
« Né pour un p'tit pain, mort pour un croissant » ? Les représentations de la France chez les rappeurs québécois grand public des années 2010

*« Né pour un p'tit pain, mort pour un croissant »? Representations of France
from Mainstream Québécois Rap Artists of the 2010s*

Claire Fouchereaux



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eccs/6227>

DOI : 10.4000/eccs.6227

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2022

Pagination : 119-139

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Claire Fouchereaux, « « Né pour un p'tit pain, mort pour un croissant » ? Les représentations de la France chez les rappeurs québécois grand public des années 2010 », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 93 | 2022, mis en ligne le 31 décembre 2022, consulté le 26 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/6227> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.6227>

« Né pour un p'tit pain, mort pour un croissant » ? Les représentations de la France chez les rappeurs québécois grand public des années 2010

Claire FOUCHEREAUX, Indiana University

Bien que le succès des rappeurs québécois en France reste limité, des artistes grand public des années 2010, Alaclair Ensemble, Loud et Dead Obies, ont gagné du terrain par leurs liens à l'Hexagone. Étudiant leurs paroles, cet article se propose d'analyser le discours de ces artistes concernant leurs tournées en France et leurs perceptions de ce pays pour aborder les rapports de force dans le rap québécois. Leur manière de caractériser la France et de se positionner par rapport à elle soulignent à la fois la puissance de ce pays, mais aussi la force structurante des États-Unis sur l'expression d'un rap québécois local.

Although the success of Québécois rappers in France remains limited, some mainstream artists of the 2010s, Alaclair Ensemble, Loud et Dead Obies, have made inroads with their links to the country. Studying their lyrics, this article analyses the discourses of these three artistes concerning their tours in France and perceptions of the country to discuss power dynamics in Québécois rap. Their ways of characterizing and positioning themselves with regards to France highlight the country's centrality but also the structuring force of the United States on the expression of a local Québécois rap.

Lors d'un interview en 2020, un des rappeurs les plus célèbres du moment au Québec, FouKi, déclare : « J'ai pas tant que foi en un rappeur québécois qui peut exploser en France » (QCLTUR 2020). Même si FouKi doute qu'il soit possible pour un rappeur québécois de conquérir le public français, le rap français a pourtant longtemps influencé le rap québécois du fait de son statut comme deuxième marché de rap du monde après les États-Unis (RICHARD et BERNIER 2022). Bien que la culture hip-hop québécoise débute pendant les années 1970 et 1980 (DESFOSSÉS 2020), l'intérêt pour elle s'est intensifié depuis le succès des rappeurs hexagonaux comme IAM et MC Solaar (DELACOURT 2015 ; ROULEAU 2019, 44). Ces derniers inspirent des artistes importants de la scène du rap québécoise pendant les années 1990, dont Dubmatique (CHAMBERLAND 2002, 29). Alors que la scène du rap québécois se popularise à cette époque, de multiples collaborations transatlantiques et invitations sur scène s'en suivent (DELACOURT 2015). Pour ce qui est du rap québécois en France, pour nuancer le propos de FouKi, il y a quand même eu quelques succès marquants, comme celui de K. Maro avec le tube *Femme like U* en 2004 (SNEP 2022). Il y a eu aussi un certain intérêt pour des rappeurs parodiques, dont le Roi Heenok pendant les années 2000¹. Toutefois, malgré le renouvellement d'intérêt pour le rap au Québec pendant les années 2010

¹ Il y a aussi la popularité des WordUp ! Battles, joutes verbales populaires au Québec importées en France sous le nom des Rap Contenders (ROULEAU 2019, 93).

(LECLERC, PHANEUF-JOLICOEUR et YAHYAOUÏ 2022, 7), cela n'a pas été récompensé par le succès « explosif » d'un rappeur québécois sur le marché lucratif du rap français.

Il y a pourtant eu plusieurs tentatives de la part des rappeurs québécois des années 2010 pour se faire connaître en France. Par exemple, trois artistes de rap grand public au Québec ont essayé chacun de s'imposer sur la scène française : Dead Obies, Alaclair Ensemble et Loud. D'après certains articles de presse (LAURENCE 2018 ; RENAUD 2018 ; DELACOURT 2015 ; GOMEZ 2014), ce sont ces trois artistes clés de la renaissance du rap québécois pendant les années 2010 (LECLERC, PHANEUF-JOLICOEUR et YAHYAOUÏ 2022, 7) qui ont provoqué le plus d'intérêt en France pour des rappeurs québécois pendant cette décennie. Peut-être l'absence de franc succès, même pour des rappeurs québécois populaires et soutenus par l'industrie de musique québécois (et par des subventions gouvernementales) indique-t-il un décalage esthétique infranchissable ; toutefois, au vu de certaines influences partagées, de l'hétérogénéité des rappeurs québécois et de la taille supérieure du marché français, le fait que très peu de rappeurs québécois ont réussi à se distinguer en France suggère un rapport de force culturel et économique dans le rap francophone.

Même si leur réussite en France reste limitée, Dead Obies, Alaclair Ensemble et Loud font référence à la France et aux liens qu'ils ont tissés avec l'Hexagone dans leurs paroles, proposant ainsi des créations qui seraient traversées par cette possible dynamique de pouvoir. Comme le rappelle Jacques Dubois dans son livre *L'institution de la littérature*, chaque texte est constitué à partir d'une tradition et de normes et prend sa réalité dans la réception par un public (DUBOIS 1978, 81). Ainsi, tout en ayant un côté fictif, les références à la France dans les paroles de ces artistes offriraient des indices sur la façon de penser la France pour les rappeurs québécois grand public durant les années 2010². Cependant, comme Dubois l'écrit, il faut aussi s'efforcer de tenir compte du lien entre le texte et la structure institutionnelle qui l'encadre (DUBOIS 1978, 151). Si le texte peut indiquer l'orientation institutionnelle de l'écrivain (DUBOIS 1978), les représentations textuelles de la France seraient le reflet d'une logique de la structure du rap québécois face à la France, surtout au vu de l'importance de l'imaginaire pour constituer un ensemble ou un champ culturel (DENIS et KLINKENBERG 2005, 42). D'après la terminologie de Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg (2005) sur les relations inégales dans les ensembles littéraires

² Les rappeurs grand public ne représentent pas tous les rappeurs. Toutefois, la proximité à la France offerte par le soutien institutionnel qu'ont reçu les trois artistes étudiés favorise les références à ce pays. D'autres études futures sont possibles pour nuancer le portrait esquissé dans cet article.

nationaux, les perspectives présentes dans les paroles d'Alaclair Ensemble, Dead Obies et Loud pourraient indiquer dans quelle mesure le rap québécois suit un modèle « gravitationnel » (DENIS et KLINKENBERG 2005, 34) par rapport à la France, étant à la fois attiré par sa force et repoussé par elle. Cela étant, même en étudiant la centralité possible de la France ou la faiblesse relative du rap québécois, il faut reconnaître que le rap québécois se situe dans une confluence de cultures (NÉMÉH-NOMBRÉ 2019), dont celle des États-Unis qui représente un autre rapport « gravitationnel » possible³. Parmi une discussion des rapports de force entre la France et le Québec, quelle est l'interaction de l'influence française et de l'influence états-unienne sur le rap québécois ? Comment les rappeurs québécois se positionnent-ils face à ces forces ?

