

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

GESAMTKUNSTWERK DE DEAD OBIES : POSTURE, ESTHÉTIQUE ET POÉTIQUE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-ROSE SAVARD MORAND

MAI 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Pour Gaël

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice, la professeure Chantal Savoie, pour son soutien et son expertise, ainsi que pour sa confiance tout au long de ce processus. Je tiens aussi à remercier madame Lise Bizzoni, coordonnatrice du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), pour ses précieux conseils et sa présence attentive. Je remercie également Jérémie Pelletier de Bonsound pour avoir gracieusement autorisé la reproduction des textes et de la pochette de l'album *Gesamtkunstwerk*.

J'aimerais remercier Olivier Boisvert-Magnen et Félix Desfossés dont l'ouverture et la disponibilité ont grandement facilité mes recherches. Pour l'aide bienveillante et le soutien tant technique qu'émotif, je remercie Julie Ravary-Pilon et Ariane Gibeau. Je tiens à souligner l'apport de Ian Lettre, qui a toujours accepté de répondre à mes questions avec une grande ouverture.

Finalement, celles et ceux qui, depuis le début, m'ont encouragée, soutenue, nourrie, écoutée, à toute heure du jour ou de la nuit, et qui ont ma reconnaissance éternelle : Christine Savard, Daniel Morand, Aurélie Valois- Francoeur, Geneviève Dessureault, Dominique Caron, Martin Bossé et Marc Séguin.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I RAP, « NÉO-RAP » ET DEAD OBIES AU QUÉBEC : PERSPECTIVES HISTORIQUES	9
1.1 Les origines du rap québécois.....	9
1.2 Le « néo-rap » québécois	17
1.3 Le rap et la chanson	20
CHAPITRE II <i>GESAMTKUNSTWERK</i> ET LE DISCOURS À PROPOS DU RAP QUÉBÉCOIS	28
2.1 Le discours critique autour du rap québécois (1982-2004)	30
2.2 Le discours sur le rap québécois à partir de 2010	33
2.3 La polémique linguistique autour de Dead Obies et du <i>franglais</i>	34
2.4 Le discours critique autour de <i>Gesamtkunstwerk</i>	39
2.4.1 Les observateurs de la scène alternative au sujet de <i>Montréal Sud</i>	40
2.4.2 Les grands médias et <i>Montréal Sud</i>	40
2.4.3 Le discours journalistique à propos de <i>Gesamtkunstwerk</i>	41
2.4.4 L'entrevue à <i>Tout le monde en parle</i>	45
2.4.5 La soirée d'ouverture des FrancoFolies de Montréal, édition 2016	51
2.4.6 L'ADISQ, Musicaction et Dead Obies	52
CHAPITRE III <i>GESAMTKUNSTWERK</i> : MÉTADISCOURS SUR LE TRAVAIL ARTISTIQUE	55
3.1 Le paratexte.....	55
3.1.1 <i>Gesamtkunstwerk</i> (Le titre).....	56
3.1.2 La pochette.....	57
3.1.3 L'album concept dans les interstices entre les chansons	59
3.1.4 L'incipit : « Do 2 get ».....	61
3.2 Un album de rap...mais encore ?.....	63
3.2.1 La matière sonore : échantillonnage et méta-échantillonnage.....	64
3.2.2 La manipulation des mots : entre écriture et performativité.....	66

3.2.3 Les lieux communs	68
3.3 Le métadiscours sur le travail	70
3.4 Le réseau intertextuel.....	75
3.5 La fonction conative : les refrains mélodiques chantés	78
CONCLUSION.....	81
ANNEXE A : TEXTES DE CHANSONS DE <i>GESAMTKUNSTWERK</i>	85
ANNEXE B : POCHETTE DE <i>GESAMTKUNSTWERK</i> (2016)	117
BIBLIOGRAPHIE.....	118

RÉSUMÉ

Dead Obies est considéré comme l'un des groupes phares du « néo-rap » québécois, un courant musical qui gagne en importance et en visibilité depuis 2010. En 2013, le journaliste Christian Rioux a amorcé une polémique linguistique en publiant un article dans lequel il déplorait la créolisation du français au Québec, créolisation à laquelle participerait Dead Obies par le biais de l'utilisation simultanée du français et de l'anglais dans ses textes. Le débat a rapidement polarisé la sphère médiatique.

L'objectif de notre analyse est de montrer comment le deuxième album du groupe, *Gesamtkunstwerk* (2016), constitue la réponse artistique à la polémique amorcée en 2013. Pour ce faire, nous proposons en premier lieu un chapitre qui présente l'histoire de l'émergence du rap au Québec, puis de la naissance du « néo-rap » québécois et, finalement, la trajectoire de Dead Obies depuis ses débuts, afin de contextualiser notre étude.

Nous proposons ensuite, à la lumière des théories de la posture élaborées par Jérôme Meizoz (2007), qui impliquent l'examen d'un double terrain d'analyse (interne et externe), l'analyse des discours médiatiques qui ont entouré la sortie de l'album. Mis en relation avec le discours du groupe lui-même, ils construisent une interaction discursive qui oriente la réception de l'œuvre.

Finalement, notre étude se penche sur l'œuvre elle-même, et fait l'analyse des éléments paratextuels, textuels, formels et poétiques afin d'en faire émerger les mécanismes de co-construction de sens. L'analyse montre comment l'album met en œuvre un métadiscours qui constitue à la fois une revendication artistique et la mise en forme plusieurs destinataires. En ce sens, il devient une réponse à la controverse dont le groupe a fait l'objet.

Mots-clés : rap, Dead Obies, posture, discours, *Gesamtkunstwerk*

INTRODUCTION

Le groupe Dead Obies est considéré comme l'un des groupes phares du « néo-rap¹ » québécois, un style musical qui, depuis les années 2010², gagne en importance, tant en termes de volume d'activité dans le milieu musical québécois et d'attention qu'il suscite chez les observateurs de la scène alternative, qu'en termes de visibilité plus large au sein de l'espace culturel. Participant à la consolidation du « mouvement » depuis ses débuts, les observateurs de la scène alternative en disent qu'il « déconstruit les clichés de son propre genre³ » et qu'il agit comme « catalyseur d'une esthétique hip-hop libre et décomplexée⁴ ». Olivier Lalande, journaliste musical, affirme dans l'hebdomadaire *Voir* que l'album *4,99* d'Alaclair Ensemble est « sans conteste le meilleur album hip-hop local depuis des lustres⁵ » tandis que Mathieu Charlebois, journaliste, considère le « néo-rap » comme un courant « qui est en train de se transformer en un son particulier au Québec⁶ ». Du point de vue plus large et institutionnel, Laurent Saulnier, vice-président à la programmation et à la production de l'équipe Spectra et responsable de la programmation des FrancoFolies⁷ de Montréal, du Festival international de jazz de Montréal et du festival Montréal en lumière, affirmait en 2013 que si plusieurs groupes francophones font de la musique en anglais au Québec, « ceux qui sauvent la langue

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

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

³ Charlebois, Mathieu, « Le post-rap sans gêne de Dead Obies et Alaclair Ensemble », *L'actualité*, 5 Août 2013, [En ligne], <http://www.lactualite.com/culture/neo-rap-alaclair-ensemble-dead-obies/>, consulté le 4 juillet 2017

⁴ Boisvert-Magnen, Olivier, « FrancoFolies : Âge d'or et Néo-rap queb », *Voir*, 2 juin 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/06/02/francofolies-age-dor-et-neo-rap-queb/>, consulté le 4 juillet 2017

⁵ Lalande, Olivier, « Alaclair Ensemble : 4,99 », *Voir*, 30 septembre 2010, [En ligne], <https://voir.ca/albums/alaclair-ensemble-499/>, consulté le 4 juillet 2017

⁶ Charlebois, Mathieu, « Le post-rap sans gêne de Dead Obies et Alaclair Ensemble », *L'actualité*, 5 Août 2013, [En ligne], <http://www.lactualite.com/culture/neo-rap-alaclair-ensemble-dead-obies/>, consulté le 4 juillet 2017

⁷ En 2018, le nom du festival a été changé pour Francos de Montréal. Considérant que les événements rapportés ont eu lieu alors que le festival portait encore le nom de FrancoFolies de Montréal, nous privilégierons cette appellation.

française, ce sont les rappeurs⁸ ». Dans ce même article, la journaliste Émilie Côté explique que « Des facteurs ont aussi solidifié et rassemblé la scène rap québécoise, comme les soirées *WordUp! Battles* [...] Aujourd'hui, il existe quelques étiquettes hip-hop sérieuses au Québec, dont Silence d'or, 7e Ciel, High Life Music, Abuzive Muzik et Escape Montreal⁹ ». L'intérêt pour ce courant s'accroît et les artistes reçoivent des prix qui témoignent de la reconnaissance de certaines instances de légitimation musicales. Alaclair Ensemble remporte le prix pour l'album hip-hop de l'année au Gala alternatif de la musique indépendante du Québec (GAMIQ) en 2011, 2012 et 2013. Dead Obies termine deuxième et remporte une quinzaine de prix lors de l'édition 2013 des Francouvertes, un concours destiné à favoriser l'émergence de la relève musicale francophone canadienne. Ainsi le « néo-rap » gagne en reconnaissance sur plusieurs plans : les prix remportés sont rattachés à la fois au style musical, à la relève et à la langue française. En résumé, sur la scène rap québécoise depuis 2010, « on assiste décidément à une nouvelle vague et certains osent même parler d'un deuxième âge d'or !¹⁰ », le premier remontant à la fin des années 1990 et au début des années 2000 avec l'émergence de groupes comme Sans pression, Muzion et Dubmatique.

Ce gain de popularité et cette amorce de reconnaissance ont cependant valu au phénomène du « néo-rap » québécois en général, et au groupe Dead Obies en particulier, de se retrouver au cœur d'un nouvel épisode du débat linguistico-identitaire qui jalonne de manière épisodique l'évolution de la culture québécoise. En effet, un article de Christian Rioux paru dans le journal *Le Devoir* le 8 février 2013¹¹ déplore la créolisation du français au Québec, créolisation à laquelle participeraient la production du groupe et son succès auprès des

⁸ Côté, Émilie, « Hip-hop québécois : jeune, fort, indépendant », *La Presse*, 19 janvier 2013, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201301/18/01-4612752-hip-hop-quebecois-jeune-fort-independant.php>, consulté le 23 juillet 2017

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Pelletier, Mélissa, « Un survol du rap québécois – gros joueurs qu'il faut continuer à suivre », *Nightlife*, 24 janvier 2014, [En ligne], <http://www.nightlife.ca/2014/01/24/un-survol-du-rap-quebecois-gros-joueurs-qui-faut-continuer-suivre>, consulté le 12 août 2017

¹¹ Rioux, Christian, « La langue du maître », *Le Devoir*, 8 février 2013, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/370419/la-langue-du-maitre>, consulté le 14 août 2017

jeunes. Un nouvel article de Rioux, paru le 18 juillet 2014¹² et dans lequel il s'attaque au groupe avec une ardeur redoublée, enflamme le débat et polarise la sphère médiatique. Ainsi, certains journalistes, dont Marc Cassivi du journal *La Presse*, prennent position contre les affirmations de Rioux. Dead Obies fait alors paraître une lettre ouverte¹³ dans laquelle le rappeur Yes Mccan¹⁴, membre du groupe, répond aux attaques. Le 6 mars 2016, Dead Obies est invité à l'émission *Tout le monde en parle* afin de promouvoir la sortie de son deuxième album : *Gesamtkunstwerk*. Questionnés au sujet de la polémique linguistique dans laquelle ils sont plongés depuis l'article de Rioux, les membres du groupe répondent avec vigueur aux critiques devant, cette fois, un auditoire notablement plus large. Cette entrevue marque un point tournant dans la trajectoire du groupe. Prise de position politique et esthétique, lestée par un succès sans précédent autant que par l'accueil critique que lui réservent les spécialistes, l'album devient l'occasion d'un repositionnement du groupe dans les milieux musical et culturel québécois.

Dans ce contexte où l'album constitue un discours singulier dont les enjeux formels, les textes chargés d'intertextes, les éléments musicaux tant originaux que référentiels et les éléments performatifs sont le lieu d'une prise de position créatrice autant qu'une forme de réponse à un discours social, nous entendons analyser la posture du groupe Dead Obies, tant dans l'album *Gesamtkunstwerk* lui-même que dans le discours d'accompagnement qui a jalonné sa réception. Analyser une posture, dit Jérôme Meizoz dans *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, c'est « lire sociologiquement la littérature comme un "discours" en interaction permanente avec la rumeur du monde¹⁵ ». « Si toute posture se donne comme singulière, elle inclut simultanément l'emprise du collectif. [...] Il faut connaître l'espace artistique (le champ à production et réception) pour que la posture qui s'y

¹² Rioux, Christian, « J'rape un suicide », *Le Devoir*, 18 juillet 2014, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide>, consulté le 14 août 2017

¹³ Yes Mccan (Dean Obies), « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués », *Le Devoir*, 23 juillet 2014, [En ligne], <https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>, consulté le 14 mars 2018

¹⁴ Yes Mccan a quitté Dead Obies au printemps 2018. La nouvelle a été annoncée le 16 mai 2018.

¹⁵ Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p.11

exprime fasse pleinement sens, et *relationnellement*¹⁶. » *Gesamtkunstwerk* se trouve exactement à la croisée de la singularité et du collectif, agit et s'exprime sur les deux plans et, dès lors, convoque les principes de la construction posturale d'emblée¹⁷.

Nous examinerons les éléments formels de la posture du groupe dans l'album à travers l'analyse des textes et des musiques, des éléments performatifs, des transitions et des espaces liminaires. Cette partie correspond à ce que Meizoz appelle l'analyse interne de la posture, qui concerne « la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes. Quelles sont les postures d'énonciations adoptées ? En quoi celles-ci valent-elles comme prise de position dans l'espace littéraire¹⁸ ? ».

Par ailleurs, l'analyse externe de la posture concerne les discours d'accompagnement, qui se déploient tant du côté du groupe, qui choisit aussi de prendre position dans un champ plus large que celui du rap : celui de la chanson et de la culture québécoise, que du côté des journalistes qui génèrent le discours second. À titre d'exemple, mentionnons qu'en juin 2016, la soirée d'ouverture de la 28^e édition des Francofolies de Montréal a été assurée par les groupes de rap québécois Brown, Dead Obies, Alaclair Ensemble et Loud Lary Ajust. Le 10 juin 2016, au lendemain de l'événement, Philippe Papineau, dans le journal *Le Devoir*, relatait la soirée dans un article intitulé : « Le "1 fois 5" d'aujourd'hui¹⁹ ? ». Le rapprochement avec le spectacle mythique présenté en juin 1976 sur le Mont-Royal, et qu'André Duchesne a qualifié de « naissance d'une nation²⁰ » dans le journal *La Presse* en juin 2016, contribue à forger, pour le « néo-rap », une nouvelle position dans le champ culturel québécois. Le rappeur Koriass, lors de sa prestation surprise à cette soirée, a dit, en

¹⁶ Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 26

¹⁷ Sans négliger les théories de la réception, qui auraient offert un cadre d'analyse intéressant à notre objet, nous privilégions l'analyse posturale qui permet d'arrimer interne et externe et ainsi de déployer ce que notre projet vise à mettre en lumière.

¹⁸ Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 23

¹⁹ Papineau, Philippe, « Le "1 fois 5" d'aujourd'hui ? », *Le Devoir*, 10 juin 2016, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/473144/francofolies-de-montreal-le-1-fois-5-d-aujourd-hui>, consulté le 10 janvier 2018

²⁰ Duchesne, André, « 1 fois 5 : la naissance d'une nation », *La Presse*, 24 juin 2016, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/201606/24/01-4995033-1-fois-5-la-naissance-dune-nation.php>, consulté le 10 janvier 2018

parlant des artistes réunis pour l'occasion, qu'ils étaient les Robert Charlebois de leur génération²¹. À la fin de 2016 et pendant l'année 2017, les groupes Brown et Alaclair Ensemble, avec Koriass, se sont unis pour une tournée québécoise qu'ils ont nommée L'Osstidtour, en référence bien sûr à L'Osstidcho de Robert Charlebois. La stratégie de légitimation prend forme dans les discours qui accompagnent le « néo-rap » et dans les espaces symboliques où se tiennent ces discours (médias, concours, festivals, etc.), espaces qui contribuent à en amplifier l'impact, tant par leur légitimité que par le destinataire auquel ils donnent accès.

Considérant les dimensions interne et externe de l'œuvre, nous nous trouvons confrontée à la nécessité d'une double perspective d'analyse, d'un cadre théorique permettant de mettre ces deux dimensions en relation afin d'en élucider pleinement les mécanismes de co-construction de sens et de légitimité. Ainsi, nous nous servirons des concepts théorisés par Alain Viala (1985) sur la sociopoétique et par Jérôme Meizoz (2007, 2001) sur la posture d'auteur, et plus largement les travaux de Pierre Bourdieu (1998) sur la trajectoire et la position afin d'orienter notre analyse. Depuis la perspective globale de la sociopoétique, nous aurons également recours aux outils et notions élaborés par Robert Giroux (1987, 1993), Robert Léger (2003), et Stéphane Hirschi (2016), entre autres, afin de mieux saisir la spécificité de cet objet particulier qu'est la chanson, ainsi qu'aux travaux de Christian Béthune (1999) et Julien Barret (2008) sur le rap, de Roger Chamberland (2002-2006) et Dany Saint-Laurent (2007) sur le rap québécois et finalement de Bronwen Low et Mela Sarkar (2012) sur le rap montréalais.

Plus concrètement, nous procéderons d'abord à la contextualisation de notre objet d'analyse en exposant brièvement l'histoire du rap depuis son émergence à la fin des années 1970, et du « néo-rap » québécois²². Outre les travaux déjà mentionnés (Chamberland et Saint-Laurent),

²¹ Papineau, Philippe, « Jeunesse rap », *Le Devoir*, 8 novembre 2016, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/484111/jeunesse-rap>, consulté le 10 mars 2017

²² Pour les besoins de notre analyse, nous ne nous attarderons que très brièvement sur l'émergence historique du hip-hop et du « néo-rap » afin de nous concentrer sur le contexte spécifiquement québécois. Concernant l'histoire générale du mouvement, des ouvrages font déjà autorité en la matière, dont *Can't stop, won't stop. Une histoire de la génération hip-hop*, de Jeff Chang (2005) et *Black Noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America* de Tricia Rose (1994).

nous aurons recours à l'expertise des journalistes spécialistes des musiques underground et émergentes au Québec Olivier Boisvert-Magnen et Félix B. Desfossés. Nous situerons donc le « néo-rap » dans le champ culturel québécois, plus précisément dans le champ plus large de la chanson, en dressant un portrait de la situation actuelle qui mettra en lumière la trajectoire du courant musical. Nous arrimerons à ce bref historique l'histoire du groupe Dead Obies depuis ses débuts jusqu'à la naissance du projet artistique *Gesamtkunstwerk*. Nous recourrons aux propos des créateurs eux-mêmes ainsi qu'au discours médiatique les accompagne.

Nous poursuivrons avec deux chapitres d'analyse basés sur le modèle proposé par Meizoz. L'analyse interne s'intéresse aux prises de position de l'auteur, visibles dans l'œuvre elle-même, tandis que l'analyse externe se situe du côté de la représentation de soi « dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.)²³ ».

Nous situerons donc d'abord *Gesamtkunstwerk* dans le champ de la chanson québécoise afin de voir comment il l'occupe, quelles en sont les frontières communes et quelles en sont les frontières respectives, par le biais de l'analyse des discours et interactions médiatiques qui ont accompagné sa sortie. Cette analyse montrera comment *Gesamtkunstwerk* investit une nouvelle posture, à la fois en quête de légitimité artistique et en quête de légitimité culturelle. Ainsi que l'affirme Meizoz, sur le plan méthodologique la notion de posture « articule la rhétorique et la sociologie²⁴ », cette partie constituera donc une analyse externe. Nous constatons que le rap québécois gagne en légitimité et en visibilité, que sa trajectoire prend un tournant neuf, qu'une nouvelle posture s'affirme chez les créateurs eux-mêmes et qu'une nouvelle position lui est reconnue par les instances de légitimation que sont les médias, les prix musicaux et les festivals. Nous verrons donc comment les discours d'accompagnement qui jalonnent le parcours du « néo-rap », de Dead Obies et de *Gesamtkunstwerk* participent de la construction de cette nouvelle posture.

²³ Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 23

²⁴ *Ibid.*, p. 21

Nous analyserons ensuite *Gesamtkunstwerk* dans sa dimension esthétique afin d'en dégager la spécificité et la cohérence. L'étude d'un objet tel que l'album de chansons, par son format, pose en premier lieu la question méthodologique du tout et de ses parties, puis des ponts qui les relient. Afin d'orienter notre analyse, nous avons examiné des travaux qui ont été faits sur des objets dont la forme est similaire à l'album de chansons, soit ceux de René Audet²⁵ sur le recueil de nouvelles et ceux d'Irène Langlet²⁶ sur le recueil littéraire. Cette dernière précise que l'examen du recueil implique naturellement l'examen de textes de forme brève. Le recueil constitue en effet un assemblage de textes plus ou moins courts, reliés entre eux par divers ancrages de genre, de thème, de forme. Au-delà de ces ancrages se trouvent d'autres aspects qu'il faut saisir afin de dégager les grands arcs transversaux, ou encore les réseaux de sens qui le traversent : « Outre le parcours des genres, la problématique du recueil invite en effet à envisager un parcours des logiques, dont le couple discontinu / continu n'est que le plus voyant – on évoquera par exemple les couples homogénéité / hétérogénéité, cohérence / discohérence, ordre / désordre²⁷ ».

