiliation à l'une ou l'autre des scènes identifiées ne semble pas tant relever de la langue de l'expression artistique que de l'implication dans des groupes de sociabilités amicales et/ou professionnelles⁴⁹⁹. C'est d'ailleurs à l'aune de cette caractérisation des phénomènes à l'œuvre, que Marie-Nathalie LeBlanc, Gabriella Djerrahian et Alexandrine Boudreault-Fournier traitent de l'activité rap montréalaise en tant qu'organisée en « réseaux » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007).

⁴⁹⁹ Cf. Chapitre VI. 6.5. A noter que face à plusieurs artistes indiquant rapper majoritairement en anglais mais être plutôt rattachées à une scène francophone, aucune artiste proposant un rap en français n'indique être impliquée dans une scène anglophone.

L'expérience vécue par Nelly lors des « *First annual Montreal hip-hop awards* »⁵⁰⁰, et sur laquelle elle revient au cours de l'entretien, laisse entrevoir la prégnance des enjeux concomitants à ce contexte d'activité rap scindée en deux réseaux massifs. Ses productions discursives font effectivement état d'un événement où elle s'attendait à connaître l'ensemble des personnes en présence, mais au cours duquel une grande majorité des invité-e-s lui étaient finalement inconnu-e-s. Une situation qui a véritablement étonné, Nelly, et qu'elle explique par l'ancrage francophone de la soirée :

« last winter I went to the I attended the first annual Montreal hip-hop awards (...) and a good majority of the crowd were black French people (...) and I was thinking I didn't even realize there were so many French rappers in Montreal or so many French artists in Montreal in the urban community um and not until I was in that room did I realize/ we're outnumbered and I was which wasn't a bad thing I was just realizing wow (...) so it was just interesting that I really thought that it was gonna be like this big you know I was I was gonna know the host I was gonna know everybody there and I realized more than half the people I didn't even know who was walking by me (Nelly-121)⁵⁰¹*

Conséquemment à cette situation, qui souligne la présence de réseaux quasi-hermétiques les uns des autres à Montréal⁵⁰², Nelly indique s'être sentie à la fois « *déconnectée* », « *détachée* » et « *non intégrée* » à cet événement :

« I felt disconnected from them I felt that I mean I wasn't really included in in the ceremony (...) I felt so detached because um again it's like the French community was helping what they know which is the French community » (Nelly-121)⁵⁰³*

Ce que traduisent alors les propos de Nelly, c'est l'existence de cercles de connaissances qui fonctionnent en circuits relativement fermés.

La représentation d'une scène segmentée sur une base linguistique dans l'espace montréalais ne se joue pas qu'au niveau de l'activité rap. Geoff Stahl a effectivement relevé des processus similaires au sein des scènes rock indé, punk ou hardcore/métal de Montréal (Stahl, 2003). Au cours d'une recherche doctorale qui détaille de manière précise la structuration de la

⁵⁰⁰ Qui ont eu lieu le 5 décembre 2010.

⁵⁰¹ « *L'hiver dernier je suis allée à j'ai assisté aux premiers prix annuels de hip-hop de Montréal (...) et une grande majorité du public était des français noirs (...) j'étais en train de me dire que je n'avais pas encore réalisé qu'il y avait autant de rappeurs français à Montréal ou tant d'artistes français à Montréal dans la communauté urbaine um et je n'avais pas réalisé jusqu'à ce moment là / qu'on était si nombreux et j'étais*ce qui n'était pas une mauvaise chose j'étais juste en train de réaliser wow (...) donc c'était intéressant je ne pensais pas que ça allait être aussi gros tu vois j'allais connaître l'hôte (dans le sens organisateur) j'allais connaître tout le monde là-bas et je réalisais que je ne connaissais pas plus de la moitié des gens qui marchaient à mes côtés » (Nelly-121) Traduction opérée par mes soins.*

⁵⁰² Ce fait est palpable à travers la mise en opposition des segments « *many French artists* » et « *we're outnumbered* »

⁵⁰³ « *Je me sentais déconnectée d'eux et je sentais que *je veux dire je ne faisais pas vraiment partie de la cérémonie (...) je me sentais en dehors parce que um encore les membres de la communauté française aidaient ceux qu'ils connaissent, ce qui est propre la communauté française » (Nelly-121) Traduction opérée par mes soins.*

création musicale montréalaise, pensée comme intriquée au contexte social et spatial de la ville, le chercheur constate que « *While the notion of two-solitudes⁵⁰⁴ might be less tenable given demographic shifts over last fifty years, it still remains part of a strategy of meaning-making and thus essential to cultivating a sense of belonging⁵⁰⁵* » (Stalh, 2003 : 256). Ainsi, le langage « *inflects not only the visible and audible aspects of musicmaking and its relation to the cultural spaces of Montreal, but at a fundamental level also shapes the networks, or more specifically, the systems and patterns of cooperation structuring musical culture⁵⁰⁶* » (Stalh, 2003 : 241).

Dans ce contexte, les productions discursives des participantes à la recherche vont souvent impliquer des représentations sur l'« autre » scène identifiée à Montréal et sur sa propension à être plus ou moins repliée sur elle-même :

« *English maybe doesn't really um / get too much spotlight in a French network / and the French network doesn't really care so much if you're not if you don't have some type of French connection or you don't have uh a French following* » (Nelly-121) ⁵⁰⁷

« *we're also defensive because we* we have this I guess uh preconceived notion that we're not that accepted in the French environment* » (Perceptible Reflection-131) ⁵⁰⁸

« *la scène francophone même si elle est francophone elle est **on** a toujours écouté de la musique Anglophone (...) c'est ça le _hip-hop_ (...) _donc elle _est plus ouverte_ (...) d'après moi que la scène Anglophone* » (Samia-217/223)

« *y'a pas une grosse communication entre beu/ / la la scène musicale francophone et anglophone les francos sont plus intéressés par ce qui se passe du côté anglais et français les anglos ils vivent un peu dans une bulle j'te dirais* » (Dalia-260)

Les rappeuses indiquent que ce sont surtout les acteur-trice-s de la scène dont elles ne font pas partie qui sont fermé-e-s à l'autre réseau artistique et ne s'intéressent pas à ce qui s'y passe. Cette organisation frontérisée de l'activité rap montréalaise est renforcée discursivement par la convocation et la mise en opposition des pronoms toniques « *nous(on)— we/they-eux* » pour

⁵⁰⁴Le notion de deux solitudes renvoi au titre du roman de Hugh MacLennan, *Two Solitudes*, paru en 1945. Ce titre est ensuite devenu l'expression consacrée par laquelle on a désigné la situation de grande herméticité entre les canadiens français et les canadiens anglais.

⁵⁰⁵ « *Si la notion de deux solitudes semble moins soutenable compte tenu des évolutions démographiques des cinquante dernières années, elle continue de participer à une stratégie de construction de sens et ainsi reste essentielle à la culture d'un sentiment d'appartenance* ». Citation traduite par mes soins.

⁵⁰⁶« *Le langage infléchit non seulement les aspects visibles et audibles de la création musicale et sa relation avec les espaces culturels de Montréal, mais, à un niveau fondamental, il façonne aussi les réseaux et, plus spécifiquement, les systèmes et les modes de coopération structurant la culture musicale* ». Citation traduite par mes soins.

⁵⁰⁷ « *Les anglais ne réalisent peut être pas um / qu'ils sont vraiment mis en avant dans le réseau français / et le réseau français ne s'occupe pas de savoir si tu es ou si tu as ou pas des connections dans le milieu français ou des français qui te suivent* » (Nelly-121). Citation traduite par mes soins.

⁵⁰⁸ « *on est aussi sur la défensive parce que nous avons je suppose des idées préconçues quant au fait que nous ne sommes pas acceptés par le milieu français* » (Perceptible Reflection-131) Traduction opérée par mes soins.

désigner les groupes identifiés. Si les rappeuses relativisent leur propos *via* la production de segments qui soulignent le caractère personnel de l'interprétation des faits exprimés (« *I guess* », « *d'après moi* », « *j'te dirais* »), leurs productions discursives entrent en écho avec des discours en circulation dans l'espace public montréalais, où le réseau anglophone est régulièrement perçu comme « *reclus dans son coin* » (Boisvert-Magnen, 2013a) ou empreint d'un « *isolement volontaire* » (Boisvert-Magnen, 2013b) par les commentateur-trice-s francophones, quand les acteur-tri-ce-s des sphères rap anglophones évoquent certes une méconnaissance des réseaux médiatiques francophones (Boisvert-Magnen, 2013b), mais aussi, et surtout, une mise à l'écart de la part des structures de production et des médias québécois (Boisvert-Magnen, 2013b). Cette situation a été particulièrement débattue au cours du *First Annual Montreal Hip-hop Summit*, organisé le 11 juin 2011 par le The Muhammad Study Group of Montreal et Million More Movement. Parmi les différents temps de l'événement, une table ronde réunissant divers-es acteurs-trice-s (artistes, gérant-e-s⁵⁰⁹, journalistes ou promoteur-trice-s) implanté-e-s dans le paysage rap de la ville, visait à échanger sur l'avenir de la scène montréalaise et québécoise, ainsi que sur les stratégies à adopter pour rendre celle-ci plus visible, moins cantonnée aux sphères *underground* et davantage impliquée dans l'industrie musicale locale et nationale, voire internationale. Au cours de ce temps de réflexion et d'échange, l'évocation des processus d'exclusion perçus par les acteur-trice-s de l'activité rap montréalaise n'a pas été sans générer une certaine tension entre celles et ceux rattaché-e-s aux réseaux anglophones et celles et ceux rattaché-e-s aux réseaux francophones. Ce fait enjoint à considérer que la fragmentation de la sphère hip-hop montréalaise implique non seulement une certaine isolation des réseaux anglophones et francophones, mais représente aussi un potentiel lieu de tensions dans un secteur où les frustrations peuvent être nombreuses lorsque les artistes visent à mener une carrière rentable. La fin de la table ronde s'est néanmoins conclue sur l'affirmation de la nécessité d'unir la communauté rap et hip-hop de Montréal, pour dépasser la mainmise des structures qui monopolisent le marché médiatique et celui de l'industrie culturelle au Québec. L'ensemble des acteur-trice-s présents semblaient effectivement rejoindre cette exhortation formulée par le Reverend Darryl G. Gray, même si, dans les faits, il s'avère difficile d'aller à l'encontre de pratiques et de perceptions bien établies.

Au cours des entretiens menés avec des rappeuses de la ville, plusieurs des participantes ont souligné avoir conscience du poids que peuvent jouer les habitudes et les représentations *a priori* de chacun-e-s dans la persistance de cette situation (Nelly-121 ; Perceptible Reflection-131), laquelle apparaît alors potentiellement réversible. Outre le fait que Nelly considère son expérience

⁵⁰⁹ « Gérant » désigne en français québécois l'activité qui est traditionnellement désignée via le vocable « manager » en France.

des *Montreal hip-hop Awards* comme une expérience finalement positive (« *in the end like it made me go this feels nice this really feels nice all of us are in one room that's one really big step and there's no fights that's good (petits rires)* » Nelly-121), d'autres rappeuses indiquent également la mise en œuvre de connections et de collaborations effectives entre artistes issu-e-s de divers réseaux :

« en fait j'trouve qu'elles se rapprochent de plus en plus t'sais y'a des artistes ben français qui font maintenant des featurings avec des artistes anglophones » (Lucie-418)

« I find that for me personally um the French people are more susceptible to English artists the French people are more willing to be like come do a track with me come come hop on my song let's do a song together I'm gonna send you send me your email I'm gonna give you beats (...) They want money they wanna be <XXX involved> »⁵¹⁰ (Perceptible Reflection-326/327)*

La matérialité discursive des énoncés témoignant d'un rapprochement entre artistes francophones et anglophones indique cependant que ces échanges semblent être plutôt à l'initiative des rappeur-se-s francophones qui, d'après les membres du groupe Perceptible Reflection, tendraient à vouloir bénéficier des avantages à conduire une carrière anglophone, laquelle serait davantage inscrite dans les sphères économiquement rentables de l'industrie musicale⁵¹¹. Les représentations concernant les « avantages » perçus de mener une activité rap dans l'une ou l'autre des deux langues majoritaires de l'espace montréalais peuvent donc être hétérogènes selon les personnes, voire ambivalente chez une même personne. Ce fait peut s'expliquer par la valeur que prennent ces deux langues dans l'espace montréalais, une valeur à la fois forte, mais distincte pour chaque langue.

Il s'avère ainsi que les différents réseaux à l'œuvre à Montréal ne s'organisent pas selon une herméticité complète et que des lieux et des moments de rencontres entre des artistes issu-e-s de diverses sphères marquent l'activité musicale locale. De la même manière que le relève Geoff Stahl au niveau des scènes musicales qu'il a explorées à Montréal (Stahl, 2003 et 2007), des lieux de porosité et des collaborations effectives entre les acteur-trice-s des réseaux francophones et

⁵¹⁰ « Je pense pour moi personnellement um les français (francophones) sont plus sensibles aux artistes anglais (anglophones) les français sont plus empreints à dire viens faire une chanson avec moi viens viens sur mon son faisons un son ensemble je vais te l'envoyer* donne moi ton mail je vais te donner les beats (...) ils veulent de l'argent ils veulent être <XXX impliqués> » (Perceptible Reflection-326/327).

⁵¹¹ « English English is the language of money » (Perceptible Reflection-170) déclarent effectivement une des rappeuses de la formation lorsque je les interroge sur la/les langue-s utilisées lors des échanges interpersonnels menés dans le cadre de l'activité rap. Sans associer une valeur économique à l'anglais, une autre rappeuse indique combien la connaissance et la pratique de l'anglais est déterminante dans le cadre de son implication dans le domaine artistique : *« à Montréal ça serait mieux d'apprendre le français que de connaître l'anglais : ben mais pour qu'est ce que moi je fais c'est super important de connaître les deux / même les artistes on va dire qui sont ben // ah bon pour qu'est ce que moi (...) se serait mieux si je parlais seulement en anglais comme si il fallait que je prenne une des langues ça serait l'anglais : mais quand on est dans une situation de travail comme on va dire travailler au centre communautaire travailler en musique dans des établissements j'ai besoin du français absolument » (Elizabeth-A--672)*

Dans ce cadre, le bilinguisme est envisagé comme déterminant à Montréal.

des réseaux anglophones du rap sont perceptibles. Lors de certains événements, l'image d'une « communauté rap/hip-hop montréalaise » est même effective, comme ce fut le cas au cours du concert donné en hommage au rappeur Bad News Brown, suite à son assassinat début 2011. Un événement tragique, qui avait créé une grande émotion dans l'ensemble de la sphère rap montréalaise. Donné le 8 mai 2011, *the BNB tribute show and celebration* a réuni nombre d'artistes de tous horizons pour rendre hommage à l'un des rappeurs les plus renommés de ville, qui avait non seulement réussi à toucher les audiences francophones et anglophones de la province, mais aussi à dépasser les frontières québécoises. Il représentait également un artiste qui multipliait les collaborations avec des artistes non affilié-e-s à des scènes étiquetées « rap ». Réunissant une multitude d'artistes sur scène, le concert-hommage a été à l'image de ce rappeur qui circulait entre les genres et les réseaux.

L'examen des productions discursives des rappeuses, ainsi que des événements tels que le *Montreal Hiphop Summit*, ou le concert-hommage à Bad News Brown, lesquels visaient explicitement à réunir l'ensemble des acteur-trice-s des scènes rap de la ville, met ainsi en exergue que les jeux de tensions, de frottements ou de réunions sont mouvants et se jouent également en fonction des contextes et des personnes en présence.

Par ailleurs, il convient d'insister sur le fait que les réseaux anglophones et francophones relevés ne représentent pas des entités homogènes, notamment en termes linguistiques. Ainsi que le précisent Marie-Nathalie LeBlanc et Gabriella Djerrahian, « ces deux espaces de création sont traversés par des marqueurs multiethniques, multiraciaux et plurilingues, si bien que l'anglais est souvent utilisé dans le réseau francophone, et le français dans le réseau anglophone » (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 43). Certaines rappeuses précisent, elles-aussi, que les scènes anglophones et francophones sont traversées et sous-divisées par d'autres références et réseaux de sociabilités. Ainsi, aux formes de frontiérisations linguistiques s'ajoutent d'autres modes de structurations, produits sur la base de l'ethnicité (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 46), des ancrages musicaux et/ou artistiques (LeBlanc et Djerrahian, 2007 : 50), ou encore des logiques de production du rap (commercial versus organic) :

« je fais partie de la scène anglophone francophone latino africaine arabe (...) and it's not a joke après ça dans anglophone oublie pas/y'a d'autres divisions en dedans de ça y'a blanc y'a noir après ça y'a Jamaica Nation après ça y'a les reggae dancehall hip-hop après ça hey écoutes/y'a tellement de divisions » (Emily-191/193)

« mais pour moi moi je sais pas comme y'a trois scènes y'a la scène/heu commerciale d'une certaine façon (...) heu/y'a la scène francophone/heu puis francophone j'ai envie d'inclure là-dedans la scène haïtienne aussi/parce que je trouve que la plupart de/la scène francophone on va dire juste dans le hip-hop et r'n'b tout ça/c'est plus haïtien j'trouve/puis t'as la scène heu/organic heu t'sais Nomadic

Massive Kalmunity XX tout ça heu/ /heu donc ces trois scènes-là puis ça se mélange un peu, mais pas/t'sais/tu peux rester dans un scène puis jamais connaître les autres artistes » (Elizabeth-B--312/314)

V. La diffusion du rap dans l'espace public : un processus procédant de la québécoïcité et positionnant les artistes face à celle-ci

5.1 Rap québécois ou rap français ? Variétés de langues et représentations par rapport au rap d'expression francophone

Au sein de ces réseaux, qui s'organisent à l'aune de divers paramètres, la mise en circulation des productions rap n'est pas sans impliquer des enjeux qui trouvent leur fondement dans l'historicité et le contexte sociétal de l'espace québécois et montréalais. Ainsi, plusieurs rappeuses d'expression francophone indiquent que leurs pièces musicales peuvent être sujettes à des interprétations leur attribuant ou non un caractère québécois et ce, selon des modalités qui se cristallisent sur ce qui relève du linguistique et qui se nourrissent des rapports séculaires entre la France et le Québec :

« en fait ici au Québec la plupart y'a beaucoup de mc qui ont vraiment un accent québécois là c'est des québécois moi j'suis québécoise aussi là, mais y'a beaucoup de gens qui me dit que j'ai un accent français ou des choses de même, mais pourtant j'm'en donne pas j'essaie plus de rapper comme que je parle t'sais j'dis pas de en touè puis mouè puis t'sais j'essaie vraiment de rapper comme je parle, mais c'est vrai que j'écoute des fois je me dis ça à l'air plus un comme si je me donne un accent français beaucoup plus français que québécois » (Rachel-46)

« c'est un peu difficile beh ici au Québec quand les rappeurs québécois québécois (...) qui ont un accent québécois/ disent que je fais du rap français (...) ouai donc heu s'intégrer c'est pas c'est pas vraiment évident je pense ça doit être l'accent aussi heu les la manière de parler peut-être heu les expressions/ que _ j'utilise_ (...) pour les québécois je suis une rappeuse française » (Kataryn-56/62)

« j'ai l'impression qu'un français qui va être mettons super bien parlé peut facilement avoir heu une connotation française parisienne » (Dalia-238)

Dans les représentations communes à Montréal, il semble y avoir peu d'interstices entre un rap perçu comme québécois ou français. Dans ce cadre, ce qui semble trop s'éloigner d'un accent considéré comme québécois est aussitôt lié au français de France. Au-delà, le discours de Dalia

indique que les perceptions en circulation apparaissent également renseignées par l'historicité du français québécois, longtemps teintée de dévalorisation par rapport au français de France, considéré des deux côtés de l'Atlantique comme le « *seul et unique modèle de référence* » (Martel et Cajolet-Laganière, 2000 : 379). Historiquement, si au XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles les représentations concernant le français parlé en Nouvelle-France étaient plutôt positives (Oakes et Warren, 2009 (2007), la Conquête britannique de 1760, entérinée par le traité de Paris de 1763, a changé durablement la donne. Il s'avère que la Nouvelle France étant désormais « *une possession britannique coupée à la mère patrie* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 134), « *la variété de français parlé au Canada a commencé à se distinguer nettement* » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 134) de celle parlée en France. Cette différenciation progressive a entraîné un dénigrement croissant du français canadien de la part des Canadien-e-s anglais, puis des Canadien-e-s français eux-mêmes (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 135). Ainsi, à la fin du XIX^{ème} siècle, un sentiment d'insécurité linguistique était relativement palpable chez les Canadien-e-s français, sentiment qui va prendre des proportions particulièrement importantes entre les années 1940 et 1960 et qui laissera longtemps des traces dans les consciences des francophones du Canada.

Historicité du français et du groupe francophone au Québec

Le premier siècle du Régime Anglais correspond à une période de cohabitation entre Canadien-e-s anglais et Canadien-e-s français, avec relativement peu de contacts entre les deux communautés. Les Canadien-e-s français représentent une population surtout rurale et paysanne, alors que les Canadien-e-s anglais ont investi les espaces urbains et les activités qui y sont associées. L'élite francophone, représentée par les ecclésiastiques et des intellectuels, entretient particulièrement cette situation d'isolation mutuelle, qui lui permet, entre autres, de protéger sa position de pouvoir au sein de la communauté des Canadien-e-s français. Ainsi que l'indique Monica Heller, le statut de cette élite était légitimé par « *an association with the glory of France and of God, and through their ability to keep the British at arm's length without threatening British power* » (Heller, 1999 : 151). Il s'agissait également de construire l'identité des Canadien-e-s français comme distincte à la fois des Canadien-e-s anglais et de la France (et notamment des nouvelles valeurs intronisées par la Révolution). À partir des années 1860 environ, cette rhétorique idéologique commencera à être confrontée à plusieurs faits et changements sociétaux, qui coïncident de moins en moins avec un discours basé sur l'idée de deux peuples clairement séparés. Cela n'empêchera pas l'élite francophone de continuer à promulguer un discours isolant qui, outre le rattachement de la langue française aux valeurs catholiques, s'appuiera particulièrement sur la défense du purisme de la langue et du monolinguisme (Heller, 1999).

Les contacts avec la France reprennent vers le milieu du XIX^{ème} siècle. Ces échanges, « *d'abord rares et superficiels, (...) se sont intensifiés sans cesse, touchant d'abord les classes instruites* » (Bouchard, 2002² : 51), qui prennent alors conscience que leur français diffère dorénavant de celui parlé en France. La Révolution française a eu un impact considérable sur la langue parlée en France et le français canadien a été tenu à l'écart de ces mutations (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 134). En reprenant contact avec la France, les lettrés adoptent simultanément ce nouveau modèle de français normatif (Bouchard, 2002² : 51). S'en suit une campagne en faveur de la modernisation de la variété de français parlée au Canada et de l'abandon des provincialismes et des archaïsmes des paysans. Pour les intellectuels Buies

ou Fréchette, il fallait que le français parlé au Canada se rapproche au maximum du français normatif (Bouchard, 2002²), qui correspond à la prestigieuse variété de français parlée en France. Parmi les promoteurs de cette thèse, d'autres défendent néanmoins la préservation de « *quelques jolis archaïsmes distinctifs* » (Bouchard, 2002²: 95).

Depuis que l'ancienne Nouvelle-France est devenue britannique, le français du Canada a aussi été davantage en contact avec l'anglais, entraînant ainsi « un afflux d'anglicismes » (Oakes et Warren, 2009 (2007) : 134). La grande majorité des Canadien-e-s français habitant dans des campagnes peu peuplées de Canadien-e-s anglais, ces anglicismes ne touchent pas un nombre important de locuteur-rices. Jusque la fin du XIX^{ème} siècle, ils sont surtout le fait d'une certaine bourgeoisie francophone urbaine, amenée à côtoyer l'anglais qui domine dans les espaces urbains où elle vit. L'anglais est également inévitable dans les activités menées par ces bourgeois de langue française, puisque « toutes les innovations tant techniques qu'institutionnelles parviennent par l'intermédiaire des Anglais, puis des Américains » (Bouchard, 2002 : 50). Ce fait a entraîné une anglicisation rapide de certains domaines lexicaux, tels que « *le droit, les institutions politiques, puisqu'elles étaient calquées sur les institutions anglaises, mais aussi le commerce, pris en main par les marchands britanniques qui, alors, substituent leur réseau avec l'Angleterre et les États-Unis à celui qui avait fonctionné avec la France jusqu'à leur arrivée* ». (Bouchard, 2002 : 50). Dès le milieu du XIX^{ème} siècle, une critique acerbe de ces emprunts terminologiques, calques et emprunts syntaxiques à l'anglais va être formulée par l'élite intellectuelle. Cette critique est directement adressée aux journalistes, juristes ou commerçants, qui sont accusés de « contaminer » la langue française. Davantage que le débat sur la modernisation de la langue, qui est empreint de prises de position diverses de la part de l'élite française, la condamnation des anglicismes représente une priorité et fait consensus chez l'élite Canadienne française. Chantal Bouchard constate également que c'est surtout les tenants du discours anti-anglicismes qui sont visibles dans les journaux (Bouchard, 2002 : 103). La référence à des articles explicitement rédigés par ceux qui voient un intérêt à délaïsser « *la langue gardienne de la foi* » (Bouchard, 2002²: 99) pour se rapprocher de « *the material and worldly power and wealth of the English* » (Heller, 1999 : 149) 1999) est quasiment introuvable.

Au-delà d'une reconsidération du français parlé au Canada par l'élite Canadienne française, une autre remise en cause, plus radicale et provenant des Canadien-e-s anglais et des Américains, se cristallise également autour de la langue des Canadien-e-s français (Bouchard, 2002²). Ainsi, « *vers le milieu du XIX^{ème} siècle, les Canadien-e-s constatent avec une certaine stupéfaction que les Américains et les Anglo-Canadien-e-s se sont persuadés qu'ils ne parlaient pas le français, mais un patois incompréhensible, aussi bien pour les français que pour les étrangers.* » (Bouchard, 2002²: 96). La dépréciation par les Anglo-saxons de la variété de français parlée au Canada devient le « *mythe du French Canadian Patois* » (Bouchard, 2002). Ce préjugé du patois n'est pas anodin et s'avère particulièrement menaçant pour les Canadien-e-s français puisqu'il pourrait devenir un « *argument pour nier ou réduire leurs droits linguistiques* » (Bouchard, 2002²: 135). Conjointement à cela, le « *mythe du French Canadian Patois* » (Bouchard, 2002²) représente également « *une attaque violente contre l'identité même des Canadien-e-s-français* » (Bouchard, 2002 : 100). Les attaques des lettrés envers le préjugé du patois, leur dénonciation des anglicismes et leur scepticisme face aux archaïsmes de la langue populaire étant particulièrement relayés par la presse et les institutions scolaires, ces discours touchent peu à peu l'ensemble de la population. À la fin du XIX^{ème} siècle, le grand public commence à intégrer les inquiétudes des intellectuels, voir à assimiler les perceptions dépréciatives du « *mythe du French Canadian Patois* » (Bouchard, 2002²). Il s'ensuit que « *les premières manifestations de l'insécurité linguistique* » (Bouchard, 2002²: 88) des Canadien-e-s français sont palpables à partir des années 1860-1870.

À partir du dernier tiers du XIX^{ème} siècle, on assiste à un exode rural. L'ère de l'industrialisation commence et les jeunes partent dans les villes pour travailler dans de ce

secteur d'activité émergeant. Le phénomène prend véritablement de l'ampleur au début des années 1900 et vers 1910 « *la population des villes commence à dépasser en nombre celle des campagnes* » (Bouchard, 2002²: 110). Loin de contrecarrer les craintes formulées par les intellectuels dès la deuxième partie du XIX^{ème} à propos du français canadien, l'exode rural et les mutations sociétales qui en découlent auront pour effet de renforcer la menace des anglicismes et l'image négative du français du Canada, que la propagation du préjugé du patois avait commencé à favoriser chez les Canadien-e-s français. Simultanément à l'urbanisation, la population Canadienne française est de plus en plus en contact avec l'anglais, qui représente dorénavant la langue du travail et de l'environnement pour une majeure partie d'entre elle (Bouchard, 2002²). En outre, les rapports de pouvoir entre Canadien-e-s français et Canadien-e-s anglais, qui se sanctionnaient jusque-là indirectement, du fait d'une relative isolation entre les deux communautés, vont dorénavant s'actualiser de manière explicite. Les Canadien-e-s français sont effectivement employés aux postes les plus bas de l'industrie, contrôlée par les Canadien-e-s anglais. La situation socio-économique des Canadien-e-s français se détériore donc considérablement entre les années 1910 et 1960, et ce, à mesure qu'augmente la domination des Canadien-e-s anglais (Bouchard, 2002²). Ce phénomène de prolétarianisation, couplé aux reconsidérations internes et externes du Canadien français, alimente, chez les Canadien-e-s français, une représentation négative de leur propre identité collective et de leur langue. Ainsi que l'écrit Chantal Bouchard « *jamais plus que dans les années 1940-1960 aura-t-on une vision aussi noire du français que l'on parle.* » (Bouchard, 2002²: 85). Le discours de l'élite Canadienne française va pourtant rester relativement aveugle à ces changements sociétaux. La ligne idéologique suivie demeure quasiment la même qu'auparavant, tout en opérant un virage défensif et de repli face à la persistance du « *mythe du French Canadian Patois* » (Bouchard, 2002²). Ce repli est particulièrement perceptible au niveau du débat qui opposait les promoteurs d'une modernisation de la langue à ceux qui encourageaient la protection de la langue paysanne et de ses archaïsmes. Les lettrés vont largement abandonner le point de vue moderniste et centrer leur discours sur une forme de glorification du français tel qu'il est parlé dans les campagnes, non seulement car il est préservé des anglicismes, mais également parce qu'il serait le reflet du français classique du XII^{ème} et du XIII^{ème} siècles. Ce dernier argument est particulièrement brandi à l'encontre du mythe du patois (Bouchard, 2002²: 123).

Au-delà d'une certaine exaltation du français parlé dans les campagnes, c'est toute la figure du paysan canadien français qui domine le discours de l'élite traditionnelle. Un discours qui tend « *à démontrer que les Canadien-e-s français ont la mission de défricher le sol et de se protéger des influences néfastes des villes et des Anglo protestants* » (Bouchard, 2002²: 110). L'influence « *idéologique et sociale* » (Bouchard, 2002²: 110) du clergé, qui est à son apogée entre les années 1910 et 1940, est particulièrement palpable. Plus que jamais, on insiste sur le français canadien en tant que « *langue gardienne de la foi* » (Bouchard, 2002²: 99) et sur le caractère irrémédiablement catholique de l'identité canadienne française. Ainsi que le note Monica Heller « *People today still remember being told in their youth, a few decades ago, that the French in Canada were « nés pour un petit pain » (...) and that their real rewards would be found in heaven* » (Heller, 1999 : 149).

Par la focalisation sur une image quasi éculée du paysan Canadien français, on cherche notamment à « *exposer au peuple Canadien français, les raisons d'être fier* » (Bouchard, 2002²: 114). En effet, suite à la propagation du « *mythe du French Canadian Patois* » (Bouchard, 2002), qui stigmatise non seulement la langue, mais aussi l'identité Canadienne française elle-même, l'élite cléricale et intellectuelle craint l'assimilation des Canadien-e-s français à la langue, la culture et la religion des Canadien-e-s anglais. A l'instar de la glorification d'une identité paysanne en déclin, les arguments mobilisés par les lettrés et le clergé sont cependant tous « *d'ordre historique* » (Bouchard, 2002²: 14) et dominés par « *l'idée de survie* » (Bouchard, 2002²: 114). Ce discours correspond cependant de moins en moins à la réalité vécue par les

Canadien-e-s français, ce qui aura pour conséquence de renforcer l'intégration d'une représentation négative de leur identité. Un large pourcentage des Canadien-e-s français se retrouve effectivement « *coincé entre une élite qui lui chante la gloire de ce qu'il n'est plus et des patrons anglais qui étendent leur domination toujours davantage* » (Bouchard, 2002² : 111). Frappés de plein fouet par le déclassement de leur situation et vivant dans des espaces où leur « *langue porte un stigmate d'infériorité* » (Bouchard, 2002² : 111), ces Canadien-e-s français sont également visés par le discours de l'élite, dont la valorisation d'un français de la campagne, qui est en réalité de moins en moins parlé, est proportionnelle à la critique du français parlé dans les villes, qui renvoie dorénavant à une majorité de Canadien-e-s français.

Durant les années 1910-1940, le tableau est relativement noir. Cependant, aussi mal perçue qu'elle peut l'être par les Canadien-e-s français eux-mêmes, l'idée d'une identité collective Canadienne française apparaît vivace au sein de la population. Un fait particulièrement dû à la posture de l'élite Canadienne française, qui, depuis plus d'un siècle, encourage la construction d'un « nous » Canadien français aux contours bien définis. Le discours des ecclésiastiques et des intellectuels n'a effectivement jamais cessé d'invoquer un certain séparatisme linguistique, religieux, culturel, voire spatial par rapport aux Canadien-e-s anglais, ainsi qu'une distinction relative du peuple Canadien français par rapport à la France et ses nouvelles valeurs post-Révolution. Ainsi, depuis la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, l'élite traditionnelle fait référence à l'idée d'une conscience ethnique, d'un « nous » homogène, qui parvient même à invisibiliser un contexte sociétal structuré en classes sociales et l'émergence d'une classe ouvrière au début du XX^{ème} siècle. Bien que nourrie à la fois d'un discours idéologique qui n'est plus en phase avec le peuple qu'il représente, ainsi que par une réalité difficile vécue collectivement, la conscience d'un nous est donc palpable chez les Canadien-e-s français.

Il s'avère que cette conscience représentera le terreau de la future rébellion face la suprématie des Canadien-e-s Anglais au Québec (Heller, 1999 : 151). En effet, au moment même où l'identité collective canadienne française est plus que jamais perçue comme stigmatisée et minorisée, les années 1910 à 1940 représentent également la période durant laquelle, « *très discrètement, très lentement, commence à se former dans les villes une petite bourgeoisie qui sera dans quelques décennies le moteur du changement* » (Bouchard, 2002² : 111). Ces nouveaux intellectuels remettent petit à petit en cause la mainmise de l'élite traditionnelle et de la religion sur la population Canadienne française. Il faudra cependant « *attendre la Seconde Guerre mondiale et la forte croissance économique pour que cette classe se développe plus largement* » (Bouchard, 2002 : 111) et puisse concrètement remettre en cause le fait que « *les définisseurs de situation et les leaders d'opinion, depuis une centaine d'années, se sont toujours recrutés dans la même petite bourgeoisie et que cette classe a défini des objectifs ethniques dans la seule perspective de ses propres intérêts de classe* » (Dofny et Rioux, 1962 : 293).

Ainsi que déjà évoqué, les orientations de l'élite séculaire, « *prêchant le maintien du statu quo pour le Canada français* » (Dofny et Rioux, 1962 : 292), garantissaient effectivement le maintien de sa propre position de pouvoir au sein de la population Canadienne française. Ces orientations s'attachant particulièrement à la question linguistique, les positionnements émis par l'élite cléricale et intellectuelle à propos de la langue des Canadien-e-s français participait de ce discours reproduisant les rapports de pouvoir à l'œuvre dans la communauté Canadienne française. En dictant les bonnes et les mauvaises pratiques, les élites indiquaient simultanément qu'elles étaient les personnes qui parlaient le meilleur français du Canada, sans anglicismes contaminants ni archaïsmes embarrassants. Elles étaient donc, de ce fait, les plus légitimes à représenter l'ensemble de la population Canadienne française (Heller, 1999 : 152). Invisibilisés par le discours ethnique et linguistique, ces rapports de pouvoir internes à la collectivité Canadienne française, de même que ceux qui se jouent entre Canadien-e-s français et Canadien-e-s anglais,

n'entraîneront alors qu'une tardive « prise de conscience des classes sociales et plus spécialement celle de la classe ouvrière. » (Dofny et Rioux, 1962 : 293).

Se construisant sur des critères linguistiques, la caractérisation des productions artistiques, et conséquemment des artistes (« pour les québécois je suis une rappeuse française »), comme québécoises, semble laisser peu de place à une variété des pratiques langagières, même en français. Dans ce cadre, les pratiques rapologiques de Dalia deviennent un examen de chaque mot, afin de trouver un compromis satisfaisant entre un français du Québec qui ne la représente pas et un français de France qu'elle n'est pas non plus.