L'étude des albums d'Alaclair Ensemble, Dead Obies et Loud permet d'identifier plusieurs références à la France et à ses symboles les plus célèbres, comme Paris et des personnages historiques. Dans le présent article, nous analyserons les images évoquées, la façon dont les rappeurs les emploient et dans quelle mesure les rappeurs confirment un statut privilégié de la France, le remettent en question, ou l'utilisent ~~son privilège~~ à leurs propres fins. Nous avons aussi cherché à remettre en contexte les références artistiques par la consultation de sources numériques, dont les interviews et les articles de presse rapportant les activités en France des rappeurs étudiés. Sans pouvoir revendiquer une discussion exhaustive des références et des contacts, au vu de leur quantité, cette méthodologie permet d'esquisser un modèle des liens entre la France et les groupes étudiés et donc de la dynamique France-Québec dans le rap francophone.

Alaclair Ensemble, Dead Obies et Loud ont tendance à conférer à la France un statut économique et culturel élevé ; cependant, tout en accordant ce statut à la France, ils peuvent néanmoins s'affilier à certaines normes du rap états-unien, comme les récits de mobilité sociale et le consumérisme (KAREEM 2015 ; REHN et SKÖLD 2005 ; PERRY 2004), qu'ils s'approprient par la suite. Une autre norme du genre est le développement d'une posture d'authenticité face à son auditoire, ce que les rappeurs québécois étudiés exposent en partie dans leurs rapports à la France. Cependant, le concept de l'authenticité étant fluide (MCLEOD 1999, 139), chaque artiste se définit différemment en tant que rappeur québécois « authentique » en contact avec la France. Par conséquent, même si la France est ~~ecordée~~ perçue comme une forme économiquement et culturellement dominante dans l'imaginaire des rappeurs, sa force est atténuée par l'influence états-unienne qui est reprise par les rappeurs québécois étudiés ; les deux forces

³ À la base, le rap est une pratique culturelle noire et new-yorkaise. Pour une discussion des racines, du contexte social et de l'esthétique du genre, voir ROSE 1994.

interagissent ainsi pour signaler une certaine « indépendance » (DENIS et KLINKENBERG 2005, 42) de l'ensemble du rap québécois par son rattachement au public québécois en particulier.

1) *Ripa* et les images de la France chez Alaclair Ensemble

Alaclair Ensemble est un groupe composé de rappeurs et *beatmakers* de Montréal et Québec (BOUDREAULT-FOURNIER et BLAIS 2020, 173) qui reste indépendant plusieurs années avant de signer chez Disques 7^{ième} Ciel. Connue en partie pour ses paroles obscures (BÉLISLE 2017), Alaclair Ensemble devient par la suite de son association à Disques 7^{ième} Ciel un des groupes de rap les plus connus du public québécois, ayant gagné deux Prix Félix au Gala de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ) pour son album *Les frères cueilleurs*⁴ (2016). Grâce à cette reconnaissance, le groupe part en tournée européenne, notamment en France. Grâce aux subventions de Musicaction (2017-2018, 41) et de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) (2017-2018, 190), deux instances qui soutiennent la promotion internationale de la musique canadienne francophone et québécoise, le groupe part en tournée en Europe deux fois en 2017 (DISQUES 7^{IÈME} CIEL 2017). Par la suite, le groupe revient sur ces expériences dans son disque suivant, *Le sens des paroles* (2018), surtout dans la chanson *Ripa* qui leur est entièrement consacrée (LAPOINTE 2018). Alaclair Ensemble propose une représentation de la France qui lie ce pays au succès économique, ce qui met en valeur le parcours du groupe par association aux normes du rap états-unien. Ces liens permettent aussi l'approfondissement des conceptions identitaires du groupe et la constance de ses valeurs, stimulant ainsi une forme de son authenticité en tant que groupe de rap.

Dans *Ripa*, Alaclair Ensemble revient sur ses expériences en France et offre à plusieurs reprises une image de la France qui souligne les opportunités économiques qu'elle présente. Par exemple, dans le couplet du rappeur Robert Nelson, il déclare qu'« À cachet égal, on préfère celui en Euros/Fiscalement parlant c'est avantageux pour nous autres. » (ALACLAI 2018) Par l'accent mis sur les termes d'une transaction pour les apparitions sur scène, Nelson met en avant les compétences commerciales du groupe concernant de ses activités artistiques en France, suggérant que la tournée en question est au moins en partie un projet financier. Le groupe souligne aussi l'aspect commercial dans le refrain de la chanson, dans lequel les membres font encore référence aux euros et aux « coquillages », un autre terme utilisé pour désigner l'argent (LAPOINTE 2018).

⁴ Quand le groupe gagne le prix d'Album de l'année – hip-hop, ce n'était que la deuxième fois que cette récompense se donne lors du Gala télévisé, après la première fois en 1999 (KELLY 2017).

LES REPRÉSENTATIONS DE LA FRANCE CHEZ LES RAPPEURS QUÉBÉCOIS GRAND
PUBLIC DES ANNÉES 2010

Ainsi, le groupe insiste sur les retombées fructueuses des tournées françaises, associant la France à une puissance économique offrant des opportunités non négligeables aux artistes.

De même, dans son couplet de la même chanson, le rappeur E-Man met en avant une image idéalisée de la France et joue sur le statut central du pays :

On se retrouve à Nice
Plongeon dans la piscine
Pop des nouvelles bouteilles indigènes
Assis s'a beach, 2018 (ALACLAIR 2018).

Décrivant une scène de vacances, contrastant avec l'image plus commerciale évoquée par Robert Nelson, E-Man rappelle le lien entre la France et les produits de luxe, ici le champagne. Avec l'emploi du terme particulier « indigène », il suggère un renversement momentané d'une dynamique centre-périphérie qui aurait plus de sens inversée, étant donné le passé du Québec en tant que colonie française. Le choix des mots est frappant car ce terme normalement utilisé pour désigner l'Autre est soudainement appliqué à la France, la métropole historique. Ainsi le groupe rappelle son point de vue d'étrangers à la découverte de la France, mais ces paroles tirent leur pouvoir expressif et leur caractère étonnant précisément de la reconnaissance implicite du statut persistant du pays en tant qu'acteur culturel et politique puissant. Par conséquent, E-Man met en avant des images séduisantes de la France qui rappellent de façon oblique le prestige de celle-ci comme centre.

Toutefois, il faut tenir compte que dans ce dernier exemple, les images que E-Man propose de la France à travers ses paroles influencent aussi son image et son personnage en tant que rappeur. De cette façon, en construisant une image de la France en tant que pays de commerce et de luxe, le groupe utilise l'association qu'ils font entre eux et cette destination pour se mettre en valeur comme groupe à succès. Quand E-Man exprime sa présence dans des lieux exotiques comme la Côte d'Azur et souligne l'occasion qu'il a de savourer du champagne, il suit des normes du rap états-unien en faisant l'étalage de ses biens et plaisirs matériels.