Faisant référence au recueil de nouvelles, Audet précise que les œuvres de ce genre sont sous-tendues par des réseaux de liens internes et externes qui ne sont activés que par l'acte de lecture. Opposant lecture non linéaire et lecture translinéaire, Audet propose un modèle de lecture qui peut convenir à notre analyse :

Chaque nouvelle d'un recueil, dans une lecture non linéaire de l'ensemble, se clôt par la dernière ligne qu'elle comporte. Au plan narratif, [...] la nouvelle — autonome — tend à faire coïncider la fin du texte et la clôture narrative. Cependant, une lecture translinéaire replace ce texte dans le « réseau souterrain ». À ce moment, la nouvelle n'existe que dans la structure qu'est le recueil, et ce recueil se situe quelque part au milieu d'un réseau intertextuel et interdiscursif. Il atteint alors un maximum d'ouverture,

²⁵ Audet, René, « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, no 2 (hiver 1998), p. 69-83

Audet, René, *Des textes à l'œuvre*, Montréal, Nota Bene, 2000, 161 p.

²⁶ Langlet, Irène (dir.), *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme*. Nouvelle édition, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [En ligne], <http://books.openedition.org/pur/32013>, consulté le 20 avril 2018

²⁷ Langlet, Irène, « Parcours du recueil », *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [En ligne], <http://books.openedition.org/pur/32019>, consulté le 20 avril 2018

point de vue opposé à l'idée de clôture, qui s'applique plus facilement au simple niveau narratif des nouvelles prises isolément.²⁸

Nous procéderons donc à une lecture translinéaire de *Gesamtkunstwerk* et identifierons les réseaux internes de sens qui le traversent, à la suite de quoi nous serons en mesure de dégager les discours que l'album incarne.

²⁸ Audet, René, « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, no 2 (hiver 1998), p. 80

CHAPITRE 1

RAP, « NÉO-RAP » ET DEAD OBIES AU QUÉBEC : PERSPECTIVES HISTORIQUES

Pour bien comprendre le contexte dans lequel *Gesamtkunstwerk* se constitue comme discours collectif et quête de légitimité culturelle au Québec, il convient de rappeler brièvement les origines du rap au Québec. Cela permettra de mettre en contexte l'émergence du « néo-rap », dont *Gesamtkunstwerk* est présenté par la critique comme l'un des albums phares.

1.1 Les origines du rap québécois

Le rap est né dans les années 1970 aux États-Unis, plus précisément dans les quartiers « noirs » de New York, où il constitua une prise de parole revendicatrice et dénonciatrice pour cette communauté afro-américaine vivant dans le sillage des injustices et des oppressions post-ségrégation. Il est le volet musical de la culture hip-hop, qui regroupe la danse (break-dance), l'art visuel urbain (graffiti), le style vestimentaire. Jeff Chang, dans l'ouvrage *Can't stop, won't stop. Une histoire de la génération hip-hop*, mentionne une fête organisée par Cindy Campbell à la fin de l'été 1973 dans le West Bronx, dont il parle comme du « mythe fondateur¹ ». Selon Chang, c'est lors de cette fête que DJ Kool Herc « inventa le hip-hop² ». Le rap américain s'inscrit comme point d'ancrage générique et semble surplomber les nombreuses variantes qui en sont issues. Il a établi les critères du genre³, dont

¹ Chang, Jeff, *Can't stop, won't stop. Une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Éditions Allia, 2006, [2015 pour la traduction française], p. 92

² *Ibid.*

³ Le terme « genre » est ici employé dans sa conception empirique qui « opère des regroupements d'œuvres en ensembles plus ou moins stables » (Denis Saint-Jacques et Yasmina Foehr-Janssens, *Le Dictionnaire du littéraire*, p. 320) et qui peuvent donner naissance à des sous-genres, comme c'est le cas pour le rap (Saint-Jacques, Denis et Yasmina Foehr-Janssens, « Genres littéraires », dans Aaron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 320-322). Nous le distinguons du terme « style »,

l'un des plus importants est la revendication de l'appartenance au lieu, à la communauté d'où l'on vient : « Identity in hip-hop is deeply rooted in the specific, the local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative family⁴ ». En plus de cet aspect résolument local, la culture hip-hop étant issue d'une communauté marginalisée, elle constitue une prise de parole qui vise à bousculer le pouvoir en place : « hip-hop can be seen as a serie of practices with an evolved history and the ongoing potential to vchallenge both social norms and legal stricture.⁵ ». Cela a « donné lieu à de nouvelles constructions musicales qui négocient, et ce tant au niveau musical que textuel, leurs liens d'appartenance à une forme hégémonique tout en revendiquant ses spécificités locales⁶ ». Ainsi, le rap se construit dans la négociation entre ancrage américain et autonomisations locales.

Le rap apparaît donc comme un phénomène culturel articulé entre le global et le local. Mitchell (2001) parle d'un processus de glocalisation : chaque scène rap interagit avec les formes globales du mouvement *hip-hop* – principalement influencées par la culture de la communauté afroaméricaine – tout en s'ancrant dans le local, en s'enracinant dans un contexte social, économique, culturel et politique particulier. La globalisation de la musique rap implique ainsi un phénomène de (ré)appropriation qui dépasse le simple succédané d'un univers musical états-unien, même si celui-ci demeure une référence déterminante⁷.

Il importe alors, pour considérer le rap québécois, d'adopter une perspective en tension entre les origines états-uniennes du genre et le contexte historique, sociopolitique et géographique local. Tel que le spécifie Roger Chamberland, « le rap semble être un genre musical qui appelle intrinsèquement le métissage, et qui dès lors, s'engage sur des chemins identitaires problématiques⁸ ».

que nous envisageons comme « la marque de schémas fondamentaux communs à un groupe ou à un code » (George Molinié, *Le dictionnaire du littéraire*, p. 737), (Molinié, George, « Style », dans Aaron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 737-740).

⁴ Rose, Tricia, *Black noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover et London, Wesleyan University Press for University Press of New England, 1994, p. 34

⁵ Forman, Murray and Mark Anthony Neal, *That's the joint ! The hip-hop Studies Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 1

⁶ Chamberland, Roger, « Le paradoxe culturel du rap québécois », dans *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 1

⁷ Rérat, Patrick, « Le rap des steppes », *Géographie et cultures*, 59 | 2006, [En ligne], <http://journals.openedition.org/gc/3751>, consulté le 09 juillet 2018

⁸ Chamberland, Roger, « Le paradoxe culturel du rap québécois », dans *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 1

Selon Chamberland, le rap québécois se trouve issu directement du rap français et du rap canadien-anglais, tous deux issus du rap américain. « La musique rap s'est développée lentement au Canada, en partie parce que les ghettos y sont plus rares, et ce même dans les grands centres urbains du pays d'où elle allait pourtant émerger⁹ ». Chamberland spécifie que le rap canadien est sorti rapidement du cadre de la communauté noire américaine, dans ce qu'il appelle un phénomène d'intégration inversée, alors que « ses modes, ses patois et comportements ont été adoptés par la jeunesse blanche de la classe moyenne¹⁰ » au Canada. Il faut toutefois préciser que le rap est parvenu à élargir son auditoire canadien grâce aux initiatives de quelques personnes vivant dans les communautés noires de Toronto, Halifax et Montréal, villes d'où sont originaires les premiers rappeurs au pays. L'émergence du rap a eu lieu à peu près simultanément dans ces trois villes. En ce qui concerne Montréal, le journaliste et spécialiste des musiques québécoises marginales Félix B. Desfossés, dans un entretien¹¹ que nous avons réalisé à l'été 2018, mentionne qu'un jeune originaire de Brooklyn s'est démarqué vers 1978 en prenant le pseudonyme de DJ Flight puis en organisant différents événements où il diffusait du rap états-unien qu'il échantillonnait et sur lequel il aurait mis des textes. Un événement a eu lieu à Greenfield Park, dans la banlieue sud de Montréal, tandis que d'autres ont eu lieu dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce, où la première scène rap se serait constituée au Québec. Cette scène très marginale s'est développée au début des années 1980 pour mener à l'organisation d'un festival hip-hop à Montréal en 1984. La même année, la radio CKGM a diffusé du rap sur ses ondes et la rappeuse Blondie B., à qui on doit le premier rap en français à Montréal, a été invitée à l'émission *Ce soir à Radio-Canada* pour parler de la scène hip-hop montréalaise. Le premier enregistrement de rap produit et commercialisé au Québec, et directement issu de la communauté hip-hop, selon les recherches les plus récentes de Félix B. Desfossés, a été fait par la rappeuse montréalaise Freaky D. en 1986. Ainsi, il apparaît que le rap québécois ait

⁹ *Op.cit.*, p. 2

¹⁰ *Op.cit.*, p. 2

¹¹ Desfossés, Félix B., « Entretien sur les origines du rap québécois », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 27 juin 2018 à Montréal.

deux femmes comme pionnières¹². Cette première scène rap québécoise, majoritairement anglophone, est demeurée marginale et exclusivement montréalaise.

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, quelques rappeurs (KC LMNOP, Shades of Culture et MRF, entre autres¹³) commencent à enregistrer et à commercialiser leur musique au Québec. Ils connaîtront un succès relatif auprès d'un public d'initiés, mais n'auront toutefois jamais accès aux moyens de diffusion tels que les radios commerciales et les grandes maisons de disque. Leur succès sera de courte durée mais « il ouvre le chemin au hip-hop québécois, et c'est donc à partir de 1989-1990 que cette culture jeune trouve véritablement une voie favorable au Québec¹⁴ ». Selon Félix B. Desfossés, c'est à cette période que des gens issus de l'industrie populaire et commerciale s'y sont intéressés pour la première fois au Québec, devant une demande suffisamment importante pour générer un intérêt et l'investissement de capital. L'intérêt de l'industrie s'essouffle par ailleurs rapidement, peu d'albums ont vu le jour et finalement il apparaît que la brèche ouverte dans le champ culturel québécois se referme progressivement.

Dans les années 1990, des artistes Français comme IAM, M. C. Solaar, NTM et Faf Larage gagnent en popularité au Québec et démontrent « la viabilité d'un rap francophone en terre d'Amérique¹⁵ ». Bien sûr, du rap anglophone continue d'être créé à Montréal, mais sa visibilité y est limitée et ne franchit pas ou franchit peu les frontières de la métropole. Un rap québécois francophone rejoignant un public plus large apparaît au Québec avec le groupe Dubmatique dont l'album *La force de comprendre* (1997) se vend à environ 100 000 exemplaires¹⁶. Avec cet album, le groupe fait faire une avancée majeure au rap québécois :

¹² *Le Rap à Billy* de Lucien Francoeur, chanson sortie en 1983, est parfois évoquée comme première pièce de rap québécois. Bien qu'elle soit sans contredit un indicateur que le rap a traversé les frontières états-uniennes pour remonter jusqu'au Québec, cette pièce nous apparaît plutôt, par le fait qu'elle constitue une parenthèse vite refermée dans la carrière résolument pop de Lucien Francoeur, comme un pastiche du genre que comme l'un des maillons véritables de la naissance d'un rap québécois.

¹³ Laabidi, Myriam, « Culture hip-hop québécoise et francophone, culture identitaire », dans *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 173

¹⁴ *Ibid.*, p. 173

¹⁵ Chamberland, Roger, « Le paradoxe culturel du rap québécois », dans *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 6

¹⁶ *Ibid.*, p. 6

Dubmatique est la première formation rap du Québec à percer à la fois les marchés de la diffusion et de l'enregistrement francophone et anglophone à l'échelle nationale tout en obtenant du temps d'antenne radiophonique et télévisuel en France et dans le reste de l'Europe. Le groupe a également assuré la première partie des Back Street Boys, alors sensation mondiale de la musique pop adolescente, rejoignant ainsi 180 000 spectateurs à travers le Canada. *Ici*, hebdomadaire francophone montréalais, a dit de *La force de comprendre* qu'il faisait passer Montréal de petit village à ville d'importance sur la planète musicale¹⁷.

Si Dubmatique connaît un succès commercial et international, d'autres groupes, actifs sur les scènes plus alternatives, connaîtront à la même période un succès important à l'échelle provinciale. Cette conjoncture permettra au rap québécois de se faire une place au sein du champ musical, bien qu'elle soit encore modeste. La chaîne de télévision Musique Plus, en s'intéressant au rap et en lui consacrant des émissions et diffusant ses vidéo clips, participe à ce succès. Les rappeurs Sans Pression, et Yvon Krevé, entre autres, ainsi que des groupes comme Muzion et le Collectif 83, font partie des pionniers de la scène rap francophone au Québec¹⁸.

Ces artistes font un rap qui mélange le français, l'anglais, l'espagnol et le créole, métissage qui témoigne de leur appartenance à diverses communautés ethniques. Ce multilinguisme devient un matériau artistique et un choix esthétique. Par ailleurs, le métissage des langues est l'un des traits caractéristiques du rap qui, issu des communautés immigrantes, se trouve à la croisée linguistique de la langue d'origine et de celle de la société d'accueil, que l'on peut dans bien des cas envisager comme la langue du dominé et la langue du dominant.

Ces rappeurs actifs sur la scène marginale seraient perçus comme « les uniques représentants du rap québécois parce qu'ils tiennent compte de formes culturelles métissées qui dépassent la réclusion identitaire [...] des groupes sociaux auxquels ils appartiennent¹⁹ ». En ce sens, ce rap devient, comme le rap américain, un outil de dénonciation et de revendication, mais

¹⁷ Chamberland, Roger, « Le paradoxe culturel du rap québécois », dans *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p. 7

¹⁸ Renaud, Philippe, « Cinq albums qui ont défini le rap québécois », *La Presse*, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/disques/200908/06/01-890167-cinq-albums-qui-ont-defini-le-rap-quebecois.php>, consulté le 2 octobre 2017

¹⁹ Chamberland, Roger, « Le paradoxe culturel du rap québécois », dans *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p.10

adapté aux spécificités locales, tel que le mentionnait Chamberland. Il est aussi partie prenante d'un processus identitaire pour une jeunesse marginalisée et qui tente, le rap devenant un outil des plus intéressants pour y parvenir, de s'intégrer²⁰ à leur société d'accueil. Ce rap est souvent vindicatif et rude, directement issu des rues des quartiers les plus multi-ethniques de Montréal et de ses banlieues, et est donc teinté de la révolte de cette jeunesse qui souhaite se faire entendre. À cet égard il se rapproche du rap américain et est beaucoup plus sombre que celui de Dubmatique, par exemple, qui doit certainement en partie son succès populaire à des textes aux thématiques orientées vers la fraternité, l'amitié, le deuil, thèmes susceptibles de rejoindre un public plus large.

Devant le succès commercial que connaît le groupe Dubmatique à partir de 1996, l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (ADISQ), qui couronne chaque année, lors d'un gala, les artistes de la scène musicale francophone du Québec, a créé en 1999 la catégorie « Album hip-hop de l'année ». Sans surprise, le prix est remis cette année-là à Dubmatique pour l'album *Dubmatique*. Ainsi que l'affirme Alain Brunet dans une étude réalisée pour le Groupe de travail sur la chanson de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) du Québec, l'« ascension surprise [de Dubmatique] au faîte du palmarès québécois a déjà incité nombre de producteurs et diffuseurs à finalement emboîter le pas dans cette direction²¹ ». La création de cette catégorie témoigne, certes, d'une reconnaissance du genre, mais soulève à la fois la question de son confinement. Tout en créant un espace pour les albums de hip-hop, elle restreint leurs possibilités d'investir des catégories telles que « Album de l'année », protégeant ainsi les artistes qui, traditionnellement, peuvent aspirer à remporter ce prix.

Avant 1999, les très rares albums de rap à être soumis à l'ADISQ étaient classés dans d'autres catégories, dont par exemple « Rock alternatif » pour l'album *La force de comprendre* de Dubmatique en 1997, ou « Hip-hop/Techno » pour les albums éponymes des

²⁰ Leblanc, Marie Nathalie, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Gjerrahian, « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, no 1, p. 9-29

²¹ Brunet, Alain, *La chanson québécoise d'expression francophone. Portrait du paysage sonore en 1998*, Étude réalisée pour le Groupe de travail sur la chanson de la SODEC, Août 1998, p. 30

Messagers du son et de La Gamic en 1998. L'attribution des prix pour le gala étant essentiellement basée sur les ventes d'albums, il apparaît que malgré l'activité d'acteurs importants de la première vague, notamment Sans Pression et Muzion, qui faisaient un rap beaucoup moins consensuel, il a fallu le succès commercial de Dubmatique pour que l'ADISQ crée une catégorie spécifique au hip-hop. « Mais... notre showbiz sera-t-il capable d'endosser autre chose que du rap gentil et inoffensif ? Ne pourra-t-on absorber que le modèle Dubmatique ? Une histoire à suivre... Pour l'instant, du moins, seul le hip hop "variétés" est admis sur nos ondes commerciales et nos palmarès²² ». Brunet n'est pas le seul à faire ce constat. Les rappeurs issus de la communauté hip-hop et qui produisent un rap plus vindicatif s'impatiente d'obtenir eux aussi une reconnaissance²³.

En 2002, le collectif 83²⁴ a interrompu le gala, alors diffusé en direct, de façon imprévue et est monté sur scène afin de réclamer que le prix pour l'album hip-hop de l'année soit remis lors du gala en ondes et qu'un jury spécialisé lui soit consacré, au même titre que pour le jazz. L'animateur du gala cette année-là, Guy A. Lepage, a permis au groupe d'exprimer sa revendication sur scène. Cet événement s'est soldé par une réussite partielle : un jury spécialisé pour le hip-hop a été formé peu de temps après²⁵ mais la remise du prix n'est pas passée au « grand » gala télédiffusé.

Dans les mêmes années, le groupe Loco Locass a connu un succès important auprès du public québécois et auprès de la critique, succès qui va au-delà, voire qui contourne le public habituel du rap, pour atteindre une grande partie de la communauté francophone québécoise et des médias. Le groupe a été reconnu par l'ADISQ et ses chansons ont joué dans les radios commerciales. Il s'exprime en français dans des textes engagés politiquement et socialement

²² Brunet, Alain, *La chanson québécoise d'expression francophone. Portrait du paysage sonore en 1998*, Étude réalisée pour le Groupe de travail sur la chanson de la SODEC, Août 1998, p. 32

²³ Boisvert-Magnen, Olivier, « Entretien sur le discours journalistique à propos du rap québécois », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 14 juin 2018 à Montréal.

²⁴ Le collectif 83 est un groupe de hip-hop québécois originaire de Lévis et formé en 2001, qui a eu une importance majeure sur la scène rap underground de l'époque. Pour plus de détails à ce sujet, voir l'article « Il y a 15 ans : 83 – Hip-hop 101 » d'Olivier Boisvert-Magnen : <https://voir.ca/musique/2016/09/23/il-y-a-15-ans-83-hip-hop-101/>

²⁵ Boisvert-Magnen, Olivier, « Il y a 15 ans : 83 – Hip-hop 101 », *Voir*, 23 septembre 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/09/23/il-y-a-15-ans-83-hip-hop-101/>, consulté le 25 mai 2018

dont les principaux sujets sont la souveraineté du Québec, la protection de la langue française et la dénonciation des politiques néo-libérales (provinciales et fédérales) contre lesquelles le groupe prend position de façon très affirmée.

Tel que l'expose Chamberland, le mouvement rap au Québec tend alors à se scinder. D'un côté, des artistes blancs francophones acquièrent une reconnaissance et un public. De l'autre, les artistes issus des autres communautés ethniques et s'exprimant dans une multitude de langues, qui forment la communauté hip-hop montréalaise, revendiquent l'authenticité de leur rap en opposition à celui des nouveaux venus. À cette tension s'ajoute celle émanant d'une rivalité entre les scènes rap de Québec et de Montréal. Des conflits naissent entre les labels qui produisent les albums : « De plus en plus, des maisons de disques, indépendantes ou non, endossent les projets de l'une ou l'autre de ces fraternités et produisent un disque dont la fortune, dans la plupart des cas, sera de bien courte durée²⁶ ».