« mon rapport au français est vraiment difficile parce que je veux pas chanter en français de France/ puis je veux pas chanter comme Loco Locass⁵¹² /j'veux pas faire du gros slang québécois (...) et pourtant j'suis super fière d'être québécoise/j'suis plutôt souverainiste (...), mais c'est je veux pas pourtant garder juste mon slang juste mes expressions/très très grosses québécoises t'sais/même en même temps je veux pas les nier/fais que si je les dis je vais pas les dire à la française puis je veux je veux les dire en français correct fait que c'est c'est un peu de trouver cet équilibre-là t'sais/ça peut paraître con ou facile, mais ça l'est pas en fait (...) j'ai pas le goût de parler de même j'ai pas le goût de bê yoyoyo man moi j'suis québécoise (imite un fort accent québécois) puis ça me j'trouve j'parle pas comme ça (...) des fois c'est sûr que y'a des trucs j'aurais tendance à dire un petit peu plus slang puis là je vais le réajuster, mais sans non plus trop le franciser » (Dalia-232/238)

Les propos de Dalia renvoient ainsi au débat sur le français québécois standard, démontrant que ce dernier, loin d'être réglé, réactualise régulièrement des représentations engendrées par la « querelle du jonal » des années 1960 et 1970 », laquelle a « cristallisé les opinions autour d'une alternative simplificatrice : ou bien la langue des Québécois était le français de France (...) ou bien cette langue était celle du peuple et des gens peu scolarisés, à savoir le parler vernaculaire stigmatisé par le mot « jonal » et associé par certain à l'identité du peuple québécoise » (Martel et Cajolet-Laganière, 2000 : 379). Une interprétation binaire de la situation linguistique du Québec qui était « idéologique et irréaliste » (Martel et Cajolet-Laganière, 2000 : 379), mais qui renseigne toujours les perceptions communes et, par conséquent, les pratiques à l'œuvre dans le cadre de l'expression artistique au Québec.

D'après Kataryn, les perceptions à l'œuvre dans l'espace québécois sur ses productions artistiques et, par extension, sur elle-même, l'éloignent simultanément d'une intégration aux réseaux de l'activité rap locale. Les stratégies appliquées par Kataryn face à cette situation apparaissent néanmoins similaires de celles relevées chez les artistes d'expression anglophone :

⁵¹² Loco Locass est un groupe de rap particulièrement investi sur les questions de souveraineté et de défense de la langue française au Québec. Cf. Chapitre I, 4.1.

adaptation des pratiques d'écriture (« j'essaie de rajouter un peu des mots québécois aussi » (Kataryn-288) et/ou visées vers un marché culturel pensé comme plus adapté à ses pratiques artistiques :

« Kataryn-52 (...) le marché français m'intéresse beaucoup plus qu'ici (...) »

*Claire-55 le marché français est ce que tu/ considères que c'est peut être plus facile de se faire sa place
heu*

*Kataryn-56/60 beh disons que disons que c'est un peu difficile beh ici au Québec quand les rappers
québécois québécois (...) qui ont un accent québécois/ disent que je fais du rap français ouai donc heu
s'intégrer c'est pas c'est pas vraiment évident »*

Simultanément à des portes québécoises qui se fermeraient à cause d'un rap perçu comme trop français, le marché musical français peut ainsi être visé par les rappeuses. Solange témoigne également de ce dessein :

*« j'te dirai que le but ultime c'est qu'on sorte en France (...) le but de ce qu'on fait en ce moment c'est
ça/ hum parce que le marché est là/ pour nous pour moi et plus ça va plus on me le dit plus les gens
(...) c'est heu on sait qu'on a le son un peu plus/ européen français/ heu/, mais c'est pour ça ici en
fait j'habite ici donc je développe ici et c'est important et/, mais j'aimerais/ vraiment (...) on veut
tous s'en aller là-bas (en riant) le Québec a toujours regardé ce/ (...) je vois vraiment que les artistes
québécois ont toujours essayé de (...), mais je crois vraiment que l'accent est une barrière (...) on le
sait maintenant maintenant les gens se le disent XXX on le sait là si t'as un accent québécois/ tu
peux pas tu ne peux pas (rire) et on aime nos humoristes on aime nos Céline c'est bien elle chante on
entend pas son accent/ tu comprends/, mais c'est pas parce que sinon y'en a plus qui seraient sortis
déjà là bas (...) tu peux sortir essayer de bon avoir une XXX par ta maison de disque bon tu seras
distribué, mais tu seras pas le prochain Rhoff ni le prochain Booba / si t'as un accent/ fait/ nous moi
je pense que la seule/ heu raison pour laquelle on nous a dit que ça pourrait marcher c'est à cause de
l'accent/ et je le sais/, mais c'est correct c'est parfait j'ai pas choisi mon accent » (Solange-402/406)*

Les productions discursives de Solange soulignent la vivacité de l'influence culturelle de la France dans les espaces francophones (« le Québec a toujours regardé »). L'hexagone est effectivement représenté comme une forme d'eldorado pour les artistes québécois-e-s (« but ultime », « j'aimerais vraiment », « on veut tous s'en aller là-bas ») et ce, d'autant plus qu'il serait davantage enclin à diffuser le genre rap que le réseau médiatique québécois. L'activité rap serait donc potentiellement plus rentable en France qu'au Québec :

*« ici il se passe pleins de choses y'a des team bon/, mais c'est ça parce que vous vous avez les médias
en fait/ ben vous avez les médias de toute façon les artistes les rappers heu c'est aussi difficile (...)
c'est difficile pour tout le monde y'en a 5 qui sont en haut/ et (...), mais ici y'a vraiment pas de
médias commerciaux qui rapportent de l'argent aux rappers il n'y en a pas » (Solange-424/428)*

« là c'est la radio vraiment (...) qui est dure heu (rire) t'sais c'est dur à ben y'a pas de radio comme Skyyrock *ici* (...) y'a pas_ Génération donc heu/non (petit rire) le rap ça passe pas » (Solange-260/264)

Les trajectoires Québec/France évoquées par Kataryn et Solange semblent néanmoins marquées par des enjeux qui se cristallisent de nouveau sur la problématique de l'accent, laquelle ne se réalise plus ici selon une dialectique « accent québécois/accent français », mais selon une dialectique « présence d'un accent québécois/non présence d'un accent » :

« mais je crois vraiment que l'accent est une barrière (...) on le sait maintenant maintenant les gens se le disent XXX on le sait là si t'as un accent québécois/ tu peux pas tu ne peux pas (rire) et on aime nos humoristes on aime nos Céline c'est bien elle chante on entend pas son accent/ tu comprends/, mais c'est pas parce que sinon y'en a plus qui seraient sortis déjà là bas (...) tu peux sortir essayer de bon avoir une XXX par ta maison de disque bon tu seras distribué, mais tu seras pas le prochain Rhoff ni le prochain Booba /si t'as un accent/fait/nous moi je pense que la seule/heu raison pour laquelle on nous a dit que ça pourrait marcher c'est à cause de l'accent/ et je le sais/, mais c'est correct c'est parfait j'ai pas choisi mon accent » (Solange-406)

Si l'espace québécois endosse davantage une forme de centralité linguistique locale depuis la Révolution tranquille — et ce, quand bien même la norme du français québécois est en proie à la polémique et à des tensions propres aux enjeux sociétaux de la province et à leur historicité⁵¹³-, l'espace français apparaît toujours marqué par la situation de dominance culturelle et linguistique occupée et revendiquée historiquement dans la francophonie. D'après les productions discursives des rappeuses, les logiques des structures de l'industrie culturelle et médiatique française semblent toujours traversées par une idéologie de la centralité linguistique, selon laquelle le français standard de France est le français de référence. Selon ces logiques perçues depuis le terrain québécois, les productions culturelles se distanciant de la variété érigée en norme ne pourraient que difficilement accéder aux réseaux médiatiques français. Depuis le Québec, il est ainsi considéré qu'un rap coloré de l'accent québécois ne pourrait pas réellement intégrer le « marché » musical français. *A contrario*, la représentation de parler un français proche de la référence et, partant, de ne pas avoir d'accent (« *on entend pas son accent*») est alors considéré comme une opportunité.

⁵¹³ Cf. chapitre I., 3.4.

5.2 Le rap d'expression anglophone : un rap d'« outsiders » dans le champ médiatique québécois?

Les analyses opérées jusqu'ici invitent à considérer que rapper dans une langue ou une autre, avoir plus ou moins recours à des pratiques linguistiques plurilingues, mettre davantage en avant certains codes ou variétés linguistiques, etc. ne relèvent pas de faits anodins et ce, d'autant plus qu'en tant qu'expression artistique, les productions rap sont aussi traversées par une visée d'investissement, de transmission, de diffusion et de visibilité au sein de l'espace public. Elles tendent alors à agir sur celui-ci, en même temps qu'elles se confrontent à lui et donc à l'opinion publique et à ce qui relève d'une idéologie majoritaire. Dans ce cadre, les pratiques linguistiques et langagières propres à l'écriture et la composition rapologiques sont d'autant plus marquées par les enjeux sociolinguistiques perçus du contexte montréalais et par la manière dont il est envisagé que ces derniers renseignent les logiques médiatiques locales. Ainsi qu'indiqué en amont, les codes linguistiques et les variétés de langues convoqués dans le cadre de l'écriture et la composition rap peuvent être mobilisés en fonction de la valeur accordées aux langues dans l'espace montréalais et/ou québécois et ses sphères médiatiques, lesquelles sont concrètement traversées par des dispositifs institutionnels intriquant leurs logiques à la question sociolinguistique.

Dans le cadre des mesures prises au début des années 1970 pour instaurer et perpétuer le statut du français comme langue publique commune au Québec, des conditions s'appliquent effectivement aux radios et « *toutes les stations francophones doivent diffuser au moins 65 % de chansons francophones, dont un quota de 55 % en heure de grande écoute (du lundi au vendredi de 8h à 18h)* »⁵¹⁴. Au sein d'un espace québécois marqué d'une majorité « ambiguë » (Bilge, 2010) dans un paysage nord-américain sensiblement dominé par l'anglais et un contexte d'industrie musicale de masse largement investie par des productions anglophones, la situation d'aménagement linguistique du champ médiatique et de quotas en faveur de la musique francophone va indubitablement impacter les expériences et les représentations des rappeuses quant à leur intégration aux médias locaux. Dalia, qui a longtemps travaillé à la radio, explique combien ces quotas ont influencé son choix de rapper en français à Montréal. Par sa position d'ancienne animatrice, elle livre un regard d'initiée sur ce positionnement linguistique qu'elle définit ainsi comme « politique » :

« je voulais aussi chanter en français parce qu'en étant à la radio j'ai bien vu que/ le CRTC nous forçait à mettre 60 % de musique francophone/, mais y'a fucking pas 60 % de musique francophone qui se fait t'sais/fait que c'est toujours les mêmes choses qu'on fait jouer puis on baisse un peu la

⁵¹⁴<http://www.cyberpresse.ca/arts/medias/201105/18/01-4400501-radio-ladisq-denonce-les-montages-anglos.php>

barre de la qualité musicale (...) puis t'écoutes tout le temps les mêmes affaires puis ça devient super/fatigant (...) puis y'a plein de gens qui sont comme/parce que qui pensent au au marché puis la vision plus large puis ils vont juste aller à l'anglais direct, mais moi j'étais comme/ c'était politique pour moi aussi en même temps chanter en français » (Dalia-118)

D'après Dalia, nombre d'artistes québécois-e-s choisissent de rapper en anglais dans la perspective de s'exporter au-delà du paysage musical local. Conséquemment à ce fait, il y aurait alors trop peu de bon-ne-s artistes francophones, alors que les radios sont tenues d'en diffuser plus. Face à ce constat, des rappeuses qui proposent un rap en anglais et qui sont plutôt rattachées aux réseaux anglophones de l'activité rap, mentionnent un secteur anglophone plus concurrentiel et considèrent que des restrictions sont faites à leur rencontre dans le paysage médiatique québécois :

« it gets a little bit harder as an Anglophone in Montreal Quebec uh province (rire) to to get to get a little certain status you know a status so it's a little bit more competitive in the English sector (...)everybody's going to be a little bit more tight with how they* how they* move because it* it is harder to get to the top and we're also **defensive** because we* we have this I guess uh **preconceived notion that we're not that accepted** in the French environment » (Perceptible Reflection-331)*

*« toi tu parles avec des rappeuses québécoises qui ont un single et que leur vidéo joue à Musique Plus/ (...) moi ma compétition c'est celle qui joue en ce moment/Rihanna Lady Gaga Pink Beyonce moi c'est contre eux qu'on me met/you understand protection de la langue française et je peux comprendre complètement (...), mais tu vois moi j'ai toujours tombé/dans une XX donc c'est pour ça que je peux dire I really know what it is to be an **outsider** » (Emily-167)*

*« I would say the french community music population have / hum / more / following / because they are the majority and English can feel like left out (...) it's funny when it comes to things like artistic musical expression there's still **segregation** in terms of language » (Nelly-123)*

Plusieurs artistes anglophones envisagent que le fait de rapper en français à Montréal promettrait aux artistes des passages facilités à la radio et à la télé montréalaises et/ou québécoises. Les termes employés par les rappeuses sont d'ailleurs sans équivoque et traduisent la nette représentation de se sentir appartenir à un groupe minoritaire dans le contexte québécois (« *not accepted* », « *segregation* », « *outsider* »). Cette appréhension du champ médiatique québécois semble être relativement en circulation chez les artistes d'expression anglophone au Québec et à Montréal. En témoignent les échanges qui ont eu lieu lors du *First Annual Montreal Hiphop Summit*. Parmi les différentes prises de paroles livrant des conseils pour entamer une carrière musicale « viable » ou listant les besoins du rap montréalais pour qu'il puisse jouer à un niveau supérieur

dans l'industrie culturelle, les débats se sont rapidement focalisés sur deux points : l'absence de chaînes télé musicales dédiées au rap et/ou hip-hop au Québec et la difficulté voire l'impossibilité des artistes d'expression anglophone à être programmés sur *MusiquePlus*, la chaîne musicale québécoise. Abordant la question des quotas linguistiques, le manager du regretté Bad News Brown émet un propos extrêmement proche de celui d'Emily, et ce, tant sémantiquement qu'au niveau de sa construction discursive :

« *We're in a province where we have a problem of quotas (...) MusiquePlus has a quota of like 60 per cent French music and 40 per cent Anglophone and for that 40 per cent it's pure lobbying and it's pure political. [They reserve that 40 per cent] for the Top 40s like Ribanna, Drake and Flo Rida and there's no space [for local English artists]* ». ⁵¹⁵ ». (Urbanology, 2011)

Les artistes locaux/les d'expression anglophone seraient donc doublement minorisé-e-s dans un secteur médiatique qui, outre le fait de diffuser de manière plus marquée des artistes francophones, se tournent davantage vers la production musicale étatsunienne de masse lorsqu'elle propose du contenu anglophone ⁵¹⁶. Ce faisant, le manager poursuit à l'intention des rappeur-se-s anglophones présent-e-s dans la salle : « *The fact that MusiquePlus doesn't spin any Anglophone hip-hop, none of you guys get booked across Quebec.* ⁵¹⁷ » (Urbanology, 2011). Il considère alors qu'il serait parfois plus aisé pour ces artistes de chercher des espaces de diffusion hors de la province québécoise, notamment à Toronto ⁵¹⁸. Ce fait est également soulevé par une des participantes à la recherche :

« *English artists find themselves going to Toronto for that exposure* » (Nelly-121)

Face à cette « stratégie », il peut également être visé d'acquérir à la fois le capital (Bourdieu, 1982) du français et de l'anglais — qui présentent chacune des valeurs distinctes, mais non-négligeables — dans l'espace montréalais :

« *j'ai essayé de rapper en français parce que on m'a dit que se serait bon que je touche les deux côtés alors je suis en train de travailler sur ça (...) alors pour l'instant qu'est-ce que je pourrais faire c'est heu d'intégrer quelques mots en français dans dans ma musique peut-être pour que la radio québécoise m'apprecie plus et que mon côté francophone soit plus pertinent* » (Monica-36)

⁵¹⁵ « *Nous sommes dans une province qui a un problème de quotas (...) MusiquePlus répond à un quota de 60 % de musique en français et 40% d'anglophone et pour ces 40% c'est du pur lobbying et purement politique. [Ils réservent ce 40%] pour ceux du top 40 comme Ribanna, Drake et Flo Rida et il n'y a pas d'espace [pour les artistes locaux anglophones].* ». Citation traduite par mes soins.

⁵¹⁶ D'après une rappeuse d'expression francophone, c'est d'ailleurs notamment à ce niveau que se situe le nœud de la diffusion des artistes locaux/ales : « *parce que si on regarde les pourcentages si on regarde les quotas y'en encore beaucoup plus de chansons anglophones qui passent aux radios heu québécoises que y'a un combat en ce moment là-dessus ils sont en train en ce moment de changer les lois pou faire en sorte qu'il y ai plus de de de / de chansons francophones qui jouent (...) surtout aux grandes heures d'écoute / juste que ils vont plus jouer les trucs américains ou bon / que ce qui se fait ici* » (Josephine-186/188).

⁵¹⁷ « *Du fait que MusiquePlus ne diffuse pas pas de hip-hop anglophone en rotation, aucun d'entre vous n'est booké à travers le Québec* ». Citation traduite par mes soins.

⁵¹⁸ Cf. Chapitre I.1.6.

La convocation du segment « *les deux côtés* » dans le discours de Monica souligne également la présence d'espaces médiatiques distincts qui, s'organisant sur la base d'un critère linguistique, peuvent être coproduits par des critères spatiaux dans les représentations (« *I guess like soon we're gonna have to pop in a little bit of French to reach out to the <East-side of things>* » Perceptible Reflection-158).

Pour les participantes à la recherche, la question de la médiatisation à Montréal est donc régulièrement intriquée au facteur linguistique. Par conséquent, leurs discours réinvestissent régulièrement les lieux de tensions traditionnellement à l'œuvre entre les deux groupes linguistiques dominants de Montréal. Au-delà de pratiques linguistiques et langagières qui peuvent être multiples et diverses en termes d'écriture et/ou de relations interpersonnelles au sein de l'activité rap, une fracture francophone/anglophone est régulièrement réactualisée au sein des productions discursives des rappeuses, et ce, de manière d'autant plus prégnante lorsqu'est abordée la question de la médiatisation. Cette frontiérisation démontre la vivacité de l'appréhension de la société québécoise en tant que société qui se pense et s'organise particulièrement en termes de groupes linguistiques.

Par ailleurs, il a été démontré que les artistes rattachées aux réseaux rap anglophones peuvent se positionner en tant que membres d'un groupe minoritaire dans le contexte médiatique québécois. Les termes « *not accepted* » (Perceptible Reflection-331) « *segregation* » (Nelly-123), « *outsider* » (Emily-167) ont notamment été produits par les rappeuses concernant leur intégration aux circuits médiatiques locaux. Par ailleurs les mises en mots de ces rappeuses recouvrent une mise en synonymie discursive des termes « francophone » et « québécois », catégorie dont elles peuvent alors s'exclure simultanément par la matérialisation de leur discours :

*« j'ai essayé de rapper en français parce que on m'a dit que se serait bon que je touche **les deux côtés** (...) qu'est-ce que je pourrais faire c'est heu d'intégrer quelques mots en français dans dans ma musique peut-être pour que **la radio québécoise m'apprécie plus** et que mon côté francophone soit plus pertinent » (Monica-36)*

*« toi tu parles avec **des rappeuses québécoises** qui ont un single et que leur vidéo joue à Musique Plus » (Emily-167)*

Ces prises de paroles démontrent que « *la question de savoir si les Québécois anglophones peuvent éprouver un véritable sentiment d'appartenance au Québec et, à l'inverse, si la majorité francophone peut accepter tout à fait les anglophones comme de « vrais » Québécois, est fort pertinente* » (Oakes et Warren, 2009 : 189) en 2011, à Montréal, et particulièrement au niveau de personnes confrontées aux logiques médiatiques, lesquelles apparaissent renseignées par l'idéologie majoritaire et façonnées par des dispositifs

institutionnels linguistiques. Ici, les discours des rappeuses à propos de leur intégration aux réseaux médiatiques semblent indiquer que « *les anglophones ne sont pas encore des québécois à part entière* » (Oakes et Warren, 2009 : 215) et ce malgré un bilinguisme avéré des personnes concernées⁵¹⁹.

Néanmoins, les discours des rappeuses ne se cristallisent pas tant sur ce qui relèverait de leur propre sentiment d'appartenance que sur des perceptions qui émergent lorsqu'elles se confrontent à l'espace public et aux discours en circulation, notamment dans le cadre des sphères médiatiques. Si Emily met effectivement à distance la catégorie « québécoise » lorsqu'elle évoque son intégration aux sphères médiatiques (« *toi tu parles avec des rappeuses québécoises* »), elle indique par ailleurs se sentir québécoise lorsque ses propos procèdent du « *domaine interpersonnel* »⁵²⁰ qui, selon la schématisation de la société mise en œuvre par Patricia Hill Collins, recouvre ce qui relève de la quotidienneté (Collins, 2000²) :

« j'ai grandi dans la Rive-Sud avec un ougandais/comme papa/avec une britannique une maman/avec un marocain comme vrai père/avec une famille mélangée en se promenant partout dans le monde te revenir revenir au Québec et/vraiment être une québécoise » (Emily-69)

Un sentiment d'appartenance en tension émerge alors lorsque les rappeuses anglophones se confrontent aux sphères médiatiques, dont les ancrages et modes de fonctionnement leur renverraient l'image de ne pas être assez québécoise pour être intégrées à leur programme. Ainsi qu'abordées au cours du premier chapitre de cette recherche, les politiques culturelles (Poirier, 2007) provinciales⁵²¹, ainsi que les structures médiatiques montréalaises et québécoises, peuvent représenter un lieu de réactualisation privilégiée et constante d'une appréhension exclusive et restrictive de l'appartenance québécoise (Piroth, 2008 : 145). En outre, la musique a endossé et endosse un rôle tout particulier dans ces processus qui s'actualisent au Québec et qui convoquent particulièrement la question linguistique⁵²² (Grenier et Morrison, 1995 ; Grenier, 1997 ; Piroth, 2008).

5.3 Le rap plurilingue : un rap qui « *ne vient pas d'ici* » ? Logiques médiatiques face au rap qui brasse une diversité de langues et de variétés.

Dans ce contexte, les rappeuses d'expression anglophone ne sont pas les seules à se représenter leurs productions artistiques comme ne cadrant pas avec ce qui peut être interprété

⁵¹⁹ Je me suis effectivement entretenue en français avec Monica et Emily.

⁵²⁰ Les autres domaines établis par Patricia Hill Collins sont le domaine structurel, le domaine disciplinaire et le domaine hégémonique (Collins, 2000²). Cf Chapitre II, 2.5.

⁵²¹ Cf. Chapitre I., 3.2

⁵²² Cf. Chapitre I., 3.4

comme québécois au niveau des discours et des représentations en circulation dans l'espace public. En effet, des artistes rattachées aux réseaux francophones de l'activité rap montréalaise déclarent également être concernées par une forme de marginalisation de la part des structures culturelles et médiatiques en place.

Ainsi que souligné et exploré en ouverture de ce chapitre, le rap montréalais présente une propension non négligeable à endosser des pratiques plurilingues. La diversité des langues et des variétés présentes dans les textes de rap de la ville relèverait d'ailleurs d'une des caractéristiques marquantes de ce dernier (Sarkar, 2006 ; Sarkar, Low et Winner, 2007 ; Sarkar, 2008a ; Low et Sarkar, 2012 ; Blais, 2009 ; LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 et Laabidy, 2010 et 2012). Associé aux générations post-loi 101 (Sarkar, Low et Winner, 2007), le rap plurilingue témoigne ainsi des mutations de la société québécoise et de sa population, surtout à Montréal, depuis les années 1970⁵²³. Ce faisant, le plurilinguisme saillant des textes de rap montréalais refléterait, d'une certaine manière, la quotidienneté sociolinguistique de la ville. Néanmoins, ces textes se confrontent à un espace public particulièrement traversé par un discours institutionnel et commun sur l'appartenance québécoise, qui est prégnant et intriqué au terrain linguistique. Dans le cadre de ces débats sociétaux, la présence de productions rap plurilingues dans l'espace public est également empreinte d'enjeux qu'il convient d'explorer plus précisément à l'aune des productions discursives des rappeuses rencontrées dans le cadre de cette recherche⁵²⁴.

Questionnée sur le statut de « groupe rap francophone » qui caractérisait la formation au sein de laquelle elle a été impliquée de nombreuses années, Joséphine explique que dans leur cas, « *le fait de chanter en français* » ne les « *a pas aidés* » (Joséphine-189) :

Claire-173/175 (...) dans le contexte justement montréalais heu avec la Loi 101 et tout où si j'ai bien compris dans les médias c'est surtout/heu ben des productions francophones qui puissent passer (...) ça a est-ce que ça a joué en votre faveur par exemple à l'époque heu où vous commenciez Nostile

Joséphine-176 hum/ | je pense que non (rire) sincèrement _je pense que non je pense que _

Claire-177 _ ouai non c'était une question vraiment_ pour comprendre

Joséphine-178/182 non c'est une très bonne question car ça aurait dû jouer en notre faveur, mais je pense juste que/heu t'sais dans dans dans la même idée dont on parle depuis tantôt t'sais/ce français-là XXX institutions (...) qui qui représentent ceux qui se sentent menacés qui ont dit on dit heu c'est super bon c'est super cool ce que vous faites/, mais c'est pas/t'sais c'est pas ce que le québécois moyen veut entendre parce que ça ressemble pas au québécois moyen/ et pourtant/ je trouve ça vraiment heu (rire) c'est ça qu'est vraiment louche qu'est vraiment bizarre parce que c'est typiquement québécois

⁵²³ Cf. Chapitre I, 3 et Chapitre V, 1 et 2.

⁵²⁴ Une première discussion sur les enjeux de la présence du rap plurilingue dans l'espace public montréalais avait déjà pu être opérée au cours du premier chapitre de la présente recherche. Cf. Chapitre I. 3.4

(...) c'est né ici c'est/ en fait la façon dont on parle dont on s'exprime tu vas pas la trouver nulle part ailleurs sur le globe/ nulle part ailleurs tu vas juste traverser dans le Canada anglais c'est plus ça/ tu t'en vas ailleurs dans la francophonie c'est plus ça et et pourtant ici chez nous entre guillemets/ heu on nous dit que on nous dit que non on sait pas d'où ça vient mais ça vient pas d'ici on se sent pas représenté par ça donc heu c'est l'excuse type qu'on nous a donné pour ne pas nous passer en radio »

Les productions discursives de Joséphine territorialisent de manière appuyée les spécificités textuelles du rap proposé, lequel est défini comme « *typiquement québécois* », sur la base de ses ancrages linguistiques et langagiers, qui ont émergé « *ici* » et ne sont audibles « *nulle part ailleurs* ». Face à cette caractérisation discursive des productions artistiques du groupe, le propos de Joséphine entre dans un rapport dialogique (via la double production du verbe « *dire* » dans des segments convoquant la troisième personne du singulier et du pluriel) avec ce qui peut être considéré comme le « discours commun » des « *institutions* » et des médias (« *radio* ») — soient des instances de pouvoir dans l'espace montréalais —. Ce discours produit, *a contrario* des propos de Joséphine, la non-appartenance québécoise des pièces musicales appréhendées : « *ça ressemble pas au québécois moyen* » « *ça vient pas d'ici on se sent pas représenté par ça* ». Il se matérialise en sanctionnant les logiques médiatiques qui mettent alors en œuvre des stratégies oscillant entre mise en visibilité et invisibilisation (« *c'est l'excuse type qu'on nous a donné pour ne pas nous passer en radio* ») et qui, par conséquent, réactualisent une dimension exclusive et restrictive de l'appartenance québécoise, dont « *le québécois moyen* » en représenterait l'archétype. Ainsi, les *outsiders* des réseaux médiatiques peuvent autant être d'expression anglophone que francophone.

5.4 Rap, langues et *québéquicité* dans la construction de la marginalité médiatique

Outre le fait de se cristalliser sur les particularités linguistiques des productions artistiques proposées, les logiques médiatiques se fonderaient également sur ce qui relève du genre musical et sur l'origine supposée des artistes :

« mais le fait de chanter en français heu dans notre situation à nous/ que se soit la situation du hip-hop ou que se soit la situation de de du fils d'immigrants ça nous a pas vraiment aidés/ ça nous a pas aidés (...) ça nous a pas aidé parce que c'est pas heum/ c'est pas assez heu on on entre pas dans le format habituel qu'existe depuis des années des années et des années ici au Québec (...) qui est une espèce de musique folk québécoise/ encore aujourd'hui si tu n'entres pas dans ce format/ ben ça va être difficile pour toi de te faire accepter » (Joséphine-189/193)

Des procédés qui convoquent, tout en corroborant, les discours en circulation sur l'appartenance québécoise. Ainsi que discuté au cours du premier chapitre de cette recherche,

Mela Sarkar, Bronwen Low et Lise Winner (Sarkar, Low et Winer, 2007) ont mis au jour que l'espace québécois demeure particulièrement traversé d'un discours commun sur l'appartenance qui « *se situe à l'intersection du vu et de l'entendu* » (Sarkar, 2008a : 32), selon lequel les québécois-e-s seraient blanc-che-s et parleraient un français présentant les particularités d'un français perçu comme « québécois »⁵²⁵. Ici, les propos de Joséphine indiquent que ses rapports aux médias et à leurs logiques ont été conditionnés par des représentations en circulation dans l'espace québécois, lesquelles impliquent le ce concept de *québécoïcité* (Sarkar, 2008a : 32). Si l'ensemble du secteur culturel de la province, et notamment ses sphères institutionnelles, semble marqué par ces représentations sur l'appartenance québécoise⁵²⁶, ce fait est d'autant plus probant au niveau de l'expression musicale populaire, dont le genre « chansonnier » a été historiquement intriqué au mouvement d'affirmation du peuple québécois, notamment au moment de la Révolution tranquille (Gaulin, 2008). D'après les productions discursives de Joséphine, le champ musical et les espaces médiatiques restent durablement marqués par l'historicité de ce genre musical (répétition du segment « *des années* » et production du segment « *encore aujourd'hui* »). Corollairement à une musique « *folk québécoise* » qui demeure ainsi l'avatar musical de la *québécoïcité* au sein des médias d'envergure, le « *hip-hop* » semble plutôt y faire figure de genre musical réprouvé (« *le fait de chanter en français (...) que se soit la situation du hip-hop (...) la situation (...) de fils d'immigrants ça nous a pas vraiment aidé* ») Ce fait est corroboré par les productions discursives de Nadine :

« j'ai des obstacles juste en étant femme heu une femme noire anglophone ici (...) et si je dirai partout où je suis en rappeur (rire) je porterais un tee-shirt j'pense que se serait encore plus/compliqué »
(Nadine — 301/303)

Au cours du premier chapitre de cette recherche, il avait été relevé que les espaces médiatiques québécois présentaient une certaine tendance à associer « *le rap à la violence, les gangs de rues, la drogue et l'illégalité.* » (LeBlanc, Boudreault-Fournier et Djerrahian, 2007 : 20) et ce, dans un mouvement qui met en articulation les stéréotypes associés au rap et ceux construits à propos de ses supposés acteurs et leurs origines supposées⁵²⁷. Ici, non seulement Joséphine considère que ses rapports avec les médias l'ont placée en porte à faux d'une représentation restrictive de l'appartenance québécoise, elle indique également prendre en charge une expression musicale qui l'éloigne d'autant plus de ces circuits, puisque celle-ci qui incarne justement la *non-québécoïcité* dans les discours en circulation dans l'espace public et aux effets concrets sur la médiatisation des rappeuses.

⁵²⁵ Cf. Chapitre I, 3.3 et 3.4

⁵²⁶ Cf. Chapitre I. 3.2, 3.3 et 3.4

⁵²⁷ Cf. Chapitre I, 3.2.

De la même manière que l'exposait la matérialité des productions discursives d'Emily par rapport à la notion d'appartenance québécoise⁵²⁸, ces tensions ne semblent pas tant être identifiées au niveau de la quotidienneté ou des relations interpersonnelles qu'au niveau de la mise en récit médiatique et culturelle de la société québécoise :

*« y'a le peuple et puis y'a ce qui est affiné dans la définition/ t'sais y y'a des quartiers où le multiculturalisme il est vibrant t'sais tu le sens il est vraiment cool/ (...) et des fois même/ même des fois tu voyages en région au Québec t'es accueilli les gens sont contents que tu sois québécois et que tu sois là/, mais heu/, mais quand ça quand y'a vient le temps d'afficher le Québec de dire heu voilà qui nous sommes (...) là toute toute cette réalité/ tout eh eh tu la vois plus elle est dissipée tu la vois plus t'sais c'est comme/ on retourne encore avec le le ce qui est montré par les médias ce qui heu/ ce qui joue dans les radios ce qui est montré à la télévision dans les films au cinéma le t'sais c'est comme cette réalité là on ne la voit pas et pourtant elle est là/ elle est belle elle est vraie, mais on la voit pas »
(Joséphine-338/342)*

D'après le discours de Joséphine, le multiculturalisme québécois et la représentation d'une appartenance plurielle se réalisent au niveau du « peuple », et donc au niveau du « domaine interpersonnel » de la société (Collins, 2000² : 276). Un propos appuyé par la production du segment « en région (...) les gens sont contents que tu sois québécois, que tu sois là », introduit par le l'adverbe « même ». Traditionnellement et au regard des données statistiques, une distinction est opérée entre Montréal et le reste du Québec, selon laquelle la population montréalaise est plus jeune, plus souvent rattachée au groupe anglophone, plus multilingue et davantage marquée par les mouvements migratoires que la population du reste du Québec, qui apparaît alors plus homogène⁵²⁹. Conséquemment à cette situation, des représentations communes mettent en opposition un Montréal « ouvert », avec les autres régions de la province, lesquelles seraient marquées d'un certain protectionnisme. En produisant ce segment qui implique les régions (« même en région (...) les gens sont contents que tu sois québécois, que tu sois là »), Joséphine situe d'autant plus la formation d'un nœud concernant la question de l'appartenance au groupe québécois au niveau du « domaine structurel »⁵³⁰ et du « domaine hégémonique »⁵³¹ (Collins, 2000² : 276) de la société, par conséquent, au niveau des ses champs culturels et médiatiques. Selon les productions discursives de Joséphine, c'est lorsqu'il s'agit d'« afficher » et de « montrer » le Québec qu'une part de la « réalité » est masquée (« tu ne la vois plus », « on ne la voit pas »). Le jeu entre invisibilisation et mise en visibilité à l'œuvre au sein des structures médiatiques est ainsi appuyée par la

⁵²⁸ Cf. Chapitre VI, 5.2.

⁵²⁹ Cf Chapitre I, 2.1.

⁵³⁰ qui recouvre les institution sociales (Collins, 2000² : 276).

⁵³¹ D'après Patricia Hill Collins, ce domaine renvoie à la culture, à l'idéologie et à la conscience. Il représente donc celui des images et des symboles qui viennent justifier « l'oppression » (Collins, 2000² : 276).

matérialisation du discours de Joséphine, qui implique la production et la mise en opposition des verbes « *afficher* » et « *montrer* » avec le verbe « *voir* », répété quatre fois à la forme négative et en accointance avec le segment « *cette réalité* ».