Dans le rap états-unien, l'insistance sur les biens matériels est liée aux origines du genre en tant qu'expression de communautés marginalisées aux États-Unis. Les économistes Alf Rehn et David Sköld l'expliquent ainsi :

rap lyrics can be seen as a way to convey narratives of economy within a sub-culture, so that economic success takes on a political dimension.

‘Making it’ is in such a perspective proof that the hardships presented by ghetto life can be overcome. (REHN et SKÖLD 2005, 24)

La marginalisation économique (et raciale) est le point de départ sous-entendu de cette ostentation, surtout car celle-ci ne cadre pas avec la bienséance de la classe moyenne dominante (REHN et SKÖLD 2005, 22-23). Comme Jamilia Kareem le montre en écrivant sur Jay-Z, les rappeurs peuvent insister explicitement sur un départ dans la vie défavorisé, mais celui-ci existe dans un contexte de marginalisation raciale et économique qui accentue un récit de « making it », de mobilité sociale dans le rap états-unien :

Ideologically, Jay-Z and others like him embody the American institution of upward social mobility, a key factor of the socioeconomic rhetoric in hip hop music... to ignore race or cultural identification as a part of Jay-Z's hip hop mogul narrative is to disregard that which makes the rhetoric of socioeconomic status so effective. (KAREEM 2015, 147)

L'accumulation de l'argent permet au rappeur d'atténuer un aspect de sa marginalité socioculturelle, réussite rare que l'on expose parfois sous une optique qui défie le statu quo en se montrant noir et aisé malgré tout (PERRY 2004, 197). Dans la chanson *Ripa*, Alaclair Ensemble suit la structure d'un récit de mobilité sociale du rap états-unien pour exposer ses affinités avec la France en tant que Québécois.

Notamment, les références au parcours du groupe pour parvenir en France confère une dimension de vantardise due au décalage entendu entre le lieu symbolique de départ et le lieu symbolique d'arrivée. Dans son couplet, Robert Nelson rappe « Canadien Français pensait [*sic*] que c'tait ça que c'tait, nous autres/Un genre de haze m'attend à l'aéroport Charles de Gaulle. » (ALACLAI 2018) En particulier, le fait qu'il souligne le terme « canadien-français » dans le contexte d'une arrivée en France connote des éléments culturels et politiques précis qui cadrent ce voyage : même s'il ne s'identifie pas à ce terme, le contexte sociohistorique des « Canadiens français » semble affecter le regard des Français sur le groupe et rappelle une marginalité culturelle maintenue face à la métropole française. Par ce rappel historique et le statut périphérique par rapport à la France, Nelson implique effectivement un récit de mobilité sociale selon lequel le groupe débute dans une situation culturellement marginale en tant que groupe québécois, qu'il dépasse à son arrivée en France.

D'autres couplets de la chanson *Ripa* comportent des références similaires, suggérant l'influence des institutions du rap états-unien parmi les références centrées sur la France. Dans le refrain, Claude Bégin chante, « Des

LES REPRÉSENTATIONS DE LA FRANCE CHEZ LES RAPPEURS QUÉBÉCOIS GRAND
PUBLIC DES ANNÉES 2010

kilos en trop, c'est pour ça (les kilomètres) » (ALACLAIR 2018) : avec un clin d'œil aux associations entre le terme « kilos » dans les chansons de rap, précisant qu'il fait plutôt référence aux kilomètres, il insiste sur la distance parcourue par ce groupe québécois pour atteindre le sol français. À part cette première signification, une autre interprétation possible est la référence au nombre de kilomètres traversés en tournée au Québec pour aboutir à un moment de succès professionnel⁵. Les références à son parcours depuis la scène locale québécoise, ou depuis le Québec en général, forme un discours qui rapproche la trajectoire du groupe d'un récit de mobilité sociale dans le rap états-unien, mais basé sur le fait d'atteindre la France depuis ses débuts modestes au Québec. Par conséquent, mis à part les fois où le groupe mentionne les euros rapportés et les plaisirs français, la France n'est pas uniquement une opportunité économique ; le contact avec elle est également dépeint comme une marque de succès en soi, qu'on peut être fier d'obtenir si l'on est rappeur québécois.

Dans les références implicites aux origines du groupe, géographiquement ou professionnellement parlant, il semble que la France invite à une réflexion sur le lieu de départ. Il n'est pas question de se perdre dans les opportunités françaises, car le groupe se souvient toujours d'où il vient et des moments de difficulté. Ainsi, Bégin signale à son public sa constance malgré le succès, ce qui reflète également une autre institution du rap états-unien, celle de l'authenticité.

Les interrogations sur « l'authenticité » dans le rap états-unien sont omniprésentes, au point d'exaspérer certains rappeurs (MCLEOD 1999, 139) et elles font couler beaucoup d'encre par ceux qui écrivent sur le rap (pour ne citer que quelques-uns, FORMAN 2021 ; KAREEM 2015 ; PERRY 2004 ; ARMSTRONG 2004 ; CHAMBERLAND 2002 ; MCLEOD 1999). En raison des perspectives opposées sur ce qu'est l'authenticité dans le rap, ainsi que les enjeux de cette question⁶, la notion d'authenticité généralement employée dans cet article est à rapprocher à celle de la vraisemblance, selon laquelle les artistes visent « the appearance of reality and credibility » de différentes façons (KAREEM 2015, 154), mais cela reste également ouvert à l'interprétation de l'auditeur. Tandis que pour certains rappeurs américains l'authenticité peut inclure la représentation

⁵ Plusieurs membres du groupe participent à la scène du rap québécois depuis déjà une quinzaine d'années à la sortie de *Ripa*.

⁶ Certains rappeurs maintiennent qu'ils décrivent la réalité, apportant une perspective marginalisée ; toutefois, considérer le rap comme un récit factuel donne aux rappeurs la responsabilité de « représenter » la réalité noire au lieu de créer de l'art, sans mentionner la transformation des paroles de rap en preuve dans les procès criminels (LEE 2022).

plausible du gangstérisme et d'autres images crues, pour les rappeurs québécois grand public étudiés, l'authenticité se construit plutôt à travers le développement d'un ancrage local (ARMSTRONG 2004, 336) et d'une cohérence artistique (ARMSTRONG 2004, 337). Alaclair Ensemble manifeste son authenticité par la consistance du groupe dans son aspect local, comme dans l'exemple des paroles de Claude Bégin rappelant le trajet du groupe, mais aussi dans l'orientation politique de sa musique.