Au-delà des conflits commerciaux, il semble que les artistes de rap « s'engagent dans des luttes de légitimation où l'espace symbolique du métissage culturel, social et artistique est validé beaucoup plus par l'ethnicité que par diverses identifications conflictuelles²⁷ ». Cela tend à faire du rap un champ à part par rapport à celui de la chanson québécoise : « la question identitaire demeure au centre du discours, mais elle ne tient plus à la problématique de l'identité nationale comme c'est encore souvent le cas des genres chansonniers plus traditionnels ; il s'agit plutôt d'une question aux dimensions transculturelles²⁸ ». Le rap québécois est donc un rap pluriel dont une partie est produite par la communauté blanche francophone et une autre émerge des communautés issues de l'immigration, que Chamberland qualifie de « minorités visibles »; en rupture avec l'homogénéité ethnique. Ces deux « sources » créatrices sont toutefois écoutées par le même public, en majorité blanc et francophone. C'est ce qui caractérise le champ musical rap québécois dont les racines

²⁶ Chamberland, Roger, « Le paradoxe culturel du rap québécois », dans *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2006, p.10

²⁷ *Ibid.*, p.10

²⁸ *Ibid.*, p.10

s'ancrent directement dans le tissu social d'une province alors au cœur d'une crise politique identitaire²⁹.

1.2 Le « néo-rap » québécois

Après l'effervescence du début des années 2000, la popularité du rap diminue. La scène alternative demeure active mais le succès populaire et commercial qu'avait connu Dubmatique et Loco Locass, par exemple, ne dure pas. Il semble que la difficulté à percer le marché musical ait eu raison de la motivation d'une grande partie des rappeurs. Certains parlent aussi d'une nostalgie généralisée ou de la figure du rappeur-triste³⁰, expliquant qu'au-delà des difficultés du marché et des conflits entourant les différents groupes, rappeurs et labels, les textes et la musique dans le rap québécois sont devenus porteurs d'une certaine lourdeur, d'une certaine colère. Il s'agit peut-être, comme en témoignent certains artistes de cette période³¹, de la conséquence d'une scène rap emmurée dans un cadre trop rigide. Les coûts de production des albums étaient aussi beaucoup plus élevés qu'aujourd'hui, ce qui constituait une embûche de plus. La conjonction de plusieurs facteurs a donc grandement émoussé l'enthousiasme naissant de cette première vague de rappeurs québécois.

Ce « creux » n'a cependant pas été exempt d'activité sur la scène rap. Par exemple, Steve Jolin, alias Anodajay, actuellement à la tête de la maison de disques 7e ciel et qu'on qualifie

²⁹ En 1995 (le premier ayant eu lieu en 1980), lors du deuxième référendum sur la souveraineté du Québec, la province se trouve divisée à parts presque égales entre les partisans de l'indépendance et ceux de l'unité nationale. Ces derniers l'emportent avec 50,58% des voix. Les questions d'appartenance ou non au peuple québécois sont de tous les débats, certains politiciens du camp du Oui ayant attribué leur défaite au « vote ethnique ». Certaines régions du Québec dont la population se compose principalement de gens issus de l'immigration de première ou de deuxième génération ont voté avec une très forte majorité en faveur du Non. En résumé, les questions relatives à l'identité québécoise sont extrêmement sensibles durant cette période.

³⁰ Blais-Poulin, Charles-Éric, « Dubmatique, Omnikrom et Rymz : du hip-hop franco au rap queb », *La Presse*, 17 juin 2017, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/francofolies/201706/16/01-5108231-dubmatique-omnikrom-et-rymz-du-hip-hop-franco-au-rap-queb.php>, consulté le 03 septembre 2017

³¹ Boisvert-Magnen, Olivier, « FrancoFolies : Âge d'or et Néo-rap queb », *Voir*, 2 juin 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/06/02/francofolies-age-dor-et-neo-rap-queb/>, consulté le 4 juillet 2017

de plus important producteur de rap au Québec³², mentionne les rassemblements HHD (Hip-Hop Dépendant) qui, en 2007, regroupaient les rappeurs les plus actifs du moment pour des concerts collectifs un peu partout dans la province :

[...] il y avait quelque chose qui se passait. Tu avais l'Assemblée, Koriass à ses tout débuts, 83, Taktika, et même Anodajay, on était dans une vague d'artistes qui fonctionnaient, qui vendaient des billets, des albums, dont les clips étaient en rotation forte sur Musique Plus, etc. Mais ça demeurait vraiment une industrie en marge des grands circuits³³.

Selon le journaliste Olivier Boisvert-Magnen, ces événements étaient ponctuels et n'ont eu que peu d'impact réel sur la consolidation d'une scène rap unie et solidaire : « Les artistes font le concert mais ne se parlent pas nécessairement en coulisses, ne tissent pas de liens. Les conflits qui empêchent la collaboration réelle ne se règlent pas. Bref, ces événements sont rassembleurs en surface seulement³⁴ ». Ils témoignent néanmoins d'une volonté d'unification et ont pour impact de rassembler les publics de ces différents artistes.

Les « battle rap » de la ligue d'improvisation verbale *a capella* francophone *WordUP! Battles* fondée en 2009 par les artistes FiligranNn et Jo le Zel³⁵, ont été des événements très féconds pour ce que nous appellerons la deuxième vague ou plutôt la naissance du « néo-rap ». Inspirés directement d'événements similaires aux États-Unis, ces « combats de mots » sont un terrain d'affrontement où les rappeurs tentent d'affirmer leur supériorité sur l'adversaire en scandant leurs textes improvisés (les artistes préparent des textes à l'avance mais lors du combat, l'improvisation doit être présente et augmente la valeur de la performance), tour à tour, à la manière des combats de boxe. La seule règle pour les participants est de ne jamais se toucher physiquement, l'objectif étant de prendre le dessus sur l'autre avec sa seule dextérité langagière, en l'insultant ou en se valorisant soi-même. Yes Mccan, qui a participé à

³² Campbell, Stéfane, « Le pape du rap – état des lieux du rap queb' ici, maintenant », *Urbania*, 2 juin 2016, [En ligne], <http://urbania.ca/226420/le-pape-du-rap-etat-des-lieux-du-rap-queb-ici-maintenant/>, consulté le 30 juillet 2017

³³ *Ibid.*

³⁴ Boisvert-Magnen, « Entretien sur l'émergence du "néo-rap queb" », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 22 septembre 2017 à Montréal.

³⁵ Dutéfel, Camille, « WordUP Battles : le réveil des batailles de rap », *Journal de Montréal*, 22 avril 2016, [En ligne], <http://www.journaldemontreal.com/2016/04/21/wordup-battles-le-reveil-des-batailles-de-rap>, consulté le 4 juillet 2017

de nombreux « combats », précise qu'à première vue, « ça peut paraître très vulgaire, mais tout ça revient vraiment à la créativité, tu travailles avec les mots et l'imaginaire, tu penses à comment la rime va être placée et l'espèce de musicalité de la parole a capella va être importante pour établir sa supériorité³⁶ ». Plusieurs rappeurs affirment que ces événements ont été un tremplin, un terrain sur lequel faire ses classes, le lieu dans lequel ils se sont consolidés comme artistes et qui leur a permis de se faire connaître. Ces événements ont rassemblé des rappeurs déjà connus et des jeunes rappeurs de la relève et ont en quelque sorte stimulé l'interaction entre eux, par la nature du « combat ». Ils ont aussi été l'occasion de rencontres importantes dont celle d'une partie du groupe Dead Obies, en plus de rassembler des rappeurs du collectif Alaclair Ensemble qui, en 2010, sort l'album *4,99*. Selon la critique et les artistes du milieu, cet album a marqué la naissance d'un véritable renouveau dans le rap québécois. Il proposait un rap éclaté, qui alliait des styles de musique diversifiés à des textes plus ludiques que ceux des rappeurs des années 1990-2000 :

Une décennie plus tard, la réforme du "néo-rap queb" a été initiée par le phénomène des WordUp! Battles et l'album *4,99* d'Alaclair Ensemble [...] " De voir des gars comme KenLo, Eman ou Claude Bégin commencer à déconner, alors qu'auparavant, ils faisaient des trucs plus sérieux, ça a ouvert les esprits."³⁷ ».

Les contraintes stylistiques et relationnelles dans lesquelles évoluaient les rappeurs de la première vague étaient alors loin derrière et les nouveaux artistes créaient un rap dont l'esthétique transgressait les codes rigides de « l'ancien » rap québécois. Le rappeur Snail Kid (Dead Obies) a affirmé en parlant d'Alaclair Ensemble qu'il y avait « quelque chose de vraiment mystérieux là-dedans. Ça sortait des codes habituels du rap³⁸ ». L'album (*4,99*), avec son « ton complètement décalé, sinon carrément absurde³⁹ » a provoqué une « onde de choc⁴⁰ » dans la communauté hip-hop.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Boisvert-Magnen, Olivier, « FrancoFolies : Âge d'or et néo-rap queb, *Voir*, 2 juin 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/06/02/francofolies-age-dor-et-neo-rap-queb/>, consulté le 4 juillet 2017

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Campbell, Stéfane, « Le pape du rap – état des lieux du rap queb' ici, maintenant », *Urbania*, 2 juin 2016, [En ligne], <http://urbania.ca/226420/le-pape-du-rap-etat-des-lieux-du-rap-queb-ici-maintenant/>, consulté le 30 juillet 2017

⁴⁰ *Ibid.*

De plus, peut-être à cause du contexte d'émergence de ces nouveaux groupes, il semble maintenant qu'il règne sur la scène rap québécoise un esprit de collaboration et de communauté qui n'existait pas lors de la première vague (fin 1990-début 2000). On voit ainsi de nombreuses collaborations entre les rappeurs, tant en ce qui concerne la production de chansons que de spectacles. Pour l'heure, les principaux artistes qui la composent, qu'ils soient regroupés en collectifs ou non, sont tous différents tant dans leur style que dans leur flow⁴¹, et les nombreuses collaborations entre eux construisent un discours cohérent qui donne l'image d'une scène rap féconde et unie dont les frontières gagnent en perméabilité puisqu'elle parvient à élargir son public et à investir des institutions culturelles jusqu'alors généralement réservées aux acteurs de la chanson. Devant ce constat, il convient de rappeler quels rapports unissent et opposent rap et chanson.

1.3 Le rap et la chanson

La question de l'inclusion ou non du rap au champ de la chanson n'est toujours pas résolue, bien que de nombreux chercheurs s'y soient intéressés. Il semble que la poétique particulière du rap, dont la scansion prédomine par rapport à la mélodie, génère une tension qui l'oppose à la chanson. Par ailleurs, *Gesamtkunstwerk* est traversé par un important réseau intertextuel lié à la chanson québécoise. Ces références à Oscar Thiffault, Félix Leclerc, Jean Leloup, les Colocs, Claude Dubois, etc., que nous analyserons au troisième chapitre, construisent un réseau de sens qui rattache le groupe au champ de la chanson. Dans cette perspective, nous proposons un survol des recherches sur cette question.

Dans l'ouvrage *La chanson dans tous ses états*⁴², Robert Giroux s'intéresse à la chanson et expose la perspective de laquelle il examinera son objet en ces termes : « Il nous importe donc de parler de la chanson d'expression française non pas tel un art mineur, comme on a trop tendance à le faire ordinairement, mais tel un art de la performance : de la performance

⁴¹ Le terme *flow* est largement utilisé parmi les rappeurs et les amateurs de rap. Selon Julien Barret, il désigne le débit vocal du rappeur, sa façon d'opérer la scansion du texte (Barret, Julien, *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2008, p. 167)

⁴² Giroux, Robert et al., *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, 238 p.

vocale, instrumentale, parolière, gestuelle, scénique, technologique, etc.⁴³ ». Puis, dans *En avant la chanson !*⁴⁴, il définit cet objet particulier comme « un texte d'abord vocalisé, destiné à l'écoute (et non à la lecture), nécessitant une performance d'interprétation⁴⁵ ». Les aspects énumérés correspondent aux paramètres performatifs du rap (à l'exception peut-être de l'instrumentation, quoi que certains groupes de rap, dans une tendance qui s'accroît, incluent une section instrumentale « organique » à leurs enregistrements studio et même à leurs performances sur scène, comme c'est le cas de Dead Obies dans certaines performances dont celles où *Gesamtkunstwerk* a été enregistré). En outre, le premier ouvrage cité, paru en 1987, ne s'intéresse pas au rap, tandis que le deuxième, paru en 1993, inclut un texte intitulé « Transferts populaires entre la France et les États-Unis : le cas de la musique rap⁴⁶ » par André J.M. Prévost, ce qui indique déjà une ouverture à l'acceptation du genre dans les études québécoises sur la chanson de cette période.

Un survol des recherches les plus récentes à ce sujet permet de dégager une tendance à accepter le genre du rap comme pouvant appartenir à la grande catégorie de la chanson. Dans l'ouvrage *La chanson francophone engagée*⁴⁷, dirigé par Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas, on inclut le rap d'emblée. Dans son texte « La rapoésie : ambiguïté générique et culturelle⁴⁸ », Dany Saint-Laurent s'intéresse au groupe Loco Locass, que la critique a identifié comme groupe de rap dès son premier album en 1999. Cela-dit, Saint-Laurent semble conscient que l'inclusion du genre ne va pas de soi et cite André Gaulin qui propose une définition de la chanson comme d'un alliage de deux textes, l'un littéraire et l'autre musical. Cette définition embrasse le rap en plus de « réduire la double tension inhérente à cette forme d'expression artistique qu'est la chanson⁴⁹ ».

⁴³ *Ibid.*, p. 7

⁴⁴ Giroux, Robert (dir.), *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque, 1993, 249 p.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14

⁴⁶ Prévost, André J. M., « Transferts populaires entre la France et les États-Unis : le cas de la musique rap », dans Robert Giroux, (dir.), *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 237-247

⁴⁷ Bizzoni, Lise, Cécile Prévost-Thomas (dirs), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, 185 p.

⁴⁸ Saint-Laurent, Dany, « La rapoésie : ambiguïté générique et culturelle », dans Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas, *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, p. 89-106

⁴⁹ *Ibid.*, p. 89

Du côté de la France, Christophe Rubin pose la question dans un article intitulé « Le rap français soluble dans la chanson française⁵⁰ ? » paru dans la revue *Volume!* en 2004. Le rap français étant issu à l'origine en grande partie de l'immigration nord-africaine, il convenait alors de le situer face à la chanson française en présupposant une tension relevant d'un rapport de force entre le pouvoir du dominant et la volonté du dominé de s'en affranchir, de s'y opposer. Rubin cherche d'abord à voir si le rap français relève de la tradition afro-américaine ou de celle de la chanson française en posant la question, d'une part, de la perspective de l'auditeur et, d'autre part, de la perspective des rappeurs. Il semble que Rubin tende à démontrer une distance entre les deux genres, à l'aide d'exemples pour lesquels, selon Anthony Pecqueux⁵¹, il serait possible d'en opposer autant qui appuieraient le contraire. En effet, aux arguments de Rubin qui disent que les rappeurs eux-mêmes revendiquent une distance avec la chanson, ou encore qu'un texte de rap ne pourra jamais être repris par un chanteur, Pecqueux répond qu'« on en trouve autant pour dire le contraire, on trouve même un chanteur pour reprendre un rap⁵² ».

Par ailleurs, l'argument que Rubin propose en suggérant que « Là où la chanson s'attache à conserver une relative régularité rythmique et strophique, correspondant à la nécessité d'accorder le texte à une mélodie régulière alternant refrains et couplets, le rap semble fuir toute régularité, surtout métrique⁵³ » ne convainc pas Pecqueux :

[...] à cet égard, la partie de C. Rubin sur la rythmique est loin de m'avoir convaincu : notamment le fait que les rappeurs fuiraient toute régularité, eux si déterminés dans leur apprentissage du rap à se placer « dans les temps » (et qui en font le premier critère d'évaluation entre pairs : un rappeur qui n'y parvient pas n'est pas reconnu comme rappeur), et si prompts à rappeler dans leurs paroles la contrainte des « *seize mesures* » (format habituel d'intervention pour un rappeur dans une chanson à plusieurs). Les mêmes remarques valent pour les rimes : s'il est indéniable que certains se jouent des

⁵⁰ Rubin, Christophe, « Le rap français est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume!*, 3 : 2 | 2004, [En ligne], <http://volume.revues.org/1946>, consulté le 04 mai 2018

⁵¹ Pecqueux, Anthony, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume !*, 4 : 1 | 2005, [En ligne], <http://volume.revues.org/1718>, consulté le 04 mai 2018

⁵² *Ibid.*

⁵³ Rubin, Christophe, « Le rap français est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume!*, 3 : 2 | 2004, [En ligne], <http://volume.revues.org/1946>, consulté le 04 mai 2018

cadres, l'ordinaire de la production se révèle largement « classique » (un vers d'un certain nombre de pieds, ponctué d'une rime accentuée, etc.)⁵⁴.

Que l'on s'attache à démontrer la perméabilité ou l'imperméabilité entre rap et chanson, l'accord texte et musique implique nécessairement dans les deux cas un accord texte et métrique. La remarque de Pecqueux concernant l'importance pour un rappeur de se placer dans les temps vaut pour n'importe quel chanteur et pour n'importe quel musicien. Le travail rythmique qui régit la construction d'un texte de rap représente, avec la rime et la manipulation langagière, le fondement même du défi que pose le travail singulier de l'écriture de rap. Cela met en lumière l'un des rapprochements les plus évidents entre rap et chanson : l'alliage du travail verbal, vocal et oral au travail musical. On ne peut s'en tenir à ce seul argument pour inclure le rap à la chanson mais il apparaît tout de même que cet aspect assouplit la frontière générique.

Plus récemment, Stéphane Hirschi, dans *La chanson française depuis 1980. De Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*⁵⁵, propose une définition de la chanson comme d'un « air fixé par des paroles⁵⁶ ». Précisant que l'air se définit comme une mélodie fredonnable, Hirschi affirme que « Ce rapport particulier entre paroles, musique et interprétation [...] n'inclut donc ni le rap, ni le slam⁵⁷ ». Il ajoute par ailleurs que certaines intersections sont possibles entre les deux genres, par exemple avec la présence, dans plusieurs morceaux de rap, de refrains mélodiques. Il poursuit en affirmant que « si la chanson, par la posture du chanteur, supposé exprimer une part de son intimité, relève du modèle lyrique, ce n'est pas, sauf exception, le cas du rap, dont le locuteur assume a priori le statut de porte-parole d'un groupe au nom duquel il s'exprime⁵⁸ ». Il nous apparaît que cette conception exclut tout le répertoire, pourtant important, de la chanson engagée qui, relevant effectivement du modèle lyrique,

⁵⁴ Pecqueux, Anthony, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume !*, 4 : 1 | 2005, [En ligne], <http://volume.revues.org/1718>, consulté le 04 mai 2018

⁵⁵ Hirschi, Stéphane, *La chanson française depuis 1980. De Goldman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2016, 330 p.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 11

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12

s'attache à prendre la parole au nom d'un groupe de personne pour revendiquer de meilleures conditions de vie ou défendre des valeurs communes.

En résumé, du côté de la France, où la résistance de certains chercheurs semble plus grande, le dialogue se poursuit et la question n'est pas résolue. Au Québec, les ouvrages sur la chanson incluent le rap dès le début des années 1990.

1.4 Dead Obies

Le groupe Dead Obies a été formé en 2012 et était composé, jusqu'au printemps 2018, de six membres dont cinq rappeurs et un producteur qui, en toute cohérence avec la tradition rap, se sont dotés de pseudonymes : Snail Kid (Grégory Beaudin), 20Some (Charles-André Vincelette), Yes Mccan (Jean-François Ruel), Joe RCA (Jonathan Quirion), O.G. Bear (Pierre Massé) et VNCE (Vincent Banville, producteur). En majorité issus de la banlieue sud de Montréal, les membres du groupe se sont découverts comme artistes en partageant leurs textes de rap les uns avec les autres lors d'événements formels comme les *WordUp! Battles*, ou informels. Ils forment Dead Obies et lancent une première *mixtape*⁵⁹, *Collation Vol. 1*, en 2012. Suivront un premier album officiel, *Montréal \$ud* (2013), une deuxième *mixtape*, *Collation Vol. 2* (2014), un deuxième album, *Gesamktunstwerk* (2016), un EP (extended play⁶⁰), *Air Max* (2017) et un troisième album, *Dead.* (2019). Le terme *mixtape* peut référer à un travail qui manquera un peu de finition ou encore à une production destinée à faire patienter les auditeurs entre deux albums officiels. En ce qui concerne *Collation Vol. 1* et *Collation Vol. 2*, les titres pourraient renvoyer à cette dernière définition tant par le terme

⁵⁹ Le terme *mixtape* désigne, à l'origine, un ensemble de chansons ou de pièces instrumentales enregistrées sur bandes audio. Même si les techniques d'enregistrement ont évolué, le terme est demeuré dans l'usage, dans la culture musicale hip-hop et rap en particulier. Il désigne aujourd'hui un ensemble de pièces musicales présentées sur un même support, sans être un album à proprement parler en ce sens qu'il n'exige pas de format particulier, de cohérence entre les pièces ou d'autres paramètres formels.

⁶⁰ Le terme *extended play* (EP) désigne un enregistrement sonore d'environ 15 minutes de musique, soit entre quatre et six pièces. Selon le *Grand dictionnaire terminologique* de l'Office québécois de la langue française, la meilleure traduction en serait microalbum. Nous privilégierons cependant l'utilisation de l'abréviation anglaise EP, puisque c'est celle qu'utilisent les artistes eux-mêmes.