Le rôle des médias d'envergure dans la diffusion et la reproduction d'une définition restrictive et exclusive de l'appartenance québécoise est ici tangible. En effet, ces structures apparaissent peu enclins à diffuser celles et ceux qui ne répondent pas aux critères de la *québécoïcité* (blanchitude et productions langagières perçues comme québécoises (Sarkar, Low et Winer, 2007)). Ce faisant, les espaces médiatiques, qui sont aussi des espaces de pouvoir, confortent les positions entre groupes minoritaires et groupes majoritaires à Montréal

Les productions discursives d'une autre rappeuse, faisant partie d'un groupe identifié comme « multiculturel »⁵³² corroborent le point de vue émis par Joséphine. Son propos se cristallise sur la question de la politique culturelle étatique, qui présente un caractère relativement interventionniste au Québec⁵³³ :

« avec le soutien de certains subventions qu'on est vraiment contents d'avoir reçus (...) on a eu une subvention heu/du Conseil des arts de Montréal c'était un un projet qui s'appelle Vivacité c'était vraiment gérer c'était/viser les immigrants et les gens du communauté des communautés minorités visibles et non visibles/heu pour leur donner une entrée/dans la (petit rire) la culture des arts et l'industrie des arts québécoise (...) _moi je _trouve ça très intéressant parce que je trouve que/c'est la preuve/que le Québec à des problèmes heu de discrimination et de racisme/si il faut créer ce genre de subvention/même pour quelqu'un comme moi/qui est née ici/je suis québécoise alors heu/, mais j'ai accès à ça/j'en profite » (Nadine-217/219)

D'après le discours de Nadine, les orientations des dispositifs culturels officiels témoignent elles-mêmes des processus de marginalisation qui sont à l'œuvre au sein des domaines culturels et médiatiques québécois et ce, sur la base d'une interprétation restrictive de l'appartenance québécoise, laquelle convoque notamment les rapports sociaux de race. En filigrane, les productions discursives de Nadine traduisent également que ces processus de marginalisations médiatiques et culturelles sont d'autant plus nourris que les migrant-e-s et leurs descendant-e-s peuvent être visibles au sein de ces structures,, mais surtout en tant que migrant-e-s et rarement en tant que membres du groupe québécois, quand bien même ces dernier-ère-s sont

⁵³² Une forme d'identification que Nadine relativise également : « *quand on nous pose la question tout le temps comment vous faites heu tous ces gens-là de différentes cultures / et c'est bizarre parce que oui on est de différentes cultures / mais dans une façon très abstraite on est dif* parce que / on est combien qui sont nés / à Montréal / on est on est neuf dans le groupe / je suis né à Montréal / heu Bilal est né à Toronto / heu l'autre il est né à Ottawa l'autre il est né à / deux autres trois deux autres ils sont nés ici / et les autres quatre les quatre autres / bon heu oui ils sont des immigrants y'en a ils sont venus récemment dans leur vie heu bon ils avaient treize ans où quelque chose / mais / tout le monde a vécu heu / pas mal de temps presque tout le monde à vécu beaucoup plus de temps ici en Amérique du Nord que dans les pays de nos parents » (Nadine-245)*

⁵³³ Cf. Chapitre I, 3.2.

de nationalité canadienne et se vivent personnellement comme québécois-e-s (« *je suis québécoise (...)/, mais j'ai accès à ça* »). Ce fait est également abordé par Joséphine :

« Joséphine-76 (...) les modèles qu'on voit se se des gens qu'on voudrait qu'on prenne comme modèles / c'est souvent des immigrants qui sont nés ailleurs et qui viennent partager l'ailleurs avec le Québec

Claire-68 comme Danny Laferrière

Joséphine-69 comme Danny Laferrière exactement comme Stanley Péan quoi sont des modèles qu'on qu'on qu'on respecte et qu'on aime beaucoup parce que ce sont de de de très grandes personnes très talentueuses mais qui viennent partager l'ailleurs l'exotique avec le Québec // nous ça la réalité elle est pas la même pour nous nous on vient pas d'ailleurs on est né ici / donc on est une forme de québécois que le québécois de souche qu'on a l'habitude de voir un peu partout qu'on a vu dans les livres d'histoire (...) qu'on voit dans les dans la littérature qu'on voit à la télévision dans les films dans les sitcoms à la télévision / t'sais c'est y'a toujours l'espèce de modèle heu t'sais heu de souche mais l'autre québécois celui qui est comme moi qui est né ici mais qui me ressemble je le vois jamais (...) je le vois absolument jamais t'sais / sauf si heu y'a un rôle de gang de rue ou dans les nouvelles t'sais que un jeune qui a fait un truc heu pas cool t'sais mais / mais jamais heu ceux qui me ressemblent qui qui qui vivent au quotidien ici puis qui qui s'impliquent qui font / t'sais qui font partie de la peinture de la toile de ce qu'est le Québec aujourd'hui »

Peu d'interstices semblent donc palpables entre la figure du « migrant » et celle du « québécois de souche » dans les médias et les espaces culturels, dont les pratiques perpétuent ainsi la représentation des québécois-e-s ne répondant pas aux critères de la *québécoïcité* (Sarkar, Low et Winer, 2007) comme des migrant-e-s, voire alimentent certains stéréotypes négatifs maintenant ceux et celles-ci à la marge.

5.5 La programmation aux *FrancoFolies* comme représentative des enjeux à l'œuvre

Créées en 1988 et se tenant chaque année à Montréal, les *FrancoFolies* représentent « *the single most important point in the musical calendar in Quebec*⁵³⁴ » (Jones, 2006b : 12). Outre le fait de représenter un rendez-vous incontournable du paysage musical montréalais et québécois, cette manifestation fait partie prenante d'une politique touristique montréalaise, résolument tournée vers l'évènementiel depuis l'Exposition universelle de 1967 et les JO de 1976, communément envisagés comme ayant inscrits « *Montréal sur la carte du monde* » (Smits, 2009 : 361). Dans ce cadre, plusieurs festivals présentent la particularité d'être « *résolument ouverts sur le public en proposant des*

⁵³⁴ « *Le point le plus intéressant du calendrier musical québécois* » Traduction opérée par mes soins.

activités gratuites et en plein air» (Smits, 2009 : 360). Ce fait est d'ailleurs corroboré par un véritable aménagement urbain. En effet, la géographie montréalaise est marquée par la présence d'un « Quartier des spectacles » en plein centre-ville, organisé autour d'une Place des Arts qui représente un des « *rare spaces publics pouvant recevoir plusieurs milliers de personnes* » (Smits, 2009 : 363) en Amérique du Nord. Dans ce contexte, être programmé aux *FrancoFolies* impulse non seulement la possibilité de jouer face à un public conséquent, mais également face à des spectateur-trice-s qui « viennent « aux Francos » » avant de venir écouter un-e artiste en lui/elle-même. En conséquence, le public de manifestations « en extérieur », comme les *FrancoFolies*, peut être plus diversifié et moins composé d'amateur-trices et d'initié-e-s que les concerts donnés dans une salle, où le public aura majoritairement fait le choix de venir écouter les artistes programmé-e-s.

Par ailleurs, les *FrancoFolies* se présentent et sont présentées comme le festival de « la promotion de la chanson « francophone » ». Forte de ce mandat, cette manifestation apparaît ainsi « *subject to a multitude of contingencies that cause its role to fluctuate between interpreting and determining what is occurring in the Francophone musical space, especially within Quebec*⁵³⁵ » (Jones, 2006b : 2). Partant de là, le festival relève d'une des organisations qui donnent le « la » en matière de musique populaire au Québec et notamment en termes de musique francophone. Estimant alors que les *FrancoFolies* représentent « *an instrument of cultural policy, as well as a concentrated display of aspects of the dissemination and promotion of popular music*⁵³⁶ », Christophe M. Jones s'est particulièrement intéressé aux logiques de programmation qui sous-tendent cette manifestation. Outre le fait que « *there is little doubt that the organizers make good faith efforts to accompany the constantly changing soundscape of popular music in Quebec, in France, and to a lesser extent, Francophone Canada and the Francophonie*⁵³⁷ », ses observations mettent également au jour que « *The conditions of the festival's continuing existence are reflective of the larger struggle of Québécois (who are, in the words of Louise Beaudoin "spontanément, des résistants culturels et linguistiques") to maintain a distinct Francophone society in North America*⁵³⁸ » (Jonesb, 2006b : 12).

À la lecture de ces analyses, le caractère prépondérant des *FrancoFolies* dans le paysage musical québécois et le mandat dont elles procèdent invitent à envisager de plus près les productions discursives des rappeuses qui indiquent avoir été à l'affiche de ce festival. En effet, dans un

⁵³⁵ « *soumis(e) à de multiples éventualités qui font que son rôle varie entre l'interprétation et la détermination de ce « qui se passe » dans l'espace musical francophone, particulièrement au Québec* » Traduction opérée par mes soins.

⁵³⁶ « *un instrument de la politique culturelle, aussi bien qu'une présentation concentrée des aspects de la dissémination et de la promotion de la musique populaire* » traduction opérée par mes soins.

⁵³⁷ « *Il y a peu de doute que les organisateurs fassent en toute bonne foi des efforts pour tenir compte des changements constants du paysage musical de la musique populaire au Québec, en France, et dans une moindre mesure, le Canada Francophone et la Francophonie* » Traduction opérée par mes soins.

⁵³⁸ « *Les conditions de la durabilité de ce festival reflètent la lutte général des québécois-e-s (qui sont, dans les mots de Louise Beaudoin « spontanément, des résistants culturels et linguistique ») pour maintenir une société francophone distincte en Amérique du Nord* » Traduction opérée par mes soins.

contexte local qui semble marqué par une marginalisation du genre rap⁵³⁹ impliquant en partie le concept de *québécoïcité*⁵⁴⁰, il convient d'envisager que la programmation de rappeuses aux *FrancoFolies* n'est pas anodine et que les logiques et processus qui y sont corrélés peuvent concourir à documenter la manière dont la question du langage et de l'appartenance québécoise infuse les enjeux de la diffusion du rap et de ses artistes dans l'espace montréalais et/ou québécois.

Parmi l'ensemble des rappeuses rencontrées dans le cadre de cette recherche, quatre d'entre elles indiquent de manière plus ou moins appuyée avoir été programmées aux *FrancoFolies*. Pour Fiona, la mention de cette expérience intervient au cours d'une discussion soulignant l'émergence de l'industrie musicale locale dans un contexte d'affirmation nationale engagée tant sur un plan linguistique que sur l'exposition de la vivacité culturelle québécoise à l'extérieur de ses frontières, et notamment en France :

« Claire-191 (...) tu disais tout à l'heure fin j'ai l'impression que vous avez un rapport assez proche avec la scène française de France

Fiona-192/196 oui / heu ben ça arrive souvent heu au Québec même pour des groupes anglos parce que les liens heu entre l'industrie de la musique les infrastructures québécoises francophones sont beaucoup plus fort avec la France qu'avec les Etats-Unis XXX d'anglais / puis c'est beaucoup à cause de // ben ce la francophonie mais toute l'industrie heu / s'en trouve influ (...) ça s'est fait à peu près en même temps je pense que toute les lois de la protection de la langue (...) heu / fait que c'est // les / oui les / on s'est mis a beaucoup financer les projets heu artistiques musicaux qu'encourageaient le français ben qui le promouvaient / promouvaient ça se dit tu? je sais pas / heu mais avec le temps / le débat linguistique t'sais il est encore extrêmement présent mais tout tout toute la scène artistique puis heu XXX à trouvé heu / en a bénéficié c'est pas juste le monde qui chantent en français fait que / même si / y'a des heu // festivals qui à la base mettons heu tu regardes les Francos t'sais les Francos c'est une institution super heu bon pour la musique en français on DJ set puis / faire partie d'un / d'un show de hommage à Gainsbourg t'sais puis on chante quasiment qu'en anglais fait que / c'est c'est un exemple là mais y'a toute une industrie qui s'est faite pour la protection de la langue / heu puis le rayonnement de la culture québécoise à travers le monde pour prouver qu'on fait un pays t'sais »*

Fiona souligne ici la propension d'une politique culturelle à vocation interventionniste à avoir imprégné les logiques de l'industrie artistique locale et ce, selon des modalités qui ont engendrées des retombées sur un pan relativement large du milieu musical. Ainsi, « même » au sein d'une « institution impliquée sur la question de « la musique en français », que représentent les *FrancoFolies*, le

⁵³⁹ Cf. Chapitre V, 5.6.

⁵⁴⁰ Cf. Chapitre VI, 5.4.

groupe de Fiona, qui « *chante quasiment qu'en anglais* », « *avait réussi à avoir un DJ set puis/faire partie d'un/d'un show de hommage à Gainsbourg* ». La mention de leur participation à ce festival entre alors en adéquation avec les observations de Christophe M. Jones lorsqu'il constate que « *the Francofolies' only Francophone requirement is for inter-song patter to be in French*⁵⁴¹ » (Jones, 2006b : 12). Dans un contexte musical mondial imprégné de productions anglophones (Jones, 2006b) et marqué par une francophonie au sein de laquelle « *sung language is often not French*⁵⁴² » (Jones, 2006b : 12), c'est davantage au niveau des prises de paroles des artistes que semblent se situer les enjeux de la question linguistique. Cette situation est d'ailleurs évoquée par Fiona, lorsqu'elle mentionne la participation de son groupe à un autre festival d'envergure de l'espace montréalais :

« (...) t'sais quand t'es à Montréal y'a vraiment justement y'a un message qui se passe dans la langue que tu choisis d'employer puis quand t'es francophone on se l'est fait dire aussi la première fois qu'on a faite le Festival de Jazz on l'avait su heu heu/deux jours à l'avance c'est la grosse scène extérieure 5000 personne blablabla (...) on est super nerveux puis on s'emporte puis on sait que c'est un festival international fait que pleins de touristes dans la salle on veut pas just dans la salle dehors on veut pas juste parler en français fait que on a parlé dans les deux langues/ (...) on a débarqué de stage y'a plein de monde qu'était ah c'est vraiment bon ! puis y'a plein de monde qu'était comme ben là si vous êtes francophones si vous parlez français pourquoi vous parlez pas en anglais fait que t'sais en français t'sais y'a ça » (Fiona-68).*

Au-delà, la programmation du groupe de Fiona aux *FrancoFolies* est également à mettre en perspective avec le fait que celui-ci relève d'un groupe beaucoup plus inscrit dans les réseaux francophones du champ musical québécois, qu'au sein de ses sphères anglophones⁵⁴³. Ce fait transparait à travers la matérialisation discursive du récit de Fiona et la production du segment « *on avait réussi* », lequel insinue que la participation aux « *Francos*⁵⁴⁴ » de ce groupe d'expression majoritairement anglophone, procède en partie des réseaux professionnels investis par ses membres. Enfin, si Fiona a effectivement été à l'affiche des *FrancoFolies*, les deux spectacles évoqués par la rappeuse n'étaient pas consacrés à une représentation « en soi » du projet musical du groupe, *a contrario* des trois autres rappeuses qui mentionnent avoir donné un concert dans le cadre de cette manifestation.

⁵⁴¹ « *La seule exigence Francophone des Francofolies est que les interventions entre les chansons soient en français* ». Traduction opérée par mes soins.

⁵⁴² « *La langue chantée n'est pas souvent le français* ». Traductions opérées par mes soins.

⁵⁴³ Une situation qui souligne combien le jeu de la frontiérisation linguistique de l'activité musicale montréalaise engage une complexité qui déjoue l'évidence d'une scission francophone/ anglophone clairement définie. Cf. Chapitre VI, 4.

⁵⁴⁴ Terme communément utilisé pour évoquer ce festival.

Joséphine, quant à elle, souligne sa programmation récente aux *FrancoFolies* à l'occasion d'une discussion autour de ses pratiques liées à son apparence physique et vestimentaire sur scène :

« j'te dirais que mon choix de vêtements est plus dans/mon confort sur scène (...) t'sais si je vais faire un truc où j'envoie trois trois chansons où j'ai un statement à faire heu/ou heu/où je veux vraiment passer un statement ou dans la modernité je vais faire un truc plus électro tout ça, etc. avec des machines les dj tout ça/peut-être que je vais aller dans par exemple le cuir ou dans t'sais heu/des trucs avec des talons un peu plus hauts ou whatever/un truc comme aux FrancoFolies à l'extérieur regardes jeans tee-shirt/j'veux pouvoir sauter » (Joséphine-274/276)

À l'instar de Fiona, la mention de la participation aux *FrancoFolies* au sein des productions discursives de Joséphine recouvre une fonction d'illustration du propos endossé. Dalia et Mathilde, quant à elles, vont exprimer une trajectoire musicale marquée par la programmation à cette manifestation. Ces deux rappeuses endossent alors un discours qui traduit un événement important de leur carrière :

*« Claire-25 et du coup donc voilà 2006 tu rencontres XX vous bossez et qu'est-ce que ton parcours après depuis en tant que rappeuse qu'est ce que ça a été un petit peu heu
Mathilde-26 ben j'ai fait des gros spectacles FrancoFolies »*

« j'ai pu heu/j'ai pu faire tout ce que je voulais dans le sens que/j'ai fait des superbes petites salles j'ai fait des super gros festivals (...) j'ai fait t'sais les FrancoFolies t'sais extérieur le dimanche soir à 8 heures heu/on a fait j'ai faite une toune avec XX au Metropolis j'ai faite heu t'sais le Club Soda le National » (Dalia-118/120).

D'après les productions discursives de Dalia et Mathilde, mentionner que l'« on a fait les Francos » semble relever d'un fait probant à Montréal, notamment lorsqu'il s'agit de revenir sur sa trajectoire d'artiste et d'en caractériser la teneur. Le caractère crucial de cette participation est d'autant plus saillant que c'est la première expérience qu'évoque Mathilde lorsque je lui demande de revenir sur son parcours depuis sa rencontre avec le rappeur qui a impulsé son « passage » vers une pratique rapologique investie. Ce fait est corroboré par la production de l'adjectif subjectif « gros » au sein des deux récits des rappeuses.

Étant donné de l'influence effective des *FrancoFolies* dans le paysage musical québécois, la nuance du positionnement discursif de ces deux rappeuses avec celui opéré par Joséphine concernant le concert donné dans le cadre de cette manifestation, semble évocatrice des processus qui sous-tendent les choix de programmation des *FrancoFolies*.

Joséphine est une artiste d'origine haïtienne relativement établie dans le paysage musical montréalais et québécois. Menant aujourd'hui une carrière *solo* à temps-plein, elle a fait partie d'un des premiers groupes de rap francophones à connaître un succès populaire manifeste au Québec et ce, malgré une éviction durable des médias d'envergure locaux. Si la programmation de Joséphine aux *FrancoFolies* semble alors découler de son statut d'artiste relativement reconnue, elle semble également procéder des ambitions affichées du festival à mettre en œuvre une affiche représentant une francophonie multiculturelle, ainsi qu'elle témoigne des stratégies endossées dans ce cadre. D'après Christophe M. Jones « *The gesture of Les Francofolies in this direction is a stage called Les Spectacles multiculturels, which presents acts from ethnic communities in North America and Europe as well as from North and West African Francophone countries* »⁵⁴⁵ (Jones, 2006b : 3). Le chercheur relève néanmoins que « *The primary examples of actual integrative practice at Les Francofolies occurred less on the Spectacles multiculturels stage than in the rap and hip-hop groups that could be found on other stages and in clubs* »⁵⁴⁶ (Jones, 2006b : 4). Rejouant tendanciellement une représentation du genre rap comme mode d'expression de la « *non-québécoisité* », il semblerait également que la programmation d'artistes dans ce cadre vient davantage consacrer une activité rap déjà relativement ancrée, plutôt qu'elle ne vise à proposer au public de découvrir un-e ou d'artistes moins confirmé-e-s et repéré-e-s par les programmeur-trice-s du festival. Toutefois, la programmation de Dalia et Mathilde – dont le passage aux *FrancoFolies* demeure rétrospectivement un moment marquant de leur trajectoire de rappeuses semi-professionnelles — ne semble pas relever de ces logiques et modalités.

Dalia et Mathilde présentent toutes les deux la caractéristique d'être deux rappeuses blanches, francophones et dont les productions rapologiques convoquent une variété de français communément interprétée comme québécoise. On peut alors considérer qu'elles répondent aux critères de la *québécoisité* dégagés par Mela Sarkar, Bronwen Low et Lise Winner (Sarkar, Low et Winer, 2007). Par ailleurs, leurs récits d'expériences indiquent que ce de concept de *québécoisité* peut également influencer leurs trajectoires médiatiques en imprégnant diverses facettes de l'activité rap.

Repérée par un rappeur faisant partie d'un groupe dont le projet artistique est habité par la question de la souveraineté et le statut de la langue française, Mathilde est relativement associée à des artistes considérés comme incarnant la *québécoisité* dans le rap. Affichée médiatiquement

⁵⁴⁵ « *le mouvement des FrancoFolies dans ce sens tient dans la mise en place d'une scène appelée Les Spectacles multiculturels, laquelle propose des concerts des communautés ethniques d'Amérique du Nord et d'Europe, ainsi que des pays Francophones de l'Afrique du Nord et de l'Ouest* » Traduction opérée par mes soins

⁵⁴⁶ « *Les principaux exemples de la pratique d'intégration actuelle aux FrancoFolies se manifestent moins sur la scène Les Spectacles Multiculturels que dans le rap et les groupes de hip-hop qu'on trouve sur d'autres scènes et dans les clubs* ». Traductions opérée par mes soins.

comme « la protégée » de ce rappeur⁵⁴⁷, elle peut ainsi bénéficier, par analogie, du « *quotient de québécoïcité* » (Sarkar, Low et Winer, 2007 : 358) attribué à celui-ci. En outre, puisque le rap relève d'une activité engageant des relations professionnelles et interpersonnelles entre une diversité d'acteur-tric-e-s, Mathilde a rejoint certains réseaux investis par son mentor, notamment ceux impliquant des acteur-trice-s de structures investi-e-s dans la diffusion et la médiatisation de la musique à Montréal et au Québec :

« j'ai toujours des bons commentaires de la part des médias (...) pis heu heu ils sont ils ont tout de suite été à l'écoute se sont eux qui ont su que j'existais ils se sont intéressés t'sais/ moi j'pense que c'est à cause de Christophe là (...) c'est évident » (Mathilde-290/292)

« je considère que y'a des gens qui sont meilleurs que moi dans le rap puis ils ont pas les contacts médiatiques donc ça/ moi ça aurait pas parti aussi vite que ça si j'avais pas les contacts médiatiques » (Mathilde-296)

Dalia, quant à elle, a longtemps animé une émission radio au sein de la station universitaire CISM, laquelle joue un rôle non négligeable dans la promotion de scène francophone locale. Par cette activité, son réseau interpersonnel et professionnel apparaît particulièrement composé d'acteur-trice-s du champ culturel local et ce, bien au-delà du rap⁵⁴⁸.

Considérant que l'ensemble des rappeuses rencontrées dans cette recherche mentionne le caractère crucial du réseau dans la conduite d'une carrière⁵⁴⁹, l'intégration de Mathilde aux sphères investies par son mentor est ici prépondérante. Au cours du premier chapitre de cette recherche, il avait été souligné que des artistes rap qui représentent une majorité québécoise bénéficient également d'une visibilité sein de sphères médiatiques habituellement peu ouvertes au rap⁵⁵⁰. Une intégration qui peut d'ailleurs être corollaire de la relative absence de ces artistes au sein des

⁵⁴⁷ Cf. Chapitre VI., 6.5.

⁵⁴⁸ « puis là à force de faire de la radio j'ai rencontré toute sorte de monde puis c'tait c'tait super trippant puis je je t'sais beaucoup d'amis » (Dalia-86)

⁵⁴⁹ « quand je suis arrivée ici heu dépassement complet je (...) connaissais personne ici j'arrivais pour mon bachelor en anglais et tout ça donc j'ai arrêté pendant un long moment » (Kataryn-36)

« c'est très dur je sais pas c'est comment que ça se passe ailleurs / mais / heu pour rentrer faut que tu connaisses quelqu'un qui connaît quelqu'un puis c'est c'est / c'est fermé / à eux-mêmes ici » (Béatrice-450)

« j'avais des amis qui m'envoyaient pleins de sons j'avais plein d'amis producteurs fait que j'étais / j'ai toujours été bien entourée de ce côté là (...) on était juste distribué par heu / une maison de disque qu'est un bon ami à moi Ronan Artillerie Musique c'était pour nous aider » (Solange-26/30)

« c'est mon ami ben notre ami Dj XX qui mixe là-bas chaque vendredi et / ben le gérant connaissait bien c'est un ami de XX blablabla tout le monde se connaît / on a dit est-ce qu'on peut venir tourner / ouai pas de » (Solange-191)

« ben c'est ça ben c'est tous des gens que / que je fréquentaient de d'être avec un tel nainainain nainainain/ et heu quand il est venu les temps de faire l'album ça s'est fait assez naturellement parce qu'on s'est dit bon heu on va inviter des gens qu'on trouve bon » (Solange-122)

⁵⁵⁰ Cf. Chapitre I, 4.1.

réseaux et des structures étiquetées « rap/hip-hop » au Québec et à Montréal⁵⁵¹. Les productions discursives de Mathilde signalent d'ailleurs que sa pratique rapologique se joue plutôt hors des espaces et des réseaux traversés du fait rap et hip-hop à Montréal :

« comment je pourrais dire ça oui je suis dans la scène hip-hop montréalaise maintenant je me suis adaptée puis tout sauf que/ comme je disais j'aurais pu/ toi tu trouves tu que j j* j'ai rapport dans la scène hip-hop montréalaise ? parce que moi je trouve que non » (Mathilde-190)*

« ouais ouais fait que je sais pas si/ouai je suis dans la scène hip-hop sauf que heu/ / c'est pas heu/ / je sais pas ça me dérangerait pas plus en être » (Mathilde-200)

Sémantiquement relevée par la production successive des termes « non » et « oui » à l'endroit de « la scène hip-hop montréalaise », l'ambivalence perçue par Mathilde à propos de celle-ci est également palpable à travers la production de nombreuses marques d'hésitation (répétition des segments « sauf que » et « je sais pas »), voire la mise en œuvre d'une question à mon attention (« toi tu trouves tu que (...) j'ai rapport dans la scène hip-hop montréalaise ? »). Conjointement à ce positionnement incertain, Mathilde opère une mise à distanciation par rapport au terme « rappeuse » :

« j'me considère pas/comme étant une rappeuse t'sais je sais pas j'ai/ / t'sais comme je disais j'ai jamais voulu faire ça fait que/ moi je fais juste des textes drôles » (Mathilde-122)⁵⁵².

Des procédés sémantiques et discursifs similaires peuvent être relevés au sein des productions discursives de Dalia⁵⁵³.

Aussi, on peut considérer que la *québécoïcité* de Mathilde et de Dalia se façonne également en ce qu'elles endossent des pratiques professionnelles et interindividuelles qui les dissocient relativement du genre rap, ou du moins de la propension de celui-ci à être intriqué à la culture hip-hop. Partant de là, elles se dissocient des stéréotypes qui entourent le rap et qui l'érigent en mode d'expression de l'altérité et de la *non-québécoïcité*⁵⁵⁴. En effet, au cours de la sous-partie précédente, il a été mis en exergue que les catégories du domaine artistique pouvaient être elles-mêmes imprégnées d'un « quotient de québécoïcité » (Sarkar, Low et Winer, 2007 : 358). Ce fait est nourri par l'historicité d'un discours nationaliste local adossé au champ culturel et notamment au

⁵⁵¹ Cf. Chapitre I., 4.1.

⁵⁵² Cf. Chapitre V., 1.1.

⁵⁵³ « j'u* j'utilise des guillemets que tu pourras pas entendre là / mais t'sais / (...) vrai rap là t'sais comme culture rap hip hop / en fait puis c'est ça j'pense que je les utilise pas comme il faut mais j'ai beaucoup de la difficulté avec le mot / pas de la difficulté mais / j'sais c'est une culture hip-hop puis la dedans le rap c'est comme un sous-genre mais pour moi j'ai plus l'impression d'être associée au mouvement rap (...) que hip hop t'sais pour moi (...) pour moi hip-hop y a quelque chose de plus comme heu / beaucoup / beaucoup beaucoup basé sur la qualité des textes sur des des / samples qui sont plus organics de de / de rythmes puis » (Dalia-201/205)

« j'te dirais que être rappeuse / puis j'utilise le mot de façon (...) / je reconnais les limites que ce mot-là s'applique pour moi » (Dalia-299/303). Cf. Chapitre V., 1.1.

⁵⁵⁴ Cf. Chapitre VI., 5.4.

fait musical⁵⁵⁵. Dans ce cadre, il convient de mentionner que Dalia et Mathilde indiquent toutes les deux mettre en œuvre un rap qui relève d'une forme de pastiche⁵⁵⁶ des stéréotypes du rap⁵⁵⁷ et notamment du gangsta-rap⁵⁵⁸. Façonnant un projet artistique ancré dans le genre du pastiche, les deux rappeuses mobilisent alors un mode d'expression relativement représenté comme faisant partie prenante du patrimoine culturel québécois⁵⁵⁹. Ce fait concourt alors à tracer les contours d'une production musicale interprétée comme québécoise, d'ici.

Suite à l'analyse et la contextualisation des productions discursives des rappeuses qui ont indiqué avoir participé aux *FrancoFolies*, trois tendances se dégagent en termes de logiques de programmation de cet événement crucial de l'agenda musical montréalais et dont le mandat affiché recouvre la promotion de la musique francophone :

1. Des artistes locaux-les d'expression anglophones peuvent être à l'affiche de cette manifestation, sous couvert que les interactions engagées avec le public soient menées en français. Par ailleurs, c'est davantage le rattachement des artistes à des réseaux francophones du champ musical montréalais que l'usage du français en tant que langue d'expression artistique qui impulse leur programmation. Néanmoins, il semblerait qu'avant de se voir confier une scène dédiée à leur projet musical, ces artistes à la notoriété relative participent à des scènes collectives ou à des événements plus annexes, comme des Dj sets.
2. Des artistes locaux-les rattaché-e-s à la catégorie des minorités visibles peuvent être programmé-e-s, notamment lorsqu'ils font du rap, genre musical que semble solliciter le festival lorsqu'il vise à mettre en avant la diversité culturelle de la francophonie locale (Jones, 2012). Il semblerait néanmoins que ces artistes sont approché-e-s après avoir reçu un plébiscite populaire et ce, souvent hors des réseaux traditionnels de la médiatisation artistique⁵⁶⁰.

⁵⁵⁵ Cf. Chapitre I., 3.4 ; 4.1 et Chapitre V., 5.4.

⁵⁵⁶ D'après le dictionnaire en ligne du CNRTL, le pastiche peut renvoyer à une « œuvre artistique ou littéraire dans laquelle l'auteur imite en partie ou totalement l'œuvre d'un maître ou d'un artiste en renom par exercice, par jeu ou dans une intention parodique » ainsi qu'à une « imitation du style d'une époque ou d'un genre » (<http://www.cnrtl.fr/definition/pastiche>).

⁵⁵⁷ « la défi* la définition du Robert c'est heu jeune femme ridicule et prétentieuse (...) puis pour moi ça c'est parfait / pour un alter ego rap / parce que / y'a cette prétention là que / qu'est stéréotype au rap là t'sais qui / qui fait partie de cet univers là mais en même temps y'a / l'affirmation que c'est ridicule / donc de pas se prendre au sérieux / puis d'être conscient de d'ça en choisissant un nom comme ça / puis en même temps je trouvais que ça sonnait bien j'étais comme ok on va s'appeler comme ça » (Dalia-96/98)

« j'aime jouer t'sais j'aime faire des naiseris puis tout et j'travaillais dans les bars donc quand je revenais des bars j'arrivais chez nous puis je downloadais j'téléchargeais \ des espèces des pièces et des beats empruntés à qui que se soit puis j'improvisais des textes par dessus juste t'sais pour faire rire mes amis mais c'était de la pure connerie mais c'était bon quand même t'sais » (Mathilde-6)

« je m'enregistrai parce que je trouvais ça drôle le rap game l'espèce d'attitude puis le bling/je trouvais ça un peu comme trop (...) je faisais comme des espèces de parodies des chansons satiriques » (entrevue Tv.)

⁵⁵⁸ Cf. Chapitre 2, 3.3.1. et Chapitre V., 5.4.

⁵⁵⁹ Cf. Chapitre I., 4.2.

⁵⁶⁰ Cf. Chapitre VI., 5.4 et 5.5.

3. Des artistes locales à la carrière encore novice peuvent être programmées sur des scènes dédiées à leur projet musical. Considérant que les artistes d'expression anglophone présentant un degré d'expérience et de professionnalisation similaires n'ont pas bénéficié d'un tel espace/temps, et que Solange (qui est rattachée à la catégorie des minorités visibles et indique prendre en charge une poétique plurilingue) représente une artiste expérimentée et établie, il peut être envisagé que la programmation de Dalia et Mathilde, ainsi que la teneur de la proposition qui leur a été faite, a en partie pu procéder d'une activité musicale imprégnée de pratiques et processus qui les situent en concordance avec les critères de *québécoïcité* (Sarkar, Low et Winer, 2007).

Considérant l'envergure de ce festival, qui est également organisé « *en étroite collaboration avec le secteur public, aussi bien municipal que provincial* » (Smits, 2009 : 361), il apparaît raisonnable d'envisager que les productions discursives des rappeuses ayant été programmées aux *FrancoFolies* — ainsi que la proportion très minime de ces dernières à mentionner cette forme de sollicitation parmi l'ensemble des artistes rencontrées — peuvent être représentatives des tendances à l'œuvre à Montréal en termes de diffusion de la musique.

C'est donc dans un champ musical et médiatique québécois toujours marqué et influencé par le concept de *québécoïcité* que s'insèrent les productions rap montréalaises. Ces représentations renseignent et infusent notamment les logiques des structures médiatiques ou événementielles locales, lesquelles participent alors à réactualiser une définition exclusive et restrictive de l'appartenance québécoise, dont il s'agit également d'en appréhender la dimension genrée.

VI. Quand la diffusion et la médiatisation articulent genre, langage, québécoïcité et représentations sur le rap

6.1 La *québécoïcité* : un concept dont l'historicité implique les rapports sociaux de sexe

Ainsi que Mireille McLaughlin et Monica Heller le démontrent au cours de leur contribution à l'ouvrage *Langage, genre et sexualité*, « *la structuration des communautés linguistiques au Canada – et (...) la conceptualisation de ces communautés comme des entités quasi biologiques, aux frontières nettes* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 254) a été alimentée par « *une conception traditionaliste de la famille et des relations de genre* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 254), engageant une « *définition*

patriarcale du nationalisme » (McLaughlin et Heller, 2011 : 255) corroborée à « *une idéologie homogénéisante de la langue* » :

« Depuis la fin du XIXe siècle, le nationalisme canadien-français s'est construit sur une conception avant tout biologique de l'ethnicité, qui unissait langue, patrie, foi et famille. L'idéologie qui lie la transmission familiale de la langue à la reproduction biologique a servi de base aux mobilisations politiques et économiques des années 1950-1960, qui ont mené au mouvement souverainiste et à une institutionnalisation ethnolinguistique de la francophonie canadienne minoritaire. Cette base de mobilisation provenait en grande partie d'une idéologie traditionaliste, portée par l'Église et l'élite canadienne-française, qui faisait de l'héritage généalogique la base de la constitution d'une nation canadienne française, descendante des premiers colons, marginalisées de l'économie et dépositaires des « vraies » valeurs civilisatrices et morales de la mission coloniale abandonnée par la France » (McLaughlin et Heller, 2011 : 255-256).

« *Langue, sexualité et reproduction de la nation* » ont donc historiquement été liées dans « *l'institutionnalisation de la francophonie canadienne* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 256), selon des logiques qui fondaient « *l'argument de l'idéologie biologique de la langue (...) sur une division patriarcale et hétéronormative de la famille et de la division du travail* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 257). Cette division « *naturalisait les rôles féminins et masculins au sein du foyer familial* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 257) et la représentation de « *la femme* » comme « *génitrice, première responsable de la transmission de la langue, de la religion et de culture* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 261). Dans un contexte où le nationalisme était particulièrement intriqué à la virilité (McLaughlin et Heller, 2011 : 262) et, par conséquent à la notion de vertu (McLaughlin et Heller, 2011 : 262-263), c'est donc aux femmes que « *revenait le travail de transmission du français (et du bon), des bonnes mœurs et des bonnes valeurs* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 263). Ainsi, ce qui se dégage des études qui documentent l'histoire du Québec en s'attachant aux « *traits communs de la vie des femmes* » (Le Collectif Clio, 1985² : 10), c'est l'inclination des débats sociétaux concomitants aux « *changements dans la façon de naître, de grandir, d'accoucher, de travailler* » (Le collectif Clio, 1985² : 10), a avoir historiquement positionné les femmes dans un rôle de « *« gardiennes de la race »* » (Le collectif Clio, 1985² : 241).

D'après Mireille McLaughlin et Monica Heller, certains « *aspects genrés et sexués* » de l'« *idéologie de la langue* » ont su « *résister au défi de la modernité* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 258). Des éléments de l'idéologie de la famille continuent ainsi de renseigner la francophonie canadienne contemporaine et ce, simultanément à la persistance du « *concept de base de la nation organique* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 270). Ainsi « *la reproduction des inégalités sociales* » au Québec peut se lire à travers la prise en compte du lien historicisé entre « *idéologie du genre et idéologie linguistique* » (McLaughlin et Heller, 2011 : 257). En témoigne par exemple l'expérience de Mireille

MacLaughlin, dont le sentiment d'appartenance à la francophonie et le patronyme britannique ont régulièrement pu être interprétés en termes de contradictions au sein de l'espace acadien, où elle a grandi (McLaughlin et Heller, 2011 : 254).