Dans *Ripa*, Alaclair Ensemble continue de remettre en question les perspectives actuelles sur la nationalité qui limitent et encadrent les appartenances, élément qu'ils développent en tissant les liens avec la France. Bien que le titre de cette chanson fasse référence à la métropole française, les paroles manquent de références à la France (et aussi au Québec) en termes explicitement nationaux. S'il y a une évocation de la Côte d'Azur, qui n'est bien évidemment pas à Paris, les mots France/français et Québec/qubécois sont occultés. Ainsi, le groupe continue de souligner sa démarche politique et créatrice dans cette chanson inspirée par les tournées en France, car, selon le groupe, sa production musicale se situe dans une uchronie moderne qui remet en question les appartenances nationales rigides. L'uchronie repose sur la création au Bas-Canada, suite à la Rébellion des Patriotes de 1839, d'une nation imaginaire anticoloniale, égalitaire et ouverte, que le groupe appelle la République du Bas-Canada (GRUET-PELCHAT 2020). Cette république serait composée de tous ceux qui souhaitent en faire partie, peu importe leurs origines (BÉLISLE 2016), ce qui démontre comment le groupe « [attempts] to dislocate the strong cohesion of traditional 'nationalisme québécois.' » (BOUDREAULT-FOURNIER et BLAIS 2020, 174) À part les références au « Bas-Canada » présentes dans le couplet de Robert Nelson, KNLO rappelle aussi plus généralement la fluidité des frontières nationales, chantant « La musique passe à travers des murs, traverse les océans. » (ALACLAIR 2018) Dans les deux cas, le groupe montre la constance de sa démarche créatrice, parfois obscure pour un public non initié, tout en sachant que les auditeurs français sont à l'écoute (BOUCHARD 2018). Le groupe affirme sa position identitaire en contact avec la France par le refus d'un paradigme national traditionnel pour ancrer ses expériences, montrant ainsi son authenticité à travers la perpétuation d'une posture inspirée par la situation identitaire québécoise.

Enfin, dans la chanson *Ripa*, Alaclair Ensemble présente une vision de la France qui insiste sur ses opportunités commerciales et son confort matériel. Pourtant, parmi ces images de la France, la manière dont le groupe la dépeint montre l'influence structurante des normes du rap états-unien, même si elle est appliquée à la situation professionnelle ou culturelle du groupe plus qu'au contexte socio-économique et racial états-unien dans sa forme originelle. Par

conséquent, Alaclair Ensemble raconte ses liens à la France en s'appropriant les normes du rap états-unien, y compris celle de l'authenticité qui permet l'expression de sa version de la québécoité.

2) Dead Obies, la France et les variations de l'authenticité

Occupant aussi une place importante dans la « renaissance » du rap québécois des années 2010 (LECLERC, PHANEUF-JOLICOEUR et YAHYAOUI 2022, 7) le groupe montréalais Dead Obies précède légèrement Alaclair Ensemble en ce qui concerne les contacts avec le rap français. Dès 2013, le groupe signe avec la maison de disque Bonsound qui sort ses trois albums. Comme Disques 7^{ième} Ciel pour Alaclair Ensemble, le soutien de Bonsound et puis l'accès aux subventions de la SODEC permettent à Dead Obies à faire plusieurs tournées en France à partir de 2014 (CÔTÉ 2014 ; SODEC 2016-2017, 163 ; SODEC 2017-2018, 189). Tandis que la discussion des paroles d'Alaclair Ensemble se concentre autour de la richesse de la chanson *Ripa*⁷, l'étude des références à la France par Dead Obies aborde l'orientation du groupe envers celle-ci à partir de 2013, dans l'album *Montréal \$ud*, allant jusqu'à des enregistrements datant de 2017 qui abordent ses tournées en France de l'époque. Le groupe fait appel à des images de la France liées au début aux symboles et aux personnages historiques, avant de s'intéresser aux opportunités économiques offertes par le pays et l'Europe en général ; toutefois, dans ces références, l'inspiration des normes du rap états-unien structure l'intégration des liens avec la France sous différentes formes, montrant la complexité de la combinaison des influences culturelles présentes, en même temps que la distance perdurant entre le groupe et la France.

Dans l'album *Montréal \$ud* (2013), Dead Obies évoque plusieurs personnages historiques français, renforçant l'image de puissance culturelle associée au pays. Par le biais d'une métaphore, par exemple, dans *Dead Zeppelin*, le membre Yes Mccan s'associe au Roi Soleil, cherchant à accentuer un aspect puissant chez lui-même à travers les paroles (DEAD OBIES 2013). De façon similaire, dans la chanson *Swish*, que le groupe décrit comme une « pure provocation » (DEAD OBIES 2014, 101), le rappeur SnailKid se vante avec ces mots : « Le shit est so très, Voltaire » avant d'insulter un adversaire (DEAD OBIES 2013). D'après le lexique du groupe dans le livre qui accompagne l'album *Montréal \$ud*, si « so très » décrit « un être ou [...] une chose qui est raffinée ou exclusive » (DEAD OBIES 2014, 137) l'application de cette expression à

⁷ Cela ne veut pas dire qu'Alaclair Ensemble ne fait pas d'autres références à la France, mais c'est *Ripa* qui contient les références les plus approfondies.

Voltaire insiste sur la sophistication associée à ce personnage historique français, dont la francité est reconnue explicitement par le groupe (DEAD OBIES 2014, 105). Même si ces références par le groupe peuvent sembler fortuites, elles indiquent des compréhensions et des perceptions courantes qui se manifestent dans le texte (DUBOIS 1978, 81). Justement, les associations entre les personnages historiques français et le pouvoir culturel qu'ils symbolisent contribuent plus largement à l'idée que la culture française est raffinée et influente, impression d'autant plus remarquable qu'à cette époque, la majorité des membres du groupe ne s'était jamais rendue en France (CÔTÉ 2014).

Cependant, une fois que le groupe y effectue plusieurs tournées, les représentations de la France commencent à souligner son intérêt commercial pour les rappeurs québécois, comme chez Alaclair Ensemble. Ceci est en particulier présent dans le single *Monnaie*, enregistré au Studio Grande Ville à Paris et inspiré par sa tournée du groupe en Europe au printemps 2017 (BONSOUND 2017b). Le titre indique clairement que la chanson traite de l'intérêt du groupe pour les retombées économiques de l'expérience française, avec la répétition du refrain : « Mets la monnaie dans ma main. » (DEAD OBIES 2017b) Tandis que le groupe reste plus vague dans ses allusions à la France, préférant mentionner l'accumulation des euros dans les paroles, le groupe reconnaît l'inspiration de sa « plus récente tournée française » pour ce morceau qui « reflète un état d'esprit fondé sur l'entrepreneuriat européen » (BONSOUND 2017b). En cela, malgré l'utilisation de la norme du rap états-unien autour de l'étalage des richesses, le groupe associe la thématique de la chanson à l'Europe plus qu'aux États-Unis, faisant une association entre la France et le commerce.