« collation » que par leur positionnement dans la discographie du groupe, soit avant le premier album officiel, puis entre le premier et le deuxième.

La genèse a donc lieu en 2012 et *Collation vol. 1* suscite une attention modérée de la critique sur la scène rap alternative. Un court article⁶¹ lui est par exemple consacré sur le blogue de l'émission de culture hip-hop Ghetto Érudit diffusée sur les ondes de CISM, la radio musicale étudiante de l'Université de Montréal. L'article mentionne que certains membres de Dead Obies étaient déjà « connus » grâce aux *WordUp! Battles*. Le groupe a aussi lui-même produit et diffusé une vidéo promotionnelle dans laquelle les membres se mettent en scène, type d'autopromotion dont ils feront grand usage par la suite.

Le 8 février 2013, le journaliste Christian Rioux a publié, dans le journal *Le Devoir*, le premier de deux articles dans lesquels il a parlé de Dead Obies. Dans ce premier article, il déplorait la créolisation du français au Québec, en prenant le groupe en exemple : « Il faut être sourd pour ne pas sentir ce nouvel engouement suicidaire pour l'anglais qu'ont récemment exprimé, dans une langue déjà créolisée, les jeunes francophones du groupe montréalais Dead Obies⁶² ». Cet article constitue l'amorce d'une polémique linguistique médiatique concernant le *franglais* de Dead Obies. Nous y reviendrons au chapitre 3.

Le groupe a participé à l'édition 2013 des Francouvertes (qui a eu lieu du 18 février au 13 mai 2013), un concours musical francophone visant à promouvoir la musique de la relève canadienne, tous genres confondus, et a remporté la deuxième place. Les Francouvertes sont en quelque sorte une intersection où se croisent les observateurs de la scène musicale alternative et ceux de l'espace culturel québécois. Les gagnants sont déterminés à la fois par le vote du public et par le vote d'un jury composé de gens de l'industrie. Cette deuxième place a valu à Dead Obies de remporter le prix SOCAN de la chanson ainsi que plusieurs autres prix qui lui ont permis de continuer le travail d'écriture de *Montréal \$ud*, sorti en

⁶¹ Robin, Max, « Dead Obies – Collation Vol. 1 », *Ghetto Érudit point com*, 27 avril 2012, [En ligne], <http://ghettoerudit.com/blog/2012/04/27/dead-obies-collation-vol-1-2/>, consulté le 02 août 2017

⁶² Rioux, Christian, « La langue du maître », *Le Devoir*, 8 février 2013, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/370419/la-langue-du-maitre>, consulté le 14 août 2017

novembre de la même année sur l'étiquette Bonsound. La participation du groupe au concours, puis le succès qu'il y a connu ont suscité la critique, tant en ce qui concerne des considérations de style musical que de langue.

Le 22 juin 2013, le groupe a participé aux FrancoFolies de Montréal pour la première fois. Laurent Saulnier était présent dès les premiers spectacles de Dead Obies et le festival, à l'instar des Francouvertes, a agi comme point de jonction entre la scène musicale alternative et l'espace culturel plus large, le grand public et les grands médias. Le deuxième article de Rioux, paru le 18 juillet 2014⁶³ et dans lequel il s'attaque au groupe avec une ardeur redoublée enflamme le débat. C'est à cette période que la polémique linguistique autour du groupe se consolide et que la sphère médiatique se polarise.

C'est à cette période aussi que le groupe fait une première tournée en Europe et publie un livre intitulé *Montréal \$ud*⁶⁴, qui se veut un guide d'écoute pour qui souhaite décoder l'album. Conscients que leur langage et les références contenues dans l'album sont pour plusieurs plutôt hermétiques, et désireux d'attirer l'attention sur leur travail d'auteurs et de musiciens, au-delà du débat sur le *franglais*, les membres de Dead Obies ont voulu offrir une clé de compréhension à leur public. Le livre explique la structure de l'album, triptyque unifié par une trame narrative que les auteurs prennent soin de montrer, puis reprend chaque texte individuellement pour en révéler les références, intertextes et échantillonnages. La publication de cet ouvrage constitue une prise de position qui cherche d'une part à montrer le travail conceptuel et référentiel derrière l'œuvre et, d'autre part, à briser l'hermétisme des codes du rap. Dans ce sens, le livre contribue à la démocratisation de cet art généralement réservé, au Québec du moins, à une communauté d'initiés, en plus de s'opposer à un discours qui véhicule le préjugé d'un rap spontané et irréfléchi. L'album *Montréal \$ud* a été nommé à l'Autre gala de l'ADISQ en 2014 dans les catégories « Album de l'année – hip-hop » et « Album de l'année – choix de la critique » et s'est retrouvé sur la liste du Prix Polaris.

⁶³ Rioux, Christian, « J'rape un suicide », *Le Devoir*, 18 juillet 2014, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide>, consulté le 14 août 2017

⁶⁴ Dead Obies, *Montréal \$ud*, Bonsound, 2014, 139 p.

Au début de l'année 2015, à la fois pour clore le chapitre *Montréal \$ud* et pour préparer le terrain au nouveau matériel sur lequel il travaille, le groupe présente une série web d'animation intitulée *4 : 20 avec Dead Obies*. Écrite par Martin C. Pariseau⁶⁵ et animée par Vincent Bilodeau⁶⁶, la série comporte six épisodes qui présentent tour à tour les membres du groupe. Elle a été primée au concours Grafika, qui récompense les meilleures réalisations en design graphique au Québec depuis une vingtaine d'années.

En mars 2016, Dead Obies sort l'album *Gesamtkunstwerk*, qui connaît un succès sans précédent tant sur la scène alternative que dans les champs culturel et musical québécois. L'album a été enregistré lors de trois concerts donnés par le groupe au Centre Phi à Montréal, à la fin de l'année 2015. Les concerts ont été enregistrés et ces enregistrements constituent le matériau de base dont le producteur s'est servi en studio. Lors des concerts, les auditeurs étaient invités à commenter le groupe avant le spectacle, vox-pop qui a été filmé puis projeté sur scène. Les commentaires ont aussi été utilisés comme matériel sonore sur l'album, tout comme les bruits de la foule, qui font office de transition entre les chansons. Outre le concept d'œuvre d'art totale, le groupe dit s'être inspiré de l'essai controversé *La société du spectacle*, de Guy Debord, qui a alimenté la réflexion des six artistes tout au long du processus de création de l'album⁶⁷.

Nous verrons, dans les chapitres d'analyse qui suivent, comment ces éléments sont constitutifs d'une posture d'auteur et génèrent un discours tant par l'œuvre elle-même que par sa réception critique et populaire.

⁶⁵ Martin C. Pariseau est un jeune réalisateur dont la carrière est florissante. Il a fait ses débuts avec la réalisation du clip de la chanson *Tony Hawk* (Dead Obies – Montréal \$ud), puis a travaillé avec plusieurs artistes dont Cœur de pirate et Loud Lary Ajust.

⁶⁶ Vincent Bilodeau est un acteur québécois qui fait carrière au cinéma, au théâtre et à la télévision depuis une trentaine d'années.

⁶⁷ « Dead Obies à Tout le monde en parle », *Tout le monde en parle*, 2016, animée par Guy A. Lepage, diffusée le 6 mars, Radio-Canada, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>.

CHAPITRE II

GESAMTKUNSTWERK ET LE DISCOURS À PROPOS DU RAP QUÉBÉCOIS

Porteur d'une voix collective et mettant en avant-plan le public dans l'œuvre, *Gesamtkunstwerk* devient le discours d'une jeunesse qui revendique son droit de parole et la légitimité de ce discours dans le champ culturel québécois. Comme l'explique Meizoz, la posture se construit dans l'interaction entre les discours, soit celui tenu par l'œuvre et les manifestations de la figure d'auteur qu'elle contient, et ceux que cette œuvre génère :

En effet, l'auteur livre dans l'œuvre une image de soi diffusée dans le public, qui constitue en retour sa posture, comme celle de Rousseau, Stendhal ou Gide dans leurs textes confessionnels. Mais le discours des autres contribue également à sa configuration : un auteur n'est jamais, pour le public, que la somme des discours qui s'agrègent ou circulent à son sujet, dans le circuit savant comme dans la presse de boulevard¹.

Ce chapitre sera consacré à l'analyse du discours critique et médiatique entourant la sortie de l'album, et en sera donc l'analyse externe.

L'attention médiatique générée par la polémique linguistique autour de *Montréal Sud* a alimenté ce discours, créant un espace discursif autour de Dead Obies. *Gesamtkunstwerk*, en ce qu'il agit comme réponse au discours médiatique engendré par son prédécesseur, s'inscrit donc comme « acte énonciatif [...] par [lequel] une voix et une figure se font reconnaître dans le champ littéraire² ».

Cet acte énonciatif générera à son tour différents discours qui, dans leurs interactions, participeront de la construction d'une posture qui cherche à mettre de l'avant la dimension du travail artistique dans l'œuvre. Nous montrerons que les discours qui ont accompagné la sortie de *Gesamtkunstwerk*, tant ceux de Dead Obies que ceux des critiques et des médias, ont

¹ Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007, p. 45

² *Ibid.*, p. 11

contribué à réorienter le discours autour du rap au Québec pour l'amener vers les œuvres et leurs dimensions poétique et esthétique.

Si le texte n'existe que dans la mesure où il est reçu, il ne faut toutefois pas oublier que cette réception ne se fait pas ex nihilo mais bien à partir d'inscriptions repérables dans le texte qui font appel aux compétences du récepteur à l'intérieur d'un certain contexte de réception déterminé en partie par la critique qui, parce qu'elle appartient à l'institution et a une fonction évaluative et « pédagogique », fixe souvent la norme en déterminant les canons de la qualité³.

Ruth Amossy, dans l'ouvrage *La présentation de soi*⁴, analyse les différents types d'interactions publiques auxquelles prennent part les acteurs, individus et instances dans la construction du discours. Elle affirme qu'en ce qui concerne l'interaction médiatique, qu'elle ait lieu en face à face, dans un entretien télévisé ou rapporté par écrit, « l'essentiel est ici que l'autre intervient activement dans l'image que j'essaye de donner de ma personne. Il n'est pas seulement l'allocutaire en fonction duquel je me mets en scène, mais aussi un participant de plein droit qui détermine au coup par coup ma performance⁵ ». Nous verrons donc dans ce chapitre comment opère ce qu'Amossy appelle l'emprise qu'a l'autre, dans ce cas-ci les discours critiques et médiatiques, sur la démarche à travers laquelle se construit l'ethos de Dead Obies et, plus encore, comment le discours s'empare de cet ethos pour attribuer à Dead Obies un rôle actif dans l'investissement du champ culturel par le rap québécois. Pour ce faire, nous reviendrons un peu en arrière afin de bien voir comment le discours autour du rap a évolué.

Avant de pouvoir procéder à l'examen des discours qui entourent le phénomène récent du « néo-rap » québécois, nous examinerons celui qui a accompagné le rap québécois depuis son émergence. Nous nous attarderons d'abord très brièvement sur la période du début des années 1980, alors que le genre connaissait ses premiers balbutiements au Québec, jusqu'à la fin des années 1990, début d'une première vague significative. Puis, nous verrons comment le discours s'est développé au cours de cette première vague, soit à la fin des années 1990 et au

³ Bachand, Denis et Lucie Hotte, « Le public et la critique. Le difficile récit de la réception », *Cinéma* 6(2-3), 1996, p. 83.

⁴ Amossy, Ruth, *La présentation de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, 236 p.

⁵ *Ibid.* p. 148

début des années 2000. Nous verrons ensuite quel discours s'est élaboré autour des années 2010, lors de ce qu'Olivier Boisvert-Magnen appelle le deuxième âge d'or du rap québécois. Cela permettra de contextualiser la polémique linguistique au cœur de laquelle Dead Obies s'est retrouvé lors de la sortie de *Montréal \$ud*.

Cette polémique a influencé directement la réception critique de *Gesamtkunstwerk*, tant chez les observateurs de la scène alternative que par les grands médias. Il s'agira donc, avant de plonger dans le discours qui a entouré ce deuxième album, de voir comment la table était mise, en quelque sorte, pour que *Gesamtkunstwerk* puisse générer le dialogue qu'il revendique.

Une analyse du discours critique journalistique concernant *Montréal \$ud* et *Gesamtkunstwerk* montrera comment ce dernier, bien que dépendant du premier, initie un nouveau dialogue orienté vers l'œuvre et ses dimensions poétique et esthétique, qui aura un impact sur la réception critique du rap québécois. Nous examinerons aussi quelques instances de légitimation musicales québécoises afin de voir quelle interaction elles ont eues avec l'album et ce que ces interactions ont engendré comme réaménagement de l'espace discursif autour de la légitimité culturelle de Dead Obies et du « néo-rap » québécois. Nous exposerons la trajectoire du rap au sein de l'ADISQ (en tant qu'institution qui témoigne de la reconnaissance par l'industrie), au sein des FrancoFolies de Montréal (en tant que symptôme d'une avancée dans le champ musical québécois), et nous examinerons l'entrevue donnée par Dead Obies à *Tout le monde en parle*, en ce qu'elle se déroule devant un très large auditoire en plus de s'adresser principalement, par le discours qui s'y est tenu, à un destinataire autre que l'amateur de rap. Le groupe y a saisi l'occasion de traduire, en quelque sorte, l'esthétique de *Gesamtkunstwerk* et les influences dont il est chargé.

2.1 Le discours critique autour du rap québécois (1982-2004)

Selon Félix B. Desfossés, les premières traces de rap fait au Québec remontent à la fin des années 1970 et au début des années 1980, alors que les artistes allaient faire des performances en direct dans les radios étudiantes des universités McGill et Concordia à Montréal. Ces

performances étaient enregistrées et ces enregistrements existent toujours. Nos recherches visant à trouver des traces d'un discours critique à propos du rap québécois à cette période n'ont pas été fructueuses. Nous avons pu confirmer, lors d'un entretien réalisé avec le journaliste Olivier Boisvert-Magnen⁶, puis lors d'un entretien avec Félix B. Desfossés⁷, que les écrits publics sur le rap de ces années-là consistaient en des annonces d'événements marginaux ou de courts articles qui présentaient le phénomène comme une curiosité, une affaire de jeunes. En 1984, tel que mentionné au premier chapitre, Radio-Canada a consacré une émission au rap et a invité la rappeuse Blondie B. sur le plateau, mais il s'agit d'un événement isolé. Nous considérons donc que la naissance du rap au Québec n'a pas, sauf exception, généré de discours critique. Toujours selon Félix B. Desfossés, c'est à partir du début des années 1990, avec le succès de KC LMNOP, qu'un discours critique prend forme à propos du rap. Par contre, l'intérêt de l'industrie ayant été de courte durée, peu d'albums voient le jour et l'intérêt médiatique ne dure pas.

À la fin des années 1990 et au début des années 2000, avec l'arrivée d'artistes comme Muzion, Sans Pression et Dubmatique, quelques événements témoignent d'une amorce de reconnaissance par les instances de légitimation dont, par exemple, l'ADISQ. Selon Olivier Boisvert-Magnen, les médias ont recommencé à s'intéresser au rap et le discours journalistique à ce sujet s'employait alors essentiellement à décrire ce qu'est le phénomène et à véhiculer les stéréotypes du genre en s'appuyant sur des éléments biographiques relatifs au passé des rappeurs. On décrivait sans s'intéresser à l'esthétique ni à la poétique⁸, le rap étant alors envisagé essentiellement comme un phénomène sociologique plutôt que musical ou artistique.

Si les artistes les plus connus sortaient un disque, les journalistes spécialisés lui consacraient une critique, comme cela a été le cas pour KC LMNOP et pour Dubmatique notamment, dont le journaliste Alain Brunet a commenté les albums dans *La Presse*. En 1998, le

⁶ Boisvert-Magnen, « Entretien sur le discours journalistique à propos du rap québécois », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 14 juin 2018 à Montréal.

⁷ Desfossés, Félix B., « Entretien sur les origines du rap québécois », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 27 juin 2018 à Montréal.

⁸ Boisvert-Magnen, Olivier, « Entretien sur le discours journalistique à propos du rap québécois », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 14 juin 2018 à Montréal.

l'hebdomadaire *Voir* a publié plusieurs articles sur le sujet, dont le dénominateur commun se trouve dans le ton descriptif du propos. Par exemple, dans un article consacré au groupe La Constellation paru cette année-là, on prend soin en premier lieu de poser le cadre dans lequel l'émergence du groupe s'inscrit :

Récupéré à toutes les sauces, aux États-Unis, le genre [le rap] est devenu une force majeure depuis des lustres alors qu'ici, les diffuseurs et les producteurs se sont longtemps fait tirer les oreilles. Après que la France ait été balayée par la vague, le Québec ressemblait à ce petit village d'irréductibles Gaulois donnant plus volontiers le haut du pavé à une pléthore de groupes folk-rock datés. [...] Après que la France, donc, nous ait donné les Mc Solaar, IAM et compagnie, Dubmatique, Shades of Culture et La Gammick commençaient à prendre la place qui leur revenait. Un autre groupe, de Québec cette fois, et plus précisément de Saint-Nicolas, vient de faire une entrée spectaculaire dans le petit monde du hip-hop québécois⁹.

Les marques les plus importantes d'un changement de statut pour le rap à cette époque se trouvent plutôt chez les instances de légitimation dont l'ADISQ avec, comme nous l'avons mentionné au chapitre précédent, la création d'une catégorie spécifique pour le hip-hop.

Concernant le discours médiatique, il demeure générique et très peu orienté vers les œuvres. Le groupe Loco Locass fait toutefois exception et on constate, dès la parution de l'album *Manifestif* en 2000, que la critique dont il a fait l'objet est orientée vers la poétique des textes d'une façon qui contraste avec le reste du discours journalistique à propos du rap à la même période : « Ce qui impressionne d'abord chez Loco Locass, ce sont les mots, minutieusement choisis pour leur force de frappe, traités aux engrais référentiels poétiques et politiques d'hier et d'aujourd'hui. Une langue sans compromis, dont le pouvoir d'évocation pourrait combattre l'inertie¹⁰. » Cet extrait est représentatif du ton des critiques consacrées à ce premier album du groupe. Les textes exclusivement francophones et la dextérité langagière des rappeurs génèrent une reconnaissance sans précédent du milieu culturel québécois, qui par ailleurs ne s'intéresse que très peu à la scène rap. Conscient de ce clivage, le groupe remet, en 2004, le

⁹ Vigneault, Alexandre et François Tremblay, « La Constellation et Rainmen : épopée rap », *Voir*, 26 novembre 1998, [En ligne], <https://voir.ca/musique/1998/11/26/la-constellation-et-rainmen-epopee-rap/>, consulté le 03 avril 2018

¹⁰ Parazelli, Éric, « Loco Locass : Manifestif », *Voir*, 30 novembre 2000, en ligne : <https://voir.ca/special/2000/11/30/loco-locass-manifestif/>, consulté le 30 juillet 2018.

Félix qu'il avait remporté dans la catégorie « Album hip-hop de l'année » pour l'album *Amour oral*, à Sans Pression dont il jugeait que l'album *La réplique aux offusqués* méritait d'avantage cette reconnaissance. L'événement a été rapporté tant dans les grands médias que dans les médias alternatifs, ce qui, selon Olivier Boisvert-Magnen, a valu à Loco Locass une meilleure reconnaissance par la communauté hip-hop. Les chansons du groupe ont aussi été mises à l'étude dans de nombreux cours de français et de littérature aux niveaux secondaire et collégial. L'attention médiatique et populaire dont il a fait l'objet demeure toutefois exceptionnelle en regard des autres artistes de rap au Québec à cette période.

Il faut noter que nous nous concentrons ici sur les discours relatifs aux événements qui ont eu une portée en dehors de la scène marginale, sans douter que cette scène a connu nombre d'événements à l'intérieur de ses frontières, comme nous l'avons mentionné au premier chapitre.

2.2 Le discours sur le rap québécois à partir de 2010

C'est avec l'arrivée d'Alaclair Ensemble et de son album *4,99* en 2010 que nous constatons un changement dans le discours critique entourant le rap québécois. Nous l'avons évoqué rapidement, la proposition du groupe, tout en s'inscrivant dans une performativité et une esthétique rap, bouleverse les codes du genre en métissant les styles musicaux et en présentant des textes en apparence beaucoup plus ludiques que ce que le rap proposait habituellement. Voici ce qu'en a dit l'équipe de *Ghetto Érudit* en décembre 2010 :

D'abord, l'originalité au niveau [sic] des thématiques, des textes et des beats. À première vue, une pièce intitulée « Viande de cheval », qui commence avec les lignes suivantes a sûrement fait sourciller plusieurs personnes :

J'ai de la viande de cheval, des raviolis et puis de la sauce tomate

Pour faire un souper aux chandelles avec Beau Dommage

Du brie triple crème, je t'ai écrit un refrain c'est pas Dupuis qui le signe

Mais c'est exactement ce qui distingue Alaclair d'un mauvais groupe de rap/humoristique, car tous les membres disposent des skills et des flows qui nous font embarquer dans leurs délires¹¹.