Au cours d'une contribution qui aborde « *le rôle accru que les rapports de genre et les sexualités racialisés sont venus jouer dans le traçage dans frontières de la citoyenneté occidentale* » (Bilge, 2010 : 198), Sirma Bilge a également démontré que le traitement médiatique du débat public sur les accommodements religieux⁵⁶¹, a engagé un discours de la nation articulé au discours de « *l'égalité-de-genre-et-des-libertés-sexuelles* » selon des modalités qui ont travaillé « *à tracer des frontières civilisationnelles et racialisées entre le « nous » et le « non nous »* » (Bilge, 2010 : 199). Le discours de la l'égalité de genre est donc réinvesti pour dessiner les frontières de l'appartenance québécoise, processus qui participe également de l'invisibilisation, voire de la légitimation, des propres tensions « internes » au discours de la nation sur la question du genre. Celui-ci se pare notamment d'« *un idéal qui consiste à célébrer publiquement, au lieu de la cacher, la beauté des femmes* ». (Bilge, 2010 : 219), lequel recouvre « *un exemple d'appropriation des discours féministes sur le droit de chacun de disposer de son propre corps* » (Bilge, 2010 : 219). Dans ce cadre, « *l'égalité de comme valeur fondamentale de l'Occident cède le pas à l'exigence de visibilité des femmes (pour le regard masculin hétérosexuel) comme condition plus appropriée d'être occidental et civilisé* » (Bilge., 2010 : 220).

Ainsi que relevé au cours de la sous-partie précédente, Dalia et Mathilde indiquent avoir eu accès à des espaces de diffusion et de médiatisation peu évoqués par les autres rappeuses rencontrées⁵⁶² et ce, dans un contexte médiatique québécois représenté comme relativement hostile au genre rap⁵⁶³. Ce fait peut être en partie lié à l'imprégnation du concept de *québécoïcité* au niveau des logiques de l'industrie musicale et médiatique locales. Par ailleurs, ces deux artistes qui se distancient d'une auto-définition en tant que « rappeuse »⁵⁶⁴, proposent un projet artistique mâtiné de textes traitant de sexualité et/ou qui mobilisent un vocabulaire à dénotation ou connotation sexuelle⁵⁶⁵. Considérant alors les enjeux genrés de l'idéologie de la francophonie canadienne exposés ici, cette sous-partie vise à interroger la manière dont le genre, le langage, les représentations sur le rap et la *québécoïcité* peuvent s'articuler et influencer les pratiques et les expériences médiatiques des rappeuses à Montréal.

⁵⁶¹ Chapitre I., 3.3.

⁵⁶² Dalia évoque également avoir fait l'objet d'un article dans LE DEVOIR⁵⁶², un quotidien d'envergure, qui pourrait être envisagé comme le miroir québécois du quotidien français LE MONDE.

⁵⁶³ Cf. Chapitre V, 5.6 et Chapitre VI, 5.4. ; 5.5.

⁵⁶⁴ Cf. Chapitre V, 1.1 et Chapitre VI 5.5.

⁵⁶⁵ Ce qui peut d'ailleurs provoquer un effet de confusion entre ce qui relève de la forme (utiliser des mots perçus comme crus pour parler de sujets divers) et ce qui relève du fond (parler de sexualité) au moment de la réception des pièces artistiques dans l'espace public.

6.2 Rapper « sans filtre » et rapper à propos de sexualité : deux modes d'investissement de l'activité rap à Montréal

Pour Dalia, le choix de s'impliquer dans le rap procède en partie du fait qu'elle souhaitait donner une réponse aux rappers sur le sujet de la sexualité, notamment abordé par certains artistes masculins qu'elle écoute :

« j'trouvais quand même que TTC puis Omnikron c'était ben drôle c'qu'il faisaient puis j'aimais ben ça/, mais c'était juste leur voix t'sais/y'avait pas la réponse des filles (...) puis c't'est pas heu t'sais/j'allais rien changer en disant « je XXX ça puis/on est pas de même les filles » (en prenant une voix aiguë) et puis/ça va tu vraiment changer quelque chose ? /puis c'est pas vrai que je veux faire des chansons puis que je veux être comme heu « hey viens dont ici donne-moi ta graine » (mime une voix alléchante) puis (...) no fucking way là j'suis pas Lil Kim non plus là/fait qu'là j'ai fait non non XXX on va faire une chanson/puis on va expliquer aux gars comment que ça marche (en chuchotant)/puis là à partir de d'là c'est tout parti le le processus/donc/le projet est/parle de sexualité » (Dalia-147/151)

Dalia n'envisage pas prendre le micro pour dénoncer ou condamner *a priori* des rappers dont les textes peuvent convoquer une forme d'objectivation sexuelle des femmes. D'après elle, de nombreuses pièces musicales peuvent sembler à première vue de meilleur ton que la musique qu'elle écoute, mais apparaissent finalement « *bien plus épouvantables* ». Elle considère que tout dépend « *de l'intention puis de la façon de s'exprimer* » :

« j'ai longtemps écouté de la musique qui peut paraître très misogyne, mais que/j'pense/moi je crois fortement que tout est dans le ton puis tout est dans l'approche/et pas nécessairement dans le contenu des paroles » (R2-145)

Dalia rejoint l'idée développée par J. Angelo Corlett, lorsqu'il s'est intéressé à la controverse suscitée par l'emploi de termes comme *bitches* and *niggaz* dans le rap américain. Ainsi que déjà évoqué au cours du deuxième chapitre de cette étude, le chercheur avait alors avancé que l'histoire, le contexte et les circonstances de l'utilisation d'un terme ou d'une expression sont à considérer avant de condamner leur emploi au regard de jugements de valeur objectivés (Corlett, 2005)⁵⁶⁶.

Indiquant donc son goût pour « *de la musique qui peut paraître très misogyne* », Dalia souligne néanmoins l'absence des femmes au sein de ce mode d'expression :

⁵⁶⁶ Pour une réflexion plus approfondie sur la propension des textes de raps à être considérés comme sexistes, le/la lectrice est invité-e à se référer à la partie 3.3.1 du Chapitre II de la présente recherche.

« j'trouvais quand même que TTC puis Omnikron c'était ben drôle c'qu'il faisaient puis j'aimais ben ça/, mais c'était juste leur voix t'sais/y'avait pas la réponse des filles » (Dalia-147)

Son projet artistique vise alors à rendre audible et visible « *la réponse des filles* », pour notamment parler de sexualité féminine aux garçons (« *on va expliquer aux gars comment que ça marche* »).

Compilant les approches des auteur-e-s qui ont interrogé le concept d'agentivité sexuelle, Marie-Ève Lang indique que celui-ci « *renvoie à l'idée de « possession » de son propre corps et l'expression de sa sexualité* ». Il fait ainsi « *référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité (...). Les notions de « contrôle » et du sentiment d'avoir le « droit » (...) au désir et au plaisir sont également centrales* » (Lang, 2011 : 191) à l'agentivité sexuelle, de même que celle de « *pouvoir (...) sur la situation ainsi que sur son corps* » (Lang, 2011 : 191). Prenant alors connaissance les productions discursives de Dalia sur ses ancrages et pratiques artistiques, on peut considérer que celle-ci s'inscrit dans une perspective qui postule, entre autres, de mettre en avant l'agentivité sexuelle des femmes :

« j'peux parler d'ces choses-là même si j'ai pas l'air d'une Barbie t'sais/puis j'peux les l'en parler sans nécessairement être frustrée puis/avoir du plaisir à travers ce sujet-là/pour moi c'est important de sortir de la victimisation » (Dalia-276).

Dalia investi ainsi un projet rapologique qui la pose en « *sujet désirant* » (Foucault, 1994 : 12) et « *« agente » de sa sexualité* » (Lang, 2011 : 191), face à un discours idéologique et diffus sur la sexualité qui tend à poser les femmes comme des êtres asexués (Lang, 2011 : 194) et, en conséquence, comme forcément « *passives* » et/ou « *objet* » (Lang, 2011 : 193) dans la sexualité⁵⁶⁷.

Par ailleurs, il convient de souligner que Dalia autodéfinit ses productions artistiques comme représentant « *La réponse des filles aux garçons* ». Ce fait rejoue en partie le rapport particulier/référence relevé au cours du chapitre précédent⁵⁶⁸, tout en participant d'une forme de réactualisation « *bousculée* » d'un système hétéronormatif impliquant une différenciation sexuelle hiérarchisante et une assignation des rôles désignés comme masculins et féminins. Si Dalia ne semble pas se détacher fondamentalement des tenants et des aboutissants d'un système hétéronormatif, la teneur de son projet artistique, qui vise notamment à mettre en visibilité une forme d'agentivité sexuelle (Lang, 2011), tend cependant à troubler certains ancrages.

Mathilde, quant à elle, décrit son propre rap « *spontané* » (Mathilde-150) et « *sans filtre* » :

⁵⁶⁷ Conséquemment à ce contexte, Marie-Ève Lang a d'ailleurs relevé que le développement de l'agentivité sexuelle « *semble beaucoup plus problématique chez les femmes, en particulier chez les adolescentes* » (Lang, 2011 : 189) que chez les hommes.

⁵⁶⁸ Cf. Chapitre V, 5.1

« j'ai pas de filtre tu sais des fois quand t'as bu vraiment beaucoup puis ton filtre il part là (...) donc c'est sans filtre moi j'pense c'est ça mon rap » (Mathilde-270)

Pour Mathilde, il s'agit donc plutôt de parler d'aspects de la vie de tous les jours, des « *petits commentaires que tu passes dans ta tête dans ta vie* » (Mathilde-158), sans faire attention à ce que ses propos soient, dans le fond ou dans la forme (et donc en termes langagiers), en adéquation avec les normes de bienséance en place dans la société. Dans un contexte sociétal où « *on attend que les femmes se comportent mieux que les hommes en tous points* » (Duchêne et Moise, 2011 : 13) et notamment d'un point de vue langagier et interactionnel (Moïse, 2002, Fracciolla, 2008), les productions discursives de Mathilde sur son rap mettent en exergue que « *les femmes savent aussi être où on ne les attend pas* » (Duchêne et Moise, 2011 : 13) et ce, bien davantage que l'ont parfois envisagé les approches analysant les rapports entre genre et langage. En effet, ces recherches ont historiquement pu tendre à reproduire les stéréotypes traditionnels sur le « féminin » et le « masculin » et, par exemple à alimenter la représentation d'une politesse exacerbée chez les femmes (Duchêne et Moise, 2011).

6.3 La diffusion dans l'espace public marquée par une appropriation des intentions artistiques à l'aune des rapports sociaux de sexe

D'après leurs productions discursives, Dalia et Mathilde proposent un rap dont certaines dimensions s'extirpent des normes de genre qui régulent les manières d'être, de faire et de dire généralement attendues chez les femmes. Prenant alors acte que le discours social sur la sexualité représente un lieu où se cristallisent et se sanctionnent de manière prégnante les rapports sociaux de sexe (Guillaumin, 1978) — lesquels renseignent déjà la diffusion des rappeuses et de leurs productions artistiques dans l'espace public⁵⁶⁹, ainsi que de l'idéologie historicisée de la francophonie canadienne⁵⁷⁰ - il apparaît opportun de se focaliser sur les enjeux liés à la médiatisation des productions artistiques de Dalia et Mathilde.

Pour ce faire, l'analyse portée ici va momentanément quitter les productions discursives des rappeuses pour se focaliser sur des discours médiatiques qui appréhendent leurs productions artistiques. Plus particulièrement, il s'agit de considérer un extrait d'entrevue réalisée par Mathilde pour le compte d'une chaîne Tv. Celle-ci est introduite par l'animateur en ces termes : « *si vous aimez les filles au franc-parler il est fort probable que vous tombiez sous le charme de XX, nouvelle venue dans le paysage rap québécois et protégée de XX. Oreilles sensibles s'abstenir* ». S'en suit un extrait de concert de Mathilde, puis un échange avec l'animateur sur ses débuts dans le rap. Intervient alors le

⁵⁶⁹ Cf. Chapitre V., 5.

⁵⁷⁰ Cf. Chapitre VI., 6.

rappeur⁵⁷¹ qui a découvert Mathilde et qui l'a poussée à investir une pratique plus impliquée du rap : « *ce que je pense qui va peut-être marcher c'est le point de vue de la femme qui n'est pas souvent mis de l'avant. Elle a des tonnes vraiment criss, c'est vraiment, parce que cette fille-là à cause qu'elle dégage un sexe appeal évident elle a souvent eu à combattre, si tu veux, l'homme* ». Retour ensuite à l'entrevue entre Mathilde et l'animateur, lequel poursuit à propos des productions artistiques de la rappeuse : « *tu as des chansons qui sont assez hard, impressionnament dures pour l'oreille* ».

Au « visionnage » de cette séquence retranscrite, on ne peut échapper à l'insistance faite sur le vocabulaire, la manière de rapper et/ou de parler de Mathilde. L'occurrence de l'expression « *franc-parler* » en accointance avec le terme « *filles* », et la répétition d'une idée de violence faite aux oreilles des auditeurs⁵⁷², sont éloquentes de cet ancrage. Quand bien même les discours envisagés ici relèvent de la création artistique, il apparaît clair que « *les propos des hommes et des femmes, mis en discours, ne sont pas entendus de la même façon* » (Duchêne et Moise, 2011 : 13). Ce fait semble également prendre une dimension territorialisée dans un Québec où les normes de genre procèdent en partie d'une idéologie historicisée de la francophonie et de la nation. En effet, les procédés discursifs *via* lesquels Mathilde est présentée au cours de l'émission Tv indiquent que la notion de la transmission maternelle du français et des bonnes mœurs semble toujours alimenter les représentations communes sur les pratiques linguistiques et langagières des femmes au Québec.

D'ailleurs, la réactualisation contemporaine de ce rôle historique attribué aux femmes est tangible, lorsque Mathilde évoque les rapports ambivalents que sa mère entretient à l'égard de la teneur sémantique et discursive de son rap, ainsi que l'influence de cette dernière a eu sur ses propres pratiques d'écriture :

« au début ma mère elle/ elle aimait vraiment pas ça là Mathilde franchement (avec accent) oh oui elle disait tu parles de tes fesses (rire) ouai tu pourrais écrire des choses XXX au début elle aimait pas ça, mais quand qu'elle a vu que ça commençait à fonctionner elle était tellement drôle là elle envoyait des courriels à ses amis (...) elle venait à des spectacles à Montréal t'sais vraiment elle est contente t'sais, mais c'est sûr que/ j'pense aussi qu'elle m'a influencé un peu à relaxer un peu sur les textes vulgaires là aussi/ puis heu/ c'est cute » (Mathilde-328)

Au cours de l'émission Tv considérée ici, Mathilde est avant tout envisagée au regard de son sexe et ce, selon des modalités qui lui rappellent simultanément combien elle n'est pas en accord celui-ci. Des procédés qui peuvent être mis en lien avec ceux relevés par Béatrice Fracchiolla dans le cadre d'un débat télévisé opposant Nicolas Sarkozy à Ségolène Royal. En effet, au cours de ce

⁵⁷¹ L'un des plus influents de la scène québécoise,

⁵⁷² la forme est ici uniquement produite au genre masculin puisque les productions discursives de l'animateur indiquent clairement la représentation d'un public uniquement composé d'hommes.

débat, ce sont « *les propos de NS qui conduisent (...) l'auditeur à comprendre, de manière négative, que SR a une manière de parler féminine, pas SR* » (Fracchiolla, 2008 : 506). De manière similaire aux processus relevés par Béatrice Fracchiolla, ce sont les propos de l'animateur de l'émission qui conduisent l'auditeur à appréhender Mathilde en tant que femme – et, au-delà, en tant que femme qui n'est pas en adéquation avec son genre —, pas la rappeuse elle-même qui, rappelons-le, considère simplement rapper « *sans filtre* » (Mathilde-270). De la même manière que le soulève Béatrice Fracchiolla à l'issue de son étude, l'analyse de l'émission télévisée à laquelle a participé Mathilde met alors en exergue « *comment il est possible de manipuler les représentations culturelles, sociales et linguistiques de sexe au cours d'une interaction* » (Fracchiolla, 2008 : 506).

Par ailleurs, selon les propos de l'artiste qui l'a découverte, Mathilde proposerait « *Le point de vue de La femme* », celui-ci étant marqué par le « *sexe appeal* » et le fait qu'elle doit « *combattre L'homme* ». Ce fait indique une forme d'homogénéisation et d'essentialisation des points de vue des femmes, qui apparaissent intrinsèquement liés à la séduction (des hommes) et au sexe. Une représentation corroborée par le discours introductif de l'animateur, qui fait appel au champ lexical de la séduction pour présenter la rappeuse : « *si vous aimez les filles au franc-parler il est fort probable que vous tombiez sous le charme de XX* ». Dans un contexte marqué par l'hétéronormativité⁵⁷³, le journaliste engage une forme d'interpellation à un spectateur supposé qui serait forcément un homme, et insinue que les rappeuses ne pourraient éveiller l'intérêt de celui-ci qu'en répondant à des critères de séduction avant de répondre à des critères artistiques. Quand bien même la séduction est ici inscrite dans une forme de paradoxe au regard des inclinations langagières de Mathilde, affichées comme peu concordantes avec la représentation de la féminité, cette dernière reste avant tout envisagée comme une femme et donc dans sa prédisposition à charmer, avant d'être appréhendée en tant qu'artiste⁵⁷⁴. Les discours de l'animateur et du rappeur à propos de la Mathilde renvoient ainsi à un continuum de la définition idéologique du sexe, qui prend forme et appui dans des rapports de pouvoir en même temps qu'elle permet leur durabilité dans l'espace public (et donc médiatique), selon laquelle les femmes sont avant tout définies par leur sexe, voire elles sont le sexe (Guillaumin, 1978). « *Idéologiquement* », indique Colette Guillaumin, « *les femmes SONT le sexe, tout entières sexe et utilisées dans ce sens* » (Guillaumin, 1978 : 7). Les processus hiérarchisants qui corroborent cette forme d'objectivation et d'appropriation des femmes sont également saillants au sein des discours des deux hommes en présence. En effet, au-delà d'évoquer Mathilde à l'aune des notions de charme, de séduction, ou de *sexe appeal*, celle-ci est également désignée comme la « *protégée* » du rappeur en question par l'animateur.

⁵⁷³ Cf. Chapitre II., 1.2.

⁵⁷⁴ Cf. Chapitre II., 3.1.3 ; 3.2.1 et Chapitre V., 5.4.

La confrontation des productions discursives de Mathilde avec les discours à l'œuvre dans l'espace public sur son rap, met en lumière que les interprétations médiatiques de ses productions artistiques dépassent ses intentions et la resituent dans un cadre basé sur une différenciation sexuelle hiérarchisante. Cette différenciation convoque les rapports sociaux de sexe, lesquels renseignent ce qui relève du langage selon des modalités qui impliquent une dimension territorialisée dans le cadre d'un contexte québécois, historiquement marqué par une idéologie linguistique intriquée à une idéologie de genre.

6.4 L'assignation des rappeuses à des rôles qui rejouent une ségrégation verticale du champ musical

Au cours de la même *interview*, lorsque l'animateur indique à Mathilde le caractère cru de ses propos, celle-ci réplique que c'est aussi grâce à cette facette qu'elle s'est fait connaître. En proposant un mode d'expression sans cesse souligné et commenté par les journalistes, elle considère que « *la controverse* » l'a « *aidé* ». Cependant, lorsque je la rencontre trois ans après cette entrevue, le sentiment d'être enfermée dans un rôle sexualisé, voire vulgaire, et dans lequel elle ne se reconnaît pas, est prégnant. Ce fait est particulièrement saillant lorsque nous évoquons une vidéo visible sur *Youtube* :

« Claire-97 _j'étais pas contente du montage en fait_

Mathilde-98 ben non pas vraiment t'sais ils ont ils ont pris/j'ai dit pleins de trucs intéressants, mais là-dessus ils ont gardé le bout où j'disais plot⁵⁷⁵

Claire-99 mmb

Mathilde-100 après ça où est-ce qu'ils/ils disaient des choses j'trouvais ça un peu déplacé, mais t'sais j'veux dire/j'vas pas j'vas pas m'fâcher puis m'en aller qui fait que je me suis prêté au jeu pis ils ont vraiment pris les les les cinq j'ai trouvé ça très heu/ très premier degré : très heu/faute poche⁵⁷⁶ là »

Les propos de Mathilde offrent donc un tout autre éclairage à l'extrait vidéo, qui relève d'une forme d'*interview* menée sur un mode potache. Non seulement les segments sélectionnés par les réalisateurs n'étaient pas représentatifs de l'ensemble de la séquence enregistrée, mais ils relevaient également de moments qui ont pu susciter une certaine gêne chez Mathilde. La déconvenue sera alors double puisqu'ayant accepté de participer à ces épisodes moins agréables, elle découvre par la suite que se sont ces derniers qui ont été retenus lors du montage. Cet extrait témoigne d'une appropriation de la manière d'être de Mathilde. Parce que ses textes sont « *sans*

⁵⁷⁵ Terme français québécois que l'on pourrait traduire par « chatte » en français populaire de France.

⁵⁷⁶ Terme français québécois que l'on pourrait traduire par le mot « dommage » en français standard de France.

filtre » dans le fond, comme dans la forme, et parce qu'elle utilise un vocabulaire cru, elle est simultanément rapprochée, et selon des procédés qui croisent les rapports sociaux de sexe et le langage, de la figure du « *sexe dévorant* »⁵⁷⁷ (Guillaumin, 1978 : 8) décrite par Colette Guillaumin. Réactualisant le discours idéologique selon lequel les femmes sont « *toujours, directement un sexe* » (Guillaumin, 1978 : 7), les procédés mis en œuvre dans l'espace public concourent à ce que Mathilde ne puisse pas dépasser cette caractérisation. Ce processus se joue à travers ce qui relève de la parole et du « dire », ainsi qu'en témoigne la matérialisation discursive de la mise en récit qu'elle propose : « *j'ai dit pleins de trucs intéressants, mais là-dessus ils ont gardé le bout où j'disais plot* ». La mise en opposition de « *plot* » et de « *trucs intéressants* », via la répétition du segment « *je+dire* » convoque des modalités d'autorisation ou non de la parole, qui procèdent des rapports sociaux de sexe, lesquels représentent des rapports d'appropriation. En effet, la répétition du verbe « *dire* », conjugué à la première personne, renforce le jeu de négation/assignation qui se joue l'encontre de Mathilde, selon lequel ce qui relève de la réflexion lui est refusé. Ce fait peut être interprété comme un procédé de canalisation de l'autonomie (discursive, sexuelle) de la rappeuse, qui est perçue comme engageant une transgression des normes linguistiques et de genre, notamment dans son rapport détaché à l'usage de termes crus.

Cependant, face à ces formes de contrôle et d'appropriation, la mise en mots de cet épisode par Mathilde corrobore le postulat de Nicole-Claude Matthieu, selon lequel « *céder n'est pas consentir* » (Matthieu, 1991 (1985) : 131) à une situation marquée par un rapport de pouvoir qui engage une asymétrie des rôles joués par les divers protagonistes en interaction (« *j'trouvais ça un peu déplacé, mais t'sais j'veux dire/j'vas pas j'vas pas m'fâcher puis m'en aller qui fait que je me suis prêté au jeu* »).

Par ailleurs, les processus décrits ici rejoignent les analyses de Nadia Ouabdelmoumen, lorsqu'elle considère que le « *le privilège de la neutralité ou de la transparence* » (Ouabdelmoumen, 2014 : 200), tout comme la négation de ce privilège, peuvent être impliqués de procédés oscillant « *entre « visibilité » et « invisibilisation* » (Ouabdelmoumen, 2014 : 200). En effet, Mathilde indique avoir bénéficié d'une certaine visibilité par la « *controverse* », c'est-à-dire par le fait qu'elle se différencie de ce qui relève de la norme. Par ailleurs, il a été mentionné que Dalia et Mathilde ont pu accéder à des espaces de diffusion que peu d'autres rappeuses mentionnent dans leur discours. Cependant, il semblerait que Mathilde soit surtout visible dans l'espace public à travers le prisme de la « *controverse* », qui non seulement lui fait porter la marque de l'altérité, mais implique également une forme d'appropriation de ses ancrages artistiques. En cela, on peut

⁵⁷⁷ « *La rapport de classe qui les [les femmes] qui les fait objet est exprimé jusque dans leur sexe anatomo-physiologique sans qu'elle puisse avoir de décision ou même de pratique autonomes à ce sujet. La version qui fait d'elle des « sexes dévorants » n'est que la face idéologique inversée du même rapport social. Si la moindre autonomie se manifeste dans le fonctionnement sexuel lui-même (...) voilà qu'elle est interprétée comme une machine dévorante, une menace, un broyeur* » (Guillaumin, 1978 : 7-8)

considérer que la manière dont elle est médiatisée procède également d'une forme d'invisibilisation, puisque ce processus « *ne signifie pas ne pas être vu, mais n'être vu qu'à travers certains prismes fantasmatiques et/ou stéréotypiques* » (Bouamama, Cormont et Fotia, 2012 : 211).

Ces processus de « visibilité »/« invisibilisation », et les enjeux qui les sous-tendent, sont également palpables au niveau des expériences de la médiatisation vécues par Dalia, qui a choisi d'investir le rap pour, entre autres, déplacer les points de vue sur la sexualité féminine. Au cours de l'entretien mené avec celle-ci, plusieurs de ses prises de paroles laissent transparaître des ressentis similaires à ceux exprimés par Mathilde. Alors que ses textes traitent également d'autres sujets, Dalia indique qu'elle peut parfois se sentir assignée à la thématique de la sexualité par les interprétations qui sont faites de ses productions musicales dans l'espace public :

« c'est comme si les gens voyaient juste/entendaient que je parlais de cul » (Dalia-161)

Par ailleurs, les injonctions faites aux rappeuses de s'exprimer sur ce qui relève de la sexualité semblent relativement actives dans l'espace montréalais et québécois. Une autre rappeuse déclare effectivement :

« especially for female rap artists there's like a certain / stereotype about what people should be rapping about (...) like me I've had a lot of people come at me like I should be rapping about like sexual things type a thing like that ya know but like I don't wanna rap about that (...) not that it doesn't interest me like a song about it but like that's not what I'm about I'm deeper than that »⁵⁷⁸ (Greta-112-114)

Au cours de l'entretien, Greta insiste également sur le fait qu'elle souhaite évoquer d'autres sujets, car elle veut être « *respectée en tant que rappeuse* » :

« to be a female MC also it's hard to get that respect level that's why I was saying that I'd rather rap about deep things to see to show people that I'm serious and like I want the respect first ya know that's what I want people to respect me as a female rapper for sure »⁵⁷⁹ (Greta-184)

Ce que soulève ici Greta, c'est la volonté d'être prise au sérieux en tant qu'artiste. Ainsi que déjà discuté ultérieurement, la représentation selon laquelle les femmes doivent plus prouver et ne pas faire de faux pas pour être reconnues en tant qu'artistes à part entière, reste vivace au sein du champ musical et, par conséquent, de l'activité rap⁵⁸⁰. Partant de là, ce qui relève de la sexualité et de la considération artistique semblent jouer en sens inverse. En effet, les productions discursives

⁵⁷⁸ « *particulièrement pour les artistes rappeuse il y a comme un certain / stéréotype à propos de ce sur quoi les gens devraient rapper (...) comme moi j'ai été approchée par beaucoup de gens disant que je devrais rapper à propos de choses sexuelles ce genre de choses tu vois mais je ne veux pas rapper à propos de ça (...) pas que ça ne m'intéresse pas une chanson à ce sujet (à propos de ça) mais ce n'est pas ce dont je veux traiter je suis plus profonde que ça* » (Greta-112-114). Traduction opérée par mes soins.

⁵⁷⁹ « *aussi être (en tant que) une femme Mc c'est dur d'obtenir ce niveau de respect c'est pourquoi je disais que je préférerais rapper à propos de choses profondes pour voir pour montrer aux gens que je suis sérieuse et que je veux d'abord être respectée tu vois c'est ce que je veux à coup sûr que les gens me respectent en tant que rappeuse* » (Greta-184). Traduction opérée par mes soins.

⁵⁸⁰ Cf. Chapitre II, 3.2.2 et Chapitre V., 5.3.

de Mathilde et Dalia indiquent que « parler de sexualité » et/ou « mobiliser des termes à connotation sexuelle » implique à la fois la ségrégation horizontale du champ musical — selon laquelle « femme » et « sexe » entrent ici en classes d'équivalence —, et sa ségrégation verticale — où se joue la légitimité artistique —⁵⁸¹.

La reconnaissance à des niveaux qui sont tendanciellement porteurs de pouvoir dans le champ artistique (maisons de disques, médias d'envergure, etc.) peut alors être problématique au regard des sujets endossés et/ou des manières de s'exprimer :

« ça a pas été heu/un problème d'être rappeuse j'pense que c'était plus un problème/du fait que mon contenu était/sexuel (...) comme j'disais un peu tantôt⁵⁸² j'me suis déjà fait dire à quelques reprises comment, mais tu parles juste de d'ça/puis c'est un peu redondant puis/les gars eux autres ils peuvent juste parler de/de cul puis d'char puis de de jeux vidéos c'est correct ça (...), mais moi si j'parle de/de cul/puis de bouffe puis de langue française par exemple/puis du beaucoup du corps d'là femme t'sais heu » (Dalia-305/309)

Les productions discursives de Dalia indiquent que les logiques de l'industrie musicale et médiatique québécoise, qui semblent alimenter une forme de visibilité sollicitant particulièrement une appréhension sexualisée des rappeuses, tendent simultanément à contenir les artistes concernées dans une forme de marginalité, puisqu'elles imposent à ces dernières des rôles les éloignant de la légitimité artistique au sein de ces mêmes espaces. Par ailleurs, un traitement différencié se joue au niveau de la réception des pièces musicales. Aborder la thématique de la sexualité ne semble pas engendrer les mêmes interprétations, selon qu'elle soit prise en charge par des hommes ou par des femmes. Plus précisément, parler de sexualité ne semble pas interpeller lorsque se sont des hommes qui investissent cette thématique, contrairement aux moments où c'est une femme qui choisit de s'y adonner. Ceux-ci peuvent ainsi « *juste parler de cul* », sans que soit questionné leur légitimité dans le domaine, fait qui ne semble pas discursivement possible pour les femmes, puisque l'adverbe subjectif « *juste* » n'est pas produit les concernant.

Si l'infériorité numérique manifeste des femmes sur ce terrain — soulignée discursivement par une mise en opposition entre « *les gars* » et « *moi* », laquelle convoque également le rapport particularité/référence relevé au cours du chapitre précédent⁵⁸³ — peut *a priori* expliquer l'attention dont les femmes font l'objet lorsqu'elles s'impliquent sur la thématique de la sexualité, cette situation résulte également d'un contexte traversé par des rapports sociaux de sexe qui se sanctionnent *via* l'interprétation et la manipulation idéologique de la sexualité. En effet, si les

⁵⁸¹ Cf. chapitre II,3.

⁵⁸² « *mais c'est aussi je me suis faite reprocher un dans j'ai eu un article dans / dans Le Devoir puis heu dans / quelques critiques du disque qui sont comme / ok / t'sais tu peux parler de d'autres choses* » (Dalia-159)

⁵⁸³ Cf. Chapitre VI., 5.1.

femmes « *SONT le sexe* » (Guillaumin, 1978 : 7), les hommes, quant à eux « *ne sont pas sexe, mais en possède un* » (Guillaumin, 1978 : 7). Ainsi, « *idéologiquement, les hommes disposent de leur sexe, pratiquement les femmes ne disposent pas d'elles-mêmes (...) idéologiquement elles sont donc un sexe sans médiation, ni autonomie* » (Guillaumin, 1978 : 7) L'opposition entre « être » et « avoir » (ou « disposer de ») est ici décisive. Puisqu'ils « ont » un sexe, les hommes sont à même de penser ce qui a attiré à la sexualité. Puisqu'elles « sont » le sexe, les femmes ne peuvent montrer « *ni appréciation personnelle ni mouvement propre* » (Guillaumin, 1978 : 7) à cet égard. La réception et l'interprétation différenciée des productions artistiques traitant de sexualité semblent alors relever de processus qui trouvent leurs fondements dans ces logiques. Dans un contexte québécois historiquement infusé d'une idéologie nationaliste patriarcale (McLaughlin et Heller, 2011 : 255), selon laquelle il incombait aux femmes de transmettre les bonnes mœurs, la réception du projet artistique de Dalia s'est également parée d'une dimension nouvelle au moment où elle est devenue mère :

« y'a des gens qui m'ont dit heu/ouais mais ta fille par exemple plus tard/ t'sais heu que/ quel genre de rapport tu vas avoir avec tes paroles/ puis est-ce que tu vas être gênée de lui montrer c'que t'as fais ? » (Dalia-309).

6.5 Genre, rap, langage et québécoïcité : le positionnement unique, dynamique et nécessairement ambivalent des rappeuses au sein de la « matrice de la domination »

Les productions discursives de Dalia et Mathilde indiquent que si leur diffusion dans l'espace public peut être en partie facilitée au regard de leur positionnement face au concept de *québécoïcité*, celle-ci se pare également d'une forme d'appropriation du sens de leurs productions artistiques, selon des procédés qui impliquent des normes de genre se corroborant à l'héritage d'une idéologie nationaliste et linguistique patriarcale. Ces processus engendrent notamment une légitimité différenciée et hiérarchisée, qui rejoue les analyses émises par Monique Wittig sur la question des écrits minoritaires :

« Écrire un texte qui a parmi ses thèmes l'homosexualité, c'est un pari, c'est prendre le risque qu'à tout moment l'élément formel qu'est le thème surdétermine le sens, accapare tout le sens, contre l'intention de l'auteur qui veut avant tout créer une œuvre littéraire. Le texte donc qui accueille un tel thème, voit une de ses parties prises pour le tout, un des éléments constitutifs du texte pris pour tout le texte et le livre devenir un symbole, un manifeste. Quand cela arrive, le texte cesse d'opérer au niveau littéraire, il est l'objet de déconsidération en ce sens qu'on cesse de le considérer en relation avec les textes équivalents. » (Wittig, 20132 (1992) : 101-102).

Lorsque le rap de Dalia et Mathilde est confronté aux logiques qui sous-tendent la diffusion dans l'espace public, celui-ci voit certains de ses éléments formels — traiter de sexualité et/ou convoquer des termes à connotation ou dénotation sexuelle — surdéterminer le sens de leur rap, et notamment le sens qu'elles en donnent. Les deux rappeuses semblent régulièrement être envisagées « en tant que femmes » avant d'être envisagées « en tant qu'artistes », et leurs productions artistiques sont appréhendées à l'aune des normes de genre avant de l'être à l'aune de l'une analyse ou d'une critique esthétique, littéraire ou musicale.

Ces procédés régulateurs peuvent en partie expliquer pourquoi Mathilde et Dalia considèrent que la teneur sémantique et discursive de leur rap les ont parfois éloignées de certains médias d'envergure⁵⁸⁴. Peut-être ces procédés régulateurs ont-ils également participé du fait qu'elles connaissent toutes les deux une carrière dont le degré de professionnalisation est variable dans le temps et que, dans ce cadre, elles endossaient une pratique rapologique beaucoup moins investie au moment où je les ai rencontrées qu'elle n'avait pu l'être dans le passé. Mathilde, notamment, a évoqué dès l'ouverture de notre entretien la situation suivante :

« les choses vont quand même assez lentement ces temps-ci, mais j'ai eu un bon un bon hype puis maintenant je cherche à le rattraper là ça s'en vient j'imagine là » (Mathilde-2)

Si la convocation de la thématique de la sexualité de la part d'une femme, et selon des modalités qui réinvestissent certains pans d'un système hétéronormatif, peut-être interprétée comme problématique⁵⁸⁵ dans l'espace public et entraîner une légitimité artistique différenciée, il semblerait qu'évoquer une orientation homosexuelle ou des expériences de la sexualité homosexuelle semble d'autant plus compliqué dans une visée de reconnaissance musicale et artistique. C'est ce qu'indiquent les propos de Fiona :

« même mettons pour la question heu de l'orientation sexuelle souvent on se fait approcher pour des affaires heu des événements gays ou des entrevues par rapport à ça puis on les refuse toutes parce qu'on a pas le goût de de devenir ghettoisé puis aliéné comme si c'était un band gay t'sais/Tegan and Sarah là le monde s'en foute si c'est bon ou pas c'est juste le band de lesbiennes t'sais comme puis ça va pas plus loin t'sais ça leur a pris 5 albums avant que le monde l'écoute plus comme vrai un album puis que y'ai des gars dans leur shows parce que avant ça c'étaient juste des lesbiennes puis nous on voulait

⁵⁸⁴ « mais j'ai l'impression que à cause des des propos des fois ou la façon que j'ai de dire les choses les les gens autant ils aiment le produit mais y se sentiraient pas ils ont peur de le sortir (...) tu sais parce que / c'est chacun t'sais c'est quelque chose qui passerait pas à la radio XXX ou quoi que ce soit tu sais les grandes radios même si c'est bon /ben tu peux pas entendre heu plot conne sexe fuck estie là t'sais » (Mathilde-28/30)

⁵⁸⁵ « mais c'est aussi je me suis faite reprocher un dans j'ai eu un article dans / dans Le Devoir puis heu dans / quelques critiques du disque qui sont comme / ok / t'sais tu peux parler de d'autres choses / puis j'suis comme // bah peut-être j'avais pas envie à ce moment-là t'sais puis je parlerai peut-être pas de ça toute ma vie mais c'est ça que j'avais envie de faire à ce moment-là t'sais » (Dalia-159).

pas entrer là-dedans on voulait que notre musique soit reconnue pour la musique pas pour notre orientation » (Fiona-210)

Evoquant ici les phénomènes de différenciation et de hiérarchisation de la reconnaissance artistique *via* la production de termes particulièrement forts : « *ghettoisé* », « *aliéné* », Fiona souligne conjointement organiser son activité musicale en mettant en œuvre des pratiques qui la rapprochent d'un « « (...) *privilège de la neutralité ou de la transparence* » » (Ouabdelmoumen, 2015 : 200) que représente la norme et ses ancrages inscrits dans un système hétéronormatif.