Pourtant, si l'on prend en compte la fascination bien documentée du groupe pour le rap états-unien, il serait difficile à croire que l'intérêt pour le gain financier dans *Monnaie* soit totalement sans rapport avec les normes du rap de ce pays (YAHYAOUÏ 2022). En fait, le groupe semble faire preuve de l'ostentation décrite par Rehn et Sköld (2005, 22-23), mais, en contraste avec Alaclair Ensemble, ne l'ancre pas selon un récit de mobilité sociale particulier, sauf la remarque rapide de SnailKid : « Last year, j'avais pas assez d'money pour un club sandwich/Mais c'est passé, buddy » (DEAD OBIES 2017b). Bien que l'ostentation soit présente dans le rap états-unien, elle est souvent contextualisée par une dynamique raciale et économique implicite ou par l'utilisation d'un récit de mobilité sociale plus explicite. De par l'absence générale de récit de mobilité sociale dans la chanson, il semble que le groupe se fie à l'implication d'un contexte socio-économique et racial applicable par défaut, même pour ses membres blancs et franco-québécois, faute de quoi il risque d'être accusé de valoriser un aspect trop commercial, ce qui nuirait à l'authenticité du groupe pour certains auditeurs (MCLEOD 1999, 139 ; LEBLANC, BOUDREAULT-

FOURNIER et DJERRAHIAN 2007, 15). Ainsi, l'entrée sur le marché français peut aussi incarner un défi pour la posture des rappeurs québécois. Cependant, parmi l'aspect commercial et européen que décrit le groupe, serait-il possible que Dead Obies suggère un récit de mobilité sociale, même sans le présenter explicitement ?

En effet, à travers l'utilisation de la langue dans *Monnaie*, Dead Obies offre une cohérence artistique et politique dans la représentation de ses liens avec la France, confirmant aussi ses origines qui servent de contexte à l'ostentation de la chanson. Linguistiquement, le groupe persiste dans son usage du « franglais », argot montréalais pour lequel le groupe est déjà controversé au Québec (SAVARD-MORAND 2020 ; WHITE 2019). Face au public français, moins habitué à ce type d'hétérogénéité linguistique dû au moins en partie au contexte socioculturel du Québec (et surtout de Montréal d'où le groupe est originaire), Dead Obies change de langue plusieurs fois dans le même vers, comme dans les paroles de *SnailKid* citées plus haut⁸. Cela reflète les origines de certains membres, qui sont issus de foyers bilingues (MCCAN 2014), mais aussi également le fait que Dead Obies prône une compréhension identitaire du Québec qui repose sur une situation de mixité culturelle locale (LE106TV 2016 ; WHITE 2019) au lieu de privilégier uniquement le français et l'identité franco-québécoise (MCCAN 2014). À travers cette orientation linguistique reflétant un contexte hyperlocal (HENRY 2018), le groupe révèle sa constance à la fois identitaire et politique, même dans un contexte inspiré en partie par la France. Ainsi, par la façon dont le groupe exprime linguistiquement le désir de commercialisation, il marque origines québécoises et son appartenance locale, ce qui peut servir de contexte à l'accumulation d'argent français et compléter le récit social implicite à la chanson. Le groupe maintient ainsi en partie son authenticité par la voie de la langue, soulignant de façon constante ses origines culturelles malgré son orientation plus commerciale.

En plus de s'appropriier implicitement un récit de mobilité sociale basé sur une notion de québécoisité et d'indiquer son authenticité à travers le franglais, Dead Obies avance aussi d'autres conceptions des normes du rap états-unien en abordant la France, sans les adapter aussi clairement à ce contexte québécois hyperlocal. Par exemple, dans la chanson *Jenny Freestyle* sur l'EP *Air Max*, aussi inspiré par les tournées du groupe en France⁹, deux membres de Dead Obies

⁸ L'exception est O.G. Bear qui rappe uniquement en anglais.

⁹ *Cruel Summer* se termine avec un enregistrement d'un pilote d'Air France annonçant un atterrissage et *Never Sober* est la version studio d'une prestation du groupe dans les rues de Paris (BONSOUND 2017a).

reviennent sur le parcours qui les a menés en Europe. En particulier, dans son couplet, O.G. Bear explique ses activités avant de se lancer en France avec Dead Obies, sans passer sous silence une arrestation et sa consommation de drogues et d'alcool, ancrant ses débuts dans un contexte social marginal. Toutefois, il déclare vers la fin de son couplet, « Touring over Europe, those are things I never thought about » (DEAD OBIES 2017a). De cette façon, O.G. Bear confère un statut de prédominance à l'Europe, et à la France par extension, qu'il a atteintes après ses débuts difficiles. En cela, il insiste sur une séparation symbolique entre lui et la France, ce qui provoque des méditations sur son parcours personnel vers le succès. Par cette séparation liée à un contexte socio-économique plus qu'un contexte géographique, linguistique ou culturel, O.G. Bear propose une authenticité qui n'est pas très éloignée de celle de certains rappeurs états-uniens : de son point de vue en tant que Québécois racisé qui s'exprime en anglais, O.G. Bear souligne comment il reste en contact affectif avec ses origines socio-économiquement marginales, malgré ses succès autrefois impensables (MCLEOD 1999, 139, 142). Cependant, cette chanson révèle aussi la mixité culturelle montréalaise du groupe par la juxtaposition du couplet en franglais de 20some¹⁰ qui suit celui d'O.G. Bear, témoignant encore de l'ancrage local du groupe. Toujours est-il que le point culminant qui mène aux réflexions d'O.G. Bear est l'Europe, y compris la France, qui revient à d'autres moments du même EP *Air Max*, même si, dans sa façon de contextualiser son succès, O.G. Bear construit l'authenticité de son personnage selon les normes états-uniennes, plutôt qu'à travers les appropriations linguistiques hyperlocales que propose le groupe sur *Monnaie*. Toutefois, le groupe dans son entier met généralement en avant une consistance artistique et hyperlocale face au marché français.

L'étude des références à la France dans les chansons de Dead Obies montre que le groupe présente des images de celle-ci connotant une puissance symbolique et économique. Toutefois, cette puissance met en valeur les négociations identitaires complexes liées aux défis du succès français pour la posture d'authenticité du groupe. Par le moyen de la langue hyperlocale et les moments d'introspection qu'il utilise pour préciser son authenticité face à la France, Dead Obies montre comment la centralité matérielle et symbolique de la France rencontre l'influence états-unienne, de façon variable selon la constance artistique et l'ancrage local de ce groupe québécois.

3) Loud et les limites de l'insertion française

Si Dead Obies s'est distingué aux yeux du grand public comme un groupe connu pour le franglais, un autre groupe montréalais, Loud Lary Ajust

¹⁰ D'ailleurs, 20some cite explicitement la norme du récit de mobilité sociale dans son couplet.

LES REPRÉSENTATIONS DE LA FRANCE CHEZ LES RAPPEURS QUÉBÉCOIS GRAND
PUBLIC DES ANNÉES 2010

(LLA), est aussi associé à cet usage au début des années 2010. À la fin des années 2010, un des membres du groupe, Loud, est devenu un des rappeurs les plus renommés au Québec en tant qu'artiste solo. Lors de sa carrière solo, il sort avec JoyRide Records trois albums¹¹, remportant plusieurs Félix, dont un pour ses activités hors du Québec (ADISQ 2018). En parallèle avec ses activités québécoises, Loud se fait connaître en Europe avec le soutien d'une agence de production et les subventions de l'instance canadienne Musicaction (2017-2018 ; 2018-2019, 40). À la recherche d'un succès français depuis sa période LLA, Loud considère aussi la France comme l'apogée de sa carrière professionnelle, utilisant un récit de mobilité sociale pour contextualiser son parcours dans le rap québécois. Cependant, sa conception de son authenticité, et par extension de son identité diffère de celle de Dead Obies et Alaclair Ensemble, quoiqu'il se montre conscient de la nécessité de ne pas perdre de vue ses origines québécoises lors du contact avec la France.