Cette critique issue d'un blogue spécialisé est représentative de la masse critique qui a entouré l'album, même en ce qui concerne les grands médias :

[...] on a ici une production croustillante et astucieuse, tantôt champ gauche (*Moi chu down*), tantôt old-school (*Piles comprises*). Il y a des grosses tounes (*Guerre nucléaire, J'tanné d'attendre, Alaclair*), de la belle étrangeté, de la haute voltige verbale. Sans contester le meilleur album hip-hop local depuis des lustres¹².

Il apparaît qu'il n'est plus nécessaire de décrire ce qu'est le rap. On tient pour acquis un destinataire capable de recevoir le discours sans la mise en contexte qui était nécessaire auparavant. Alaclair Ensemble propose des textes dont le ludisme détonne par rapport au rap traditionnel, ce dont la critique a dû tenir compte. En ce sens la poétique réoriente alors le discours.

Entre 2010 et 2016, le rap québécois génère beaucoup de discours médiatique et critique, particulièrement entre 2013 et 2016, alors que survient la polémique linguistique entourant Dead Obies. Cette polémique, outre de générer un nouvel épisode du débat sur la langue au Québec, a pour effet d'attirer l'attention sur les textes de rap. Comme cela a été le cas pour l'album *4,99* d'Alaclair Ensemble, *Montréal Sud* invite à un examen textuel. Ce sont les œuvres qui orientent le discours.

2.3 La polémique linguistique autour de Dead Obies et du *franglais*

Le groupe a produit *Montréal Sud* et a tenté, avec sa participation aux Francouvertes et différentes démarches d'auto-promotion, de se faire connaître. La première sortie de Christian Rioux a ouvert un débat auquel le groupe ne s'attendait peut-être pas et auquel il n'a d'abord pas pris part, soutenant qu'il n'avait pas été invité à se prononcer. Puis, à la suite

¹¹ [s.a.], « Alaclair Ensemble – 4,99 », *Ghetto érudit*, 21 décembre 2010, [En ligne], <http://ghettoerudit.com/blog/2010/12/21/alaclair-ensemble-499/>, consulté le 29 mai 2018

¹² Lalande, Olivier, « Alaclair Ensemble : 4,99 », *Voir*, 30 septembre 2010, [En ligne], <https://voir.ca/albums/alaclair-ensemble-499/>, consulté le 04 juillet 2017

du deuxième article paru en juillet 2014, il a fait connaître son avis sur la question dans une lettre ouverte publiée dans *Le Devoir* et intitulée « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués¹³ », signée par Yes Mccan :

Je m'étais juré de ne pas répondre. Je m'étais juré de ne pas m'occuper des ragots, de ne pas leur donner de l'importance. Les jours ont passé. J'ai entendu mon nom toute la semaine, d'abord un murmure, puis comme un écho qui me suivait. Je lisais des articles où on parlait de mon travail. On parlait de mon œuvre. Parfois en bien, parfois en mal. On parlait aussi de mon identité, de ma conception du monde, de mes responsabilités envers ma communauté, bref on parlait de moi. Dans les journaux, sur les blogues, à la maison, peut-être. Pendant ce temps, ce moi-là, il était chez lui. Son téléphone n'a pas sonné. Son Gmail n'a pas gmaillé. Son Twitter n'a pas tweeté. Bref, on parlait de moi, mais on ne s'adressait pas à moi. [...] Il fallait me dénoncer, pour les uns. Il fallait m'applaudir, pour les autres. Et dans tout ça, aucun chiffre, aucun fait, aucune étude, aucun spécialiste qui n'intervient dans la discussion. Que des opinions, des impressions, des sentiments. Des vieux (res)sentiments¹⁴.

C'est à ce moment que s'est amorcé un échange autour de la question de la langue dans l'œuvre de Dead Obies, dans le rap en général et comme matériau artistique, échange qui s'est poursuivi jusqu'en 2016 et au-delà. Ce que Rioux qualifiait de « créole informe et médiocre¹⁵ » et de « non-langue¹⁶ », tentant de faire entériner ses propos par le groupe lui-même en le citant ainsi : « Que ce créole soit de plus revendiqué politiquement comme une langue à promouvoir dans un contexte où l'anglais est déjà la langue hégémonique, c'est, oui... un suicide. Les chanteurs de Dead Obies semblent d'ailleurs le confesser lorsqu'ils hurlent : " Do or die, j'rap un suicide "¹⁷ », a généré un discours où chacun a affirmé sa prise de position, qu'elle concerne le français au Québec ou le *franglais* dans le rap et qu'elle soit en faveur ou non de Dead Obies. Bien que nous entendons nous concentrer sur la réponse au texte de Rioux dans la sphère médiatique, nous pouvons dès lors affirmer qu'ils'agit d'un texte résolument polémique au sens où l'entend Dominique Garand dans *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques* en précisant que « Le polémique

¹³ Yes Mccan (Dead Obies), « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués », *Le Devoir*, 23 juillet 2014, [En ligne], <https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>, consulté le 14 mars 2018

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Rioux, Christian, « J'rape un suicide », *Le Devoir*, 18 juillet 2014, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide>, consulté le 14 août 2017

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

est le lieu du malentendu [...] comme si la mise en contact était brouillée, comme si le code, le langage, loin de nous rapprocher et de nous réconcilier, avaient pour effet d'aggraver la distance qui nous sépare les uns des autres¹⁸. » Garand expose les critères définis par un groupe de chercheurs de Lyon, qui stipule que :

Pour que l'on puisse user adjectivement du terme « polémique », il faut que l'on ait affaire :

- 1) à un discours
- 2) qui attaque une cible
- 3) laquelle est censée tenir ou avoir tenu un discours adverse
- 4) que l'énoncé polémique intègre, et rejette « agressivement », c'est-à-dire en termes plus ou moins véhéments, voire insultants¹⁹.

S'intéressant ensuite à *la* polémique, Garand expose qu'elle « met en place un contexte plus restreint, champ de relations interdiscursives qui font système en divers espaces [...] système d'oppositions relié logiquement au système des positions occupées par les agents du champ²⁰ ». C'est dans cette perspective que nous nous intéressons à l'ensemble des discours qui ont constitué cette polémique autour du *franglais* de Dead Obies. Mathieu Bock-Côté, dans un texte d'opinion publié par le *Journal de Montréal* le 12 juillet 2014, émet ses craintes devant la menace que représente le *franglais* pour le français au Québec et conclut ainsi, en parlant de Dead Obies : « Dans une entrevue, ils se présentaient comme des bâtards linguistiques²¹ ». La référence à l'entrevue en question étant omise dans le texte, il nous paraît difficile de remettre cette affirmation en contexte.

Dans les deux extraits cités, nous notons une volonté, de la part des auteurs, de faire porter leurs propos par Dead Obies. Yes Mccan soutient dans sa lettre ouverte ne pas avoir été invité à prendre part à la discussion : « Tout à coup, on inventait une signification aux mots Dead

¹⁸ Garand, Dominique, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 9

¹⁹ *Ibid.*, p. 20, tiré de Catherine Kerbrat-Orecchioni, « La polémique et ses définitions », dans *Le discours polémique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1980, p. 32

²⁰ *Ibid.*, p. 27

²¹ Bock-Côté, Mathieu, « Le franglais : le raffinement des colonisés », *Journal de Montréal*, 12 juillet 2014, <http://www.journaldemontreal.com/2014/07/12/le-franglais-le-raffinement-des-colonises>

Obies avant de s'en enquérir. On mettait des mots dans notre bouche, on interprétait. On citait l'article qui citait l'article qui citait nos paroles avant d'aller écouter notre disque²² ».

Cet épisode de débat journalistique a eu pour effet de donner de la visibilité au groupe en attisant la curiosité médiatique. En prenant part au débat, il semble que Dead Obies ait contribué à l'accroissement de cette visibilité. En comparaison, mentionnons que Christian Rioux ne s'en est pas pris qu'à Dead Obies. Il a aussi déploré la popularité de la chanson *Ma vie c'est d'la marde* de Lisa Leblanc et le chiac du groupe acadien Radio-Radio, pour des motifs similaires à ceux qui ont motivé sa critique du *franglais* de Dead Obies. Il semble toutefois que ni Lisa Leblanc ni Radio-Radio n'aient répondu aux commentaires de Rioux et que le débat se soit estompé rapidement. Dead Obies, pour sa part, a enclenché une démarche médiatique métadiscursive en intégrant ses propres interventions (lettre ouverte, entretiens télévisés ou rapportés par écrit, etc.) aux textes publiés par les chroniqueurs et journalistes au sujet du *franglais*. Cela a contribué à mettre en place une mécanique interactive où les médias, le public et le groupe ont interagi.

Dead Obies, déjà, dans son discours médiatique, s'employait à expliquer le travail derrière ses textes. À ce sujet, l'entrevue donnée par Yes Mccan et Snail kid à Ninon Pednault et publiée par *La Presse* le 31 octobre 2013 est l'une des premières interventions médiatiques du groupe dans le contexte de la polémique : « Aujourd'hui j'essaye d'expliquer ça souvent à des gens. Comme non, tu comprends pas, j'ai vraiment fait un gros travail pour essayer d'aller trouver les ch pis les k ...²³ », « "Cours steady pour des pauses pressées, Wô, Bredren !", on parle de trois langues différentes qui riment de façon multisyllabique donc il y a un immense travail pour que le texte coule...²⁴ ».

²² Yes Mccan (Dead Obies), « Dead Obies et le franglais : la réplique aux offusqués », *Le Devoir*, 23 juillet 2014, [En ligne], <https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>, consulté le 14 mars 2018

²³ Snail kid, « Le franglais de Dead Obies », propos recueillis par Ninon Pednault et Émilie Côté, *La Presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/videos/arts/201310/31/46-1-le-franglais-de-dead-obies.php/dbdc89ffb8e243658651e2e502d6e9b9>

²⁴ Yes Mccan, « Le franglais de Dead Obies », propos recueillis par Ninon Pednault et Émilie Côté, *La Presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/videos/arts/201310/31/46-1-le-franglais-de-dead-obies.php/dbdc89ffb8e243658651e2e502d6e9b9>

Le rappeur exemplifie le travail sur la langue à l'aide d'un vers de Snail kid tiré de la chanson

Cet échange médiatique réunit deux des trois cas de figure de l'interaction énoncés par Ruth Amossy. Le premier est celui de celui de l'échange agonique, qu'elle résume ainsi : « Je propose une image que l'autre attaque sans concession et sans tentative de réconciliation²⁵ ». C'est ce que nous observons dans une partie des discours qui se sont tenus dans le débat. Le deuxième cas de figure est celui de l'assentiment, d'une « démarche pleinement collaborative²⁶ » au cours de laquelle un énonciateur projette une image de lui qui est pleinement acceptée et confirmée par l'autre, ce que nous observons aussi dans le discours. Par exemple, dans un texte publié dans *Quartier libre* en septembre 2014, des professeurs de différentes disciplines universitaires se sont prononcés, dont François Lareau du Département de linguistique de l'Université de Montréal : « "Le cas qui nous occupe s'insère dans un cadre artistique un peu particulier, celui du rap, un style dans lequel le rythme et la forme sont très importants", croit-il. "C'est donc un jeu sur la langue, et il n'y a pas de mal à s'amuser avec la langue"²⁷ ». Le professeur, dont la position permet cet argument d'autorité, accepte ici pleinement la proposition langagière de Dead Obies. Dans le même texte, on met en relation ces propos avec ceux de Yes Mccan, générant ainsi une forme de dialogue : « Yes Mccan rappelle aussi les origines anglophones du hip hop et son contexte de métissage. "En anglais, il peut y avoir moins de syllabes, les expressions sont quelquefois plus précises" confie-t-il²⁸. » On opposera aussi dans ce texte des opinions contraires dont celle d'un étudiant de musique : « L'étudiant en interprétation du basson à la Faculté de musique Jeff Poussier-Leduc a un avis bien tranché sur la question. "Le franglais n'a pas sa place, ni en musique ni ailleurs, pense-t-il. On délaisse toutes les nuances et les subtilités des deux langues"²⁹. » Cette affirmation contribue à installer un dialogue qui oppose les discours agoniques et collaboratifs.

« Trafic » de l'album *Montréal \$ud*.

²⁵ Amossy, Ruth, *La présentation de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.

« L'Interrogation philosophique », 2010, p. 132-133

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Gamache, Amélie, « Le franglais, shocking ! », *Quartier libre*, 3 septembre 2014, [En ligne], <http://quartierlibre.ca/le-franglais-shocking/>, consulté le 10 juin 2018

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

Entre le cas de l'assentiment et celui de l'antagonisme se trouve à notre avis tout le discours de Dead Obies qui opère par ses explications, appuyées de références bibliographiques (voir l'exemple de la lettre ouverte publiée dans *Le Devoir*), une tentative de mise en valeur du travail et de la démarche artistique, et cherche l'adhésion du destinataire par le biais des médias. Nous constatons que le discours est surtout émis par le rappeur Yes Mccan, mais pas seulement. Cet entre-deux interactif est expliqué par Amosy comme étant la recherche d'un accord, au prix de réajustements de part et d'autre. Dead Obies, dans son discours, fait la démarche d'expliquer son travail, sans toutefois adapter son œuvre pour qu'elle convienne à ses détracteurs.

Le groupe poursuit dans cette voie avec la publication, comme nous l'avons vu au premier chapitre, d'un livre intitulé *Montréal Sud*, dans lequel il explique les références contenues dans les textes et la structure de l'album. Il apparaît que ce livre, en tant qu'acte énonciatif, est le premier pas que Dead Obies fait vers la mise en œuvre d'un métadiscours visant à faire ressortir la dimension du travail artistique derrière sa musique. Nous ne sommes pas encore arrivés au point où, avec *Gesamtkunstwerk*, cette esthétique de la démarche et du travail se tiendra dans l'œuvre elle-même, mais le livre en constitue déjà une amorce.

La polémique linguistique s'est essoufflée après 2014, mais la table était mise pour que les médias s'intéressent à ce que Dead Obies allait proposer comme deuxième album. La participation du groupe à cette interaction médiatique a été l'occasion d'affirmer sa posture, une posture délibérément bâtie hors du consensus. C'est dans le débat et l'argumentation que Dead Obies portera son œuvre, dans une démarche où la quête de légitimité se fait par l'affirmation martelée de la marginalité et du travail artistique.

2.4 Le discours critique autour de *Gesamtkunstwerk*

Nous procéderons d'abord à un bref examen du discours critique autour de l'album *Montréal Sud*, tant celui en provenance des observateurs de la scène alternative que des grands médias d'information. Nous pourrions ainsi comparer ce premier discours à celui qui a entouré la sortie de *Gesamtkunstwerk*.

2.4.1 Les observateurs de la scène alternative au sujet de *Montréal Sud*

Une part importante des critiques de *Montréal Sud* était dédiée à la présentation du groupe et à la description de l'album, sans toutefois accorder une grande place à la dimension poétique de l'objet. *La Bible urbaine* consacre par exemple quatre paragraphes sur huit à la description du groupe et de sa trajectoire, en lien avec le « néo-rap », et les quatre autres paragraphes à décrire l'album. La critique ne contient pas de commentaires sur la poétique et effleure seulement les aspects formels et thématiques. *Le Canal auditif*, de son côté, fait une critique appréciative qui commence par l'évocation de la polémique linguistique déclenchée par Christian Rioux. D'emblée, c'est le *franglais* qu'on aborde en premier, avant de décrire l'album en misant plutôt sur les qualités des rappeurs que sur la poétique des pièces : « Ce qui a fait la renommée de la formation est définitivement ses [sic] prestations énergiques sur scène. Heureusement, on retrouve cette fougue en partie sur certaines pièces de la galette. Tony Hawk qui clôt l'album constitue un très bon exemple³⁰ ».

2.4.2 Les grands médias et *Montréal Sud*

Du côté des grands médias, la recherche de critiques de l'album *Montréal Sud* s'est avérée moins fructueuse. Le critique musical Alain Brunet de *La Presse* a brièvement commenté l'album le 24 novembre 2013, et son regard portait sur le contenu :

Échos de manif, échos de rue, échos de chambres à coucher, échos de fête, échos de brassages communautaires, de vapeurs récréatives, de découragement, de séduction et plus encore, le tout scandé par MCs Snail Kid, 20Some, Yes Mccan, O.G. Bear, RCA. Hip-hop, électro, synthwave, hardcore, soul, fragments de culture keb (chanson, téléromans, conversations de cuisine) sont les matériaux constitutifs de l'excellent beatmaker VNCE. On ne pige pas tout du premier coup, on finit par tout deviner³¹.

³⁰ Labrèche, Louis-Philippe, « Dead Obies. Montréal Sud », *Le Canal auditif*, 12 novembre 2013, [En ligne], <http://lecanalauditif.ca/critiques/dead-obies-montreal-ud/>, consulté le 10 juin 2018

³¹ Brunet, Alain, « Dead Obies : Tribal Montréal **** », *La Presse.ca*, 24 novembre 2013, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/critiques-cd/201311/22/01-4713608-dead-obies-tribal-montreal-.php>, consulté le 10 juin 2018

Philippe Papineau, dans *Le Devoir* du 12 novembre 2013, a consacré un article à Dead Obies, publié dans la foulée de la sortie de *Montréal \$ud*. Il y a fait le portrait du groupe et a réalisé un entretien avec quelques-uns de ses membres, puis a brièvement parlé de l'album : « Peaufinant son univers sonore depuis quelques mois, le groupe, qui s'est récemment taillé une place en finale des Francouvertes, vient de livrer un album rempli d'urgence, musicalement très actuel. Dead Obies sera aussi sur la scène du Cabaret du Mile-End mercredi, dans le cadre du Coup de cœur francophone³² ». L'article est descriptif et informatif mais ne constitue pas une critique. Il apparaît que *Montréal \$ud* fait parler de Dead Obies plus que de l'œuvre. D'ailleurs, aucun des deux articles cités n'inclut le titre de l'album dans son intitulé. Patrick Baillargeon de l'hebdomadaire *Voir* propose une courte critique, dans laquelle il qualifie l'album de « petit ovni hip-hop assez unique³³ », énumère quelques éléments de contenu tels que la langue et les références à la culture québécoise et conclut en soulignant que le groupe a une « vision artistique originale³⁴ ». Cette critique entièrement consacrée à l'album, bien qu'elle soit, comme les autres, très descriptive, fait exception en ce qui a trait aux éléments biographiques concernant le groupe, dont elle est exempte.

2.4.3 Le discours journalistique à propos de *Gesamtkunstwerk*

Concernant *Gesamtkunstwerk*, les critiques que proposent les médias alternatifs porteront plutôt sur la démarche artistique qui sous-tend l'album, iront plus en détails dans la poétique des textes et des musiques et ne parleront à peu près plus de la trajectoire du groupe ou du phénomène « néo-rap ». Les critiques semblent avoir compris le souhait formulé par Dead Obies dans ce deuxième album : porter leur regard sur les textes, les musiques, la poétique, la démarche et le travail : « Par où commencer... commençons avec le travail de fou sur les trames. VNCE ne fait pas de surplace. Il se met en danger constamment et offre des trames à

³² Papineau, Philippe, « Dead Obies : l'urgence d'exister », *Le Devoir*, 12 novembre 2013, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/musique/392400/coup-de-coeur-francophone-dead-obies-l-urgence-d-exister>, consulté le 10 juin 2018

³³ Baillargeon, Patrick, « Dead Obies. Montréal \$ud », *Voir*, 4 décembre 2013, [En ligne], <https://voir.ca/albums/dead-obies-montreal-ud/>, consulté le 10 juin 2018

³⁴ *Ibid.*

la basse riche, aux rythmes parfois coulants, parfois syncopés³⁵ », « On ressent ce grand travail d'équipe où chaque personne a son importance³⁶ ».

Différents observateurs de la scène alternative reconnaissent à l'album la richesse de sa démarche artistique et en font une critique en grande partie élogieuse. Le blogue musical *Le Canal auditif*, par exemple, en dit ceci : « C'est là aussi que tu te rends comptes que les Obies sont plus que des rappeurs bums qui te chantent le ganja et les bars sur Saint-Laurent. Ce sont des artistes qui réfléchissent à leur démarche³⁷ », tandis que *La Bible urbaine*, en plus d'affirmer que l'album « risque forcément de leur ouvrir un nouveau public, tout en conservant les amateurs de première heure³⁸ », le décrit ainsi :

Gesamtkunstwerk est donc bien plus qu'une œuvre matérielle et marchande 0: c'est une manière de penser où l'auditeur est partie prenante. Ainsi, les Dead Obies sont en parfaite cohérence avec le titre de l'album, à mi-chemin entre studio et *live*, entre collectif et individuel, entre cœur et tête, visuel et audio, vrai et faux... Cette approche hybride fonctionne très bien en cette ère des *selfies* et des réseaux sociaux au sein de laquelle le spectateur est plus que jamais un membre à part entière d'un groupe musical³⁹.