Les processus sociaux à l'œuvre dans le cadre de l'activité rap, qui imbriquent le genre, le langage et les héritages d'une idéologie de la francophonie canadienne-française — que réactualisent notamment le concept de *québécoïcité* contemporain — ont été ici abordés à l'aune des expériences et des trajectoires de deux rappeuses. L'analyse de leurs productions discursives a ainsi renseigné et exemplifié la manière dont les rappeuses sont toujours situées à une place unique, dynamique et forcément ambivalente au sein d'une « *matrice de la domination* » (Hill Collins, 2000²) territorialisée, selon des modalités qui mettent en exergue différentes facettes de leur positionnement social en fonction des contextes, des pratiques artistiques endossées, des réseaux de sociabilités interindividuels et professionnels investis, etc.. L'implication au sein de l'activité rap est ainsi traversée par des rapports sociaux en coproduction qui s'articulent à des vecteurs de différenciation — comme le langage — et qui apparaissent particulièrement à l'œuvre au moment de la diffusion et de la médiatisation des productions artistiques dans l'espace public. Par ailleurs, ces enjeux prennent également une dimension particulière dans le cadre précis de la pratique du rap, puisque ce genre musical apparaît empreint représentations « externes » et internes » qui s'organisent à la croisée des rapports sociaux, et qui peuvent tendre à poser ce celui-ci comme « genre musical de la *non-québécoïcité* » à Montréal et au Québec.

Exemplifiée à travers l'analyse des productions discursives de Dalia et Mathilde, la manière dont le genre, le langage, la québécoïcité et les représentations sur le rap peuvent influencer les trajectoires et les subjectivités est particulièrement conscientisée par Emily :

« moi je suis XX/la XXX pas rapport mauvaise couleur mauvais sexe mauvais langue mauvais this mauvais that mauvais everything I am the outsider/ donc je vous comprends vous les outsiders les pas rapport je vous comprends/ sauf que je m'en suis toujours foutue la gueule » (Emily-94).

À travers la répétition de l'adjectif subjectif « *mauvais* », accolé à des termes impliquant des catégories politiques d'analyse et fondées par des rapports de pouvoir (« *couleur* », « *sexe* »), ou des vecteurs de différenciation (« *langue* »), Emily souligne combien elle se situe toujours et forcément en porte-à-faux d'un « « (...) *privilège de la neutralité ou de la transparence* » »

(Ouabdelmoumen, 2015 : 200) et ce, à l'aune de rapports sociaux et vecteurs de différenciation qui vont plus ou moins s'actualiser dépendamment des contextes investis.

Considérant avoir une « *mauvaise couleur* » Emily fait référence à sa blancheur et aux enjeux que cela implique au sein d'une activité rap qui semble perçue et se percevoir comme relevant d'un genre musical non-blanc, au Québec et ailleurs. En effet, Emily présente une trajectoire relativement marquée de circulations internationales de longue durée et traversées du fait artistique. La blanchité qui, dans le cadre de la société majoritaire, recouvre la couleur que l'on ne voit pas — ou, pour reprendre les termes de Maxime de Cervulle, une « *formation hégémonique presque invisible à force d'omniprésence* » (Cervulle, 2013 : 15) —, devient couleur de la particularité, celle qui porte la marque de l'altérité ou plutôt de la non-authenticité⁵⁸⁶ dans le cadre du rap. Ce fait n'est pas anodin et recoupe des logiques qui ont justement participé de la construction et de la stabilisation du genre rap comme genre minoritaire (Hammou, 2012a : 83-84), selon des logiques qui engagent une diversité d'acteur-trice-s — que représentent les artistes, les maisons de disques, les réseaux médiatiques ou encore les pouvoirs publics — dont les pratiques se répondent et entrent en articulation. En France, Karim Hammou a mis en exergue que l'adoption d'un marketing du rap dit « *de la marge* », à partir de la fin des années 1990 en France, a concouru à ce que « *les intermédiaires du commerce musical* » traitent les « *Blancs (...) comme des exceptions au sein d'un genre dont le caractère « non-blanc » était ainsi tenu pour acquis* » (Hammou, 2013 : 194). Concernant le contexte québécois, il a été mis en lumière que les logiques médiatiques ont présenté et présentent une propension à ériger le rap en tant qu'expression musicale de la *non-québécoïcité*, processus également alimenté par le traitement médiatique des artistes rap issu-e-s du groupe majoritaire. Ce faisant, les productions discursives de Emily traduisent la persistance de ces représentations par rapport au genre rap et indiquent que la caractérisation du rap comme « non-blanc » affecte les expériences subjectives et quotidiennes des artistes investi-e-s dans ce genre musical.

Le segment « *mauvaise langue* », quant à lui, semble particulièrement renvoyer au contexte montréalais et québécois, et à son statut d'artiste anglophone dans un espace québécois considéré comme peu enclin à diffuser des productions anglophones locales⁵⁸⁷. Enfin, le « *mauvais sexe* », convoque le rattachement d'Emily au groupe minoritaire des femmes au sein du rapport de pouvoir transversal que représente le genre. Explicitant qu'elle se situe à une place unique, dynamique et ambivalente d'une « *matrice de la domination* » (Hill Collins, 2000²) à la fois transnationale et territorialisée, les productions discursives d'Emily mettent en évidence que

⁵⁸⁶ Cf. Chapitre III., 4.2. et Chapitre V., 2.1.

⁵⁸⁷ Cf. Chapitre V., 5.2.

chaque situation peut activer l'une et/ou des facettes de son positionnement social, et lui renvoyer le fait qu'elle reste constamment « hors-norme » et jamais « à sa place ». Ce fait est finalement résumé à travers la production du segment « *I am the outsider* » qui souligne son caractère constant d'« *individu considéré comme étranger au groupe [outsider]* » (Becker, 1985 (1963) : 25). L'énoncé se conclut néanmoins par l'affirmation de ne pas réguler ses manières d'être et de faire en fonction de ce qui serait attendu de celle qui n'est jamais « à sa place » (« *sauf que je m'en suis toujours foutu la gueule* »).

CONCLUSION GÉNÉRALE

LA RECHERCHE EST UN CHEMINEMENT : APPORTS ET LIMITES DE CETTE ÉTUDE

I. Une recherche marquée par son cheminement

Telle qu'elle a été engagée, cette recherche ambitionnait d'interroger la pratique du rap et du hip-hop comme vectrice de dépassement et de subversion des catégories établies et reproduites selon une idéologie majoritaire et, au-delà, comme lieu potentiel de visibilité et de prise de pouvoir des femmes dans l'espace public. Ce projet visait notamment à poursuivre des réflexions engagées en Master sur les enjeux du projet de marrainage de la Maison Internationale de Rennes, lequel visait à soutenir la prise de responsabilités des femmes dans un espace public traversé par une pluralité de rapports de pouvoir.

Le mandat de cette recherche s'est alors établi à la croisée de plusieurs facteurs engageant les représentations communes sur le rap, l'« *intuition* » (Popper, 1997 (1994 : 107)) du caractère opportun de documenter ce genre musical et d'appréhender les processus engageant des rapports de pouvoir coproduits à travers celui-ci, ainsi qu'un goût certain pour le rap et les formes de sociabilités qui s'organisent conjointement à celui-ci.

La mise en œuvre de ce projet de recherche trouve alors une partie de ses fondements dans la perception que le domaine artistique et les œuvres qui en émanent, relèvent d'un indicateur des enjeux sociétaux à l'œuvre dans un espace/temps donné. Outre des productions musicales, cinématographiques, littéraires, etc. appréhendées comme transmettant une interprétation de la société et donc renseignant sur cette dernière, je considèrai que les pratiques, les expériences et les trajectoires du fait musical sont traversées par une visée d'investissement, de transmission et de visibilité au sein de l'espace public. Ce faisant, les artistes du champ musical agissent non seulement dans, mais également sur l'espace public, en même temps qu'elles et ils se confrontent à lui et donc à un ordre social et à ce qui relève d'une idéologie majoritaire, dont les tenants et les aboutissants sont alors d'autant plus palpables.

Au-delà d'être caractérisé comme une forme de miroir des sociétés humaines, le fait musical était représenté comme un lieu et un vecteur *en soi* de déconstruction, voire de contestation des tensions qui s'y actualisent, notamment dans le cadre de domaines dits subversifs, *underground* ou associés à l'idée de « contre-culture ». La pratique rapologique était ainsi envisagée comme faisant partie d'un faisceau de pratiques artistiques contemporaines qui tendent à souligner, à interroger,

voire à remettre en cause une compréhension et une organisation de la société basée sur une idéologie majoritaire, ainsi qu'à impulser une visibilité et une prise de pouvoir de ses acteur-trice-s dans l'espace public.

Par ailleurs, il convient de souligner que la définition des contours et des visées de ce projet de recherche a également été guidée, voire en partie encouragée, par son inscription dans un espace public (médiatique, scientifique, politique, artistique, etc.) infusé de discours sur le rap, dont il apparaissait primordial d'en interroger les fondements, tout en tenant compte de la circulation de ces représentations dans les sphères tant externes qu'internes au rap, ainsi que de leur impact au niveau des pratiques à l'œuvre au sein de ce genre musical. Dans cette optique, les premiers temps du doctorat ont notamment impulsé une réflexion concernant les discours émis sur le rap et qui en invoquent avant tout son caractère sexiste et/ou qui l'érigent comme expression du sexisme, contrairement aux autres genres musicaux (Lesacher, 2013).

Partant de là, et considérant mon inscription en sciences du langage et dans une démarche qui se réclame des Études genre, j'ai envisagé que les pratiques, les représentations, les expériences et les trajectoires des rappeuses relèvent d'un prisme dynamique et hétéroclite qui permet d'appréhender les enjeux sociolinguistiques, genrés, etc. d'une société dans toute leur complexité, tout en représentant des lieux de subversion des rapports sociaux au sein desquels elles s'inscrivent, et ce, notamment dans le cadre de la prise de responsabilité dans l'espace public. C'est donc sur ces dernières que s'est focalisée cette étude.

À l'issue de ce travail de recherche, il est évident que le cheminement de la thèse a recouvert des réajustements en termes de visées et d'appréhension de son objet. Certains pans et points d'ancrage du projet initial ont ainsi été reproblématisés, selon des modalités qui apparaissent également révélatrices des enjeux scientifiques liés à l'appréhension du genre musical rap.

En effet, deux facettes du projet initial, qui convoquaient une définition *a priori* du genre rap et qui procédaient de discours en circulation sur celui-ci, ont été rapidement reconsidérées.

La perception du genre rap comme un genre fondamentalement subversif a été rapidement remise en question, d'autant plus que celle-ci procède en partie des représentations communes sur le rap, dont la recherche tend à interroger les ancrages et les effets qu'ils engendrent. Ce réajustement par rapport à l'appréhension du genre rap en lui-même a engendré une redéfinition des visées et des ancrages d'une recherche appréhendant l'activité rap à l'aune du genre et focalisée sur les pratiques, les expériences et les trajectoires de rappeuses.

Par ailleurs, si le rap était envisagé comme un genre hétérogène et pouvant relever de logiques contradictoires, le lien entre rap et hip-hop, quant à lui, était davantage posé comme un allant de soi, que comme un fait à problématiser. L'appréhension progressive de ce lien « prédéfini » comme une construction historique et/ou comme une représentation qui organise notamment les expériences et les pratiques des acteur-trice-s du rap, a ainsi fait apparaître une certaine dialectique entre « rap hip-hop » et « rap non hip-hop » dans les discours, laquelle influe sur le positionnement des artistes par rapport à leur pratique artistique. Néanmoins, ce lien a également pu être réinvesti de manière plus ou moins consciente au cours de l'enquête de terrain, en particulier lors de la conduite des entretiens avec les rappeuses.

En outre, la proposition initiale de cette recherche, qui visait à intégrer les productions artistiques des rappeuses au corpus d'analyse, a été revue dès les premiers temps de la recherche. Ainsi que l'explique Karim Hammou à l'occasion d'une contribution abordant la question de la violence verbale dans le rap « *si l'on concède au rap qu'elle est une forme chansonnière, il faut reconnaître que l'étude d'une chanson, aussi consciencieuse soit-elle, donne tout au plus accès à une stylistique et n'offre pas à elle seule un accès à la pensée, la subjectivité, de l'artiste qui en est l'auteur* » (Hammou, 2008 : 206). Prenant acte des d'outils d'analyse stylistique, esthétique ou littéraire qu'exigeait l'intégration des productions rap au corpus d'analyse, ce projet a été réévalué pour plutôt convoquer ces dernières au cours des entretiens menés avec leurs auteures. Ce procédé permettait d'en discuter les ancrages et donc, d'en dégager la teneur « *conventionnelle, coopérative et fictionnelle*⁵⁸⁸ » (Hammou, 2008 : 206), laquelle renseigne d'autant plus les pratiques et les expériences des rappeuses.

Au regard de la propension manifeste de la sociolinguistique à interroger ce genre musical à travers l'analyse des caractéristiques sociolangagières et sociodiscursives des textes de rap, il apparaissait également pertinent d'alimenter les réflexions sur cette thématique à partir d'un autre angle ; les discours épilinguistiques des rappeuses.

II. Apports de la recherche. Que disent les rappeuses de l'activité rap montréalaise ?

Puisque « *sans intuition, on ne peut rien faire – même si la plupart de nos intuitions s'avèrent fausses en définitive* » (Popper, 1997 (1994 : 107)), c'est bien le mandat de départ de la recherche qui permet d'en reconsidérer les maladresses, à mesure que sont discutés les ancrages théoriques et

⁵⁸⁸ « D'après Karim Hammou, « *une œuvre peut refléter, par conformisme plus que par conformité, les conventions dominantes d'une époque ou d'un lieu ; une œuvre peut posséder des propriétés dont l'intention n'est pas imputable à son auteur socialement reconnu, mais qui s'expliquent par l'intervention en divers points du réseau de coopération de « personnel de renfort » (Becker, 1998) ; une œuvre peut développer une thèse avec laquelle l'auteur conserve une distance, mais qu'il souhaite présenter à un public sans expliciter cette distance, à des fins émotionnelles* » (Hammou, 2008 : 297)

épistémologiques qu'il engage. Ici, la définition initiale du projet posait les jalons d'une étude convoquant une tradition des travaux féministes, marqués par la problématisation constante des notions d'émancipation, de subversion, de changement social ou de remise en cause des normes et/ou des rapports de pouvoir. Au fil des discussions et des positionnements épistémologiques dégagés, l'appréhension du rap comme lieu de pratiques subversives et/ou de résistance aux normes *a priori*, a été reconsidérée pour plutôt envisager celui-ci comme impliquant des pratiques et des subjectivités toujours infusées et traversées des rapports sociaux, mais ne s'y résignant et ne s'y résumant jamais complètement.

Ce postulat est corroboré par les réflexions qu'ont impulsées l'examen de la notion de musiques populaires, lesquelles ont également engendré l'appréhension du rap en tant qu'activité, c'est-à-dire en tant qu'il implique une diversité d'acteur-trice-s qui interagissent et composent leurs pratiques dans des sphères interpersonnelles et professionnelles, marquées par des enjeux sociétaux, historiques, économiques, etc.⁵⁸⁹.

Ce faisant, le rap n'a plus tant été envisagé comme lieu de subversion des normes et des rapports de pouvoir qui les sous-tendent, que comme une activité investie par des actrices et des acteurs qui peuvent à la fois refléter, s'opposer à et contourner les rapports sociaux (Kergoat, 2012 (1987) : 256).

Ainsi, à travers cette recherche, nous avons interrogé l'activité rap montréalaise d'un point de vue sociodiscursif et à l'aune du genre, ce dernier étant pensé comme toujours en coproduction avec d'autres rapports de pouvoir et vecteurs de différenciation. Ce projet a été mené en nous focalisant sur la mise en mot des pratiques, des expériences et des trajectoires de rappeuses à Montréal, selon des modalités activant à la fois des outils d'analyse de contenu thématique et des outils d'analyse du discours. C'est donc aux subjectivités des rappeuses et à leurs pratiques, pensées comme composées par les rapports sociaux, mais jamais réduites à ces derniers, que la recherche s'est attachée. Partant de là, celle-ci a pu appréhender tant les processus à l'œuvre aux niveaux interindividuels et quotidiens, que ceux qui s'actualisent au niveau macrosociologique, structurel et général, ainsi que leurs nécessaires interactions.

Outre le fait de renseigner et de documenter l'activité rap locale et ses enjeux, notamment genrés et sociolangagiers, cette approche a également permis de renseigner les enjeux de la société montréalaise et québécoise, ainsi que la manière dont les rapports sociaux s'y structurent, s'y actualisent et impactent les subjectivités.

⁵⁸⁹ Cf chapitre II. 3.3.1

Axée sur les pratiques, les expériences et les trajectoires des rappeuses, ainsi que sur leur mise en mots, cette recherche a ainsi conduit à mettre en lumière plusieurs phénomènes tangibles, résumés ici en quatre points principaux :

1. Les rappeuses endossent une diversité de pratiques et représentent un groupe hétérogène

La focalisation sur la production du terme « rappeuse-s » dans les discours des enquêtées a mis au jour une diversité de positionnements discursifs et sémantiques par rapport à ce terme. Cette hétérogénéité des positionnements traduit également une diversité des modes d’appréhension du genre musical rap et des modes d’investissement à la pratique rapologique. Par ailleurs, l’étude des productions discursives des rappeuses sur l’identification et la définition d’elles-mêmes, et de leurs pratiques artistiques, a été l’occasion de souligner leur tendance à circuler entre diverses activités et champs musicaux. Corollairement, il a été constaté que les rappeuses exprimaient « qui elles sont » en disant « ce qu’elles font », plutôt qu’en usant de formes nominales pour se désigner. La diversité des positionnements des rappeuses, corroborée à une multiplicité des formes d’investissement au champ musical laisse également entrevoir l’hétérogénéité de leurs parcours antérieurs à la pratique du rap. Ce fait est d’autant plus probant que la présentation des participantes à la recherche — opérée au cours du quatrième chapitre — a indiqué que celles-ci se différencient en termes d’âge, d’identités langagières, ou encore de mobilités. L’analyse de leurs productions discursives concernant leurs socialisations primaires confirme que les interprétations univoques et s’inscrivant *a priori* dans la lignée des représentations palpables dans l’espace public sur les origines sociales des artistes rap, n’apparaissent pas pertinentes concernant les rappeuses à Montréal.

2. Des parcours vers la pratique du rap qui rejouent en partie la ségrégation horizontale du champ musical

Si les rappeuses rencontrées représentent un groupe hétérogène, leurs parcours antérieurs et leur « entrée » dans le rap présentent néanmoins certains traits relativement communs. Ainsi, lorsque les trajectoires antérieures au rap sont empreintes d’une pratique artistique, cette dernière entre en quasi-concordance avec les rôles et activités traditionnellement endossés par les femmes dans le champ musical⁵⁹⁰, quand bien même cette pratique s’inscrit dans le champ du hip-hop, moins investi par les femmes d’un point de vue général. En effet, de nombreuses artistes témoignent d’un goût et/ou d’un attrait pour le rap au cours de leur jeunesse et, plus largement, pour la culture hip-hop. Par ailleurs, l’« entrée » dans le rap ou le passage à une pratique rap plus

⁵⁹⁰ Cf. chapitre II, 3.

investie est marquée par la figure d'un « pair » masculin, laquelle constitue un premier révélateur de leur implication à une activité rap montréalaise traversée d'un contexte d'hétérosociabilité majoritairement masculin. De manière concomitante, la transmission et/ou la collaboration féminine est un sujet relativement peu abordé par les participantes, et ce, quand bien même certains récits et positionnements individuels indiquent le caractère crucial de ces coopérations au cours de leurs trajectoires. La mention de plusieurs projets collectifs visant la mise en réseau et/ou en visibilité des rappeuses est également à signaler. Ces derniers sont d'autant plus cruciaux que les logiques, les processus et les pratiques qui sous-tendent ces projets collectifs, exemplifient les enjeux inhérents à la question de la remise en cause des lignes de tensions structurant les rapports sociaux de sexe.

3. Les discours qui sous-tendent la « rareté » des rappeuses infusent leurs pratiques, leurs expériences et leurs trajectoires.

L'activité rap est surtout investie par des hommes, ce qui n'est ni anodin ni sans conséquence sur les pratiques et les expériences des rappeuses, particulièrement interprétées selon un rapport différence/référence, au sein duquel le groupe des « rappers » représente la référence. Ce fait engendre — tout en résultant de — des processus de différenciation et de hiérarchisation, notamment en termes de reconnaissance et de légitimité artistiques. Dans ce cadre, deux phénomènes semblent se répondre : la caractérisation du rap comme un genre masculin et l'appréhension des rappeuses avant tout « en tant que femmes » et à l'aune des rôles et statuts traditionnellement dévolus à ces dernières. Ce contexte engage les rappeuses à composer un équilibre satisfaisant entre le fait qu'elles « sont des femmes » et le fait qu'elles « font du rap (pensé comme un espace masculin) », dans un mouvement qui peut autant concourir à réinterroger une féminité normalisée — laquelle convoque également des rapports sociaux de classe et de race —, qu'à défier les représentations sur le genre rap comme expression des féminités et masculinités déviantes et comme espace de réappropriation de ces figures.

Dans ce contexte, celles-ci appréhendent également les enjeux de leurs carrières individuelles à travers la notion de « place », qu'il s'agirait alors de « prendre », voire de « (se) faire ». Ce faisant, l'analyse du discours des rappeuses met en exergue que leur « rareté » est régie par des rapports de pouvoir, qui se sanctionnent notamment au niveau de l'accès et de l'occupation des places « valorisées par » et « valorisantes pour » les rappeuses.

4 – Le genre rap est marginalisé à Montréal : Enjeux sociolangagiers, québécoisité et expériences médiatiques des rappeuses.

Les rappeuses témoignent d'une marginalisation du genre rap dans l'espace montréalais et québécois. De manière concomitante, l'analyse des enjeux sociolinguistiques de l'activité rap indique qu'ils renseignent les logiques médiatiques locales, selon des modalités qui convoquent le concept de *québécoisité*. Celui-ci recouvre des représentations en circulation sur l'appartenance québécoise, selon lesquelles les québécois-e-s sont blanc-che-s et parlent un français perçu comme « québécois ». Ce faisant, les productions discursives des rappeuses ont mis en exergue la tendance des logiques médiatiques montréalaises et québécoises à investir les représentations de la *québécoisité* et à positionner les artistes par rapport à ce concept, selon des procédés qui érigent également le genre rap en tant que genre musical de la *non-québécoisité*.

Ainsi, la présence et/ou la visibilité peu marquées des femmes au sein de l'activité rap montréalaise est à envisager comme procédant d'un contexte sociétal traversé par des rapports de pouvoir coproduits se sanctionnant selon des modalités à la fois transversales, territorialisées et particulières au cadre du rap, et qui concourent à influencer et à organiser les pratiques et les expériences des acteur-tri-ces de ce genre musical. Les rappeuses sont donc situées à une place unique, dynamique et nécessairement ambivalente de la « *matrice de la domination* » (Hill Collins, 2000²). Cette place se façonne notamment par l'articulation du genre, du langage, des discours communs sur le rap et de la *québécoisité*. Dans ce cadre, les logiques médiatiques contribuent à exacerber et à réactualiser ces places, qui, si elles affectent les pratiques et les expériences des rappeuses de Montréal, ne parviennent jamais à les restreindre complètement.

III. Ouvrir le débat et penser de nouvelles pistes à l'aune des « limites » de la recherche

Plutôt que de poser un point de vue définitif sur son objet et les divers processus sociaux problématisés, cette recherche propose d'ouvrir le débat sur les observations et les réflexions discutées, ainsi que sur les ancrages théoriques et méthodologiques dont elle procède. Ce fait est d'autant plus probant que les interprétations et conclusions avancées sont nécessairement partielles, car émises à partir d'ancrages théoriques, épistémologiques et méthodologiques définis. Ainsi, si nous considérons que cette étude apporte sa pierre à l'édifice toujours en chantier de la recherche en sciences humaines et sociales et, plus particulièrement, en sciences du langage, celle-ci comporte également ses limites et ses hésitations. Certaines ont déjà été soulignées à l'issue des discussions engagées autour du concept de genre, et qui ont cadré une partie des ancrages

théoriques et épistémologiques de la recherche⁵⁹¹. À cette occasion, j'ai notamment explicité que cette étude porte la marque des cheminements – entre autres, théoriques — qu'elle recouvre. Les observations émises dans ce cadre peuvent également être éclairantes à l'égard du troisième chapitre et de son organisation.

Au-delà, d'autres hésitations, limites et « manques » peuvent également être examinés, dans une perspective qui conçoit alors cette recherche comme le terreau de projets et de travaux futurs.

Puisque cette étude postulait d'appréhender l'activité rap montréalaise d'un point de vue sociodiscursif et à l'aune du genre, le premier chapitre s'est attaché à en contextualiser l'histoire et les enjeux. Celui-ci s'adossait à une revue de littérature des travaux scientifiques consacrés au rap montréalais et québécois. Des ressources journalistiques, des extraits de forums en ligne, ou encore des productions artistiques ont également été mobilisés, afin d'illustrer notre propos. Ainsi, un tableau analytique du paysage rap à Montréal a été dressé, soulignant combien celui-ci est traversé par des enjeux sociétaux à la fois locaux et globaux, qui impliquent la question de la langue, mais aussi des rapports sociaux de race et de classe.

Concernant ce chapitre, on peut en relever l'absence manifeste de la question du genre. D'aucuns estimeront également que les chapitres dédiés à l'analyse du corpus auraient pu intégrer et articuler les observations émises au cours du premier chapitre de manière plus marquée. En effet, l'organisation de cette recherche peut, en partie, tendre à véhiculer une représentation de l'activité rap comme relativement « neutre » du point de vue du genre, et au sein de laquelle les enjeux relatifs à cette question interviendraient uniquement lorsque l'on s'intéresse aux femmes qui l'investissent. La structuration de la recherche peut aussi concourir à véhiculer une représentation du genre rap comme fondamentalement masculin et au sein duquel viendrait parfois s'ajouter la présence de rappeuses, selon des modalités qui rejouent les contours du rapport différence/référence relevé au sein des productions discursives des enquêtées.

Il convient alors d'explicitier que l'agencement de la réflexion émane du parti-pris méthodologique d'engager une analyse de corpus se focalisant sur et uniquement sur les discours des rappeuses, afin d'appréhender le sens qu'elles donnent à leurs expériences, leurs pratiques et leurs trajectoires. Par ailleurs, ces réflexions sont révélatrices de l'impasse faite sur la dimension du genre par les recherches convoquées au cours du chapitre de contextualisation (Chapitre I). Si l'agencement de la recherche apparaît alors significatif des processus à l'œuvre dans l'espace montréalais, il est néanmoins retenu que les observations et réflexions, ici plus ou moins scindées

⁵⁹¹ Cf. Chapitre II, 2.6.

entre un mouvement de contextualisation analytique et un mouvement d'analyse de corpus, gagneraient à être davantage articulées dans le cadre de prochains travaux.

La distribution entre le chapitre II et le chapitre V peut faire l'objet d'une réflexion similaire. En effet, la revue de littérature des recherches qui ont renseigné la double ségrégation du champ musical aurait sans doute pu faire l'objet d'une articulation formelle plus perceptible avec les analyses émises au cours du cinquième chapitre. Au-delà, cette revue de littérature aurait pu être davantage l'occasion d'examiner les recherches qui appréhendent le champ musical au prisme de la coproduction des rapports de pouvoir, quand bien même cette thématique semble encore peu investie dans le champ scientifique. Ainsi que mentionné au cours de cette recherche⁵⁹², les féministes africaines-américaines ont interrogé le rap et le hip-hop dans une perspective intersectionnelle (Rose, 1994 ; Collins, 2006), notamment dans le cadre du *Hip-Hop Feminism*. Cependant, ce n'est pas tant à ce qui relève de la production de la musique et des pratiques quotidiennes et interpersonnelles qu'elle implique, qu'à la question de la réception du rap et du hip-hop dans l'espace public, que se sont intéressées les auteures du *Black Feminism*, puis du *Hip-Hop Feminism*.

Par ailleurs, si le choix de se focaliser sur des rappeuses a été explicité en amont⁵⁹³ et ne sera pas redéfini ici, l'analyse des enjeux genrés de l'activité rap montréalaise pourra être alimentée dans le cadre de prochains travaux en s'attachant à un corpus discursif plus représentatif de la pluralité des acteur-trice-s qui composent, investissent et organisent l'activité rap. Par exemple, les logiques médiatiques influant sur les carrières des rappeuses ont été principalement examinées en termes de « rapports à ». À l'occasion de projets ultérieurs, cette thématique pourra être discutée en s'attachant également aux productions discursives de personnes plus spécialement impliquées dans le champ de la promotion, de la diffusion et/ou de la médiatisation du rap. Ainsi, les nuances et les enjeux qui se jouent dans un contexte traversé par des structures médiatiques d'envergure et/ou générales, et des médias plus spécialisés et/ou « *underground* », pourront être davantage envisagés. Toujours dans la perspective de travaux futurs sur la dimension genrée de l'activité rap, les observations émises au cours de cette étude invitent également à s'intéresser de plus près aux productions discursives, aux pratiques et aux expériences de rappeurs. Le corpus d'analyse pourra également s'ouvrir à d'autres sources, telles des notes établies *via* des pratiques d'observation participante, des vidéos en ligne, des émissions Tv ou radio, des articles de presse, des pages promotionnelles d'artistes sur les réseaux sociaux, etc.

⁵⁹² Cf. Chapitre II., 2.6.

⁵⁹³ Chapitre IV. 1.2.

Concernant l'analyse des productions discursives des rappeuses rencontrées, plusieurs facettes de leurs pratiques, leurs expériences et leurs trajectoires auraient pu être abordées de manière plus frontale et/ou faire l'objet d'un développement plus nourri.

La thématique de la génération, de l'âge et/ou du rapport au temps, traverse les productions discursives des rappeuses et s'imbrique de manière palpable aux enjeux genrés de l'activité musicale, ainsi qu'aux discours en circulation sur le rap, qui le considèrent souvent en tant que « musique (de) jeune (s) ». À cet égard, les productions discursives de Fiona sont représentatives des enjeux qu'implique cette question :

« j'aimerais ça en effet refaire heu faire un bac en enseignement/ puis heu/ /t'sais avoir une vie plus rangée ou je peux avoir une famille avec mes fins de semaine puis mes soirées parce qu'en ce moment t'sais/ même une vie personnelle c'est un peu l'enfer on est jamais là t'es toujours en tournée/ c'est correct là j'ai vingt ans, mais heu/ j'ai une vingtaine, mais t'sais notre heu/ guitariste il a trente ans sa blonde est enceinte heu/ elle trouve ça moins drôle quand il est pas là puis t'sais on avait des shows à prévus en France en même temps que l'accouchement ben on peut pas les faire heu t'sais c'est/ faire une famille puis faire ça c'est pas l'idéal, mais y'a plein de monde qui le font fait que ça tu peux toujours XXX, mais/, mais heu non t'sais peut-être qu'à 25 ans je va je vais avoir on va avoir eu/ heu non a 35 ans on va avoir évolué dans notre style de musique puis se sera plus aussi jeune et urbain et tout donc XXX dans ce rythme là/ puis ça va être plus mature puis que je vais pouvoir être/ ben en fait ça va sûrement être plus mature puis je vais être bien dedans/ je pense pas que j'ai envie d'être une matante⁵⁹⁴ qui fait du rap là t'sais dans XXX ou alors quelque chose de plus réfléchi ou dans heu/ les artistes je pense que ce soit Snoop Dog ou n'importe quoi ils se sont développés dans leur heu/ dans se qu'ils font/ quelque chose de plus posé que quand ils étaient plus jeunes » (Fiona-188)*

Fiona intrique sa pratique musicale à une pratique jeune. En effet, l'investissement dans le rap est posé en contradiction avec le fait de fonder une famille et ce, au regard de l'organisation du temps et des absences que la carrière musicale implique. Aussi, si la période de la « vingtaine », et les activités et sociabilités qu'elle recouvre, semblent particulièrement en phase avec la pratique musicale, l'entrée dans la « trentaine » semble être marquée par l'amorce d'autres envies et aspirations, non seulement en termes de « vie », mais également en termes artistiques. Par la matérialité discursive de ses propos, Fiona associe sa musique aux adjectifs « jeune » et « urbain », avant de la mettre en opposition avec les épithètes « mature », « réfléchi » ou « posé ». Cette comparaison convoque simultanément une forme de hiérarchisation des genres et styles musicaux. L'assignation du rap à une musique d'artistes juvéniles est alors entérinée par le

⁵⁹⁴ Terme français québécois qui désigne une personne un peu ringarde, d'une autre époque.

segment « *je pense pas que j'ai envie d'être une matante qui fait du rap* », lequel souligne le caractère décalé, voire ridicule, d'une femme plus âgée qui fait du rap.

Corollairement à ces deux aspects qui engagent la thématique de l'âge, la question de la « reconversion » et des perspectives d'avenir est abordée par de nombreuses rappeuses. Corroborée à la tendance de ces dernières à s'impliquer dans plusieurs activités artistiques⁵⁹⁵, les rappeuses évoquent régulièrement leur inclination à ne pas mettre « *tous [leurs] œufs dans le même panier* » (Dalia-135). Elles mentionnent également les formes d'activités qu'elles aimeraient endosser dans le futur, soit au sein du domaine musical, soit dans d'autres sphères d'activités. Lorsqu'elles indiquent viser d'autres professions relatives au champ musical, les rappeuses se tournent particulièrement vers des activités relatives à la promotion, la production ou la « gestion » d'artistes. Si la question de la reconversion touche l'ensemble des artistes au sein d'un domaine marqué par la précarité et l'instabilité des carrières, ainsi qu'elle renvoie à une évolution des goûts et des aspirations, celle-ci semble davantage se poser pour les femmes que pour les hommes :

« peu de femmes poursuivent t'sais plusieurs plusieurs filles se lancent dans le truc du rap, mais/ celles qui persistent sont rares/ c'est c'est heu heu/ parce que on est on a tellement de responsabilités en tant que femmes/ non seulement on a beaucoup de responsabilités, mais on se responsabilise aussi beaucoup en tant que femmes et plus les années passent et plus c'est lourd donc heu c'est pas c'est pas évident d'être rappeuse heu dans le monde moderne/ dans dans dans c'qu'on essaye de nous imposer comme définition de ce c'est d'être une femme/ heum/ /nan c'est pas c'est pas quelque chose d'évident »
(Joséphine-288)

Plus l'âge des femmes avance, plus elles semblent assignées à des rôles qui les éloignent potentiellement de leur investissement au champ musical. Ce faisant, les productions discursives des rappeuses invitent à mettre ces discours en perspective avec les analyses émises par Marie Buscatto ou Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon, concernant la durabilité différenciée des carrières musicales (Buscatto, 2007 ; Ravet et Coulangeon, 2003), qui s'organise à l'aune du genre. Par ailleurs, plusieurs rappeuses indiquent avoir été confrontées (trop) jeunes aux logiques de structures de productions et de médiatisation et, par conséquent, ne pas avoir été assez préparées ni avoir eu assez de recul face aux enjeux de ces collaborations, qui ont alors revêtu un caractère asymétrique. Ces expériences ont pu générer un sentiment de frustration, voire de manipulation, chez les artistes concernées.

Outre une attention plus particulière dont pourraient ultérieurement faire l'objet les processus qui intriquent l'investissement dans le rap à l'âge et au genre, le rapport au féminisme

⁵⁹⁵ Cf. Chapitre II., 2.2.

entretenu par les rappeuses mériterait également d'être abordé plus frontalement. Dans ce cadre, l'exploration d'une certaine rhétorique du « *je ne suis pas féministe, mais...* » pourrait être judicieusement menée. Plus largement, le rapport au politique demanderait à être envisagé de manière plus précise, d'autant plus que la dernière partie de l'entretien invitait clairement les rappeuses à s'exprimer sur le sujet.