Depuis ses débuts en tant que rappeur québécois au sein du groupe LLA, Loud affirme son intention de viser le succès commercial, y compris en France. Déjà en 2012, Loud proclame dans la chanson *Outrement* de l'album *Gullywood* :

I wanna be a star, participer à l'histoire
Crier 'Paris c'est quoi qui s'passe ?', quatre chiffres dans l'assistance
Le monde tassés comme des sardines, y a pas de places assises à soir.
(LOUD LARY AJUST 2012).

L'objectif qu'il se donne est de faire des spectacles à Paris, l'idée que la renommée française est un signe marquant d'importance artistique. Ce but établi, Loud annonce explicitement son intention de rechercher le succès français dans sa carrière solo. Dans la chanson *56k*, le single du premier EP après LLA, *New Phone*, il dit : « On s'apprête à rouler sur Paris smell that new cheese/Ils pensent tous que j'suis 'ricain quand j'leur parle d'où j'vis¹² » (LOUD 2017a). Jouant sur le fromage comme un produit typiquement français, il déclare qu'il cherche à se faire de l'argent en France, à travers son utilisation du terme anglais « cheese ». En outre, une fois qu'il a suscité un certain intérêt en France avec son EP et son album *Une année record* (2017b), Loud sort un deuxième album, *Tout ça pour ça* (2019) qui confirme sa perception de la France. Il fait plusieurs références à la France comme un symbole de succès. Dans la chanson *Médailles*, par exemple :

¹¹ Jusqu'en 2022.

¹² Par sa façon de prononcer « j'suis 'ricain », il fait aussi référence au rappeur Shurik'n du célèbre groupe IAM (GENIUS 2022) et à la chanson *Où je vis*, signalant sa familiarité avec les bases du rap français.

« J'arrive à l'heure de Paris, j'pars in a New York minute » (LOUD 2019). Avec la référence à la ville de New York, l'évocation de Paris contribue à l'image de Loud en tant que personnage jet-set. Ainsi, cette référence à la France implique une sorte de puissance culturelle à mettre en avant pour les connexions cultivées et lointaines qu'elle suggère. De plus, tout comme Dead Obies et Alaclair Ensemble, Loud souligne les possibilités commerciales qui s'offrent France, en plus de son intérêt comme lieu qui peut confirmer la pertinence artistique, signalant une image de prestige social.

En outre, les références à la France de Loud à la suite de ses tournées en Europe prolongent un récit de mobilité sociale qui semble toujours approprié des États-Unis, mais avec plusieurs différences importantes. Au lieu d'évoquer une marginalisation économique comme chez certains membres de Dead Obies qui adhèrent davantage à la norme états-unienne, Loud remet en contexte ses ambitions en Europe en rappelant de ses premiers pas dans le rap local, mal apprécié par le public québécois. Notamment, dans la chanson *Jamais de la vie*, il rappe :

J'avais l'cœur à la bonne place avant l'salaire de cardiologue
J'ai dû passer par le bas pour mieux revenir par l'Europe
J'te parle de l'époque où *Tout le monde en parle* en parlait pas
Le studio dans le garde-robe, on l'a fait sans support. (LOUD 2019)

En construisant le récit autour de son succès en Europe, y compris la France¹³, il modifie la norme états-unienne pour réduire l'aspect socio-économique et suggère plutôt une marginalisation artistique québécoise par ses références à l'émission télévisée *Tout le monde en parle* et au manque de soutien artistique, vu l'importance des subventions dans l'industrie musicale québécoise. Ainsi, il construit un récit de laissé-pour-compte qui se distingue en France par la suite, construisant une authenticité basée sur la constance de son orientation commerciale¹⁴ et ses débuts modestes, au lieu d'une marginalisation socio-économique personnelle plus proche de la norme états-unienne. Comme chez Alaclair Ensemble, le point culminant que représentent ses tournées en Europe et en France (objectif mis en avant dès *Outrement*) mène à la focalisation du rappeur sur ses origines et son parcours professionnel, ce qui resserre son succès autour d'une appartenance locale. Par conséquent, via le contact avec la France, Loud

¹³ Loud cite aussi d'autres pays européens symboles de prestige, même si c'est la France qu'il évoque le plus souvent.

¹⁴ Cela veut dire que son authenticité en tant que rappeur n'est pas toujours reconnue (NÉMÉH-NOMBRÉ 2019).

LES REPRÉSENTATIONS DE LA FRANCE CHEZ LES RAPPEURS QUÉBÉCOIS GRAND
PUBLIC DES ANNÉES 2010

s'approprie les normes du rap états-unien pour exprimer son statut en tant que rappeur québécois.

Cependant, ce n'est pas la seule façon dont Loud affirme son authenticité ; il le fait aussi en rappelant les risques du succès français exemplifiés par le cas de Dead Obies et les dérapages commerciaux potentiels. Tout en poursuivant le succès commercial français dans sa carrière solo, Loud évoque les conséquences d'un renoncement à ses origines québécoises en dénonçant un adversaire qu'il ne nomme pas dans la chanson *Devenir immortel (et puis mourir)* de l'album *Une année record* :

Oh, tu voulais percer en France, hein ?
Du coup, t'as largué ton accent
T'as truqué ta voix comme T-Pain
Né pour un p'tit pain, mort pour un croissant
Moi j'ai jamais switch ni pivoté
I kept it a hundred, give or take. (LOUD 2017b)

Il critique un rappeur aux origines implicitement québécoises, comparant la modification de sa voix pour qu'elle soit plus vendeuse aux yeux des Français, avec l'utilisation d'*Auto-Tune* par le rappeur américain T-Pain, employant le terme « truquer » pour accentuer l'aspect artificiel de cette adaptation. Justement, Loud a raconté dans une interview qu'il a dû choisir entre « truquer [sa] voix » ou la garder en ciblant le succès en France (HENRY 2018). En choisissant de conserver son accent québécois, Loud affirme qu'il « keep it 100 », qu'il demeure authentique malgré tout, même s'il vise intentionnellement le marché français (LOUD 2017a) et réduit la quantité de franglais dans ses textes (HENRY 2018). Par conséquent, Loud privilégie avant tout la cohérence avec la sonorité de son accent, signalant de cette façon son authenticité face à son adversaire inauthentique.