Les mêmes observateurs tenaient un discours différent lors de leurs critiques de *Montréal Sud*. D'abord, l'apparition du mot « œuvre » dans l'extrait cité attribue déjà à *Gesamtkunstwerk* un statut différent. Le magazine *Vice* fait de même et qualifie l'album d'« œuvre-phare du rap keb⁴⁰ ». Le titre allemand et le concept d'enregistrement incitent les

³⁵ Labrèche, Louis-Philippe, « Dead Obies. Gesamtkunstwerk », *Le Canal auditif*, 3 mars 2016, [En ligne], <http://lecanalauditif.ca/critiques/dead-obies-gesamtkunstwerk/>, consulté le 14 juin 2018

³⁶ Guay, Édouard, « Gesamtkunstwerk des Dead Obies. Jubilation totale », *La Bible urbaine*, 7 mars 2016, [En ligne], <https://www.labibleurbaine.com/musique/gesamtkunstwerk-des-dead-obies-jubilation-totale/>, consulté le 14 juin 2018

³⁷ Labrèche, Louis-Philippe, « Dead Obies. Gesamtkunstwerk », *Le Canal auditif*, 3 mars 2016, [En ligne], <http://lecanalauditif.ca/critiques/dead-obies-gesamtkunstwerk/>, consulté le 14 juin 2018

³⁸ Guay, Édouard, « Gesamtkunstwerk des Dead Obies. Jubilation totale », *La Bible urbaine*, 7 mars 2016, [En ligne], <https://www.labibleurbaine.com/musique/gesamtkunstwerk-des-dead-obies-jubilation-totale/>, consulté le 14 juin 2018

³⁹ Guay, Édouard, « Gesamtkunstwerk des Dead Obies. Jubilation totale », *La Bible urbaine*, 7 mars 2016, [En ligne], <https://www.labibleurbaine.com/musique/gesamtkunstwerk-des-dead-obies-jubilation-totale/>, consulté le 14 juin 2018

⁴⁰ Citation tirée de la présentation du documentaire « Dead Obies : made au Québec. En studio, en coulisses et devant 10 000 spectateurs » réalisé par Simon Coutu pour le magazine *Vice* : https://www.vice.com/fr_ca/article/wdbpnz/dead-obies-made-au-quebec

critiques à parler de l'œuvre parce que ces deux aspects sont si particuliers qu'ils orientent le discours.

Dès novembre 2015, soit après les concerts où ont eu lieu l'enregistrement de *Gesamtkunstwerk*, *La Presse* a annoncé que le groupe allait sortir un nouvel album et les aspects abordés dans ce court texte sont le concept, le titre et l'esthétique :

Son nouvel album, qui a été en partie enregistré en spectacle au Centre Phi en octobre dernier, sortira le 4 mars prochain. Intitulé *Gesamtkunstwerk* (« œuvre d'art totale » en allemand), il est précédé du clip en noir et blanc de la chanson *Aweille!*, dans lequel les spectateurs qui se sont défoulés à l'un des concerts du groupe au Centre Phi s'amuseront à essayer de s'identifier⁴¹.

Dans sa critique publiée le 7 mars 2016, Émilie Côté, de *La Presse*, a proposé une analyse en six parties, dont les trois premières sont « La forme et le contenu », « Les spectateurs » et « Le travail en studio ». Dans la section sur la forme et le contenu, la journaliste s'exprimait ainsi :

En octobre dernier, Dead Obies a donné trois spectacles au Centre Phi. Le tout, enregistré, a servi de base à la production de *Gesamtkunstwerk*, que Dead Obies a peaufiné dans son nouveau studio. « Tout est parti de la volonté de représenter sur disque l'énergie du live, explique Jo RCA. Pendant le cycle de *Montréal Sud*, les gens nous disaient: "L'album est bon, mais je suis allé voir le show et j'ai catché." On voulait balancer les deux. » Yes Mccan a proposé au groupe de s'inspirer du livre *La société du spectacle* de Guy Debord et de sa théorie selon laquelle « le vrai est un moment du faux ». « Tout fittait », dit Jo. En parallèle, Dead Obies a discuté avec le réalisateur Gabriel Poirier-Galarneau, qui a exposé l'idée d'une œuvre d'art totale (*gesamtkunstwerk*, en allemand). « C'était encore plus indeed! », raconte Jo⁴².

Ici à nouveau, le discours journalistique est soumis aux exigences de l'album dont la nature conceptuelle ne se trouve pas dissimulée dans une trame narrative mais plutôt exposée dans la forme et les espaces liminaires. Dead Obies dévie donc le discours du débat linguistique au profit de la reconnaissance du travail artistique et l'oriente vers le cœur de l'œuvre.

⁴¹ [s.a.], « Dead Obies annonce la sortie d'un nouvel album », *La Presse*, 25 novembre 2015, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/disques/201511/25/01-4924610-dead-obies-annonce-la-sortie-dun-nouvel-album.php>, consulté le 15 juin 2018

⁴² Côté, Émilie, « Dead Obies : un album ambition, en pièces détachées », *La Presse*, 7 mars 2016, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/disques/201603/07/01-4958023-dead-obies-un-album-ambitieux-en-pieces-detachees.php>, consulté le 29 juin 2018

Le journal *Le Devoir* a procédé de considérations similaires :

En fusionnant l'énergie des spectacles enregistrés avec la précision des pistes studio, Dead Obies réussit à mettre plus de cœur et de fougue à son art. Saluons ici le travail d'orfèvre du réalisateur-DJ-compositeur VNCE, qui a réussi ce tour de force de transformer un projet *live* en album studio captivant⁴³.

Le même journaliste a publié le lendemain un autre texte à propos de l'album, qu'il a intitulé « La société du "selfie"⁴⁴ ». Ce titre comporte la référence à La société du spectacle en même temps qu'une allusion à la pochette de l'album⁴⁵. Ici, le discours témoigne de l'esthétique et de l'une des références s'y rattachant. L'article aborde en premier lieu le titre de l'album : « On peut toujours compter sur Google pour nous aider dans des cas pareils. Clic, clic, une brève recherche nous révèle enfin que l'imprononçable titre du deuxième album des Dead Obies, *Gesamtkunstwerk*, signifie " Oeuvre d'art totale ". C'est de l'allemand.⁴⁶ » Le reste du texte, à l'égard des autres exemples que nous avons donnés, révèle un propos nettement orienté vers le concept et l'esthétique.

Ainsi, nous constatons que *Gesamtkunstwerk* a imposé sa vision stylistique dans la teneur du discours journalistique entourant Dead Obies et considérons que sa sortie marque un tournant dans l'évolution du discours à propos du rap québécois. L'album a tourné le regard, des stéréotypes thématiques du rap, et biographiques des rappeurs, vers les œuvres et leurs forme et contenu. *Montréal \$ud* étant le premier album officiel du groupe, il est normal que la critique commence par en présenter la trajectoire. Par ailleurs, la forme de ce premier album est plus conventionnelle que *Gesamtkunstwerk*, l'aspect conceptuel est moins évident, ce qui explique peut-être que la critique s'en tienne à un ton plutôt descriptif. Nous verrons que *Gesamtkunstwerk* impose, par sa forme, un discours orienté vers l'œuvre, ce qui diffère de *Montréal \$ud*.

⁴³ Renaud, Philippe, « Gesamtkunstwerk, Dead Obies », *Le Devoir*, 4 mars 2016, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/musique/464562/gesamtkunstwerk-dead-obies>, consulté le 8 octobre 2017

⁴⁴ Renaud, Philippe, « La société du "selfie" », *Le Devoir*, 5 mars 2016, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/musique/464567/la-societe-du-selfie>, consulté le 8 octobre 2017

⁴⁵ Voir l'image de la pochette en annexe B, p. 117. Nous en ferons l'analyse au chapitre 3.

⁴⁶ Renaud, Philippe, « La société du "selfie" », *Le Devoir*, 5 mars 2016, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/musique/464567/la-societe-du-selfie>, consulté le 8 octobre 2017

2.4.4 L'entrevue à *Tout le monde en parle*⁴⁷

Cet album a aussi été l'occasion pour Dead Obies d'être invité à l'émission *Tout le monde en parle*. Cette entrevue, diffusée le 6 mars 2016, représente un tournant dans la trajectoire du groupe, qui a dû revenir sur la polémique linguistique, certes, mais devant un auditoire notablement plus large. Articulée au discours journalistique, cette entrevue consolide la posture du groupe.

Pour la première fois devant un auditoire aussi vaste, un échange verbal face à face a eu lieu entre Dead Obies et différents acteurs du milieu culturel québécois occupant des positions significatives : l'écrivain et rappeur Biz du groupe Loco Locass, présenté par l'animateur comme le patriarche du rap québécois, la chroniqueuse Sophie Durocher, prenant position pour Christian Rioux, et Geneviève Saint-Germain, journaliste, chroniqueuse et animatrice qui a pris position en faveur de la légitimité artistique du groupe. Les autres invités présents sur le plateau ne sont pas intervenus lors de l'entrevue.

En nous basant sur le modèle d'Amossy, qui propose des exemples d'analyses d'interactions publiques, voyons comment l'échange a permis au groupe d'affirmer sa posture. Amossy affirme qu'

Au-delà de la nécessité de ménager la face de l'autre en fonction de normes culturelles changeantes, ils [des analystes de la conversation] ont également examiné les modalités selon lesquelles se construisent les ethè des participants dans des genres de discours comme la conversation, le débat télévisé, l'interview⁴⁸.

Le modèle de l'entrevue télévisée est pertinent en ce sens que « l'image projetée par chacun des partenaires fait l'objet d'une réaction immédiate de la part de l'interlocuteur⁴⁹ ». Dead Obies s'expose à une émission de grande écoute, avec un panel d'invités qui convoquera à coup sûr les trois cas de figure d'une interaction énoncés par Amossy.

⁴⁷ « Dead Obies à Tout le monde en parle », *Tout le monde en parle*, 2016, animée par Guy A. Lepage, diffusée le 6 mars, Radio-Canada, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>

⁴⁸ Amossy, Ruth, *La présentation de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.

« L'Interrogation philosophique », 2010, p. 133

⁴⁹ *Ibid.*, p. 132

Notons que l'échange semble avoir lieu sous le regard bienveillant de l'animateur, si l'on se fie à ces phrases qu'il a prononcées d'entrée de jeu : « Le hip-hop québécois a un nom et ils sont six, voici les Dead Obies⁵⁰ », « J'aurais jamais pensé qu'un jour je dirais : qu'est-ce que j'écoute comme musique depuis une semaine ? Pink Floyd et les Dead Obies⁵¹ », « [...] on va vous écouter juste pour intéresser et peut-être dérouter les gens plus obtus⁵² ». Ces phrases en début d'entrevue dénotent une opinion plutôt favorable au groupe, de la part de l'animateur Guy A. Lepage. Sans y voir nécessairement une intention, nous remarquons aussi que les différents pôles de l'interaction qui va avoir lieu sont positionnés physiquement d'une façon qui aura un impact dans le débat et qui peut laisser deviner le parti pris favorable de l'animateur. Biz et Geneviève Saint-Germain sont placés côte à côte en face des membres du groupe tandis que Sophie Durocher est placée derrière eux, sur une estrade légèrement surélevée. Elle devra se pencher pour s'adresser au groupe, tandis que Yes Mccan, qui lui répondra, aura le choix de se tourner vers elle ou de continuer à lui tourner le dos.

Il est dans les coutumes de l'émission, quand un artiste vient y présenter un nouvel album, d'en faire jouer quelques extraits. Pendant l'écoute des extraits de *Gesamtkunstwerk*, Guy A. Lepage affiche un franc sourire et semble apprécier la musique. Tout est mis en œuvre pour que l'auditeur sache dans quelle perspective l'entrevue se déroulera : l'animateur aime Dead Obies. Après les présentations du groupe et des extraits musicaux, la parole est donnée à Biz, à qui on demande de se prononcer, en tant que nationaliste et francophile, sur la question de la langue dans les textes du groupe : « Sur le fond, moi, ça ne m'interpelle pas, peut-être parce que je suis d'une autre génération, mais sur la forme par exemple, je dois absolument reconnaître à tous les artistes le choix de leur matériau de création...⁵³ ». Il s'opère donc un face à face dans lequel un acteur ayant, par son expérience et son statut au sein du champ culturel, la légitimité de se prononcer, entérine la démarche du groupe en faisant la différence entre cette considération artistique et son opinion personnelle d'auditeur. Ce faisant, il

⁵⁰ « Dead Obies à Tout le monde en parle », *Tout le monde en parle*, 2016, animée par Guy A. Lepage, diffusée le 6 mars, Radio-Canada, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

accorde aux membres de Dead Obies le statut d'artistes en précisant sentir « le souffle chaud de la relève dans [son] cou⁵⁴ ». L'intervention de Biz, connu pour son engagement souverainiste, aurait pu orienter la discussion vers le français en lien avec le contexte historique québécois mais il n'en n'est rien. Sa prise de parole contribue à maintenir l'échange autour de la démarche artistique.

Yes Mccan peut alors poursuivre en affirmant que ce qui l'inspire sont les œuvres qui ont un impact significatif sur lui, qui lui « sautent dans face⁵⁵ ». Il cite Claude Gauvreau et Denis Vanier. Ici le discours médiatique rencontre le discours artistique pour s'adresser à un auditoire autre que les amateurs de rap : le public de *Tout le monde en parle*. En ce sens, le discours du rappeur interpelle la génération des *baby-boomers*, dont les goûts sont devenus aujourd'hui la référence culturelle. En effet, les auteurs cités font partie de ceux que cette génération a élevés au rang de canon littéraire dans le contexte des grands mouvements contre-culturels au Québec. Karim Larose et Frédéric Rondeau affirment, en parlant de l'entreprise contre-culturelle québécoise, que « la consignation de ses hauts faits et de ses positions thuriféraires, du reste, a commencé à se faire très tôt⁵⁶ ». Ils citent l'ouvrage *Québec underground* dirigé par Yves Robillard en mentionnant qu'il rejoint, « pour l'essentiel et sous toutes réserves, l'histoire de la contre-culture au Québec⁵⁷ ». Ils citent aussi l'ouvrage *Poésie des frontières* de Clément Moisan, « qui insiste lui aussi sur la dimension expérimentale de la contre-culture spécifiquement littéraire⁵⁸ ». En citant Denis Vanier et Claude Gauvreau, Yes Mccan déconstruit le stéréotype du rappeur criminel et inculte. Denis Pernot mentionne d'ailleurs, à propos de la référence, qu'« elle n'est jamais donnée de manière univoque⁵⁹ » et qu'ainsi elle ne peut être dissociée de la question de l'autorité. Or, il apparaît que la mise en valeur d'un réseau référentiel pour sous-tendre l'œuvre de Dead Obies se fait en interaction avec une forme d'autorité intellectuelle et/ou culturelle incarnée par la génération des *baby-*

⁵⁴ « Dead Obies à Tout le monde en parle », *Tout le monde en parle*, 2016, animée par Guy A. Lepage, diffusée le 6 mars, Radio-Canada, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Larose, Karim et Frédéric Rondeau, « Introduction », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 14

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Pernot, Denis, « Référent, référence », dans Aaron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 653

boomers qui compose aujourd'hui en partie l'élite intellectuelle. En ce sens, « la référence travaille sur des normes empruntées à un univers discursif où elles font autorité, d'une part parce qu'elle est génératrice d'effets probatoires qui sont autant d'effets d'autorité⁶⁰ ». L'effet généré par l'impression référentielle « met en effet en évidence son savoir social et son savoir dire⁶¹ ». Devant un public large, le rappeur saisit l'occasion d'interpeler une génération qui n'écoute pas de rap ou qui ne lui accorde pas de crédibilité artistique. Cela démontre en outre que si le rap est envisagé comme une musique par et pour la jeunesse, on cherche ici à s'adresser à une génération moins jeune mais détentrice d'un certain pouvoir de légitimation culturelle. Cette démarche permet un rapprochement avec cette vague de « néo-rap » qui propose de déconstruire les clichés tant stylistiques que sociologiques reliés au rap.

Le co-animateur Dany Turcotte énonce ensuite que la musique de Dead Obies lui plait en demandant si cela ne devrait pas faire peur au groupe. L'intervention de Geneviève Saint-Germain suit immédiatement et expose sa prise de position : devant Dany Turcotte qui affirme que si la musique de Dead Obies lui plait c'est qu'elle est devenue trop commerciale, elle répond : « mais c'est parce que c'est plein d'humour aussi, c'est le deuxième degré⁶² ! ». Elle installe une connivence avec le groupe et revendique une posture collaborative dans l'échange. Il revient ensuite au groupe de présenter Guy Debord et *La société du spectacle*. Geneviève Saint-Germain participe à l'échange et se positionne à nouveau comme interlocutrice qui saisit la référence au philosophe et participe activement à l'interaction en ajoutant ses connaissances personnelles à propos de l'essai. Toute cette première partie d'entrevue construit l'image d'une ouverture du milieu culturel, dont certains représentants sont en mesure d'évaluer et d'apprécier la dimension artistique du rap.

Du côté de Dead Obies, c'est surtout à nouveau Yes Mccan qui prendra la parole dans un français soutenu afin d'expliquer la démarche de son groupe. Par exemple, parlant de Guy Debord, il affirme que c'est « un théoricien philosophe français qui a été beaucoup repris durant les chocs culturels et institutionnels des années 1960 en France. Il a été, je pense, un

⁶⁰ *Ibid.*, p. 653

⁶¹ *Ibid.*, p. 653

⁶² « Dead Obies à Tout le monde en parle », *Tout le monde en parle*, 2016, animée par Guy A. Lepage, diffusée le 6 mars, Radio-Canada, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>

accélérateur de particules dans ce mouvement-là...⁶³ ». Ici, le discours de Dead Obies ne s'adresse pas tant aux amateurs de rap qu'à la génération qui représente l'élite culturelle et qui remet en question sa légitimité artistique. Le rappeur s'efforce d'expliquer le travail de réflexion derrière l'album en spécifiant que les membres du groupe se sont échangé le livre, y ont réfléchi, avaient un malaise devant la société qu'ils observaient autour d'eux, une série d'affirmations qui déconstruisent les stéréotypes d'un rap spontané véhiculés par certains médias. Ce discours est validé d'une part par la tribune à partir de laquelle il s'effectue et d'autre part par la connivence établie avec les autres interlocuteurs.

La deuxième partie de l'entrevue est caractérisée par un échange antagonique entre Yes Mccan et Sophie Durocher, initié par l'animateur alors qu'il cite Christian Rioux à propos du groupe. Yes Mccan prend la parole : « On est totalement dans le spectacle, avec l'article de Rioux. On s'attaque premièrement à quelque chose qu'on comprend pas. Ce que je déplore c'est une forme de journalisme qui cherche à donner son opinion avant de chercher à découvrir et à partager l'information⁶⁴ ». À ce moment, le rappeur est interrompu par les applaudissements du public, et Sophie Durocher prend la parole : « Mais je pense que ce que Christian Rioux reprochait à Dead Obies c'était : c'est pas comme une chanson en français avec une phrase en anglais, c'est du *franglais*, c'est comme vraiment dans la même phrase⁶⁵ ». Yes Mccan répond en objectant le manque de rigueur intellectuelle de Christian Rioux, et lui reproche d'avoir pris l'exemple de Dead Obies sans faire de recherches ni sur le groupe ni sur le rap québécois, afin de le faire correspondre à la situation qu'il tentait de décrire. Mccan soutient qu'il est en faveur de la liberté d'expression et du droit de Christian Rioux d'exprimer son opinion, mais il déplore le fait qu'il s'agisse d'une opinion non fondée. Il dénonce ce qu'il considère comme une malhonnêteté, de la part d'un journaliste qui, selon le rappeur, n'a pas bien fait son travail dans ce cas-ci.

Ce qui ressort de ce passage à l'émission est l'aménagement, par le dialogue entourant la polémique linguistique, d'un espace discursif au cœur de l'espace public québécois. Nous

⁶³ « Dead Obies à Tout le monde en parle », *Tout le monde en parle*, 2016, animée par Guy A. Lepage, diffusée le 6 mars, Radio-Canada, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

observons par ailleurs dans le reste des échanges médiatiques qui ont construit la polémique linguistique, que pendant que les journalistes émettaient leurs opinions respectives sur le *franglais*, le groupe martelait, à toutes les occasions, son plaidoyer pour le travail artistique derrière son œuvre, dans un discours qui revendique à la fois une connaissance approfondie des codes du rap et la mise en valeur d'un réseau référentiel littéraire et culturel. C'est donc dans cette perspective que le discours de Dead Obies agit lors de l'entrevue à *Tout le monde en parle*. Outre cet aspect, le groupe y a saisi l'occasion de démontrer le clivage qui existe entre la langue comme matériau artistique dans l'œuvre et celle utilisée par ses membres dans le contexte d'un entretien télévisé, soit un français soutenu qui témoigne d'un certain savoir dire.

Le fait que l'entrevue à *Tout le monde en parle* ait eu lieu et que le groupe ait pu répondre à la polémique linguistique dans une émission bien en vue et diffusée à une heure de grande écoute témoigne de l'ouverture, de la part d'un grand média comme Radio-Canada, au discours d'une formation de rap controversée. On s'oppose ainsi à Christian Rioux et Mathieu Bock-Côté, simplement en cherchant à entendre ce que le groupe peut avoir à dire.