Enfin, en proposant d'envisager les enjeux genrés de l'activité rap montréalaise, l'analyse menée dans le cadre de cette recherche convoquait particulièrement une approche en termes de territorialisation et de glocalisation. Si les rappeuses associent effectivement leur pratique artistique à l'espace montréalais, deux aspects qui en sont concomitants seraient à renseigner plus spécifiquement. D'une part, les réflexions engagées sur la manière dont les pratiques, les expériences et les discours épilinguistiques des rappeuses renseignent une cartographie de la ville de Montréal, seraient expressément à poursuivre et à développer dans le cadre de projets ultérieurs. Par ailleurs, leurs productions discursives soulignent également l'inscription de ces pratiques dans des circulations (des rappeuses, de la culture, des productions artistiques, etc.) qui renseignent elles-mêmes sur les phénomènes et processus du contexte local. Aussi, la manière dont la territorialisation du rap — et de ses enjeux — s'inscrit dans une géographie provinciale (le Québec), nationale (le Canada), continentale (les États-Unis), voire globale (dans l'espace francophone, notamment), serait à considérer de plus près.

D'ailleurs, cette recherche relève, elle-même, de circulations France-Québec, dont elle porte indubitablement la marque. Recouvrant une posture « intérieure/extérieure » particulière face à l'activité locale envisagée, ces circulations ont façonné et imprégné l'ensemble des mouvements de la recherche et colorent d'une certaine manière l'analyse livrée ici.

Sans prétendre à l'exhaustivité, plusieurs « manques » qui caractérisent cette étude ont été soulevés ici, lesquels procèdent de choix méthodologiques, épistémologiques ou théoriques, qu'implique de manière incontournable l'exercice de la recherche. Mettant alors en exergue les limites nécessaires de l'analyse menée, les points évoqués au cours de ce dernier mouvement représente également autant d'ouvertures, de perspectives, de pistes ou de « *nouveaux problèmes* » (Popper, 1997 (1994) : 32) enjoignant à mettre en œuvre de futurs travaux en sciences du langage sur l'activité rap ; avec ses actrices et ses acteurs ; au Québec, en France ou ailleurs.

Les conclusions partielles de cette recherche enjoignent invitent à poursuivre les réflexions engagées sur le rap. Ceci en appréhendant les phénomènes et processus dans leur complexité et donc à l'aune de la coproduction des rapports de pouvoir et des vecteurs de différenciation, ainsi qu'en posant le langage et l'analyse du discours au centre de mes questionnements et méthodologies de recherche.

Ainsi, c'est tournée vers ces projets en germe, et en me référant à Karl Popper que je conclurai temporairement le chantier engagé par cette recherche :

« Nous avons besoin d'intuitions, d'idées et, si possible, d'idées concurrentes ; et en outre d'idées sur la manière de critiquer, d'améliorer et d'examiner de façons très critiques ces idées-là. Et jusqu'à ce qu'elles soient réfutées (et même au-delà), nous devons aussi tolérer des idées douteuses. Car les meilleures idées sont elles aussi douteuses » (Popper, 1997 (1994 : 107)).

BIBLIOGRAPHIE

ACCARDO Alain et CORCUFF Philippe, 1986, *La sociologie de Bourdieu : textes choisis et commentés*, Le Mascaret, Bordeaux, 247 pages.

ADORNO Theodor W., 2001 (1938), *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Editions Allia, Paris, 84 pages.

AIT BEN LMADANI Fatima, 2012, Conférence « L'intersectionnalité des rapports sociaux de pouvoir. Vers une analyse située et contextualisée » au 6ème Congrès international des recherches féministes francophones : *Imbrication des rapports de pouvoir : Discriminations et privilèges de genre, de race, de classe et de sexualité*, Université de Lausanne, Lausanne, le 31 août 2012, <http://www3.unil.ch/wpmu/rff2012/programme-complet/programme-par-type/conferences/>

ANDROUTSOPOULOS Jannis et SCHOLZ Arno, 2002, « On the recontextualisation of hip-hop in European speech communities : a constrative analysis of rap lyrics » dans *PHILOLOGIE IM NETZ*, 19, pp. 1-42.

ANDROUTSOPOULOS Jannis, 2007, « bilingualism in the mass media and on the internet » dans *Bilingualism : a social approach*, Palgrave MacMillan, New-York, pp. 207-230.

ARCHIN Catherine et PAOLETTI Marion, 2002, « Le « salto » du stigmaté. Genre et construction des listes aux municipales de 2001 » dans *POLITIX*, vol.15, n°60, pp. 33-54.

AMSTRONG Victoria, 2005, « Techno, Identité, Corps : Les expériences féminines dans la dance music » dans *MOUVEMENTS*, n° 42, pp. 32-42.

ATERIANUS-OWANGA Alice, 2012, « Rapper en « terrain miné ». Pratiques musicales et dynamiques des imaginaires sorciers au Gabon dans *PARCOURS ANTHROPOLOGIQUES*, n°8, CREA, Lyon, pp. 26-49.

AUZANNEAU Michelle, 2001, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression » dans *CAHIERS D'ÉTUDES AFRICAINES*, 163-164, XLI-34, pp. 711-734.

AUZANNEAU Michelle et al., 2002, « Le rap en France et ailleurs : intérêt d'une démarche pluridisciplinaire » dans *CAHIERS DE L'INSTITUT DE LINGUISTIQUE DE LOUVAIN*, Vol. II, Peeters, Louvain-La-Neuve, pp. 109-130.

AUZANNEAU Michelle et FAYOLLE Vincent, 2007, *L'énonciation rap, des places en devenir. Variations au cœur et aux marges de la sociolinguistique*, L'Harmattan, Paris, pp. 129-139.

BACHMANN Christian, LINDENFELD Jacqueline et SIMONIN Jacky, 1991, *Langage et communications sociales*, Hatier, Paris, 223 pages.

BACQUE Marie-Hélène et BIEWENER Carole, 2013, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, La découverte, Paris, 175 pages.

BAHAR Saba, 2002, « Introduction : repenser la voix à la lumière des études de genre » dans *Le genre de la voix*, Georg Editeur, pp 11-25.

- BARBÉRIIS Isabelle, POIRSON Martial, 2013, *L'économie du spectacle vivant*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 128 pages.
- BARDIN Laurence, 2013, *L'analyse de contenu*, Presses Universitaires de France, Paris, 304 pages.
- BARRET Julien, 2008, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, L'Harmattan, Paris, 190 pages.
- BARRET Julien, 2010, « Isabelle Marc Martínez, Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995) » dans VOLUME!, 7 : 2, pp. 229-233.
- BARRET Julien, 2011, « Réponse à Isabelle Marc Martínez » dans VOLUME!, 1/ 2011 (8:1), pp. 307-308.
- BARRIAULT Jean-Sébastien, 2007, *De la montréalité : l'émergence de Montréal comme lieu de référence*, mémoire présenté dans le cadre du programme de Maîtrise en Histoire pour l'obtention du grade du Maître es Arts (M.A.), Université Laval, Québec, 118 pages.
- BARRIOT Sébastien, 2007, *Sociologie du rap français : Etat des lieux (2000/2006)*, thèse de doctorat en sociologie, Université Paris 8, 326 pages.
- BARTHES Roland, 1957, *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 247 pages.
- BASTARDAS-BOADA Albert, 2012, *Language and identity policies in the 'glocal' age : New processes, effects, and principles of organization*, Generalitat de Catalunya et Institut d'Estudis Autònoms, Barcelone, 162 pages.
- BAYTON Mavis, 1997, « Women and the electric guitar » dans *Sexing the groove. Popular music and gender*, Routledge, New-York, pp. 37-49.
- BAYTON Mavis, 1998, *Frock Rock : women performing popular music*, Oxford University Press, Oxford, 264 pages.
- BAZIN Hugues, 1995, *La culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris, 305 pages.
- BECKER Howard S., 1976, « Art Worlds and Social Types » dans AMERICAN BEHAVIORAL SCIENTIST, v.19, n°6, pp. 703-718.
- BECKER Howard, 1985 (1963), *Outsider. Études de la sociologie de la déviance*, Édition Métallé, Paris, 248 pages.
- BECKER Howard S., 1988 (1982), *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 379 pages.
- BECKER Howard S., 2007, « Préface » dans *Femmes du jazz : Musicalités, féminités, marginalisations*, CNRS Editions, Paris, pp.9-12.
- BELKACEM Boumedini et HADRIA NEBIA Daoua, 2009, « Catégories d'emprunt dans la chanson rap en Algérie. L'exemple de groupes : T.O.X, M.B.S et Double Canon » dans SYNERGIES ALGERIE, n°8, Gerflint, Le Buisson Chevalier, pp. 139-147.
- BENELLI Natalie et al. (coord.), 2006a, *Sexisme et racisme : le cas français*, NOUVELLES QUESTIONS FÉMINISTES, Editions Antipodes, Lausanne, vol.25, n°1, 160 pages.

BENELLI Natalie. et al., 2006b, « Édito : De l'affaire du voile à l'imbrication du sexisme et du racisme » in *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 25, n°1, pages 4–11.

BENELLI Natalie et al. (coord.), 2006c, *Sexisme, racisme et postcolonialisme*, NOUVELLES QUESTIONS FÉMINISTES, Editions Antipodes, Lausanne, vol.25, n°3, 167 pages.

BENNETT Andy et KAHN-HARRIS Keith, 2004, *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Palgrave Macmilan, New-York, 208 pages.

BENNETT Andy et PETERSON Richard A., 2004, "Introducing Music Scenes" dans *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, Vanderbilt University Press, Nashville, pp. 1- 15.

BETHUNE Christian, 1999, *Le rap : une esthétique hors la loi*, Autrement, Paris, 214 pages.

BEUSCART Jean-Samuel, 2008, « Sociabilité en ligne, notoriété virtuelle et carrière artistique. Les usages de MySpace par les musiciens autoproduits » dans *RÉSEAUX* 2008/6, n° 152, pages 139-168.

BEUSCART Jean-Samuel, COURONNÉ Thomas, 2009 « La distribution de la notoriété artistique en ligne » dans *TERRAINS & TRAVAUX*, 1/2009 (n° 15), pages 147-170.

BIERBACH Christine et BIRKEN-SILVERMAN Gabriele, 2007, « Bergers siciliens et hip-hoppeurs new-yorkais. Le parler « glocal » des jeunes immigrés italiens à Mannheim » dans *Les codes de la ville : cultures, langues et formes d'expression urbaines*, L'Harmattan, Paris, pp. 267-295.

BILGE Sirma, 2005, « La « différence culturelle » et le traitement au pénal de la violence en l'endroit des femmes minoritaires : quelques exemples canadiens » dans *JOURNAL INTERNATIONAL DE VICTIMOLOGIE*, Tome 3, n°3, pp. 145 – 161.

BILGE Sirma, 2009, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité » dans *DIOGÈNE*, 2009/1 n° 225, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 70-88.

BILGE Sirma, 2010, « De l'analogie à l'articulation : théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe » dans *L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ*, n° 176-177, L'Harmattan, Paris, pp. 43-64.

BILGE Sirma, 2010, « « ...alors que nous, Québécois, nos femmes égales à nous et nous les aimons ainsi » : la patrouille des frontières au nom de l'égalité dans une « nation » en quête de souveraineté » dans *SOCIOLOGIE ET SOCIÉTÉS*, vol.42, n°1, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 197-126.

BILGE Sirma et ROY Olivier, 2010, "La discrimination intersectionnelle: naissance et développement d'un concept et les paradoxes de sa mise en application en droit antidiscriminatoire" dans *CANADIAN JOURNAL OF LAW AND SOCIETY*, 25(1), University of Toronto Press, Toronto, pp. 51-74.

BILLIEZ Jacqueline, 1996, « Poésie musicale urbaine : langues et identités entrelacées » dans *Les politiques linguistiques, mythes et réalités*, L'actualité scientifique, Paris, pages 61-66.

BILLIEZ Jacqueline, 1998, « L'alternance des langues en chantant », dans *LIDIL* n°18, Lidilem, Grenoble, pp. 125-139.

BLAIS Laurent K., 2009, *Le rap comme lieu : Ethnographies d'artiste de Montréal*, Mémoire en sciences de la communication, Université de Montréal, Montréal, 138 pages.

BLANC Liliane, 1991, *Elle sera poète, elle aussi ! Les femmes et la création artistique*, Le Jour, Montréal, 239 pages.

BLANCHET Alain et GOTMAN Anne, 1992, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, Nathan, Paris, 125 pages.

BLANCHET Philippe, 2012², *La linguistique de terrain : Méthode et théorie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 191 pages.

BONNAFOUS Simone et KRIEG-PLANQUE Alice, 2013, « L'analyse du discours », dans *Sciences de l'information et de la communication. Objets, savoirs, discipline*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, https://www.academia.edu/4762625/Lanalyse_du_discours_2013_avec_Simone_Bonnafous, page consultée le 11 janvier 2015.

BOUAMAMA Saïd, CORMONT Jessy et FOTIA Yvon, 2012, *Dictionnaire des dominations de sexe, de race, de classe*, Paris, Éditions Syllepse, 332 pages.

BOUCHARD Chantal, 2002, *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Éditions Fides, Anjou, 297 pages.

BOUCHER Manuel, 1998, *Rap expression des lascars : significations et enjeux du Rap dans la société française*, L'Harmattan, Paris, 492 pages.

BOURDIEU Pierre, 1979, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Les éditions de minuit, Paris, 670 pages.

BOUTET Josiane, 1997², *Construire le sens*, Peter Lang, Bern, 236 pages.

BOUTET Josiane, GARDIN Bernard, LACOSTE Michèle, 1995, « Discours en situation de travail » dans *LANGAGES*, 29, n 117, pp.12-31.

BOUTET Josiane et MAINGUENEAU Dominique, 2005, « Sociolinguistique et analyse de discours : façons de dire, façons de faire » dans *LANGAGE ET SOCIÉTÉ*, 2005/4 n° 114, pp. 15-47.

BRES Jacques, 1991, « “Des stéréotypes sociaux”, Le même et l'autre en discours » dans *CAHIER DE PRAXÉMATIQUE*, n° 17, pp. 93-112.

BULOT Thierry, 2007, « Espace urbain et mise en mots de la diversité linguistique » dans *Les codes de la ville : cultures, langues et formes d'expression urbaines*, L'Harmattan, Paris, pp. 15-33.

BULOT Thierry, 2009, « Pour une gestion durable des rapports entre le local et le global (intervention et sociolinguistique urbaine) » dans *Sprache(n), Identität, Gesellschaft.*, Ibidem, Stuttgart, pp. 63-72.

BULOT Thierry, 2010, « Normalisation et normaison des espaces et des langues: la ville comme matrice discursive », dans *LANGUES ET ESPACES*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, pp. 177-188.

BULOT Thierry, 2011, « Introduction Normes et identité en Rupture », dans *Normes et identités en rupture (Migration, plurilinguisme et ségrégation dans l'espace urbain)*, *CAHIERS INTERNATIONAUX DE SOCIOLINGUISTIQUE*, 1, L'Harmattan, Paris, pp. 7-10.

BULOT Thierry, 2013a, « L'approche de la diversité linguistique en sociolinguistique » dans *Une introduction à la sociolinguistique : pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Editions des archives contemporaines, Paris, pp. 5-25.

BULOT Thierry, 2013b, « Objet, terrains et méthodes de la sociolinguistique » dans *Une introduction à la sociolinguistique : pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Editions des archives contemporaines, Paris, pp. 27-41.

BULOT Thierry, 2013c, « Le français, les langues et les villes » dans *Une introduction à la sociolinguistique : pour l'étude des dynamiques de la langue française dans le monde*, Editions des archives contemporaines, Paris, pp. 114-152.

BUTLER Judith, 2004 (1997), *Le pouvoir des mots : Politique du performatif*, Éditions Amsterdam, Paris, 287 pages.

BUTLER Judith, 2005 (1999²), *Trouble dans le genre (Gender trouble). Pour un féminisme de la subversion*, La découverte, Paris, 284 pages.

BUTLER Judith, 2009 (1993), *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Editions Amsterdam, Paris, 249 pages.

BUTLER Judith, 2012² (2004), *Défaire le genre*, Editions Amsterdam, Paris, 331 pages.

BUSCATTO Marie, 2007, *Femmes du jazz : Musicalités, féminités, marginalisations*, CNRS Editions, Paris, 222 pages.

BUSCATTO Marie et MARRY Catherine, 2009, « « Le plafond de verre dans tous ses éclats ». la féminisation des professions supérieures au XXème siècle » dans *SOCIOLOGIE DU TRAVAIL*, 51, pp.170-182.

CALIO Jean, 1998, *Le rap : Une réponse des banlieues ?*, Aleas Editeur, Lyon, 146 pages.

CARBY HAZEL, 2008 (2000), « Femme blanche écoute ! Le féminisme noir et les frontières de la sororité » dans *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, L'Harmattan, pp. 87-112.

CALVET Louis-Jean, 1994, *Les voix de la ville : introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot, Paris, 309 pages.

CARDON Philippe, KERGOAT Danièle et PFEFFERKORN Roland, 2009, *Chemins de l'émancipation et rapports sociaux de sexe*, La Dispute, Paris, 250 pages.

CARDON Philippe et PFEFFERKORN Roland KERGOAT avec la collaboration de Danièle, 2009, « Introduction : l'individuel, le collectif et les rapports sociaux de sexe » dans *Chemins de l'émancipation et rapports sociaux de sexe*, La Dispute, Paris, pp. 11-43.

CASELL John et WAX Murray L., 1980 « Editorial Introduction : Toward a Moral Science of Human Being » cité par Robert, 2003 (1981), « Le travail de terrain comme activité d'observation. Perspectives ethnométhodologistes et interactionnistes » dans *L'enquête de terrain*, Editions La Découverte, Paris, pp. 398-424.

CERVILLE Maxime, KERGOAT Danièle et TESTENOIRE Armelle, *Subjectivités et rapports sociaux*, CAHIERS DU GENRE, 2012/2, n° 53

CERVULLE Maxime, et TESTENOIRE Armelle, 2012, « Du sujet collectif au sujet individuel, et retour » dans CAHIERS DU GENRE, 2012/2, n° 53, pp. 5-17.

CERVULLE Maxime, 2012, « La conscience dominante. Rapports sociaux de race et subjectivation » dans CAHIERS DU GENRE, 2012/2, n° 53, pp. 37-54.

CERVULLE Maxime, 2013, *Dans le blanc des yeux. Diversité, Racisme et médias*, Éditions Amsterdam, Paris, 188 pages.

CHAMBERLAND Roger, 1995, « Rage et rites *destroy*, le vouloir-vivre sociétal des jeunes » dans *Les jeunes. Pratiques culturelles et engagement collectif*, Conseil général du territoire de Belfort, Belfort, pp. 85-95.

CHAMBERLAND Roger, 1997, « La chevauchée lyrique de la musique western au Québec » dans *Les hauts et les bas de l'imaginaire western*, Triptyque, Montréal, pp. 203-217.

CHAMBERLAND Roger, 2000, « Globalisation, identité et culture de goût : le cas de la musique populaire » dans *Produire la culture, produire l'identité ?*, Presses de l'Université de Laval, Sainte-Foy, pp. 105-117.

CHAMBERLAND Roger, 2001, « Rap in Canada : bilingual and multicultural » dans *Global Noise : Rap and Hip-Hop outside the USA*, Wesleyan University Press, Middletown, pages 206-325.

CHAMBERLAND Roger, 2006 (2002), «Le paradoxe culturel du rap québécois» dans *Groove, enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Presses de l'Université de Laval, Laval, pp. 1-16.

CHAMBERLAND Roger et GAULIN André, 1994, *La chanson québécoise : De la Bolduc à aujourd'hui. Anthologie.*, Nuit Blanche Editeur, Québec, 593 pages.

CHAMBERLAND Line et THÉROUX-SÉGUIN Julie, 2009, « Sexualité lesbienne et catégories de genre » dans GENRE, SEXUALITÉ & SOCIÉTÉ, 1, <http://gss.revues.org/index772.html>, page consultée le 24 novembre 2012.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique (dirs.), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Editions du Seuil, Paris, 661 pages

CHARNAY Melvin, 1988, «The montrealness of Montreal. Formation and formalities in urban architecture» dans THE ARCHITECTURAL REVIEW, n°999, pp. 299-302.

CHAUVEAU Geneviève, 1978, « Analyse linguistique du discours jaurésien », dans LANGAGES 78, Armand Colin, p.7-112.

CITTON Yves, 2013, « L'économie de l'attention » dans REVUE DES LIVRES, n°11, pp.72-79.

CLARK Michael, 1975 « Survival in the Field : Implications of Personal Experience in Field Work » dans THEORY AND SOCIETY, 2, pp. 95-123.

COATES Norma, 1997, « (R)evolution now ? » in Sexing the groove. Popular music and gender, Routledge, New-York, p. 50-64

COHEN Sarah, 1997, «Men making a scene: Rock music and the production of gender» in Sexing the groove. Popular music and gender, Routledge, New-York, p.17-36

CACOUAULT-BITAUD Marlaine, 2001, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? » dans TRAVAIL, GENRE ET SOCIÉTÉS, n° 5, p. 91-115.

CACOUAULT-BITAUD Marlaine et RAVET Hyacinthe, 2008, « Les femmes, les arts et la culture. Frontières artistiques, frontières de genre » dans TRAVAIL, GENRE ET SOCIÉTÉS, n°19, pp.19-22.

COLLINS Patricia Hill, 1990, *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*, Unwin Hyman, Boston, 238 pages.

COLLINS Patricia Hill, 2000², *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*, Routledge, New York, 336 pages.

COLLINS Patricia Hill, 2006, *From Black power to hip hop : racism, nationalism, and feminism*, Temple University Press, Philadelphia, 248 pages.

COLLINS Patricia Hill, 2012, Conférence «Lost in Translation ? Black Feminism, intersectionnalité et justice sociale » au 6ème Congrès international des recherches féministes francophones : Imbrication des rapports de pouvoir : Discriminations et privilèges de genre, de race, de classe et de sexualité, Université de Lausanne, Lausanne, le 29 août 2012, <http://www3.unil.ch/wpmu/rff2012/programme-complet/programme-par-type/conferences/>

Combahee River Collective, 2008 (1978), « Déclaration du Combahee River Collective » dans *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, L'Harmattan, Paris, pp. 59-74.

CORBEIL Christine et MARCHAND Isabelle, 2007, « Intervention féministe intersectionnelle : un nouveau cadre d'analyse et d'intervention pour répondre aux besoins pluriels des femmes marginalisées et violentées », Université du Québec à Montréal, Montréal, 21 pages.

CORBEIL Jean-Pierre, CHAVEZ Brigitte et PEREIRA Daniel, 2010, *Portrait des minorités de langue officielle au Canada : les anglophones du Québec*, Statistique Canada, Ottawa, 122 pages.

COULANGEON Philippe et al., 2005, « Gender differentiated effect of time in performing arts professions. Musicians, actors and dancers in contemporary France » dans POETICS n° 33 (5-6), pp.369-387.

CRENSHAW Kimberlé, 1989, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrin, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, pp. 139-167.

DAVIS Angela, 1983 (1981), *Femmes, race et classe*, Paris, Editions des femmes, 1983, 341 pages.

DAUNCEY Hugh et LE GUERN Philippe, 2008, *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.B.*, Irma éditions, Paris, 270 pages.

DEBARBIEUX Bernard, 1997, « Les représentations de l'espace » dans *SCIENCES HUMAINES*, n° 71, 1997, pp. 32-35.

DELPHY Christine, 1982, « Un féminisme matérialiste est possible » dans NOUVELLES QUESTIONS FÉMINISTES, n° 4, pp. 50-86.

DELPHY Christine, 2001, *L'ennemi principal, tome 2 : « Penser le genre »*. Paris, Éditions Syllepse, 2001, 392 pages.

DELPHY Christine, 2008, *Classer, dominer : qui sont les « autres » ?*, La Fabrique éditions, Paris, 227 pages.

DEVERITES Jean-Raphaël et GREEN Anne-Marie, 1997, « Le Rap come pratique et moteur d'une trajectoire sociale » dans *Des jeunes et des musique : rock, rap, techno*, L'Harmattan, Paris, pages 169-213.

DONNAT Olivier, 1996, *Les amateurs : Enquête sur les activités artistiques des français*, Ministère de la culture, Paris, 229 pages

DOFNY Jacques et RIOUX Marcel, 1962, « les classes sociales au Canada » dans REVUE FRANÇAISE DE SOCIOLOGIE, 3-3, pp. 290-300.

DORIN Stéphane, 2006, « La métaphore des racines : un obstacle à l'analyse sociologique des dynamiques culturelles » dans POLITIX, 2006/2 n° 74, pp. 125-147.

DORLIN Elsa, 2005, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de "sexe" et de "race" dans les études sur le genre » dans LES CAHIERS DU GENRE, n° 39, pp. 83-105.

DORLIN Elsa, 2008, « Introduction : Black feminism Revolution ! La Révolution du féminisme Noir » dans *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, L'Harmattan, Paris, pp. 9-45.

DORLIN Elsa, 2008, *Sexe, genre et sexualités*, PUF, Paris, 153 pages.

DORLIN Elsa, 2009, *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, PUF, Paris, 320 pages.

DORLIN Elsa, 2010, Communication « Culture Hip-hop et féminisme hardcore » à la journée d'étude doctorale *Sex sells, Blackness too ? Stylisation des rapports de domination dans la culture hip-hop* (labo- ratoire Théories du politique - Laptop, Université Paris 8, le 28 juin 2010).

DORLIN Elsa, 2012, Conférence *L'expérience vécue de la domination* au 6ème Congrès international des recherches féministes francophones : Imbrication des rapports de pouvoir : Discriminations et privilèges de genre, de race, de classe et de sexualité, Université de Lausanne, Lausanne, le 30 aout 2012. <http://www3.unil.ch/wpmu/rff2012/programme-complet/programme-par-type/conferences/>

[DUCHENE Alexandre et MOISE Claudine, 2011, « Genre et sexualité : quels enjeux pour les sciences du langage ? » dans Langage, genre et sexualité, Nota Bene, Montréal, 294 pages.](#)

[DULONG Delphine et et MATONTI Frédérique, 2005, « L'indépassable « féminité » : la mise en récit des femmes en campagne » dans Mobilisations électorales. Le cas des élections municipales de 2001, Presses Universitaires de France, Paris , pp.281-303.](#)

[DURHAM Aïsha, 2007, « Using \[Living Hip Hop\] Feminism: Redefining an Answer \(to\) Rap » dans Home Girls, Make Some Noise! : Hip Hop Feminism Anthology, Parker Publishing, New York, pp. 304-312.](#)

[DURHAM Aïsha, 2010, « Hip Hop Feminist Media Studies » dans INTERNATIONAL JOURNAL OF AFRICANA STUDIES, vol 16, pp.117-140.](#)

EHRENBERG Alain et al., « L'autonomie, nouvelle règle sociale ». Entretien avec Alain Ehrenberg, Informations sociales, 2005/6 n°126, pp.112-115.

EMERSON Robert, 2003 (1981), « Le travail de terrain comme activité d'observation. Perspectives ethnométhodologistes et interactionnistes » dans *L'enquête de terrain*, Editions La Découverte, Paris, pp. 398-424.

ESCAL Françoise, 1999, « Approche globale, hypothèse culturaliste, hypothèse naturaliste » dans *Musique et différences des sexes*, l'Harmattan, Paris, 209 pages.

FASSIN Éric, 2004, « Le genre aux Etats-Unis » dans *Quand les femmes s'en mêlent : genre et pouvoir*, Editions de la Martinière, Paris, pp. 23-63.

FASSIN Didier et FASSIN Éric, 2006, « Introduction, à l'ombre des émeutes » dans *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société*, La Découverte, Paris, 2006.

FASSIN Didier, 2006, « Nommer, interpréter. Le sens commun de la question raciale » in *De la question sociale à la Question raciale ? Représenter la société française*, La Découverte, Paris, pp. 19-36.

FANON Frantz, 1952, *Peau noire, masques blancs*, le Seuil, Paris, 239 pages.

FASSIN Eric, 2008, « L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel » dans L'HOMME, 2008/3-4, n° 187-188, pp. 375-392.

FIALA Pierre, 1986, « Polyphonie et stabilisation de la référence, l'altérité dans le texte politique » dans TRAVAUX DU CENTRE DE RECHERCHES SÉMIOLOGIQUES, 50, pp. 15-46.

FORMAN Murray, 2002, *The 'Hood Comes First': Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Wesleyan University Press, Middletown, 387 pages

FORMAN Murray, 2008, « 'Represent' : race, Space, and Place in Rap Music » dans *The Hip Hop Reader*, Pearson Longman, New-York, pp. 196- 208.

FOURON Farah, 2010, *Portraits démographiques : coup d'œil sur les immigrants nés en Haïti*, Ville de Montréal, 9 pages.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL Dominique et VARIKAS Eleni (dirs.), 2005, *Féminisme (s) : penser la pluralité*, CAHIERS DU GENRE, n°39, 2005/2, 272 pages.

FRACCHIOLLA Béatrice, 2008, « L'attaque courtoise : de l'usage de la politesse comme stratégie d'agression dans le débat Royal-Sarkozy du 2 mai 2007 » dans *JADT 2008 : 9èmes Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles*, <http://lexicometrica.univ-paris3.fr/jadt/jadt2008/pdf/fracchiolla.pdf>, dernière consultation le 9 juillet 2015.

FRITH Simon, 1996, *Performing rites : on the value of popular music*, Harvard University Press, Cambridge, 352 pages.

FRITH Simon, 2007, « Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaume-Uni » dans RESEAUX, pp. 49-63.

FRITH Simon, 2012 (1988), « L'industrialisation de la musique » dans *Sound Factory : Musiques et logiques de l'industrialisation*, Seteun, Uqbar, 2012, pp. 29-50.

GAGNON François, 2006, *L'art du laissez-faire "juste assez" la circulation automobile à Montréal : généalogie d'un régime de gouvernement libéral avancé*, Université de Montréal, Montréal, 331 pages.

GAULIN André, 2008, « Je vous entends chanté. La chanson québécoise : en passant par Gilles Vigneault...et la France » dans BULLETIN MÉMOIRES VIVES, 24, <http://www.cfqlmc.org/bulletin-memoires-vives/bulletins-anterieurs/15-bulletin-nd-24-mars-2008/56-je-vous-entends-chanter-la-chanson-quebecoise-en-passant-par-gilles-vigneaultet-la-France>, page consulté le 20/06/2015.

GAUTHIER Madeleine et BERNER Léon (dirs), 1997, *Les 15-19 : quel présent, quel avenir*, Institut québécois de recherche sur la culture, Sainte-Foy, 252 pages.

GASQUET-CYRUS, Mederic, 1999. « Les inserts dans le rap et le raggamuffin marseillais », dans *Paroles et musiques à Marseille*, L'Harmattan, Paris, pp. 123-147.

GERMAIN Annick et LIÉGEOIS Laurence, 2010 « Montréal, laboratoire de cosmopolitisme ? Réflexions autour des espaces publics contemporains » dans *Villes québécoises et renouvellement urbain depuis la Révolution tranquille*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Bordeaux, pp. 105-118.

GERMAIN Annick, 2011, «The Fragmented or Cosmopolitan Metropolis? A Neighbourhood Story of Immigration in Montréal. » dans CMQ-IM 44, 21 pages.

GIRARD et al., 2013, *Le bilan démographique du Québec*, Institut de la statistique du Québec, Québec, 152 pages.

GITLIN Todd, 1997, « The Anti-political Populism of Cultural Studies » dans *Cultural Studies in Question*, Sage, London, pp. 27-38.

GOFFMAN Erving, 1963 (1975), *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Les Éditions de Minuit, Pars, 175 pages.

GOLDIN Claudia et ROUSE Cecilia, 2000, « Orchestrating Impartiality ; The impact of « Blind » Auditions on female musicians » dans THE AMERICAN ECONOMIC REVIEW, n°90, pp. 715-741.

GOVERNEMENT DU QUÉBEC, 2008, *Fonder l'avenir. Le temps de la réconciliation (Rapport de la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodements reliées aux différences culturelles)*, Gouvernement du Québec, (Québec), 307 pages.

GOVERNEMENT DU QUÉBEC, 2013, BULLETIN STATISTIQUE SUR L'IMMIGRATION PERMANENTE AU QUÉBEC. 1^{er} trimestre 2013, Gouvernement du Québec, (Québec), 7 pages.

GREEN Anne-Marie, 1997, *Des jeunes et des musiques. Rock, Rap, Techno*, L'Harmattan, Paris, 319 pages.

GRENIER Line, 1997, « 'Je me souviens'...en chanson : articulations de la citoyenneté culturelle et de l'identitaire dans le champs musical au Québec », SOCIOLOGIE ET SOCIETES, Vol.29, n°2, pp. 31-47.

- GRENIER Line et MORRISON Val, 1995, « Le Terrain socio-musical populaire au Québec : 'Et dire qu'on ne comprend toujours pas les paroles...' », *ETUDES LITTÉRAIRES*, vol. 27, n°3, pages 75-98.
- GRIFFIN Elisabeth., 1985, *In her own right: the life of Elizabeth Cady Stanton*, Oxford University Press, New-York, 304 pages.
- GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude, 1989, *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Edition du Seuil, Paris, 260 pages
- GROSSBERG Lawrence, 1997, *Bringing it All Back Home: Essays on Cultural Studies*, Duke University Press, Durham, 448 pages.
- GROSSBERG Lawrence, 2003, « Le cœur des Cultural Studies », *L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ*, 3/2003, n° 149), pp. 41-55.
- GRUNIG Blanche-Noëlle, 1990, *Les mots de la publicité : l'architecture du slogan*, Presses du CNRS, Paris, 254 pages.
- GUENIF-SOUILAMAS, Nacira 2003, *Des beurettes*, Hachette Littérature, Paris, 306 pages.
- GUENIF-SOUILAMAS Nacira et MACÉ Éric, 2004, *Les féministes et le garçon arabe*, Éditions de l'Aube, Paris, 106 pages.
- GUESPIN Louis, 1971, « Problématique des travaux en analyse du discours » dans *LANGAGES*, 23, Armand Collin, pp. 3-24.
- GUESPIN Louis, 1993, « Normaliser ou standardiser » dans *LE LANGAGE ET L'HOMME*, XXVIII, n°4, pp. 213-222.
- GUIBERT Gérôme, 2002, « Le développement des musiques amplifiées au XXème siècle : quelques éléments concernant technologies, industries et phénomènes sociaux » dans *Territoires de musiques et cultures urbaines : Rock, rap, techno... émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Paris, Harmattan, http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/dvpmt_MAXXe.pdf, page consultée le 7 juillet 2014.
- GUIBERT Gérôme, 2012, « la notion de scène locale : pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux » dans *Sound Factory : Musiques et logiques de l'industrialisation*, Seteun, Uqbar, 2012, pp. 93-124.
- GUIBERT Gérôme et HEIN Fabien, 2006, « Introduction. Les scènes metal » dans *VOLUME!*, vol. 5, n° 2, pp. 5 -18.
- GUILHAUMOU Jacques, 1998, *La parole des sans : les mouvements actuels à l'épreuve de la révolution française*, ENS Editions, Fontenay, 137 pages.
- GUILLAUMIN Colette, 1985, « Sur la notion de minorité » dans *L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ* 77-78, pp. 101-109.
- GUILLAUMIN Colette, 1992, *Sexe, Race et pratique du pouvoir : L'idée de Nature*, Côté-femmes éditions, Paris, 239 pages.

GUSSOW Zachary, 1964, « The Observer-Observed Relationship as Information About Structure in Small-Group Research : A Comparative Study of Urban Elementary School Classrooms », dans *PSYCHIATRY*, 27, pp. 230-247.

GRYNSZPAN Emmanuel, 2004, « Confluences et divergences : la techno face aux musiques « savantes », *Musiques, arts et technologies : Pour une approche critique*, L'Harmattan, Paris, pp. 291-302.

HALL Stuart, 1988, « New ethnicities » in *Black Film, British Cinema*, Institute of Contemporary Arts, London, pp. 27-31.

HAMMOU Karim, 2009a, « Comment « la banlieue » vint au rap » dans *Médiamorphoses* n°23, <http://www.revue-medias.com/comment-la-banlieue-vint-au-rap,601.html>

HAMMOU Karim, 2009b, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de sociologie, EHESS, Marseille, 648 pages.

HAMMOU Karim, 2012a, *Une histoire du rap en France*, Éditions La Découverte, Paris, 302 pages.