Pourtant, ce n'est pas uniquement la constance affichée qui signale l'authenticité de Loud, car son accent implique aussi son appartenance locale qui persiste malgré son intérêt pour la France. Allant plus loin qu'une simple comparaison entre lui et l'autre rappeur pour convaincre de sa propre authenticité, il laisse entendre que cet autre rappeur a renié son identité québécoise en réduisant son accent : son adversaire est « Né pour un petit pain », expression qui renvoie à un statut de petit peuple et de misère longtemps associé à l'existence canadienne-française, et qu'il est « mort » pour accéder au succès français, représenté par un croissant métonymique. En cela, il rappelle à quel point l'accent québécois marque de façon sonore une histoire collective de lutte contre un destin

marginal. Le rejet sur la scène internationale de cette marque de différence et d'histoire pour obtenir un meilleur bénéfice économique en France reviendrait, par un parallélisme avec la naissance, à perdre la vie. Puisant dans l'imaginaire québécois pour construire sa critique, Loud ne remet pas en question une compréhension du Québec par un passé canadien-français partagé qu'il fait surgir par ses expressions. Loud affirme son authenticité par une compréhension plus fixe de la québécoité que les conceptions d'Alaclair Ensemble et Dead Obies. Toutefois, il résiste à l'idée que les rappeurs québécois doivent se conformer aux habitudes françaises pour être accueillis en France, rejetant ainsi un aspect de la force centripète de la France dans le rap francophone plus généralement. Par conséquent, même en étant toujours ancré dans un aspect local et consistant, Loud se démarque des autres rappeurs étudiés par sa perception de sa propre authenticité. Pourtant, il démontre encore plus directement la force culturelle de la France par l'exposition des choix identitaires à faire pour participer à son marché.

Depuis sa carrière avec Loud Lary Adjust, Loud désire un succès français, associant à ce pays des retombées économiques ainsi qu'un prestige social. Le contact avec la France représente également un sommet de sa carrière, à travers laquelle il revient sur ses origines dans le rap québécois en s'appropriant les normes états-uniennes. Cependant, dans son appropriation d'une authenticité artistique et locale (ARMSTRONG 2004, 336-337), Loud se distancie de la France en adoptant une position de cohérence basée sur des marques sonores de québécoité liées à un passé partagé. Enfin, tout comme Alaclair Ensemble et Dead Obies, Loud utilise les normes du rap états-unien pour structurer ses liens avec la France, ce qui semble modérer la force centripète de celle-ci, tout en reconnaissant le Québec et les appartenances locales comme le point fondamental parmi ces influences.

Conclusion

Pendant les années 2010, la France continue de représenter une forme matériellement et culturellement dominante dans l'imaginaire de ces rappeurs québécois grand public et de montrer une force « gravitationnelle » remarquable (DENIS et KLINKENBERG 2005, 34) : le marché du rap français attire les rappeurs québécois étudiés tout en les gardant à distance, au moins en partie en raison des différences linguistiques. Pourtant, cette dynamique est aussi atténuée par certaines normes du rap états-unien émanant de l'influence des communautés noires, mais appropriées par les rappeurs québécois étudiés. La façon dont Alaclair Ensemble, Dead Obies et Loud adoptent ces concepts du rap états-uniens dépend souvent de différentes notions de la québécoité. Par conséquent, d'après les cas étudiés, la norme clé pour présenter une forme d'authenticité contribue à

LES REPRÉSENTATIONS DE LA FRANCE CHEZ LES RAPPEURS QUÉBÉCOIS GRAND
PUBLIC DES ANNÉES 2010

une conscience « d'indépendance » (DENIS et KLINKENBERG 2005) du rap québécois en tant qu'ensemble dans le rap francophone, car ces normes du rap états-unien exigent en partie un ancrage local (ARMSTRONG 2004, 336) et valorisent une cohérence artistique (ARMSTRONG 2004, 337). Au vu des variations présentes chez Dead Obies, une prochaine étude pourrait aborder plus en détail les postures d'authenticité développées par d'autres rappeurs québécois, surtout ceux qui n'ont pas reçu autant de soutien institutionnel (RENAUD 2022). Toutefois, l'étude des paroles d'Alaclair Ensemble, Dead Obies et Loud montre que c'est le public québécois qui doit être convaincu de leur(s) authenticité(s), selon ses propres attentes et standards : malgré l'importance du marché du rap français et l'influence états-unienne, le rap québécois continue à se développer selon ses propres conditions (DENIS et KLINKENBERG 2005). Et tout cela sans « exploser en France » (QCLTUR 2020).

Références

- ALACLAIR ENSEMBLE. 2018. *Le sens des paroles*. CD. Disques 7ième Ciel.
- ADISQ (Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo). « Archives 2017. » <https://www.adisq.com/gala/archives/2017>
- ADISQ (Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo). « Archives 2018. » <https://www.adisq.com/gala/archives/2018>
- BÉLISLE, Maxime. 2017. « Alaclair Ensemble : L'étrange créature bas-canadienne ». *LaPresse+*. <https://vimeo.com/202401094>
- BONSOUND. 2017a. "Dead Obies Return with a Video for New Single Monnaie." Bonsound.com. <https://www.bonsound.com/en/news/dead-obies-return-with-a-video-for-new-single-monnaie/>
- BONSOUND. 2017b. « Dead Obies est de retour avec un vidéo pour le nouveau single *Monnaie* ». <https://www.bonsound.com/fr/nouvelles/dead-obies-est-de-retour-avec-un-video-pour-le-nouveau-single-monnaie/>
- BOUCHARD, Geneviève. 2018. « Un Alaclair Ensemble moins impressionniste ». *Le Soleil*, 26 septembre. <https://www.lesoleil.com/2018/09/26/un-alaclair-ensemble-moins-impressionniste-1a221cbf052378b1b8ae4bcfc49f8075>.

BOUDREAULT-FOURNIER, Alexandrine and BLAIS, Laurent K. 2020. "Post-Nationalist Hip-Hop: Beatmaking and the Emergence of the Piu Piu Scene." In *"We Still Here": Hip-Hop North of the 49th Parallel*, edited by Charity Marsh and Mark V. Campbell, 159–82. Chicago: McGill-Queen's.

CHAMBERLAND, Roger. 2002. "The Cultural Paradox of Rap Made in Québec." In *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, edited by Alain-Philippe Durand, 124–37. Lanham, MD: Scarecrow Press.

CÔTÉ, Émilie. 2014. « Dead Obies en tournée en France ». *La Presse*, 3 décembre. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/201412/03/01-4824756-dead-obies-en-tournee-en-france.php>

DEAD OBIES. 2013. *Montréal \$ud*. CD. Bonsound.

DEAD OBIES. 2014. *Montréal \$ud*. Montréal: Bonsound.

DEAD OBIES. 2017a. *Air Max*. Bandcamp. <https://deadobies.bandcamp.com/album/air-max-ep>

DEAD OBIES. 2017b. « Monnaie ». Bandcamp. <https://deadobies.bandcamp.com/track/monnaie>.

DELACOURT, Maxime. 2015. « Hip-hop français et québécois : je t'aime moi non plus ? » *Slate.fr*, 31 juillet. <http://www.slate.fr/story/101669/hip-hop-francais-quebecois>

DENIS, Benoît et KLINKENBERG, Jean-Marie. 2005. *La littérature belge : précis d'histoire sociale*. Bruxelles : Espace Nord.

DESFOSSÉS, Félix B. 2020. *Les racines du hip-hop au Québec : carnet de recherche*. Tome 1. Montréal : Quartz.

DISQUES 7IÈME CIEL. 2017. « Alaclair Ensemble // Tournée DE ZÉRO À €UROS. » YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Br8tmMVjtHQ>.