Quant à Dead Obies, il superpose à l'espace discursif qu'il occupait déjà sur la scène alternative un nouvel espace, qui exige de reprendre le discours antérieur afin de lui donner un auditoire plus large. Bien que le débat au sujet de la langue ne soit plus au cœur de l'actualité au moment de l'entrevue, ce nouvel auditoire exige d'y revenir, à posteriori. Cette entrevue est une réponse à la polémique déclenchée par Rioux et constitue le versant externe du plaidoyer contre la spontanéité que développe l'album (chapitre 3).

Dans l'œuvre, ce plaidoyer se développe tant dans la forme que dans le fond pour montrer le travail artistique et conceptuel alors que dans l'entrevue il met en valeur le réseau référentiel et les inspirations culturelles qui constituent le point d'ancrage de la démarche artistique du groupe en ce qui concerne *Gesamtkunstwerk*.

2.4.5 La soirée d'ouverture des FrancoFolies de Montréal, édition 2016

Outre *Tout le monde en parle*, la présence de Dead Obies aux Francofolies de Montréal a aussi joué un rôle important dans cette trajectoire. En 2016, sa participation s'est tenue dans le cadre du spectacle d'ouverture, entièrement consacré au rap québécois, comme nous l'avons déjà mentionné. Nous analyserons le discours critique de la réception de l'événement.

Ce spectacle a été qualifié d'historique par le magazine *Urbania*, dans le texte de présentation d'un reportage réalisé à propos de cette soirée : « Le 9 juin dernier, URBANIA a passé la soirée avec Alaclair Ensemble, Dead Obies, Brown, puis Loud Lary Adjust. Et quelque chose nous dit qu'on a assisté à un événement qui marquera l'histoire de la musique québécoise⁶⁶. » L'événement a aussi été comparé au spectacle mythique 1 fois 5 dans un article de Philippe Papineau paru dans le journal *Le Devoir* et intitulé « Le "1 fois 5" d'aujourd'hui⁶⁷ ? » Beaucoup d'autres médias ont reconnu la dimension symbolique, pour le rap, qui était déjà bien représenté dans le festival, d'assurer la grande soirée d'ouverture. L'événement a ravivé le débat autour du français. Les rappeurs qui ont participé à cette soirée s'attendaient à ce que l'événement soulève la critique mais ont affirmé penser que ce débat s'essoufflerait lentement, considérant qu'un auditoire de plus en plus large se familiarise avec le rap québécois⁶⁸. Le discours médiatique à propos de cette soirée insiste d'ailleurs sur la dimension populaire de l'événement, en précisant que la foule y était imposante : « Alors que bien des soi-disant vedettes peinent à attirer les gens en spectacle, la rue Sainte-Catherine était fort honorablement remplie jeudi soir pour Brown, Alaclair Ensemble, Dead Obies et Loud Lary Adjust, alors que le ciel était gris (et parfois pluvieux) et que le thermomètre faisait

⁶⁶ [s.a.], « Rap queb' – Une soirée historique », *Urbania*, 28 juin 2016, [En ligne], <https://urbania.ca/article/rap-queb-soiree-historique/>, consulté le 20 juin 2018.

⁶⁷ Papineau, Philippe, « Le "1 fois 5" d'aujourd'hui ? », *Le Devoir*, 10 juin 2016, [En ligne] <https://www.ledevoir.com/culture/musique/473144/francofolies-de-montreal-le-1-fois-5-d-aujourd-hui>, consulté le 10 mars 2017.

⁶⁸ Propos provenant de la vidéo mise en ligne par le magazine *Urbania* dans le cadre de l'événement : https://www.youtube.com/watch?v=dL7fbcTE4_0

des siennes⁶⁹. » Le magazine *Vice* a évalué la foule à 10 000 personnes⁷⁰, tandis que Laurent Saulnier a souligné son intention, avec cet événement, d'attirer les jeunes :

Notre objectif est d'accueillir le plus de gens possible sur le site extérieur des FrancoFolies et il se trouve que ce qui est pertinent en 2016 pour y arriver et pour attirer les jeunes, c'est le hip-hop. Les Dead Obies ont rempli le National. Loud Lary Ajust, le Métropolis. Ces groupes ont un vrai poids populaire. Mais, encore aujourd'hui, nous considérons le hip-hop comme un genre marginal. Sur ce point, nous sommes vraiment en retard sur le reste de la planète⁷¹.

La soirée d'ouverture des FrancoFolies 2016, selon Saulnier, a donc été pensée pour répondre à la demande d'un public jeune et amateur de rap. Elle a atteint les objectifs de ses organisateurs à cet égard en plus de générer un discours médiatique qui reconnaît le succès populaire de l'événement.

2.4.6 L'ADISQ, Musicaction et Dead Obies

L'ADISQ a exclu *Gesamtkunstwerk* de la liste des albums pouvant aspirer à être mis en nomination pour le gala de 2016, à cause du pourcentage d'anglais trop élevé dans ses textes, et la fondation Musicaction, dédiée à soutenir la musique vocale francophone au Canada, a demandé au groupe de rembourser la subvention de 18 000\$ qu'il avait obtenu pour la production de l'album, pour les mêmes motifs :

Par-delà les foudres du financement public (le groupe doit rembourser les 18 000\$ initialement octroyés par Musicaction pour cause de non-respect du seuil de contenu francophone), la proposition de Dead Obies rencontre manifestement son public, l'album ayant trôné au sommet des ventes du Québec lors de sa sortie (cinquième place canadienne), écoulant quelque 2200 copies dans sa première semaine de parution. Et ce, tout comme l'essentiel du rap fait ici, sans grand soutien des circuits commerciaux de diffusion qui, à ce jour, boudent toujours le genre.

⁶⁹ Papineau, Philippe, « Le "1 fois 5" d'aujourd'hui ? », *Le Devoir*, 10 juin 2016, en ligne : <https://www.ledevoir.com/culture/musique/473144/francofolies-de-montreal-le-1-fois-5-d-aujourd-hui>, consulté le 10 mars 2017.

⁷⁰ [s.a.], texte de présentation du documentaire « Dead Obies : Made au Québec » réalisé par Simon Coutu pour le magazine *Vice*, en ligne : https://www.vice.com/fr_ca/article/wdbpnz/dead-obies-made-au-quebec, consulté le 12 mai 2018.

⁷¹ [s.a.], « Les Francos 2016 au son du hip-hop et des grands d'ici », site internet du *Quartier des Spectacles de Montréal*, en ligne : <https://www.quartierdesspectacles.com/fr/blogue/659/les-francos-2016-au-son-du-hip-hop-et-des-grands-dici#>, consulté le 31 juillet 2018.

Un décalage qui, logiquement, s'explique plus ou moins. D'un côté, les institutions et autres grands réseaux qui ne semblent pas trop savoir comment aborder le phénomène; de l'autre, un public issu de la génération du millénaire posé sur une identité culturelle née entre deux langues et quelques clics, qui en redemande jusqu'à plus soif⁷².

Ces événements ont été rapportés par Radio-Canada et par l'hebdomadaire *Voir*, ainsi que par certains médias spécialisés, dont le site internet de la SOCAN, comme en témoigne cet extrait. Il semble que les articles soient plutôt favorables au groupe : « Chose certaine, peu de gens sont aussi bien placés que Dead Obies, en ce moment, pour clamer haut et fort sa pertinence dans un paysage culturel pas toujours inclusif. Des deux côtés de la Main⁷³. » Dans ce cas-ci, le journaliste prend position, tandis que dans les autres cas, les articles donnent la parole au groupe et à son entourage, ce qui témoigne, comme nous l'avons mentionné dans l'analyse de l'entrevue à *Tout le monde en parle*, d'une ouverture au discours de Dead Obies : « "Déjà que le hip-hop au Québec n'a pas beaucoup de soutien des radios et des médias, maintenant, on doit concurrencer avec des groupes qui reçoivent des subventions alors que nous n'y avons pas droit", poursuit Christian Aubry [l'agent du groupe]⁷⁴. » L'événement est donc l'occasion de réitérer dans les médias la position de la scène rap par rapport à l'industrie de la musique. En outre, le groupe a profité de la tribune pour affirmer qu'il entendait poursuivre son projet sans adapter ses textes aux règles institutionnelles :

Au courant dès le départ des conditions d'admissibilité de Musicaction, Dead Obies n'a toutefois pas voulu s'y plier à tout prix, en se forçant, par exemple, à ajouter quelques mots français ici et là. « On voulait pas se rendre jusque-là, indique 20Some. Avoir le seuil en tête, ça dénature complètement la création. »⁷⁵

Dans le même article, le journaliste mentionne les changements musicaux que *Gesamtkunstwerk* propose en comparaison avec *Montréal Sud* :

⁷² Campbell, Stéfane, « Dead Obies : en vers et contre tous », *Paroles et musique*, 28 avril 2016, [En ligne], <https://www.magazinesocan.ca/features/dead-obies-en-vers-et-contre-tous/>, consulté le 12 juillet 2018

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ [s.a.], « Le groupe Dead Obies, pas assez francophone pour obtenir une subvention », *Radio-Canada*, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/768456/subvention-dead-obies-perde-francais-textes>, consulté le 11 mars 2018

⁷⁵ Boisvert-Magnen, Olivier, « Dead Obies : le trou noir », *Voir*, 3 mars 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/03/03/dead-obies-le-trou-noir/>, consulté le 11 octobre 2017

Et pourtant, *Gesamtkunstwerk* n'est pas vraiment plus « anglophone » que son prédécesseur, qui avait toutefois profité d'une subvention de Musicaction.

Curieusement, c'est dans une tentative d'être plus accrocheur que Dead Obies a perdu au change. « On a beaucoup de hooks, et il y en a beaucoup qui sont en anglais, explique 20Some. Ç'a joué contre nous... même si ces refrains-là ont parfois moins de huit mots. »⁷⁶

L'ADISQ a proposé au groupe de soumettre son album dans la catégorie anglophone, ce qu'il a refusé, tandis que du côté de Musicaction, l'album ne répondait pas non plus aux critères pour un album anglophone, qui doit contenir au moins 50% de mots anglais alors que *Gesamtkunstwerk* en contient 45%. Aussi, ces événements ont été l'occasion pour le groupe de réaffirmer son authenticité artistique en refusant d'adapter ses textes afin de les rendre conformes aux exigences des deux organisations. Les membres ont plutôt investi des fonds personnels dans la réalisation du projet. Sans remettre en question le fait que ces exclusions rendent plus difficiles la promotion et la mise en marché de *Gesamtkunstwerk*, elles ont généré un discours médiatique qui a permis au groupe d'affirmer sa posture. Quant aux propos des journalistes, il semble qu'ils correspondent à l'échange collaboratif envisagé par Amosy.

⁷⁶ Boisvert-Magnen, Olivier, « Dead Obies : le trou noir », *Voir*, 3 mars 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/03/03/dead-obies-le-trou-noir/>, consulté le 11 octobre 2017

CHAPITRE III

GESAMTKUNSTWERK : MÉTADISOURS SUR LE TRAVAIL ARTISTIQUE

Suivant le modèle de Meizoz qui convoque l'articulation d'une analyse interne et externe pour que puisse se déployer la construction posturale d'un auteur, ce chapitre constitue le volet interne de l'analyse. Nous montrerons comment *Gesamtkunstwerk*, tant dans son paratexte que dans ses textes, musiques et procédés sonores, constitue la réponse esthétique à la controverse linguistique dans laquelle Dead Obies a été plongé. Pour ce faire, nous ferons d'abord l'examen du paratexte de l'album (titre, pochette, transitions sonores,) et de l'incipit. Depuis ces espaces liminaires, nous poursuivrons avec l'analyse des éléments poétiques tant textuels que musicaux qui, s'ils répondent aux critères stylistiques du rap, s'élaborent dans une mécanique qui déploie de façon singulière la dimension artistique de l'œuvre.

3.1 Le paratexte

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

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait lire et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. [...] Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente – s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés¹.

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

¹ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2014 [1987], p. 7-8

apparaît que cet album correspond aux caractéristiques stylistiques du rap dans le même temps qu'il les transgresse. Nous envisageons donc les marges de l'œuvre comme une voie d'accès qui permettra de résoudre une part de ces paradoxes dans la perspective où elles jouent un rôle déterminant dans la mise en forme d'un lecteur-modèle et qu'en ce sens, elles fournissent certaines clés de compréhension.

3.1.1 *Gesamtkunstwerk* (Le titre)

Ce titre, d'emblée, pose plusieurs questions. Si on reconnaît aisément l'allemand, le signifié est moins aisément décodé. Nous postulons d'abord que le lecteur (auditeur) envisagé par Dead Obies doit se poser ces questions et ainsi faire un travail d'investigation, qui révélera que le groupe a donné à son album le nom d'une théorie artistique inscrite dans « les grands courants utopiques et révolutionnaires de son époque² », qui a « régénéré le monde de l'opéra et, indirectement, celui du théâtre³ », une théorie dont le terme allemand, *gesamtkunstwerk*, signifie « œuvre d'art totale ». D'une part, le choix de ce titre montre la volonté de s'inscrire dans la filiation d'un courant artistique qui, à son époque, souhaitait révolutionner le monde des arts. Cette prise de position est donc déjà transgressive dans le contexte d'un album rap. La théorie du *gesamtkunstwerk* naît par ailleurs en réaction « contre le réalisme conventionnel qui régnait sur les arts de la scène⁴ ». Dans cette perspective, le titre montre la volonté d'être lu autrement que comme un simple miroir de la réalité. Aux dires de Yes Mccan, il est aussi en quelque sorte une réponse aux critiques concernant la langue dont le groupe a fait l'objet : « Ah, Dead Obies, c'est du charabia, good, on peut pas parler en anglais et en français donc on va vous jaser en allemand⁵ ». Ainsi, la volonté de faire de cet album une réponse à la controverse est suggérée, mais s'articulant aux considérations linguistiques, il nous apparaît que par son titre, il revendique le statut d'œuvre d'art.

² Lazaridès, Alexandre, « De l'œuvre d'art totale aux spectacles multimédias : L'Œuvre d'art totale », dans *Jeu84* (1997), p. 169

³ *Ibid.*, p. 196

⁴ *Ibid.*, p. 196

⁵ « Dead Obies à Tout le monde en parle », *Tout le monde en parle*, 2016, animée par Guy A. Lepage, diffusée le 6 mars, Radio-Canada, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>

3.1.2 La pochette

La fonction première de la pochette d'album a d'abord été de représenter le groupe et la musique du disque contenu à l'intérieur dans une perspective exclusivement documentaire. C'est ce qu'explique Sarah Etlinger, qui a fait l'analyse de la pochette de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band des Beatles*⁶. Elle soutient cependant qu'avec cette pochette devenue mythique, les Beatles ont transgressé cette fonction afin d'opérer une reconfiguration identitaire, l'image devenant le texte visuel de la nouvelle posture du groupe à l'époque. Ainsi, la pochette devient « yet an intellectually provocative and obviously political text⁷ » et innove parce qu'elle détourne sa stricte fonction informative.

Bien sûr, il ne s'agit pas ici de comparer les Beatles et Dead Obies. Néanmoins, les considérations d'Etlinger peuvent guider l'analyse de la pochette de *Gesamtkunstwerk*⁸, dans la perspective ou celle-ci constitue un texte visuel et non la simple représentation picturale des membres du groupe. D'abord, l'image de la pochette de *Gesamtkunstwerk* est une photo sur laquelle on peut voir deux des rappeurs du groupe (20Some et O.G. Bear) immergés dans la foule, que nous supposons être la foule présente à l'un ou l'autre des concerts au Centre Phi. Bien que le centre de l'image soit occupé par un des rappeurs, au premier plan se trouve une jeune fille anonyme qui se prend en photo avec son téléphone cellulaire, à gauche, et une caméra, tenue par une personne dont on voit les mains, qui filme ce qui se passe, à droite. Par ce jeu de miroirs, la photo suggère une prise de position esthétique qui vise à faire du spectacle une voie d'accès à l'œuvre, en premier lieu, en plus d'évoquer une performativité qui fond ensemble les artistes et le public, en deuxième lieu. Cette stratégie rejoint l'un des principes de l'œuvre d'art totale, soit l'abolition de la frontière entre la scène, les artistes et les spectateurs : « Ainsi s'installe le continuum art-vie, avatar moderne du concept de totalité sur lequel les arts du spectacle se fondent depuis un demi-siècle⁹ ». En ce sens, l'image devient un métadiscours, une prise de position artistique qui place le spectacle au centre de

⁶ Etlinger, Sarah A., « Beyond the Music: Rethinking Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band », *Volume !* [En ligne], <http://volume.revues.org/1305>, consulté le 13 juillet 2018

⁷ *Ibid.*

⁸ Voir l'image de la pochette à l'annexe B, p. 117

⁹ Lazaridès, Alexandre, « De l'œuvre d'art totale aux spectacles multimédias : L'Œuvre d'art totale », dans *Jeu84* (1997), p. 174

l'œuvre. En outre, cela crée une confusion chez celui qui regarde, comme l'explique Etlinger : « the Beatles themselves are almost lost in the sea of people, leaving the viewer wonder whose record this is¹⁰ ». Les rappeurs étant mêlés à la foule, il devient difficile, à première vue, de savoir de qui est l'album, d'autant plus que le nom du groupe ne figure pas sur la pochette. Cela indique une volonté de laisser au concept artistique le première place, en priorité par rapport aux éléments qui permettraient d'identifier le groupe. En d'autres termes, la pochette semble dire que l'album est une œuvre d'art au sein de laquelle le public et le spectacle occupent une place centrale, plutôt que de remplir sa fonction identitaire.

Plus encore, le fait que la jeune fille qui occupe la place centrale soit en train de prendre un auto-portrait (*selfie*), acte qui permet à chacun, « par des moyens technologiques devenus simples et facilement accessibles, de se mettre en œuvre, de devenir le sujet et l'objet, d'être l'opérateur de sa propre mise en œuvre¹¹ », insiste sur ce geste emblématique de la génération à laquelle Dead Obies appartient. En outre, dans une mécanique de superposition, l'image devient alors un métadiscours qui fait émerger la question de l'auto-représentation et qui y répond, en quelque sorte, en donnant à l'auto-portrait un rôle artistique dans la représentation de l'œuvre. L'aspect métadiscursif prend des allures de mise en abyme lorsqu'on considère la caméra, à droite, qui filme la scène. Pour reprendre l'idée d'Etlinger, nous avons donc la photo d'une captation d'images qui devient la représentation de la représentation.

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

¹⁰ Etlinger, Sarah A., « Beyond the Music: Rethinking Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band », *Volume !* [En ligne], <http://volume.revues.org/1305>, consulté le 13 juillet 2018

¹¹ Lichtenstzejn, Agathe, *Le Selfie. Aux frontières de l'égoportrait*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Eidos, 2015, p. 6

Finalement, la photo est en noir et blanc, choix esthétique présent dans tout le visuel de l'album, jusqu'à la tenue vestimentaire des rappeurs lors des concerts où l'enregistrement a eu lieu. Selon Nathalie Boulouch, il existe en photographie une hiérarchie artistique qui installe une « division culturelle où une pratique créative, élitiste, du noir et blanc se distingue d'une pratique de la couleur commerciale ou bien amateur et populaire¹² ». Valorisant « la pratique du noir et blanc au détriment de la couleur¹³ », l'esthétique des espaces liminaires de l'œuvre suppose une revendication de la légitimité artistique.

3.1.3 L'album concept dans les interstices entre les chansons

Dans sa forme traditionnelle, l'album de chansons compile sur un même support un nombre donné de pièces de durées similaires, séparées entre elles par quelques secondes de silence. Pendant les grands mouvements contre-culturels des années 1960, caractérisés, selon Karim Larose et Frédéric Rondeau, par « un rejet partagé de la culture officielle¹⁴ », une nouvelle génération de musiciens vient transgresser cet *a priori* formel. Iddir Zebboudj, journaliste et auteur d'un mémoire sur le *rock and roll*, affirme que l'expérimentation créative des groupes rock principalement anglais qui cherchent à se démarquer en créant un format qui pourrait être envisagé « comme un tout où les morceaux seraient liés par un thème commun¹⁵ », voire même qui pourraient développer une trame narrative, une histoire, donne naissance à l'album concept. La motivation derrière cette démarche semble être la recherche de légitimité artistique :

Au final, l'album concept est un objet d'étude qui illustre très bien les contradictions qui habitent le rock depuis le milieu des années 1960. Une période assimilable à une crise de croissance, durant laquelle le rock tente de s'imposer face aux courants musicaux établis. L'idée d'album concept est l'un des avatars de cette recherche de crédibilité artistique¹⁶.

¹² Boulouch, Nathalie, « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques*, 16 | Mai 2005, [En ligne], mis en ligne le 17 septembre 2008, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726>, consulté le 25 mai 2018

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Larose, Karim et Frédéric Rondeau, « Introduction », dans Larose, Karim et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 9

¹⁵ Zebboudj, Iddir, « Le concept album : une vaste « escroquerie » ? », *Volume !*, 4 : 2 | 2005, [En ligne], <http://journals.openedition.org/volume/1397>, consulté le 25 mai 2018

¹⁶ *Ibid.*

Concernant *Gesamtkunstwerk*, il apparaît que les aspects conceptuels prennent forme dans l'esthétique et la poétique du paratexte ainsi que dans le concept d'enregistrement. En outre, les chansons sont reliées entre elles par des interstices sonores qui déjouent les codes de l'album traditionnel.