HAMMOU Karim, 2012b, « Les Mondes de l'art comme activité collective » dans *Howard Becker et les mondes de l'art*. Colloque de Cerisy, Ecole Polytechnique Eds, pp. 195-205.

HAMMOU Karim, 2013a « Y-a-t-il une « question blanche » dans le rap français ? dans *De quelle couleur sont les blancs ? des « petits Blancs » des colonies au « racisme anti-Blancs*, La découverte, Paris, pp. 190-196.

HAMMOU Karim, 2013b, « Les rappeuses et l'activité d'auteure-interprètes dans la France des années 1990 », communication au séminaire *Genre et création dans l'histoire des arts vivants (XVIe-XXIe siècle)*, organisé par Elizabeth Claire, Catherine Deutsch, et Raphaëlle Doyon, l'EHESS, Paris, 7 juin 2013.

HAMMOU Karim, à paraître, « Between social worlds and local scenes. Patterns of collaborations in francophone rap music » dans *Music Worlds*, à paraître en 2014.

HEBDIGE Dick, 2008 (1979), *Sous-culture : Le sens du style*, Zones, Paris, 154 pages.

HELLER Monica, 1999, « Heated language in a cold climate » dans *Language Ideological Debates*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, pp. 143-170.

HELLER Monica, 2003, *Éléments d'une sociolinguistique critique*, Didier, Paris, 175 pages.

HENNION Antoine, 1993, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 406 pages.

HILL Kelly et CAPRIOTTI Kathleen, 2009, « Profil statistique des artistes au Canada basé sur le recensement de 2006 », dans *REGARD STATISTIQUES SUR LES ARTS*, vol.7, n 14, 48 pages.

HILL Kelly, 2014, « Profil statistique des artistes et des travailleurs culturels au Canada, fondé sur l'Enquête nationale auprès des ménages de 2011 et l'Enquête sur la population active » dans *REGARD STATISTIQUES SUR LES ARTS*, vol. 12, n 2, 53 pages.

HOGGART Richard, 1970 (1957), *La culture du pauvre*, Les Editions de Minuit, Paris, 422 pages.

HOOK bell, 1994, « Sexism and Misogyny : Who Takes the Rap? » dans RACE AND ETHNICITY, <http://race.eserver.org/misogyny.html>, dernière consultation le 17 juillet 2015.

HOOKS bell, 2008 (1986), « Sororité : la solidarité politique entre les femmes » in *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*. Paris, L'Harmattan, pp. 113-134.

HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W., 1974 (1944), *La dialectique de la Raison : Fragments philosophiques*, Gallimard, Paris, 291 pages.

HOUDEBINE Anne-Marie, 1998, « De la féminisation des noms de métiers » dans *La féminisation des noms de métiers. En français et dans d'autres langues*, L'Harmattan, Paris, pp. 17-39.

JABLONKA Frank, 2004, « La Méditerranée sur le continent: la fonction de l'arabisme dans le rap français » dans *Langues et contacts de langues dans l'aire méditerranéenne. Pratiques, représentations, gestions*, L'Harmattan, Paris, pp. 69-84.

JABLONKA Frank, 2009, « Déconstruction de l'identité nationale d'État dans le rap et le contre-modèle du Sud » dans CHIMÈRES, n° 71, pp. 27-47.

JACKSON Stevi, 1999 « Théoriser le genre : l'héritage de Beauvoir » dans NOUVELLES QUESTIONS FEMINISTES, vol. 20, n° 4, pp. 9-28.

JACKSON Stevi, 2001, « Why a materialist feminism is (still) possible – and necessary » dans WOMEN'S STUDIES INTERNATIONAL FORUM vol. 24, n° 3/4, pp. 283-293.

JEDWAB Jack, 2004, *Vers l'avant : l'évolution de la communauté d'expression anglaise du Québec*, Commissariat aux langues officielles, Ottawa, 60 pages.

JONES Christophe M, 2006a, « Un interview avec Loco Locass » dans QUEBEC STUDIES, Volume 41, Spring/Summer, pp. 27-43.

JONES Christophe M., 2006b, « Francophone Popular Music : A Report from *Les Francofolies de Montréal* » dans CONTEMPORARY FRENCH CIVILIZATION, Summer/Fall 2006, Vo. XXX, Number 2, <http://mlrc.hss.cmu.edu/FacPages/cjones/Francofolies.pdf>, dernière consultation le 17 juillet, 2015.

JOUBERT Lucie, 2002, « L'homme qui faisait chanter les femmes : Stéphane Venne » dans *Lectures du genre*, Editions du Remue-ménage, Montréal, pp.161-175.

JOUBERT Catherine et STERN Sarah, 2005, *Déshabillez-moi. Psychanalyse des comportements vestimentaires*, Hachette, Paris, 167 pages.

JUILLARD Caroline, 1999, « L'observations des pratiques réelles » dans *L'enquête sociolinguistique*, L'Harmattan, Paris, pp. 103-114.

JUTEAU Danielle, 1996, « L'ethnicité comme rapport social » dans MOTS, n°49, pp. 97-105.

JUTEAU Danielle, 1999, *L'ethnicité et ses frontières*, Presses Universitaires de Montréal, Montréal, 226 pages.

JUTEAU Danielle, 2000, « Du dualisme canadien au pluralisme québécois » dans *Relations ethniques et éducation dans les sociétés divisées (Québec, Irlande du Nord, Catalogne et Belgique)*, L'Harmattan, Paris, pp. 13-26.

JUTEAU Danielle, 2010, « « Nous » les femmes : sur l'indissociable homogénéité et hétérogénéité de la catégorie » dans L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ, n° 176-177, L'Harmattan, Paris, pp. 65-81.

KEARNEY Mary Celeste, 1997, « The missing links. Riot grrrl- femininism- lesbian culture » dans *Sexing the groove. Popular music and gender*, Routledge, New-York, pp.207-229
KERGOAT Danièle, 2009a, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux » dans *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 111-125.

KERGOAT Danièle, 2009b, « Individu, groupe, collectif : quelques éléments de réflexion » dans *Chemins de l'émancipation et rapports sociaux de sexe*, La Dispute, Paris, pp. 47 -62.

KERGOAT Danièle, 2012 (1978), « Ouvriers=ouvrières? Propositions pour une articulation théorique de deux variables : Sexe et classe sociale » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 33-62.

KERGOAT Danièle, 2012 (1984), « Plaidoyer pour une sociologie des rapports sociaux : De l'analyse critique des catégories dominantes à la mise en place d'une nouvelle conceptualisation » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 85-98.

KERGOAT Danièle, 2012 (1987), « Le syllogisme de aconstitution du sujet sexué féminin. Le cas des ouvrières spécialisées » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 255-264.

KERGOAT Danièle, 2012 (1992), « A propos des rapports sociaux de sexe », dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 101-110.

KERGOAT Danièle, 2012 (2000), « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 213-223.

KERGOAT Danièle, 2012 (2005), « Rapports sociaux et division du travail entre les sexes » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 225-238.

KERGOAT Danièle, 2012 (2010), « Une sociologie à la croisée de trois mouvements sociaux : Entretien réalisé par Armelle Testenoire » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 317-333.

KERGOAT Danièle, 2012a, « Introduction » dans *Se battre disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 9-27.

KERGOAT Danièle, 2012b, « Penser l'émancipation : La construction d'un espace de liberté » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 235-238.

KERGOAT Danièle et GALERAND ELISA, 2012 (2008), « Le potentiel subversif du rapport des femmes au travail » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 265-283.

KERGOAT Danièle et HIRATA Helena, 2012 (2005), « Les paradigmes sociologiques à l'épreuve des catégories de sexe : Quel renouvellement de l'épistémologie du travail? » dans *Se Battre, disent-elles...*, La Dispute, Paris, pp. 111-123.

KEYES Cheryl L., 2004, « Daughters of the Blues: Women, Race, and Class Representation in Rap Music Performance » in *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois, Chicago, pp. 186- 209.

KHAN Emmanuel et HELLER Monica, 2006, « Idéologies et pratiques du multilinguisme au Québec : luttes et mutations dans un site de la nouvelle économie » dans LANGAGE ET SOCIÉTÉ, 2006/4, n° 118, pp. 43-63.

LE DIBERDER Alain, 2006 « Pour une analyse économique de la notoriété », dans *Création et diversité au miroir des industries culturelles*, Ministère de la Culture - DEPS « Questions de culture », pp. 227-236.

LE GUERN, 2007, « En arrière la musique ! sociologies des musiques populaires en France » dans RESEAUX, n°141-142, pp. 15-45.

LAABIDY Myriam, 2004, « Vivre une musique jeune et urbaine en région. La culture hip-hop, de la grande ville à la petite ville » dans *L'imaginaire urbain et les jeunes : la ville comme espace d'expériences identitaires et créatrices*, Les Presses de l'Université du Québec, Québec, pp. 321-337.

LAABIDY Myriam, 2006, « Culture Hip-Hop québécoise et francophone, culture identitaire » dans *Groove, enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Presses de l'Université de Laval, Laval, pp. 167-178.

LAABIDY Myriam, 2007, « Culture jeune musicale québécoise et francophone : le hip-hop comme reconnaissance identitaire » dans *La jeunesse au Canada français. Formation, mouvements et identité*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, pp. 135-147.

LAABIDY Myriam, 2010, « Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois » dans CAHIERS DE RECHERCHE SOCIOLOGIQUE, n° 49, pp. 161-180.

LAABIDY Myriam, 2012, *Représentations scolaires et Culture hip-hop : Expériences et trajectoires*, Thèse présentée pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.), Université Laval, Laval, 329 pages.

LACHAPPELLE Réjean et LEPAGE Jean-François, 2010, *Les langues au Canada, recensement de 2006*, Nouvelles perspectives canadiennes, Patrimoine Canada et Statistiques Canada, 209 pages.

LAFONT Jacques, 1990, « Roland matamore, ou l'ethnotype du Franc fanfaron » dans REVUE DE LANGUES ROMANES, vol. 94, no 1, pp. 61-79.

LAMBERT Patricia et TRIMAILLE CYRIL, 2004, « A travers le rap français : un exemple de processus de médiation linguistique et sociale » dans *Les médiations langagières. Des discours aux acteurs sociaux*, Publications de l'Université de Rouen, Rouen, pp. 205-216.

LAMARRE Patricia, 2000, « L'éducation et les relations entre anglophones et francophones : vers un « agenda » de recherche » dans *Relations ethniques et éducation dans les sociétés divisées (Québec, Irlande du Nord, Catalogne et Belgique)*, L'Harmattan, Paris, pp. 182-189.

LAMARRE Patricia, 2007, « Anglo-Quebec today: looking at community and schooling issues » dans INTERNATIONAL JOURNAL OF THE SOCIOLOGY OF LANGUAGE, n° 185, pp. 109-132.

LAMARRE Patricia et LAMARRE Stéphanie, 2009, « Montréal « on the move » : Pour une approche ethnographique non-statique des pratiques langagières des jeunes multilingues » dans *Formes et normes sociolinguistiques. Ségrégations et discriminations urbaines*, L'Harmattan, Paris, pp. 105-134.

- LAUNAY Florence, 2006, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 544 pages.
- LAURIN-FRENETTE Nicole, 1981, « Présentation. Les femmes dans la sociologie » dans *SOCIOLOGIE ET SOCIÉTÉS*, vol. 13, no 2, octobre 1981, Presses de l'Université de Montréal, Montréal pp. 3-18.
- LEBLANC Marie-Nathalie, BOUDREAULT-FOURNIER Alexandrine et DJERRAHIAN Gabriella, 2007, « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : La culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration » dans *DIVERSITE URBAINE*, volume 7, n° 1, Montréal, pp. 9-29.
- LEBLANC Marie-Nathalie et DJERRAHIAN Gabriella, 2007, « Du hip-hop dans un Montréal mondialisé : source de division ou force unificatrice ? » dans *Mondialisation et cultures : regards croisés de la relève sur le Québec*, Editions de l'IQRC : Presses de l'Université de Laval, Laval, pp. 31-56.
- LEFEBRVE Marie-Thérèse, 1991, *La création musicale des femmes au Québec*, Editions du remue-ménage, Montréal, 148 pages.
- LEFEBRVE Marie-Thérèse, 2005, « la contribution des femmes à l'histoire musicale et les compositrices d'aujourd'hui au Québec » dans *L'accès des femmes à l'expression musicale. Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société*, L'Harmattan, Paris, pp. 65-81.
- LEMIEUX Georges (recherche et rédaction), 2004, *Remixer la cité : la participation citoyenne des jeunes Québécois issus de l'immigration et des minorités visibles*. Rapport de recherche, Conseil Permanent de la jeunesse en collaboration avec les Conseil des relations interculturelles, Québec/Montréal, 126 pages.
- LÉPINARD Éléonore, 2005, « Malaise dans le concept » dans *CAHIERS DU GENRE*, vol.2, n° 39, pp. 107-135.
- LESACHER Claire, 2012, « Quand le rap dit la ville : perceptions sociolinguistiques des rappeuses de Montréal » dans *Actes du Colloque « Dynamiques sociolinguistiques de l'espace : mémoire des lieux et mise en mots de l'habitat populaire »*, Paris, L'Harmattan, pp. 137-159.
- LESACHER Claire, 2013, « « le rap est sexiste » ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et de la coproduction des rapports de pouvoir » dans *Genre et migrations postcoloniales : lectures croisées de la norme*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 155-170.
- LEVY Jacques et LUSSAULT Michel, 2013², *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, Paris, 1127 pages.
- LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine, 2014, *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Éditions des Archives contemporaines, Paris, 212 pages.
- LOOSELEY David, 2007, « « Musiques populaires : une exception francophone ? » » dans *VOLUME1*, 5 : 2, pp. 199-204.
- LORDE Audre, 1984, *Sister Outsider, essays and speeches*, Crossing Press, Université du Michigan, 190 pages.
- LOW Bronwen, 2011, *Slam School. Learning Through Conflict in the Hip-Hop and Spoken Word Classroom*, Stanford University Press, Palo Alto, 208 pages.

LOW Bronwen et SARKAR Mela, 2012, « le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré ? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple » dans KINEPHANOS, Volume 3, n°1, pp. 20-47.

LUCAS Jean-Michel, 1984, *Rock et politique culturelle. L'exemple de Rennes 1976-1983*, Étude pour le SER, DDC, Ministère de la Culture et de la Communication, 245 pages.

MAHMOOD Sabah, 2009 (2005), *Politique de la piété : le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*, Éditions La Découverte, Paris, 311 pages.

MAILLÉ Chantal, 2007, « Réception de la théorie postcoloniale dans le féminisme québécois » dans RECHERCHES FEMINISTES, vol. 20, n° 2, pp. 91-111.

MAINGUENEAU, Dominique, 1991, *L'Analyse du discours*, Hachette, Paris, 268 pages.

MARC MARTINEZ Isabelle, 2011a, « Réponse à Julien Barret » dans VOLUME!, 1/ 2011 (8:1), pp. 310-313.

MARC MARTINEZ Isabelle, 2011b, « Seconde réponse à Julien Barret » dans VOLUME!, 1/ 2011 (8:1), pp. 315-315.

MARIS Barnard, 2003, *Antimanuel d'économie. Tome 1 : Les fourmis*. Bréal, Paris 2003, 359 pages.

MARQUES-PEREIRA Bérangère, 2003, *La citoyenneté politique des femmes*, Armand Colin, Paris, 215 pages.

MARQUIE Hélène, 2003, « Asymétrie des genres et apories de la création : peut-on sortir d'un imaginaire androcentré ? » dans LABRYS, numéro 3, janvier / juillet 2003, http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/fran/helene2.htm#_ftn1, 57447 octets, dernière consultation le 28 mai 2010.

MARUANI Margaret, 2000, *Travail et emploi des femmes*, La Découverte, Paris, 123 pages.

MARUANI Margaret, 2004, « Travail et genre : les tribulations de la variable sexe » dans *Quand les Femmes s'en mêlent. Genre et pouvoir*, Editions de la Martinière, Paris, pp. 171-187.

MATHIEU Nicole-Claude, 1991, *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologiques du sexe*, Paris, Côté-femmes éditions, 291 pages.

MATHIEU Nicole-Claude, 2004², « Sexe et genre » dans *Dictionnaire critique du féminisme*, PUF, Paris, pp. 205-213.

MAYOL Pierre, 1987 « Approches quantitatives des pratiques musicales » dans *Les musiques des jeunes. Actes de l'université d'été : Rennes 7, 11 juillet 1986*, Cenam, Paris, pp. 12-22.

MC ANDREW Marie et PROULX Jean-Pierre, 2000, « Éducation et ethnicité au Québec : un portrait d'ensemble » dans *Relations ethniques et éducation dans les sociétés divisées (Québec, Irlande du Nord, Catalogne et Belgique)*, L'Harmattan, Paris, pp. 86-110.

MC ANDREW Marie, 2002, « La loi 101 en milieu scolaire : impacts et résultats » dans REVUE D'AMÉNAGEMENT LINGUISTIQUE, numéro hors-série, pp. 69-82.

MCCARTNEY Andra, 1996, « le rapports ambigu » dans CONTACT !, 9.2, pp. 29-45.

- MCGUIGAN Jim, 1997, « Cultural Populism Revisited » dans *Cultural Studies in Question*, Sage, London, pp. 138-154.
- MENNESSON Christine, 2006, « Le gouvernement des corps des footballeuses et boxeuses de haut niveau » dans *CLIO. HISTOIRE, FEMMES ET SOCIÉTÉS*, 23, pp. 179-196.
- MENNESSON Christine, 2009, « Régimes de genre et dispositions : une piste d'analyse. L'exemple de contextes sportifs » dans *Chemins de l'émancipation et rapports sociaux de sexe*, La Dispute, Paris, pp. 63-77.
- MIGNON Patrick et HENNION Antoine (dirs.), 1991, *Rock : de l'histoire au mythe*, Anthropos, Paris, 283 pages.
- MIGNON Patrick, 1987, « Les jeunesses du rock » dans *Les musiques des jeunes. Actes de l'université d'été : Rennes 7, 11 juillet 1986*, Cenam, Paris, pp. 27-33.
- MITCHELL Tony, 2001, « Introduction : Another Root–Hip-Hop outside the USA » dans *Global noise : rap and hip-hop outside the USA*, Wesleyan University Press, Middletown, pages 1-38.
- MOLINERO Stéphanie, 2007, « Le concept de « musique populaire » à l'épreuve de la réalité sociale du fait rap en France », Colloque de l'IASPM : Musiques populaires, une exception francophone ?, Université Catholique de Louvain, Louvain La Neuve, http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/Molinero_2007.pdf, page consultée le 4 avril 2014.
- MOHANTY Chandra Talpade, 2002/1984, « Sous le regard de l'Occident : recherche féministe et discours colonial » dans *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, PUF, Paris, pp. 149-182.
- MOLINERO, 2009, *Les publics du rap : enquête sociologique*, L'Harmattan, Paris, 354 pages.
- MONTREAL EN STATISTIQUES, 2013a, *Profil de district électoral : Notre-Dame-de-Grâce. Arrondissement de Côte-des-Neiges–Notre-Dame-de-Grâce*, Ville de Montréal, Montréal, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MIL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/11_NOTRE-DAME-DE-GRACE.PDF, page consultée le 6 février 2014.
- MONTREAL EN STATISTIQUES, 2013a, *Profil de district électoral : Loyola. Arrondissement de Côte-des-Neiges–Notre-Dame-de-Grâce*, Ville de Montréal, Montréal, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MIL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/12_LOYOLA_1.PDF, page consultée le 6 février 2014.
- MORGAN Joan, 1999, *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life As a Hip-Hop Feminist*, Simon et Shuster, 240 pages.
- MORIN Edgar, 1957, *Les Stars*, Édition du Seuil, Paris, 192 pages.
- MORLEY David, 1992 (1980), « La réception des travaux sur la réception. Retour sur « Le public de Nationwide » » dans *HERMES*, 11-12, pp. 31-46.
- MOULARD-KOUKA Sophie, 2008, « Sénégal Yewuleen ! » analyse anthropologique du rap à Dakar, liminarité, contestation et culture populaire, thèse de doctorat, Université de Bordeaux 2, Bordeaux, 211 pages.

MOSSUZ- LAVAU Janine, 2004, « Introduction » dans *Quand les femmes s'en mêlent : genre et pouvoir*, Editions de la Martinière, Paris, pp. 11- 16.

MYERS-SCOTTON Carol, 2000, « The matrix language frame model: Development and responses » dans *Codeswitching worldwide II*, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 23-58.

NEUVEU Eric et MATTELART Armand, 2008², *Introduction aux Cultural Studies*, La Découverte, Paris, 121 pages.

NEULS-BATES Carol, 1996², « Introduction » dans *Women in music : An anthology of sources reading from the Middle Ages to the Present*, Northeastern University Press, Boston, pp. XI-XVI.

NINAG Abdoulaye, 2012, « Hip-hop, musique et Islam : le rap prédicateur au Sénégal » ans CAHIERS DE RECHERCHE SOCIOLOGIQUE, UQAM, Montréal, n°49, pp. 63-94.

NOCHLIN Linda, 1993², *Femmes, Art et Pouvoir et autres essais*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 251 pages.

NOSSIK Sandra, 2014, « Introduction. Le récit de soi entre conformisme et émancipation » dans SEMEN, n° 37, pp. 7-14.

NOPPEN Luc et MORISSET Lucie K., 2003, « La montréalité de Montréal, ou l'invention du paysage montréalais » dans *Réinventer pays et paysages*, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Brest, pp. 71-101.

OAKES Leigh et WARREN Jane, 2009 (2007), *Langue, citoyenneté et identité au Québec*, Presses de l'Université de Laval, Québec, 309 pages.

OLLIVIER Michèle, 2006, « Snobs and *québécoises* : prestige and boundaries un popular music in Quebec », POPULAR MUSIC, volume 25/1, pp. 97-116.

OGER Claire, 2007, « Analyse du discours et sciences de l'information et de la communication : au-delà des corpus et des méthodes » dans *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Edition Ophrys, Paris, pp. 23-38.

OGER Claire et OLLIVIER-YANIV Caroline, 2003, Analyse du discours institutionnel et sociologie compréhensive : vers une anthropologie des discours institutionnels, dans MOTS. LES LANGAGES DU POLITIQUES, 71, pp. 125-144.

OGER Claire et OLLIVIER-YANIV Caroline, 2007, Analyse du discours et sociologie compréhensive. Retour critique sur une pratiques de recherche transdisciplinaire » dans *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Edition Ophrys, Paris, pp. 39-55.

OUABDELMOUMEN Nadia, 2014, *Contractualisation des rapports sociaux : le volet linguistique du contrat d'accueil et d'intégration au prisme de genre*, thèse de doctorat en Sciences du langage, Université Rennes 2. Rennes, 453 pages.

PAILLE Pierre et MUCCHIELLI Alex, 2012³, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Armand Colon, Paris, 423 pages.

PASQUIER Dominique, 2005a « La « culture populaire » à l'épreuve des débats sociologiques » dans HERMES, 42, pp. 60-69.

- PASQUIER Dominique, 2005, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Edition Autrement, Paris, 180 pages
- PAVEAU Marie-Anne, 2006, *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 252 pages.
- PECQUEUX Anthony, 2007, *Voix du rap : Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, Paris, 268 pages.
- PENEFF Jean, 2009, *Le goût de l'observation. Comprendre et participer l'observation participante en sciences sociales*, la Découverte, Paris, 254 pages.
- PÉREZ-LLANTADA Carmen and FERGUSON Gibson R., 2006, *English as a Glocalization Phenomenon. Observations from a Linguistic Microcosm*, Prensas de la Universidad de Valencia, Valencia , 280 pages.
- PETIAU Anne, 2007, « Penser les musiques populaires, à partir des musiques électroniques », Colloque de l'IASPM : Musiques populaires, une exception francophone ?, Université Catholique de Louvain, Louvain La Neuve, http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/Petiau_2007.pdf, page consultée le 4 avril 2014.
- PFEFFERKORN Roland, 2012, *Genre et rapports sociaux de sexe*, Page deux, Lausanne, 138 pages.
- PIEROZAK et al., 2013, « Vers une sociolinguistique française qualitative ? Perspectives historiques critiques sur des processus de reconnaissance » dans RECHERCHES QUALITATIVES, vol. 32 (1), pp. 107-131.
- PIROTH Scott, 2008, « Popular Music and Identity in Quebec. » dans AMERICAN REVIEW OF CANADIAN STUDIES, Vol. 38, No. 2 (Summer 2008), pp. 145-164.
- POIRIER Christian, 2007, « Le cinéma Québécois : diversité culturelle ou « Hollywoodisation » latente ? » dans *Mondialisation et cultures : regards croisés de la relève sur le Québec*, Editions de l'IQRC : Presses de l'Université de Laval, Laval, pp. 75-101.
- POPPER Karl, 1997 (1994), *Toute vie est résolution de problèmes. Questions autour de la connaissance de la nature*, Actes Sud, Paris, 167 pages.
- PORTIS Larry et LANTZ Pierre, 1997, « Musique, science, société » dans L'HOMME ET LA SOCIÉTÉ, n°126, pp. 3-6.
- PRESSELIN Valérie, 2006, « Le féminin ou le mauvais genre de la publicité », http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=404, dernière consultation le 16 juin 2010, 90137 octets.
- PREVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe, RUDENT Catherine (dirs.), 2005, *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui : Actes de la journée du 4 mars 2003*, Université de Paris-Sorbonne, Paris, Observatoire Musical Français, Série Jazz, chanson, musiques populaires actuelles, n°1.
- PRÉVOST-THOMAS Cécile et RAVET Hyacinthe, 2007, « musique et genre en sociologie » dans CLIO. FEMMES, GENRE ET HISTOIRE, pp. 175-198.

PROCHAZKA Alena, 2005, « La montréalité dans tous ses états », dans *Montreal-Glasgow*, University of Glasgow French and German Publications, Glasgow, pp. 31-52.

PUIG de la BELLACASA Maria, 2004, *Think we must. Politiques féministes et construction des savoirs* Thèse de doctorat en philosophie, Université Libre de Bruxelles.

QUEMENER, Nelly, 2014, *Le pouvoir de l'humour : Politiques de représentations dans les médias en France*, Armand Colin, Paris, 206 pages.

RAIBAUD Yves, 2004, « Des lieux construits par le genre, les équipements des musiques amplifiées » dans GÉOGRAPHIE ET CULTURES, n° 54, pp. 53-70.

RAMDANI Karima, 2011, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté » dans VOLUME !, vol.8, n°2, pp. 13-39.

RAMPTON Ben, 1998, « Language Crossing and the Redefinition of Reality: Expanding the Agenda of Research on Code-switching » dans *Code-switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Routledge, Londres, pp. 290-317.

RAOULX Benoit, 2009, communication « le film documentaire comme méthode de recherche et d'intervention : réflexions à partir des réalisations Traplines in Vancouver (Canada) et Las Playitas (Venezuela) » à la journée d'étude *Normes et identités en rupture : Migration, plurilinguisme et ségrégation dans l'espace urbain*, Maison des Sciences de l'Homme en Bretagne, Rennes, le 27 février 2009.

RAVET Hyacinthe, 2003, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », dans TRAVAIL, GENRE ET SOCIÉTÉS, n° 9, pp. 173-195.

RAVET Hyacinthe et COULANGEON Philippe, 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français » dans SOCIOLOGIE DU TRAVAIL, vol. 45, n°3, pp. 361-384.

REILAND Rabaka, 2011, « The Personal Is Political! (Da Hip Hop Feminist ReMix): From the Black Women's Liberation and Feminist Art Movements to the Hip Hop Feminist Movement » dans *Hip Hop's Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*, Lexington Books, New York, pp. 129-187.

RIOT-SARCEY Michèle, 2004, « Le genre : introduction » dans *Quand les femmes s'en mêlent : genre et pouvoir*, Editions de la Martinière, Paris, pp. 19- 21.

ROBERTSON Roland, 1995, « Glocalization : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity » dans *Global Modernities*, Sage Publications, London, pp. 25-44.

ROBIN Régine, 1996, « L'impossible Québec pluriel : la fascination de « la souche » » dans *Les Frontières de l'identité : Modernité et postmodernisme au Québec*, Presses de l'Université de Laval, Québec, l'Harmattan, Paris, pp. 295-310.

RONCARD Pierre, 1524, « Mignonne » dans *Odes*, I, 17, <http://www.bacdefrancais.net/mignonne.php>, page consultée le 8 octobre 2011.

ROUGET Bernard et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, 1996, *Economie des arts plastiques. Une analyse de la médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 303 pages.

ROUZÉ Vincent, 2007, « Populaire, vous avez dit musique populaire », Colloque international de IASPM BFE « Musiques populaires : une exception francophone ? », Université Catholique de Louvain, Louvain La Neuve, http://iaspmfrancophone.online.fr/colloque2007/Rouze_2007.pdf, page consultée le 4 avril 2014.

ROSE Tricia, 1994, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Hanover, 237 pages.

ROSE Tricia, 2008, *The Hip Hop Wars : What we talk about when we talk about Hip Hop - and why it matters*, Basic Civitas, New-York, 308 pages.

REVEL Nicole et REY-HULMAN Diana, « Avant-propos » dans *Pour une anthropologie des voix*, L'Harmattan, Paris, pp 12-16.

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1758, Lettre à d'Alembert, http://pagesperso-orange.fr/union.rationaliste44/Cadres%20Dossiers%20en%20Ligne/Dossiers_en_ligne/Philosophie/Encyclopedie/Encyclopedie_rousseau_geneve1.html#lettre1, dernière consultation le 16 juin 2010, 27310 octets.

RUDENT Catherine, 2003, « La voix de fausset dans « Speed King » de Deep Purple : une virilité paradoxale » dans *Le féminin, le masculin et la musique populaire d'aujourd'hui*, Actes de la journée du 4 mars 2003, Observatoire musical français- Université Paris Sorbonne, Paris, pp. 99-108.

SACD, 2014, *Où sont les femmes ? Saisons 2014-2015*, Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 21 pages.

SAÏD Edward, 1980 (1978), *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Le Seuil, Paris, 392 pages.

SAINT-HILAIRE Colette, 1999, « Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe » dans *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, pp. 57-85.

SANJEK David, 1997, « Can Fujiyama Mama be the female Elvis? The wild, wild women of rockabilly » dans *Sexing the groove. Popular music and gender*, Routledge, New-York, pp. 137-167

SAPIRO Gisèle, 2007, « La vocation artistique entre don et don de soi » dans *ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES*, 2007/3, n° 168, pp. 4-11.

SARFATI Georges-Elia, 1997, *Éléments d'analyse du discours*, Armand Colin, Paris, 127 pages.

SARKAR MELA, WINER Lise et SARKAR Kobir, 2005, « Multilingual code-switching in Montreal Hip-Hop: Mayhem meets method, or, “Tout moune qui talk trash kiss mon black ass du nord” » dans *ISB4: Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*, Cascadilla Press. Somerville, pp. 2057–2074.

SARKAR Mela, 2006, « La vraie langue française [n']existe plus » : Français parlé et pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans le rap montréalais » dans *GRENZGÄNGE*, 13(25), pp. 30-51.

SARKAR Mela, LOW Bronwen, & WINER Lise, 2007, « “Pour connecter avec le Peeps” : Québécoïcité and the Quebec hip hop community » dans *Identity and second language learning* :

Culture, inquiry and dialogic activity in educational contexts, CT : Information Age Publishing, Charlotte, pp. 351–372.

SARKAR Mela et ALLEN Dawn, 2007, «Identity in Quebec Hip-Hop: Language, territory and ethnicity in the mix », *JOURNAL OF LANGUAGE, IDENTITY AND EDUCATION*, vol. 6, no. 2, pp. 117-30.

SARKAR Mela, 2008a, « Ousqu'on chill à soir? Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise » dans *DIVERSITE URBAINE*, Numéro hors série, pp. 27-44.

SARKAR Mela, 2008b, « “Still Reppin’ Por Mi Gente” : Transformative Power of Language Mixing in Quebec Hip Hop » dans *Global linguistic flows: Hip Hop cultures, youth identities, and the politics of language*, Routledge, New York, pp. 139-157.

SAUSSURE (DE) Ferdinand, 19955, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 520 pages.

SCARNECCHIA Paolo, 2003 , *Musique populaire, musique savante*, Edisud, Aix en Provence, 128 pages.

SCHAEFFNER André, 1989 (1942), « Musique savante, musique populaire, musique nationale », texte établi par Denise Paulme et présenté par Jean Jamin dans *GRADHIVA*, n°6, pp. 68-88.

Schopenhauer Arthur, 2007 (1851), *Essai sur les femmes*, l’Herne, Paris, 62 pages.

SCHULTHEIS Franz, 2004, « Plus d’un homme sur deux est une femme, mais on ne le remarque pas...Le mystère sociologique d’une majorité silencieuse et peu visible », in *STRUCTURES SOCIALES*, <http://www.unige.ch/ses/socio/enseignements/documentsdecours/structuresociales.html>, dernière consultation le 16 juin 2010, 13401 octets.

SCOTT Joan W, 2009, « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? » dans *DIOGÈNE*, n° 225, PUF, Paris, pp. 5-14.

SECA Jean-Marc, 2001, *Les musiciens underground*, Presses Universitaires de France, Paris, 256 pages.

SINGLY (DE) François, 2005, « La place variable du genre dans l'identité personnelle » dans *Femmes, genre et sociétés : l'état des savoirs*, Editions la Découverte, Paris, pp. 48- 51.

SLEMBEK Edith, 2002, « la voix entre données biologiques et modèles socioculturels » dans *Le genre de la voix*, Georg Editeur, pp 27-36.

SMITS Florence, 2009, « L'événement au cœur de la politique touristique : l'exemple de Montréal » dans *BULLETIN DE L'ASSOCIATION DE GÉOGRAPHES FRANÇAIS*, 86e année, 2009-3, pp. 358-366.

SOLOMOS Makis, 2004, « Notes pour une comparaison des paradigmes technologiques des musiques électroniques « savantes » et « populaires » » dans *Musiques, arts et technologies : Pour une approche critique*, L’Harmattan, Paris, pp. 281-290.

SOUCHARD Maryse, 1996, « La différence rap » dans *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 257- 274.

SPRINGER, Kimberly, 2008 (2002), « Une troisième vague du féminisme Noir ? » dans *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, pp. 221-254.

STAHL Geoff, 2003, *Crisis ? What Crisis ? Anglophone Musicmaking in Montréal*, Thèse de doctorat, Université McGill, Department of Art History and Communication Studies, 303 pages.

STAHL Geoff, 2007, « Musicmaking and the City. Making Sense of the Montreal Scene » dans BEITRÄGE ZUR POPULARMUSIKFORSCHUNG : SOUND AND THE CITY. POPULÄRE MUSIK IM URBANEN KONTEXT, 35, pp. 141-159.

STRAW Will, 1991, « Community and Scenes in Popular Music » dans CULTURAL STUDIES, vol.15, n°3, pp. 368 -388.

STRAW Will, 2002, « Scenes and Sensibilities » dans PUBLIC, 22/23 : Cities/Scenes, pp. 245 – 257.

TAGG Philippe, 1982, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice » dans POPULAR MUSIC, n°2, 1982, pp. 37-67.

THEBAUD Françoise, 2005, « Sexe et genre » dans *Femmes, genre et sociétés : l'état des savoirs*, Editions la Découverte, Paris, pp. 59- 66.

THRASHER, Frederic, 1936², *The gang : a study of 1,313 gangs in Chicago*, University of Chicago Press, Chicago, 388 pages.

TISSOT Sylvie, 2010, Conférence *Racisme et sexisme – dialogue sur les dominations*, Conférence organisée par Questions d'égalité, Rennes, Maison des associations, le 28 mai 2010.

TOUCHE Mar, 1996, « Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux » dans LES ANNALES DE LA RECHERCHE URBAINE, n°70, pp. 58-67.

TREMBLAY-MATTE Cécile, 1990, *La chanson écrite au féminin : de madeleine de Verchres à Mitsou 1730-1990*, Éditions Trois, Laval, 391 pages.

TREMBLAY Danièle, 1993, « Les femmes dans l'industrie du disque et du spectacle au Québec depuis 1945 » dans *En avant la chanson !*, Trityque, Montréal, pp. 139-148.

TRIMAILLE Cyril, 1999a, *De la planète Mars... codes, langages, identités : étude sociolinguistique de textes de rap marseillais*, mémoire de DEA, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble-III.

TRIMAILLE Cyril, 1999b, « Le rap français ou la différence mise en langues » dans *Les parlers urbains*, LIDIL, 19, pp. 79-98.

TRIMAILLE Cyril, 2001, « Rap français, humour et identité(s) », in ÉCARTS D'IDENTITÉ, n°97, pp. 52-54.