FORMAN, Murray. 2021. "'Things Done Changed': Recalibrating the Real in Hip-Hop". *Popular Music and Society* 44 (4): 451–77. <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1814628>

HENRY, Brice. 2018. « INTERVIEW • Loud en roue arrière pour dévorer la France ! » *Soundigger.com*, 6 juin. <https://soundigger.com/loud-en-roue-arriere-pour-devorer-la-france/>

LES REPRÉSENTATIONS DE LA FRANCE CHEZ LES RAPPEURS QUÉBÉCOIS GRAND
PUBLIC DES ANNÉES 2010

GENIUS. 2022. « Loud – 56k » <https://genius.com/Loud-56k-lyrics>

GOMEZ, François-Xavier. 2014. « 'Le rap exprime beaucoup avec trois mots' ». *Libération*, 14 décembre. https://www.liberation.fr/musique/2014/12/10/le-rap-exprime-beaucoup-avec-trois-mots_1160978/

GRUET-PELCHAT, Ariane. 2020. “Alaclair Ensemble’s ‘Postrigodon’: An Inclusive Rewriting of ‘Lower-Canada’s’ History Applied to Hip-Hop.” In *Hip-Hop En Français: An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*, edited by Alain-Philippe Durand, 183–98. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

KAREEM, Jamila M. 2015. “The Mogul Ethos and the American Dream in Contemporary Mainstream Rap.” In *The Good Life and the Greater Good in a Global Context*, edited by Laura Laura Savu Walker, 141–57. Lanham, MD: Lexington Books.

KELLY, Brendan. 2017. “ADISQ Gala Testament to the Wealth of Talent in Quebec Music Scene”. *Montreal Gazette*, October 29. <https://montrealgazette.com/entertainment/music/adisq-gala-testament-to-the-wealth-of-talent-in-quebec-music-scene>

LAPOINTE, Josée. 2018. « Le sens caché... ou non d’Alaclair Ensemble ». *La Presse*, 28 septembre. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/201809/28/01-5198316-le-sens-cache-ou-non-dalaclair-ensemble.php>.

LAURENCE, Jean-Christophe. 2018. « Le rappeur Loud fait une percée prometteuse en France ». *La Presse*, 4 février. <https://www.lapresse.ca/arts/musique/201802/02/01-5152469-le-rappeur-loud-fait-une-percee-prometteuse-en-france.php>.

LE106TV. 2016. « Dead Obies – Interview Lomax ». YouTube. 24 octobre. <https://www.youtube.com/watch?v=HpE-OtPF4io>

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 ». *Diversité Urbaine* 7 (1) : 9–29. <https://doi.org/10.7202/016267ar>

LECLERC, Catherine, PHANEUF-JOLICOEUR, Xavier et YAHYAOU, Sarah. 2022. « Perspectives littéraires sur le rap québécois : Présentation du dossier. » *Analyses* 16 (2) : 5–14. <https://doi.org/10.7202/1090836ar>

CLAIRE FOUCHEREAUX

LEE, Jaeah. 2022. "Rap Lyrics Are Sending People to Prison". *The New York Times*, March 30. <https://www.nytimes.com/2022/03/30/opinion/rap-music-criminal-trials.html>

LOUD. 2017. *New Phone*. Bandcamp. <https://loudpageofficielle.bandcamp.com/album/new-phone>

LOUD. 2017. *Une Année Record*. CD. JoyRide Records.

LOUD. 2019. *Tout ça pour ça*. CD. JoyRide Records.

LOUD LARY AJUST. 2012. *Gullywood*. Bandcamp. <https://gullywood.bandcamp.com/album/gullywood>

MCCAN, Yes. 2014. « Dead Obies et le franglais : La réplique aux offusqués ». *Voir.ca*, 23 juillet. <https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>

MCLEOD, Kembrew. 1999. "Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation". *Journal of Communication* 49(4): 134–50. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1999.tb02821.x>

MUSICACTION. 2018. *Rapport annuel 2017-2018*. https://2017-2018.musicaction.ca/sites/all/themes/ra1718/pdf/musicaction_RA_2017_2018_fr.pdf

NÉMÉH-NOMBRE, Philippe. 2019. « Le hip-hop avec des gants blancs : Réflexion sur la dépolitisation et l'éclaircissement du hip-hop lors de son passage dans la culture de masse ». *Liberté* 322 (Winter): 39–44.

PERRY, Imani. 2004. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics In Hip Hop*. Durham: Duke University Press.

QCLTUR. 2020. « FouKi : 'Jean Leloup m'a dit que j'étais beau!' » YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=tfW8LxA27CA>

REHN, Alf, and David SKÖLD. 2005. "'I Love The Dough': Rap Lyrics as a Minor Economic Literature". *Culture and Organization* 11 (1): 17–31. <https://doi.org/10.1080/14759550500062268>

RENAUD, Philippe. 2018. « L'autre tour de piste d'Alaclair Ensemble ». *Le Devoir*, 29 septembre. <https://www.ledevoir.com/culture/musique/537869/l-autre-tour-de-piste-d-alaclair-ensemble>

LES REPRÉSENTATIONS DE LA FRANCE CHEZ LES RAPPEURS QUÉBÉCOIS GRAND
PUBLIC DES ANNÉES 2010

RENAUD, Philippe. 2022. « Le rap québécois plus populaire que jamais ». *L'actualité*, 2 février. <https://lactualite.com/culture/le-rap-quebecois-plus-populaire-que-jamais/>

RICHARD, Olivier, et Alexis BERNIER. 2022. « Le rap en France : nouvel âge d'or ? » Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique. <https://clients.sacem.fr/actualites/vie-culturelle/le-rap-en-france-nouvel-age-dor>

ROSE, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, NH: University Press of New England.

ROULEAU, Héloïse. 2019. « Nouvel essor du rap québécois : développement numérique d'une culture en marge de l'industrie ». Mémoire. Université de Montréal. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/24566/Rouleau_He%CC%81loi%CC%88se_2019_memoire.pdf?sequence=2

SAVARD-MORAND, Marie-Rose. 2020. « *Gesamtkunstwerk* de Dead Obies : posture, esthétique et poétique ». Mémoire. Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/13244>

SNEP (Syndicat national de l'édition phonographique). 2022. *Les certifications*. <https://snepmusique.com/les-certifications/?interprete=k%20maro>

SODEC (Société de développement des entreprises culturelles). 2017. *Rapport annuel 2016-2017*. <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/rapport-annuel-de-gestion-2016-17sodecfinal-interactif-web.pdf?v=495a31686e66781a95910934bc62abb5>.

SODEC (Société de développement des entreprises culturelles). 2018. *Rapport annuel 2017-2018*. <https://sodec.gouv.qc.ca/wp-content/uploads/sodec-rapport-annuel-2017-2018-web-avec-hyperliens.pdf?v=34cbdf88e7eaa066953f3918e78cff1d>.

WHITE, Bob W. 2019. "Franglais in a Post-Rap World: Audible Minorities and Anxiety about Mixing in Québec". *Ethnic and Racial Studies* 42 (6): 957–74. <https://doi.org/10.1080/01419870.2019.1559943>

YAHYAUI, Sarah. 2022. « Intertextualité de 'Montréal \$ud' : Dead Obies et le hip-hop ». *Analyses* 16 (2) : 81–100. <https://doi.org/10.7202/1090841ar>