TRUPIER Odile, 1998, *Mixité et discrimination dans le champ musical : l'exemple des femmes dans les groupes rock*, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, 126 pages.

TROËL-SAUTON Nolwenn, 2014, « Stratégies discursives et mobilités carcérales : normaison ou normalisation ? » poster présenté aux *8emes journées internationales de sociolinguistique urbaine*, Université de Cergy-Pontoise, Cergy Pointoise, 19 et 20 juin 2014.

VETTORATO Cyril, 2012, « « Ça va être un viol » : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap » dans Cahiers de littérature orale, 71, <https://clo.revues.org/1492?lang=en>, page consultée le 30 janvier 2015.

VOLOCHINOV Valentin N., 2010(1929), *Marxisme et philosophie du langage : Les problèmes fondamentaux de la méthode sociologique dans la science du langage*, Lambert-Lucas, Limoges, 600 pages.

VUILLE Marilène et al., 2009, « Comprendre le genre pour mieux le défaire » dans NOUVELLES QUESTIONS FEMINISTES, vol. 28, n°3, pp. 4-14.

WALLACE Michelle, 2008 (1975), « Une féministe Noire en quête de sororité » dans *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, pp. 45-68.

WELZER-LANG Daniel, 2000, *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 376 pages.

WITTIG Monique, 2013³ (1992), *La Pensée Straight*, Paris, Editions Amsterdam, 119 pages

WODAK Ruth, 2010, « The glocalization of politics in television: Fiction or reality? » dans EUROPEAN JOURNAL OF CULTURAL STUDIES, 13(1), pp. 43-62.

WOERHLING José, 2008, « Le fondements et les limites de l'accommodement raisonnable en milieu scolaire » dans *L'accommodement raisonnable et la diversité religieuse à l'école publique. Normes et pratiques*, Editions Fides, Anjou, pp. 43-54.

Articles de presse, médias en ligne et blogues

9@home, 2009, « Interview with the Narcisyst » dans *Leave your nine at home...*, 22 mai 2009, <http://leaveyournineathome.wordpress.com/2009/05/22/interview-with-the-narcisyst/>, page consultée le 19 février 2013.

Anzoo, 2013, « Alaclair Ensemble – Les Maigres Blancs d’Amérique du Noir » dans *Ghetto Erudit.com*, 3 mai 2013, <http://ghettoerudit.com/blog/2013/05/03/alaclair-ensemble-les-maigres-blancs-damerique-du-noir/>, page consultée le 4 septembre 2013.

ASSELIN Mario, 2014, « Pour s’y retrouver dans le débat sur le français » dans LE JOURNAL DE MONTRÉAL, 28 juillet 2014, <http://www.journaldemontreal.com/2014/07/28/pour-sy-retrouver-dans-le-debat-sur-le-français>, page consultée le 3 février 2015.

BENOIT Marine et PFEIFFER Alice, 2015, « La mode hip-hop s’expose sous toutes ses coutures » dans M LE MAGAZINE DE LE MONDE, 15 mai 2015, http://www.lemonde.fr/decodages/article/2015/05/13/la-mode-hip-hop-sous-toutes-les-coutures_4632998_4606750.html, page consultée le 15 juin 2015.

BLAIS Laurent K., 2012, « Les Anticipateurs. Jeu de puissance » dans VOIR, 9 août 2012, <http://www.voir.ca/fiches/cd/les-anticipateurs-jeu-de-puissance/>, page consultée le 5 septembre 2013.

BLONDEAU Thomas, 2011, « Congo : la french connection du rap » dans JEUNE AFRIQUE, 1^{er} septembre 2011, <http://www.jeuneafrique.com/Articles/Dossier/ARTJAJA2640p108.xml0/france-musique-passi-rapcongo-la-french-connection-du-rap.html>, page consultée le 10 octobre 2013.

BOCK-CÔTE Mathieu, 2014a, « Le français: le raffinement des colonisés » dans LE JOURNAL DE MONTRÉAL, 13 juillet 2014, <http://www.journaldemontreal.com/2014/07/13/le-français-le-raffinement-des-colonises>, page consultée le 3 février 2015.

BOCK-CÔTE Mathieu, 2014b, « Le français et ce qu’il révèle » dans LE JOURNAL DE MONTRÉAL, 22 juillet 2014, <http://www.journaldemontreal.com/2014/07/22/le-français-et-ce-quil-revele>, page consultée le 3 février 2015.

BOCK-CÔTE Mathieu, 2014c, « Qui franglise s’anglicise » dans LE JOURNAL DE MONTRÉAL, 27 juillet 2014, <http://www.journaldemontreal.com/2014/07/27/qui-franglise-sanglicise>, page consultée le 3 février 2015.

BOISVERT-MAGNEN Olivier, 2013a, « Rap anglo-montréalais: Artistes à surveiller » dans VOIR, 31 octobre 2013, <http://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2013/10/31/rap-anglo-montrealais-artistes-a-surveiller/>, page consultée le 11 février 2013.

BOISVERT-MAGNEN Olivier 2013b, « Tour d’horizon du rap anglophone local : la minorité silencieuse » dans VOIR, 31 octobre 2013, <http://voir.ca/musique/2013/10/31/tour-dhorizon-du-rap-anglophone-local-la-minorite-silencieuse/>, page consultée le 13 février 2013.

C. Scott, « Butcher T » dans *North Side Hip Hop*, <http://northsidehiphop.ca/herstory/pioneers/butcher-t/>, page consultée le 11 mai 2013

Caïman, 2012a, « Heavy Soundz – Hip Hop latino-montréalais » dans *Ghetto Erudit.com*, 28 juin 2012, <http://ghettoerudit.com/blog/2012/06/28/heavy-soundz/>, page consultée le 9 septembre 2013.

Caïman, 2012b, « Video : I.Blast –Dreams can come true (remix) » dans *Ghetto Erudit.com*, 26 juin 2012, <http://ghettoerudit.com/blog/2012/06/26/video-i-blast-dreams-can-come-true-remix/>, page consultée le 11 février 2014.

CASSIVI Marc, 2014, « Lettre à Christian Rioux » dans *La Presse*, 22 juillet 2014, <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201407/22/01-4785767-lettre-a-christian-rioux.php>, page consultée le 3 février 2015.

CHATELIER Murielle, 2015, « Y a-t-il des ghettos à Montréal? » dans *LA PRESSE*, 3 mars 2015, <http://www.lapresse.ca/debats/votre-opinion/201502/27/01-4848112-y-a-t-il-des-ghettos-a-montreal.php>, page consultée le 19 juin 2015.

CORNE Jonah, 2010, « Hip Hop: Palestinian Style : An Interview with DAM » dans *CANADIAN DIMENSION*, 3 mai 2010, <http://canadiandimension.com/articles/3007/>, page consultée le 19 novembre 2013.

DERY Mark, 1990, « Public enemy : Confrontion » dans *KEYBOARD*, 16, pages 81-96.

DESFOSSÉS Felix B., 2012a, « Cinq chansons rap reliées à tort aux racines du Hip-Hop québécois, dans *Bande à Part*, Radio-Canada, <http://www.bandeapart.fm/#/page/blogue-cinq-chansons-rap-relices-a-tort-aux-racines-du-hip-hop-quebecois>, page consultée le 13 mai 2013.

DESFOSSÉS Félix B., 2012b, « Les débuts du Hip-Hop à Montréal » dans *Bande à Part*, Radio-Canada, <http://www.bandeapart.fm/#/page/blogue-les-debuts-du-hip-hop-a-montreal>, page consultée le 11 mai 2013.

DESFOSSÉS Félix B., 2013, « Rap aléatoire Qc: Disco-Piu, Brise-Danse et Watat-Beat (1980-1991) » dans *Vente de Garage, le blogue*, 24 avril 2013, <http://ventedegaragepodcast.blogspot.fr/>, page consultée le 11 mai 2012.

DILEM Virulent, 2012, « Entrevue : Dice B – Jeux de D » dans *Disqc*, 23 mai 2012, <http://www.disqc.com/lancements/item/25-entrevue-dice-b-jeux-de-d>, page consultée le 9 septembre 2013.

ELEMENTALY, 2013, « Tacos et hip-hop : Elementakiza, une édition spéciale de hip hop you don't stop » dans *elementaly*, 9 septembre 2013, <http://www.elementality.ca/fr/tacos-et-hip-hop-elementakiza-une-edition-speciale-de-hip-hop-dont-stop/>, page consultée le 11 février 2014.

GERVAIS Lisa-marie, 2014, « La langue des rappeurs, signe d'un français fort ? » dans *Le Devoir*, 4 août 2014, <http://www.ledevoir.com/societe/education/415106/plint-chaud-la-langue-des-rappeurs-signes-d-un-francais-fort>, page consultée le 3 février 2014.

GRUET-PELCHAT Ariane, 2013, « Singing in 'the language of our community': Quebec rappers' constant lingo shifts reflect culture they evolved in and universal flow of hip hop » dans *THE GAZETTE*, <http://www.montrealgazette.com/entertainment/Singing+language+community/8515716/story.html#ixzz2W8wxVSPa>, page consultée le 3 février 2015.

JB, 2014, « Interview : Karim Hammou, chercheur en rap français » dans www.abcdr.son, 6 novembre 2014, <http://www.abcdrduson.com/interviews/karim-hammou-histoire-rap-france/>, page consultée le 7 août, 2015.

Jean-Baptiste, 2011, « Alaclair Ensemble. Les gars du bas Canada » dans CAMUZ, 11 novembre 2011, <http://www.camuz.ca/node/53597>, page consultée le 3 septembre 2013.

LALANDE Olivier, 2012, « Les Anticipateurs amènent leur cirque hip-hop sur la scène du Cabaret Underworld ce vendredi » dans NIGHTLIFE.CA, 18 décembre 2012, <http://www.nightlife.ca/musique/les-anticipateurs-amenent-leur-cirque-hip-hop-sur-la-scene-du-cabaret-underworld-ce-vendredi>, page consultée le 5 septembre 2013.

LAROUICHE Vincent et TOUZIN Caroline, 2012, « Le rap banni de plusieurs bars pour éloigner les gangs » dans LA PRESSE, 4 avril 2012, <http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201204/04/01-4512289-le-rap-banni-de-plusieurs-bars-pour-eloigner-les-gangs.php>, page consultée le 14 mai 2013.

LE MONDE DE L'ÉDUCATION, 2000, dossier « Trop de femmes profs ? », n° 284, septembre, pp. 48-50.

LOCO LOCASS, 2004, « Nous ne tolérons pas l'intolérance » dans INTER, ART ACTUEL, n°87, page 29.

MCCAN YES, 2014, « Dead Obies te le français : La réplique aux offusqués » dans VOIR, le 23 juillet 2014, <http://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>, page consultée le 3 février 2014.

MELLO Marie, 2013 « Dead Obies : du post-rap aux « Franglouvertes » » dans Bangbang, 5 février 2013, <http://bangbangblog.com/dead-obies-du-post-rap-aux-franglouvertes/>, page consultée le 3 février 2015.

MÉTÉLLUS Rose-Laure, 2000, « Le hip-hop à la radio : Système D » dans VOIR, 6 janvier 2000, <http://voir.ca/musique/2000/01/06/le-hip-hop-a-la-radio-systeme-d/>, page consultée le 21 mai 2013.

MOREL Jean, 2014, « La controverses du rap québécois. Pourquoi Montréal réinvente le rap francophone » dans *Novamag*, 27 novembre 2014, <http://www.novaplanet.com/novamag/38124/la-controverse-du-rap-quebecois>.

PAPINEAU Philippe, 2013a, « Alaclair, la drôle de bête » dans LE DEVOIR, 4 mai 2013, <http://www.ledevoir.com/culture/musique/377348/alclair-la-drole-de-bete>, page consultée le 3 septembre 2013.

PAPINEAU Philippe, 2013c, « Je chante comme je parle. Les trois finalistes des Francouvertes font le pari d'un français métissé et ancré dans leur territoire » dans LE DEVOIR, 11 mai 2013, <http://www.ledevoir.com/culture/musique/377930/je-chante-comme-je-parle>, page consultée le 3 février 2015.

PAPINEAU Philippe, 2013b, « Retailles d'entrevue: Dead Obies et la langue » dans Franco Phil, 14 mai 2013, <http://www.francophil.ca/2013/05/14/retailles-dentrevue-dead-obies-et-la-langue/>, page consultée le 3 février 2015.

PILON-LAROSE Hugo, 2015, « Diversité culturelle à l'écran : constat d'échec pour l'UDA », 26 janvier 2015, <http://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201501/24/01-4838103-diversite-culturelle-a-lecran-constat-dechec-pour-luda.php>, page consultée le 3 février 2015.

PROD NOIRE ALL STAR, 2012, « Historique du rap ethnoculturel à Montréal » dans *Prod Noire All Star*, <http://prodnoireallstar.blogspot.fr/2013/02/historique-du-rap-ethno-montreal.html>, page consultée le 11 mai 2013.

RIOUX Christian, 2013, « la langue du maître » dans LE DEVOIR, 8 février 2013, <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/370419/la-langue-du-maitre>, page consultée le 3 février 2015.

RIOUX Christian, 2014, « J'rape un suicide » dans LE DEVOIR, 18 juillet 2014, <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide>, page consultée le 3 février 2015.

URBANOLOGY, 2011, « First Annual Montreal Hip Hop Summit brings out heated discussions on what holds local artists back » dans URBANOLOGYMAG, 27 juin 2011, <http://urbanologymag.com/um/first-annual-montreal-hip-hop-summit-brings-out-heated-discussions-on-what-holds-local-artists-back-2/>, page consultée le 18 février 2014

SAINTE-JULIEN Christelle, 2013, « Dead Obies | Leçon d'histoire » dans *Scène1425*, le 12 novembre 2013, <http://www.scene1425.com/fr/magazine/dead-obies-lecon-histoire>, page consultée le 3 février 2015 SAINTE-JULIEN Christelle, 2013, « Dead Obies | Leçon d'histoire » dans *Scène1425*, le 12 novembre 2013, <http://www.scene1425.com/fr/magazine/dead-obies-lecon-histoire>, page consultée le 3 février 2015.

TARDIF Dominique, 2013, « Les Anticipateurs. Au bar le Magog » dans VOIR, 3 janvier 2013, <http://voir.ca/musique/2013/01/03/les-anticipateurs-au-bar-le-magog/>, page consultée le 5 septembre 2013.

TITILEY Nicolas, 2000, « SuperMicMac : histoire de filles » dans VOIR, 18 octobre 2000, <http://voir.ca/musique/2000/10/18/supermicmac-histoire-de-filles/>, page consultée le 2 avril 2015.

Zo, 2013, « Interview La Gale », dans *abcd du son*, 22 avril 2013, <http://www.abcdrduson.com/interviews/feature.php?id=342&p=1>, page consultée le 9 octobre 2013.

DOCUMENTS AUDIO ET AUDIOVISUELS

AKIN Fatih, 2005, *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul*, S.1 ; MK2 [éd., distrib.], Paris, 107 minutes.

GENDRON Hubert, 2005, *Point de rupture, Québec-Canada, le référendum de 1995*, Société Radio-Canada, Montréal, 200 minutes.

GROUND UP, 2005, *514-411 The Prequel*, Ground Up, Montréal, 70 minutes.

LES ANTICIPATEURS, 2012, « Des Kebs à Sorel » dans *Jeu de puissance*, EstiktéLette Productions, Sorel.

LOCO LOCASS, 2003, « Art Politik » dans *In Vivo*, Unidisc Music, Pointe-Claire.

LOCO LOCASS, 2012, « La mémoire de Loco Locass » dans *Le Québec est mort, vive le Québec !*, Audiogram, Montréal

RAOULX Benoit, 2003, *Traplines in Vancouver*, MRSH Caen/Service du Film de Recherche Scientifique/ACCAAN - Atelier Cinéma de Normandie, France, 37 minutes.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	1
REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION GÉNÉRALE	
GENRE ET SOCIOLINGUISTIQUE : LE RAP COMME OBJET DE RECHERCHE	5
Pratiques et expériences de rappeuses montréalaises : comment envisager l'activité rap montréalaise d'un point de vue sociodiscursif et à l'aune du genre ?	9
CHAPITRE I. L'ACTIVITÉ RAP A MONTRÉAL : ÉLÉMENTS D'UNE CONTEXTUALISATION SOCIOHISTORIQUE EN TERRAIN PLURILINGUE	21
I. Un historique du rap et du hip-hop à Montréal.	23
1.1 Pourquoi « un » historique ?	23
1.2 Ambiguïtés sur les premières heures du rap montréalais	25
1.3 Dès le début des années 1980, le rap est à Montréal	26
1.4 Le rap, hip-hop et interactions avec d'autres genres musicaux	28
1.5 Rap francophone, rap anglophone : le tournant des années 1990	29
1.6 La fin des années 1990 et l'explosion Dubmatique	31
1.7 Les années 2000, entre foisonnement artistique et éviction de l'industrie musicale	33
II. Rap montréalais et/ou rap québécois ? : une recherche qui se focalise sur le terrain montréalais	37
2.1 Du rap dans un Montréal qui se distingue du reste du Québec	37
2.2 De la « montréalité » du rap	41
III. Le rap et la jeunesse multiculturelle montréalaise	45
3.1 L'implantation du rap dans une société québécoise en mutation	45
3.2 Marginalisation sociale des minorités visibles et marginalisation du rap : contours d'une analogie assignante	49
3.3 Du discours commun sur l'appartenance québécoise (officiel, populaire, médiatique)	53
3.4 Rap, langues et appartenance québécoise : confrontation des rappeur-se-s et de leurs productions artistiques au concept de Québécoïcité.	59
IV. Le rap et la référence au groupe majoritaire	66
4.1 Le cas <i>Loco Locass</i>	67
4.2 Nouvelles interprétations de l'appartenance au groupe majoritaire	72
V. Les réseaux anglophones du rap à Montréal	76
5.1 Explorations des réseaux anglophones du rap	77
VII. Vers une appréhension du rap montréalais à l'aune du genre et de la sociolinguistique	84
CHAPITRE II. L'ACTIVITÉ RAP À L'AUNE DU GENRE : CONTOURS ÉPISTÉMOLOGIQUES	87
I. Genre et rapports sociaux de sexe	89
1.1 Le genre : un rapport de pouvoir	89
1.2 Genre, sexe et hétéronormativité	90
1.3 Matérialisation du sexe, normes et performativité du genre	91
1.4 Des subjectivités toujours traversées par les rapports de pouvoir, mais jamais complètement déterminées	94
1.5 Au-delà d'une appréhension binaire entre soumission et subversion : lecture critique de l'agentivité	99
1.6 Le genre est nécessairement coproduit avec autres rapports de pouvoir	101
II. Penser l'imbrication des rapports de pouvoir : l'apport des féministes africaines-américaines	103
2.1 Aux origines du féminisme africain-américain	104
2.2 La remise en cause d'un « nous les femmes » homogène et restrictif	108
2.3 Renouvellement de la pensée féministe vers l'imbrication des systèmes d'oppression	110
2.4 L'intersectionnalité : un mode d'analyse toujours "viable" ? Lecture critique.	112
2.5 La matrice de la domination par Patricia Hill Collins	117
2.6 Genre, coproduction des rapports de pouvoir et matrice de la domination : le cadre épistémologique comme	

<i>un parcours de recherche</i>	120
III. Champ musical, genre et rapports de pouvoir coproduits	128
3.1 <i>La spécialisation sexuelle du champ musical</i>	129
3.1.1 <i>Peu de femmes recensées</i>	129
3.1.2 <i>Le champ musical, un domaine masculin ?</i>	130
3.1.3 <i>La spécialisation sexuelle des rôles et des activités dans le champ musical</i>	134
3.2 <i>Rapports sociaux de sexe et hiérarchisation du champ musical</i>	143
3.2.1 <i>Plafond de verre dans le champ musical</i>	143
3.2.2 <i>D'une légitimité artistique différenciée</i>	146
3.2.3 <i>Représentations séculaires sur l'artiste et l'œuvre d'art</i>	151
3.3 <i>La double ségrégation du champ musical à l'aune de la coproduction des rapports de pouvoir</i>	156
3.3.1 <i>Le genre n'est pas le seul rapport de pouvoir à l'œuvre dans le champ musical</i>	156
3.3.2 <i>« le rap est sexiste » : appréhension du rap dans l'espace public et coproduction des rapports de pouvoir.</i>	158
CHAPITRE III. ENVISAGER LE RAP AU CROISEMENT DES POPULAR MUSIC STUDIES ET DE LA SOCIOLINGUISTIQUE	165
I. Le rap, une musique populaire ?	167
1.1 <i>Ancrages anglo-saxons de l'étude des musiques populaires</i>	167
1.2 <i>La notion de musiques populaires dans les sphères scientifiques en France</i>	173
1.2.1 <i>L'impact durable de l'appréhension bourdieusienne du « populaire »</i>	173
1.2.2 <i>« Rock », « musiques de jeunes », « musiques amplifiées », « musiques actuelles », « musiques underground », « musiques émergentes » : confrontation des « musiques populaires » aux autres formes de catégorisations du champ musical.</i>	175
1.3 <i>L'exigence d'une appréhension ouverte et non essentialisante de la notion de « musiques populaires ».</i>	179
II. Recours à la notion de « musiques populaires » dans le cadre d'une recherche en sociolinguistique sur le rap à Montréal	183
2.1 <i>Envisager l'usage de la notion dans le champ scientifique au Québec.</i>	183
2.2 <i>De la notion de musiques populaires dans les recherches québécoises focalisées sur le rap.</i>	188
2.3 <i>Musiques populaires, rap et sociolinguistique</i>	195
III. Ancrages de la sociolinguistique du rap en France	198
3.1 <i>La focalisation sur les traits linguistiques et langagiers des textes de rap</i>	198
3.2 <i>Le rap et la marque de la revendication identitaire</i>	200
3.3 <i>« Le rappeur » : jeune banlieusard d'origine immigrée ?</i>	204
3.4 <i>Sociolinguistique, urbanité et spatialité : l'intérêt porté à la territorialisation du rap</i>	208
IV. Glocalisation du rap et notion de scène locale	210
4.1 <i>Le concept de glocalisation</i>	210
4.2 <i>La glocalisation du rap : une discussion.</i>	214
4.3 <i>Notion de scène locale et territorialisation du rap</i>	219
CHAPITRE IV. PRATIQUES, EXPÉRIENCES ET DISCOURS DE RAPPEUSES À MONTRÉAL : MÉTHODOLOGIE DU RECUEIL DE CORPUS ET DE SON INTERPRÉTATION	227
I. Des ancrages théoriques et épistémologiques vers la réalisation de l'enquête qualitative de terrain	229
1.1 <i>Mettre en œuvre une enquête de terrain sur l'activité rap montréalaise</i>	229
1.2 <i>De la catégorie de « rappeuses » comme une catégorie critique d'analyse</i>	230
II. Explorations et constitution d'un répertoire de rappeuses comme préalables à l'élaboration de l'enquête	235
2.1 <i>Positionnements méthodologiques quant aux explorations du terrain rap montréalais</i>	235
2.1.1 <i>Rencontrer des rappeuses à Montréal : quand l'enquête se confronte aux catégorisations à l'œuvre sur le terrain.</i>	235
2.1.2 <i>Posture « extérieure/intérieure » et pratiques d'enquête : la construction d'un corpus interactionnel</i>	237
2.2 <i>Constitution d'un répertoire de rappeuses et explorations du terrain rap à Montréal</i>	241
III. Pratiques, trajectoires et mises en mots des rappeuses : Vers la constitution d'un corpus discursif d'analyse.	247
3.1 <i>Pratiques, expériences et discours : le choix de l'entretien semi-directif</i>	247

3.2 Prises de contact et rencontres : quand les rappeuses deviennent des « participantes à la recherche »	251
3.3 L'entretien semi-directif : positionnements méthodologiques et retours critiques sur une forme d'interaction particulière avec les rappeuses	254
3.4 Présentation des participantes à l'enquête	260
IV. Interpréter le corpus discursif : vers une « posture » d'analyse du discours	262
4.1 Une enquête focalisée sur les productions discursives et sur les mises en mots des rappeuses : les pratiques langagières sont des pratiques sociales	262
4.2 Le sens est aussi dans la matérialité du discours : une interprétation du corpus qui croise analyse de contenu thématique et analyse du discours	263
CHAPITRE V. GENRE ET RAP À MONTRÉAL : PRATIQUES, EXPÉRIENCES ET REPRÉSENTATIONS DE RAPPEUSES DE LA VILLE	267
I. Se dire rappeuse ? : Positionnements discursifs des rappeuses par rapport à la forme nominale agentive « rappeuse »	269
1.1 Convoquer le terme « rappeuse » : un fait ni automatique ni anodin	269
1.2 Dire qui l'on est en décrivant ce que l'on fait. Stratégies discursives de la mobilité dans le champ musical	279
1.3 Enjeux de la féminisation du terme « rappeur »	286
II. De l'avant-<i>rap</i> au rap : socialisations des rappeuses et hétérogénéité des parcours	292
2.1 Une diversité des milieux sociaux d'origine et héritages familiaux	293
2.2 Des activités artistiques antérieures en (quasi)concordance avec la division genrée du champ artistique	298
2.3 Des amatrices de rap ? Positionnements rétrospectifs face aux goûts musicaux juvéniles	301
2.4 L'entrée dans le rap comme un processus à la croisée des expériences	304
III. La figure masculine comme levier de l'investissement dans le rap : enjeux genrés de la transmission	306
3.1 De la présence d'un frère dans les réseaux de sociabilité rap	307
3.2 « Tu devrais rapper » : l'injonction des pairs à pratiquer le rap	308
3.3 Quand voir et/ou entendre des pairs faire du rap incite à rapper à son tour	314
3.4 Quand la confrontation du rap aux pairs entraîne ou valide le passage à une pratique plus investie	316
3.5 Processus générationnels, enjeux médiatiques et discours de l'empowerment dans la transmission féminine	325
IV. Collaborations féminines et projets visant la mise en réseau et la visibilité des rappeuses	335
4.1 Collaborations interindividuelles : non-revendication et caractère exceptionnel de la coopération non-mixte	335
4.2 Des projets de collaborations collectives : du « syllogisme du sujet sexué féminin » à la promotion des rappeuses	341
V. Être rappeuse dans un « milieu de gars ». Représentations, pratiques et expériences des rappeuses à l'aune de leur « rareté »	354
5.1 L'actualisation d'un rapport « différence/référence » au sein des productions discursives des rappeuses	354
5.2 La « rareté » des rappeuses : du retournement au « salto » du stigmaté	357
5.3 Caractérisation du genre rap comme masculin et légitimité artistique différenciée (et hiérarchisée)	362
5.4 « Être regardée » ou « être écoutée » : présentation physique des rappeuses et enjeux de la reconnaissance artistique	367
5.5 « Prendre » ou « (se) faire » « sa place » : l'implication des rapports sociaux de sexe dans l'accès aux places valorisées et valorisantes de l'activité rap	381
5.6 « Les rappers montréalais sont pas assez représentés à Montréal » : rareté des rappeuses et processus territorialisés de la marginalisation du rap	391
CHAPITRE VI. ENJEUX SOCOLINGUISTIQUES ET SOCIOLANGAGIERS, QUÉBÉQUICITÉ ET RAP À MONTRÉAL	395
I. La poétique plurilingue : une marque du rap montréalais ?	397
II. Code-switching et slangs : logiques et stratégies des rappeuses à Montréal	402
2.1 Enjeux et logiques du code switching	402
2.2 Slangs « made in Montréal » et écriture rapologique	407
III. Les langues majoritaires de l'espace montréalais comme langues matrices du rap local	411
3.1 Enjeux esthétiques, influences artistiques et choix de la langue matrice	411
3.2 Quand l'insécurité linguistique guide le choix de la langue	413
	513

IV. Frontiérisations sociolinguistiques de l'activité rap montréalaise : l'organisation de l'activité rap en deux grands réseaux linguistiques	415
V. La diffusion du rap dans l'espace public : un processus procédant de la <i>québécoïcité</i> et positionnant les artistes face à celle-ci	422
5.1 <i>Rap québécoïc ou rap français ? Variétés de langues et représentations par rapport au rap d'expression francophone</i>	422
5.2 <i>Le rap d'expression anglophone : un rap d'« outsiders » dans le champ médiatique québécoïc ?</i>	430
5.3 <i>Le rap plurilingue : un rap qui « ne vient pas d'ici » ? Logiques médiatiques face au rap qui brasse une diversité de langues et de variétés.</i>	434
5.4 <i>Rap, langues et québécoïcité dans la construction de la marginalité médiatique</i>	436
5.5 <i>La programmation aux FrancoFolies comme représentative des enjeux à l'œuvre</i>	440
VI. Quand la diffusion et la médiatisation articulent genre, langage, <i>québécoïcité</i> et représentations sur le rap	449
6.1 <i>La québécoïcité : un concept dont l'historicité implique les rapports sociaux de sexe</i>	449
6.2 <i>Rapper « sans filtre » et rapper à propos de sexualité : deux modes d'investissement de l'activité rap à Montréal</i>	452
6.3 <i>La diffusion dans l'espace public marquée par une appropriation des intensions artistiques à l'aune des rapports sociaux de sexe</i>	454
6.4 <i>L'assignation des rappeuses à des rôles qui rejouent une ségrégation verticale du champ musical</i>	457
6.5 <i>Genre, rap, langage et québécoïcité : le positionnement unique, dynamique et nécessairement ambivalent des rappeuses au sein de la « matrice de la domination »</i>	461
CONCLUSION GÉNÉRALE	
LA RECHERCHE EST UN CHEMINEMENT : APPORTS ET LIMITES DE CETTE ÉTUDE	467
I. Une recherche marquée par son cheminement	467
II. Apports de la recherche. Que disent les rappeuses de l'activité rap montréalaise ?	469
III. Ouvrir le débat et penser de nouvelles pistes à l'aune des « limites » de la recherche	473
BIBLIOGRAPHIE	481
Articles de presse, médias en ligne et blogues	506
DOCUMENTS AUDIO ET AUDIOVISUELS	509

Le rap comme activité(s) sociale(s) : dynamiques sociodiscursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)

Cette recherche propose d'interroger l'activité rap montréalaise d'un point de vue sociodiscursif et à l'aune du genre, à travers le prisme des pratiques, des représentations, des expériences et des trajectoires de rappeuses à Montréal. Inscrite dans le champ de la sociolinguistique et arrimée aux, ancrages théoriques et épistémologiques qui envisagent le genre comme un rapport social coproduit et les subjectivités en tant que traversées des rapports sociaux, mais jamais pleinement déterminées par ces derniers, cette étude se base sur une enquête de terrain réalisée en 2011 auprès de rappeuses à Montréal. Axée sur un corpus discursif et interprété selon une méthode qui croise analyse du discours et analyse de contenu thématique, elle engage une approche des phénomènes et des processus à l'œuvre en tant qu'ils sont territorialisés.

Les pratiques, les expériences et les représentations des rappeuses seront envisagées dans un contexte marqué par leur « rareté ». Il sera constaté qu'outre une actualisation des rapports sociaux de sexe, les pratiques et les expériences des rappeuses sont aussi impactées par les enjeux sociolinguistiques de l'espace montréalais, ainsi que par ce qui relève du concept de *québécoïcité*. Ainsi, les rappeuses composent leurs pratiques et leurs trajectoires en étant toujours situées à une place unique, dynamique et forcément ambivalente au sein de la *matrice de la domination*, et qui se façonne notamment par l'imbrication du genre, du langage, des représentations sur le rap, et des héritages d'une idéologie de la francophonie canadienne-française, que réactualise notamment le concept de *québécoïcité* contemporain.

Mots clefs : rapports sociaux, subjectivités, discours, territorialisation sociolinguistique, identité, espace, intervention, matrice discursive, Montréal, Québec

Rap as a social activity : socio-discursive and gender dynamics in Montréal (a sociolinguistic approach)

This research offers a socio-discursive insight on the Montréal rap scene, by looking into the practices, representations, experiences and trajectories of female rappers in Montréal, through the prism of gender. Grounded in the field of sociolinguistics – and even more so in urban sociolinguistics for the originality of its questionings – and anchored to the theoretical and epistemological frameworks that envisage gender as a coproduced social relation (“*rapport social*”) and subjectivities as permeated by social relations, but never completely determined by them, this study is based on a fieldwork among female Montréal rappers, which took place in 2011. Based on a discursive corpus, interpreted using both discourse analysis and thematic analysis, it engages an interpretation of the phenomena and of the processes as territorialized. The practices, experiences and representations of the female rappers will be analyzed in a context marked by their scarcity. Beside the actualization of gender relations and formation processes, I find that the sociolinguistic features of Montréal's social space, and what is referred to as “québécoïcité”, also impact the practices and the experiences of the rappers. Thus, the rappers compose their practices and their trajectories while being constantly positioned in a unique, dynamic, and bound to be ambivalent place inside the “matrix of domination”, shaped by the interweaving of gender, language, perspectives on rap music, and the heritage of an ideology of the French-Canadian “francophonie”, that notably actualizes the contemporary concept of “québécoïcité”.

Key words : social relations (“*rapports sociaux*”), subjectivities, discourse, territorialization, sociolinguistics, space, discursive frame, Montréal, Québec.

Discipline : Sciences du langage

PREFics EA 4246 , Université Rennes 2 Place du recteur , Henri Le Moal CS 24307 35043
Rennes

Le rap comme activité(s) sociale(s) : dynamiques sociodiscursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)

Cette recherche propose d'interroger l'activité rap montréalaise d'un point de vue sociodiscursif et à l'aune du genre, à travers le prisme des pratiques, des représentations, des expériences et des trajectoires de rappeuses à Montréal. Inscrite dans le champ de la sociolinguistique et arrimée aux, ancrages théoriques et épistémologiques qui envisagent le genre comme un rapport social coproduit et les subjectivités en tant que traversées des rapports sociaux, mais jamais pleinement déterminées par ces derniers, cette étude se base sur une enquête de terrain réalisée en 2011 auprès de rappeuses à Montréal. Axée sur un corpus discursif et interprété selon une méthode qui croise analyse du discours et analyse de contenu thématique, elle engage une approche des phénomènes et des processus à l'œuvre en tant qu'ils sont territorialisés.

Les pratiques, les expériences et les représentations des rappeuses seront envisagées dans un contexte marqué par leur « rareté ». Il sera constaté qu'outre une actualisation des rapports sociaux de sexe, les pratiques et les expériences des rappeuses sont aussi impactées par les enjeux sociolinguistiques de l'espace montréalais, ainsi que par ce qui relève du concept de *québécoïcité*. Ainsi, les rappeuses composent leurs pratiques et leurs trajectoires en étant toujours situées à une place unique, dynamique et forcément ambivalente au sein de la *matrice de la domination*, et qui se façonne notamment par l'imbrication du genre, du langage, des représentations sur le rap, et des héritages d'une idéologie de la francophonie canadienne-française, que réactualise notamment le concept de *québécoïcité* contemporain.

Mots clefs : rapports sociaux, subjectivités, discours, territorialisation sociolinguistique, identité, espace, intervention, matrice discursive, Montréal, Québec

Rap as a social activity : socio-discursive and gender dynamics in Montréal (a sociolinguistic approach)

This research offers a socio-discursive insight on the Montréal rap scene, by looking into the practices, representations, experiences and trajectories of female rappers in Montréal, through the prism of gender. Grounded in the field of sociolinguistics – and even more so in urban sociolinguistics for the originality of its questionings – and anchored to the theoretical and epistemological frameworks that envisage gender as a coproduced social relation (“*rapport social*”) and subjectivities as permeated by social relations, but never completely determined by them, this study is based on a fieldwork among female Montréal rappers, which took place in 2011. Based on a discursive corpus, interpreted using both discourse analysis and thematic analysis, it engages an interpretation of the phenomena and of the processes as territorialized. The practices, experiences and representations of the female rappers will be analyzed in a context marked by their scarcity. Beside the actualization of gender relations and formation processes, I find that the sociolinguistic features of Montréal's social space, and what is referred to as “québécoïcité”, also impact the practices and the experiences of the rappers. Thus, the rappers compose their practices and their trajectories while being constantly positioned in a unique, dynamic, and bound to be ambivalent place inside the “matrix of domination”, shaped by the interweaving of gender, language, perspectives on rap music, and the heritage of an ideology of the French-Canadian “francophonie”, that notably actualizes the contemporary concept of “québécoïcité”.

Key words : social relations (“*rapports sociaux*”), subjectivities, discourse, territorialization, sociolinguistics, space, discursive frame, Montréal, Québec.

Discipline : Sciences du langage

PREFics EA 4246 , Université Rennes 2 Place du recteur , Henri Le Moal CS 24307 35043
Rennes