En effet, les transitions entre les chansons de l'album sont assurées par l'insertion des cris d'une foule enthousiaste, enregistrés lors des concerts au Centre Phi. Ils constituent la mise en forme du spectacle comme esthétique sonore en ce sens qu'ils permettent d'entendre, en quelque sorte, la notion de spectacle dans l'œuvre. Dead Obies place donc son public au cœur de l'œuvre, qui se constitue alors en métadiscours tant de la performance que de la réception. Cette foule investit, dans une perspective sonore et visuelle, les espaces liminaires et transitionnels de l'album et en assure ainsi l'unité. C'est à travers elle, qu'une prise de position esthétique élève au rang d'œuvre d'art et que *Gesamtkunstwerk* se constitue comme album concept.

En plus des bruits de la foule, les transitions entre les chansons sont aussi ponctuées d'enregistrements de vox-pop réalisés auprès du public lors des mêmes concerts. On y entend des gens répondre à des questions concernant le groupe. L'examen de ces transitions révèle deux choses : l'investissement par le public du lexique deadobien et la présence de voix variées (masculines et féminines, jeunes et matures) que l'on peut très facilement distinguer les unes des autres. Les réponses, souvent formulées par des expressions typiques du groupe ou des fragments de paroles de chansons, ce qui les consolide en intertexte, sont émises par des individus appartenant à deux générations distinctes et qui s'expriment avec divers registres de langage. Les vox-pop mettent de l'avant la diversité, sur plusieurs plans, du public de Dead Obies. Cela constitue un microcosme de la réception qui, intégré à l'album, est un ancrage conceptuel supplémentaire.

3.1.4 L'incipit : « Do 2 get »

L'incipit, dans la mesure où « il est à l'origine d'une première rencontre entre le lecteur et l'univers du texte, donc lieu du pacte de lecture¹⁷ », a la responsabilité de définir « les principales caractéristiques de lisibilité du texte (convention stylistique, allusions intertextuelles, régime rhétorique, point de vue narratif)¹⁸ ». Son analyse permettra donc de dégager sur quelles bases se construit le pacte d'écoute en fonction, dans un premier temps, des considérations stylistiques reliées au rap afin de voir comment il les satisfait et les transgresse et, dans un deuxième temps, en fonction du discours que ces éléments mettent en place. Dans une perspective plus générale, le rap a la particularité essentielle de « mettre en avant le texte scandé sur la mélodie¹⁹ ». *Gesamtkunstwerk* répond à ce critère et l'expose avec cette pièce. L'album se permettra par la suite des incursions mélodiques avec l'intégration de refrains aux sonorités plus pop, mais il apparaît que le groupe a souhaité établir dès l'incipit sa prise de position stylistique et mettre de l'avant que c'est à partir des codes du rap qu'il entend tenir son discours.

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

De même qu'il réorganise les sons, le rap réinvente les mots et fait subir à l'invention verbale un curieux mouvement de va-et-vient entre oralité et écriture, mettant sur pied une stratégie poétique qui bouleverse l'idée reçue d'une exclusion mutuelle de genres présumés irréconciliables. De ce fait, le rap donne droit de cité à des parlers culturellement dévalorisés et jugés inaptes à occuper le terrain du poétique (black english, black american slang, pachuco, verlan des cités, bigorne interethniques des banlieues ou argot séculaire, etc.)²⁰.

Le titre de la pièce comporte un triple jeu de son et de sens sur le mot « Do », verbe « Faire » en anglais. Le sens premier pourrait donc être grossièrement traduit par « Faire pour avoir », mettant l'accent sur l'idée que le succès, ou le gain, est le résultat d'un travail. Le jeu sonore

¹⁷ Cantin, Annie, Marie-Andrée Beaudet, « Incipit », dans *Le dictionnaire du littéraire*, Aaron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), Paris, Presses Universitaires de France, coll.

« Quadrige », 2010, p. 375

¹⁸ *Ibid.*, p. 375

¹⁹ Barret, Julien, *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2008, p. 13

²⁰ Béthune, Christian, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », no 189, 1999, p. 12

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

Le refrain, basé sur le leitmotiv « dough to get, more shows to rip²¹ », confirme, si besoin était, la dimension méta discursive du texte et va plus loin en insistant sur le spectacle. Le vers arrime ensemble Dead Obies, la notion de travail artistique et la notion de performativité. Nous notons par ailleurs que la brève formule « dough to get » fait partie du lexique deadobien et est reprise par les rappeurs dans leurs couplets respectifs. Elle provient de l'album précédent dont l'une des pièces s'intitule « Get dough ». Ainsi, elle constitue un point de repère pour l'auditeur initié, en plus de consolider le groupe en unité discursive, et ce sans négliger la dimension méta : avec cette formule, Dead Obies parle de Dead Obies.

Cela est confirmé d'entrée de jeu dès les premiers vers de la pièce : « Dough to get / I got more shows ti rip / Dead-O on the road again, c'est mon tour de get / Sous le spotlight, viens

²¹ « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

donc voir le dopest set²² » et sera réitéré tout au long du texte. De plus, si l'incipit a la fonction d'établir les paramètres de lisibilité du texte, il apparaît que ces vers viennent confirmer que *Gesamtkunstwerk* souhaite être lu comme une forme de réponse au discours journalistique polémique dont le groupe a fait l'objet : « Lu ta colonne dans un papier dont j'sais trop pu l'titre / Genre de torchon j'torcherai pas mes chaussures with²³ ». On peut supposer que le rappeur s'adresse ici à Christian Rioux mais en ne précisant ni le nom de la personne ni celui du journal, le texte reste ouvert et indique seulement qu'il répond à un discours.

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

3.2 Un album de rap...mais encore ?

Gesamtkunstwerk est un album de rap. Cela peut paraître évident, cependant c'est à partir de ce constat que nous pourrions voir comment se construisent les mécanismes de co-construction de sens, à la fois par le respect des conventions stylistiques du genre et par leur transgression. Béthune propose un modèle qui définit le rap en fonction de trois critères principaux : le matériau sonore, la manipulation des mots et les lieux communs. Nous en examinerons les manifestations dans l'album et verrons comment elles sont mis en forme de façon à faire émerger la dimension artistique.

²² « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

²³ *Ibid.*

3.2.1 La matière sonore : échantillonnage et méta-échantillonnage

Selon Béthune, donc, la première caractéristique du rap est de se fonder sur une « matière sonore élaborée à partir d'un éventail de procédés manuels et technologiques [...] qui présuppose, pour se déployer, l'existence d'un matériau sonore pré-existant, enregistré ou synthétisé numériquement²⁴ ». Dans *Gesamtkunstwerk*, cet aspect constitue la genèse de l'œuvre. En effet, le concept d'enregistrement de l'album est basé sur un procédé de méta-échantillonnage. Dead Obies a d'abord diffusé en ligne quelques pièces pré-enregistrées, que les fans ont pu écouter et apprendre. Ensuite, les enregistrements des trois concerts au Centre Phi ont fourni le matériau avec lequel le producteur VNCE a travaillé pour la création de l'album.

Ce sont ces pistes qui ont été échantillonnées, mixées, masterisées, afin de générer le produit final. L'album est donc construit sur un principe d'échantillonnage, que Béthune définit comme le prélèvement numérique d'« une séquence mélodique, [d'] un fond rythmique, [d'] une ligne instrumentale, etc., sur un morceau de musique déjà enregistré et que l'on rejoue, éventuellement en les modifiant par des méthodes informatiques de manipulation sonore²⁵ ». Maxence Déon, dans « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap²⁶ », le présente comme un « procédé compositionnel que l'on retrouve dans de nombreux courants musicaux, des musiques savantes aux musiques pop²⁷ », et qui consiste en l'utilisation d'extraits musicaux puisés dans d'autres chansons, pièces musicales, thèmes publicitaires, extraits sonores de film ou d'émissions télévisées, etc. mis en boucle, transformés ou non, afin de créer de la nouvelle musique. Le degré de transformation sonore est variable, ce qui rendra la reconnaissance de l'échantillon d'origine plus ou moins aisée, le défi étant parfois d'échantillonner les pièces les moins connues possible afin de créer la connivence avec une communauté d'initiés et de revendiquer sa connaissance approfondie de la culture musicale, et parfois de puiser dans des succès largement diffusés afin de faire émerger à l'écoute

²⁴ Béthune, Christian, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », no 189, 1999, p.10-11

²⁵ *Ibid.*, p. 10

²⁶ Déon, Maxence, « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, <http://volume.revues.org/1307>, consulté le 8 septembre 2017

²⁷ *Ibid.*, p. 278

d'oreilles moins averties l'utilisation du procédé, selon l'effet recherché. Bien que le rap ne soit pas à l'origine du procédé d'échantillonnage, Béthune affirme qu'il en a systématisé l'usage. Peu importe la façon dont le créateur choisira de le faire, Déon affirme que ce travail de manipulation sonore à partir de musiques préexistantes génère toujours de la nouvelle musique, ce qui fait de l'échantillonnage un travail de création en soit, qui relève d'un choix esthétique dans le même temps que d'un gage d'authenticité.

Gesamtkunstwerk étant un album dont l'échantillonnage est le procédé de base, il apparaît qu'il se colle tout à fait au premier critère stylistique du rap. Or, le groupe va plus loin et reconfigure le procédé en échantillonnant son propre matériel sonore, dont l'essentiel a été enregistré en spectacle. Il arrime donc performance et studio, de la même façon que le rap arrime oralité et écriture. Cette démarche qui joue et déjoue simultanément les codes du rap donne par ailleurs à entendre le travail singulier qui pose l'album à la croisée de la performance en spectacle et du studio. Elle constitue une prise de position qui met de l'avant la volonté du groupe de se réapproprier les codes d'une « démarche créative [...] exclusivement empirique²⁸ ». Le procédé est aussi cohérent avec l'idée de l'auto-représentation et de l'auto-promotion, soit du travail nécessaire à l'atteinte d'un objectif. En d'autres termes, échantillonner son propre matériel, mais qui demeure jusque-là essentiellement inédit, constitue la représentation sonore d'une façon de penser selon laquelle nous sommes les acteurs de notre réussite et qui trouve son écho dans les textes de l'album : « le do it²⁹ », « I'm doin' me³⁰ », « Fais-le rien que pour toé, fais-le pas pour personne, mon gars, work (work!)³¹ », « Tant qu'à être doué, Imma do it by myself (by myself!) / Fuckin'right, m'en va toute faire par moi-même (ça, c'par moi-même!)³² », etc.

²⁸ Béthune, Christian, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », no 189, 1999, 214 p.

²⁹ Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD

³⁰ « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

3.2.2 La manipulation des mots : entre écriture et performativité

Le travail de manipulation des mots constitue un autre des critères fondamentaux du rap, auquel les textes de *Gesamtkunstwerk* correspondent. On a reproché au groupe son utilisation du *franglais* dans *Montréal Sud*, reproche auquel le groupe a répondu dans les médias en tentant d'expliquer, comme nous l'avons vu, le travail de recherche sonore que l'écriture de textes de rap implique et les solutions que le mélange des langues peut fournir en ce sens. L'examen de *Gesamtkunstwerk* permet de constater que le groupe a continué d'élaborer ses textes en puisant à la fois dans le français et l'anglais. Il s'agit d'une forme de réponse artistique aux critiques qui lui ont été faites puisqu'en quelque sorte, il persiste et signe. En outre, il apparaît que le métissage des langues est une pratique répandue dans le rap à l'échelle internationale, une pratique qui joue un rôle de construction identitaire, comme le mentionnent Bronwen Low et Mela Sarkar, dans « Plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré ? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple³³ » :

Le « parler multilingue » (Lamarre 2012) qui caractérise la scène hip-hop montréalaise aide à créer un modèle de communauté pluriculturelle à la fois locale et internationale. Cette façon de mélanger les langues peut faire partie de l'auto-définition identitaire du groupe. Si c'est le cas, il faut l'apprendre pour en devenir membre. Il existe de nombreux exemples de ce phénomène, par exemple en Afrique (Higgins 2009, Omoniyi 2009), en Asie (Lin 2009, Pennycook 2003, 2007), ainsi que dans d'autres types de communautés de jeunes à travers le monde³⁴.

Dany Saint-Laurent affirme à son tour

[qu']une part importante de la poétique d'un rappeur passe par l'utilisation concomitante de plusieurs langues, qu'on appelle diglossie ou polyglossie. Cette tactique linguistique permet au rappeur de s'approprier la langue perdue, la langue imposée et la langue de la rue. En fait, ce sont surtout les rappeurs hexagonaux qui adoptent cette pratique : colorant leurs textes « d'importations lexicales venues de tous horizons », ils y font cohabiter les langues de diverses époques (vieil argot français, verlan) et de diverses

³³ Low, Bronwen, Mela Sarkar, « Plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple », *Revue Kinephanos*, Vol. 3, No. 1, juillet 2012.

³⁴ *Ibid* p. 37

régions du monde (anglais, arabe, tzigane, dialectes africains, créole antillais et parlers régionaux français tels l'occitan)³⁵.

Ainsi, il apparaît que le multilinguisme relève de la poétique et de la construction identitaire, en plus d'être une pratique emblématique du rap. Son utilisation est donc une prise de position politique et stylistique mise au service de l'écriture, comme en témoignent ces exemples tirés de *Gesamtkunstwerk* :

« Nowadays, j'arrête de me chercher, j'kick la cacane / Cut the bullshit pis deviens donc quelqu'un³⁶ »

Ici, l'allitération avec le son « k » prend forme à la fin du premier vers qui contient non seulement un jeu sonore mais aussi une référence à un jeu bien présent dans l'imaginaire québécois du milieu du 20^e siècle. Les deux vers font concorder, dans leur construction rythmique, les mots « chercher » et « bullshit », ce qui constitue une paronomase, figure du rap par excellence selon Julien Barret :

La paronomase [*] est aujourd'hui l'outil de base du rap français, celui qui sert à forger la plupart des textes. Cette figure, qui consiste à associer des termes proches phonétiquement et dont le sens diffère, symbolise bien l'esthétique du freestyle. Mais d'avantage que la différence de sens, c'est le critère de la ressemblance phonétique qui semble surtout pertinent pour les rappeurs. [...] Au caractère convenu de l'association sonore réalisée par la rime, j'oppose l'aspect mystérieux, brut et subtilement efficace de la paronomase. [...] Au commencement, le rap était figé en alexandrins ou en mètres réguliers et la rime sonnait pour ainsi dire la fin de chaque mesure, régulièrement, de façon monotone. Non seulement la paronomase, par son caractère indéterminé, donne de la souplesse, brise la monotonie, crée des effets de flow [*], mais c'est en outre une figure sonore plus efficace et virtuose que la rime de base³⁷.

Les exemples de paronomase sont nombreux dans l'album mais souvent il apparaît que les rappeurs se réapproprient la figure pour la développer d'avantage, comme dans cet exemple tiré de la pièce « Wake-up call³⁸ » :

« I guess j'suis pogné pour le do it / I guess t'es pogné pour m'écouter now³⁹ »

³⁵ Saint-Laurent, Dany, *Nos sillons d'engagement : la question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, Mémoire de maîtrise, Lucie Robert (dir.), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 36

³⁶ « Wake-up call », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 93

³⁷ Barret, Julien, *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2008, p. 72-72

³⁸ « Wake-up call », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 93

³⁹ *Ibid.*

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

3.2.3 Les lieux communs

Finalement, l'un des aspects caractéristiques du rap est la présence dans les textes « d'un solide fond de lieux communs mille fois proférés, avec leurs références convenues, leurs tournures obligées, leurs adresses rituelles, leurs procédures mimétiques⁴⁰ ». Tout cela est bien présent dans *Gesamtkunstwerk*. Sans surprises on y relève tout un champ sémantique lié à la consommation de marijuana et d'alcool, aux soirées festives et à l'auto-valorisation.

Dead Obies adapte en outre cette pratique et développe une façon singulière de s'approprier certains lieux communs du rap, notamment la mise en valeur de biens matériels pour symboliser la réussite. Le motif de la voiture, par exemple, montre bien la réappropriation du procédé par le groupe :

« 007, j'abandonne la Bentley⁴¹ »

⁴⁰ Béthune, Christian, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », no 189, 1999, p. 13

⁴¹ « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

« Redémarre le V6⁴² »

« Dans un bazou s'une piste de course, pis on hit le road, on hit le road⁴³ »

Chacun de ces exemples reconfigure la façon d'utiliser un lieu commun du rap. Dans le premier exemple, le motif de la voiture est exposé par le biais d'une référence cinématographique (James Bond). Il y a donc une forme de médiation culturelle entre le narrateur et le procédé. Le deuxième exemple est issu du lexique deadobien, le V6 étant évoqué à d'autres reprises dans les textes du groupe comme le véhicule dans lequel les protagonistes se déplacent. Dans le dernier exemple, l'emploi du mot « bazou » pour « voiture » est certes la marque d'un ancrage local, ancrage local que le vers arrime à une référence à la chanson *Hit the Road Jack* popularisée par Ray Charles, en duo avec Margie Hendricks, en 1961. À nouveau, le texte va plus loin que la réitération du motif, il le réinvente en en faisant l'articulation entre un mot issu du langage populaire québécois et une référence culturelle musicale largement connue. Il apparaît alors que le motif jette ici des ponts qui relient local et global. Globalement, l'arrimage de la figure de la voiture à celle de références culturelles est une façon de satisfaire les codes du rap tout en les reconfigurant afin d'y ajouter une dimension extratextuelle.

La présence du religieux dans les textes est un autre de ces lieux communs. Béthune affirme que depuis ses origines, « la culture noire américaine a toujours envisagé la frontière qui sépare le sacré et le profane comme labile et perméable⁴⁴ » et que la proximité qui unit le rap au monde du sacré se retrouve de multiples façon dans les textes de rap, depuis la scansion qui s'apparente à celle du prêcheur jusqu'aux thèmes abordés par les rappeurs qui « manifestent une parenté souvent étroite avec les discours à vocation religieuse⁴⁵ », en précisant que ce lien se révèle « sous forme d'indicateurs glissés ça et là dans le corps de la narration⁴⁶ ». L'un de ces indicateurs dans l'œuvre de Dead Obies est la figure de Jésus, présente de façon soutenue dans les textes du groupe depuis Montréal \$ud, dont une pièce

⁴² *Ibid.*

⁴³ « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

⁴⁴ Béthune, Christian, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », no 189, 1999, p. 159

⁴⁵ *Ibid.*, p. 168

⁴⁶ *Ibid.*, p. 168

s'intitule d'ailleurs « Jé\$us ». La graphie particulière que Dead Obies donne au mot allie sacré et profane en coupant par le milieu le nom du personnage biblique avec le signe du \$. Dans *Gesamtkunstwerk*, le rappeur YesMccan reprend la figure dans la pièce « Johnny », en plus de faire référence au récit biblique : « Jeune Jé\$us pour ces chilleux / Citent les verses comme des prières / Les pieux call it odieux, 'tendent que j'sleep pour me P.I., mon wigga / Pitche la première pierre pis j'en bâtirai mon pieux⁴⁷ ». Joe RCA, dans « Wake-up call », fait de même : « Yeah j'ai marché sur l'eau / L'hiver est tellement frette mon gars, j'ai marché sur l'eau⁴⁸ ». Il s'agit donc de reprendre un élément présent dans le rap de façon marquée et de l'adapter à la singularité, tant identitaire que locale, du groupe. Dans ce dernier exemple notamment, le jeu de mots ne prend sens que dans une perspective où l'on considère l'adaptation du récit biblique au paysage local.

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

3.3 Le métadiscours sur le travail

Faire émerger la dimension artistique implique qu'il y a eu travail, réflexion, remodelage, comme nous venons de le voir. L'examen des textes des chansons révèle, au-delà de la

⁴⁷ « Johnny », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 99

⁴⁸ « Wake-up call », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 93

manipulation langagière, la présence soutenue d'un métadiscours dont nous avons relevé les trois formes principales : le travail, tant artistique qu'alimentaire, que requiert la réalisation d'un projet tel que *Gesamtkunstwerk*, la société québécoise et l'industrie musicale, et le statut d'artiste.

Nous relevons deux arcs thématiques qui, articulés l'un à l'autre, mettent en forme un discours sur le travail qui déconstruit le présumé péjoratif d'un rap spontané. Le premier est celui du travail et le deuxième celui de la pauvreté, de la précarité. Ensemble, ils construisent un discours qui montre que derrière les apparences d'une vie de fête, de drogue et de musique se cache une réalité autre :

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

Cause I paid the price to be the boss, done did it
Peter Pan et Mickey Mouse won't get it
Seen my dad inanimé, kid grow up
Drew the line and animated my way up, been rough

My heart broke on top of that
Went broke, where the hustle at?
Except that money, love is all we got⁴⁹

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

Dead Obies clique, fuck a'ec le roster, bitch!
Sick outfit pis les chaussures fittent
Photogéniques, yeah, faut s'le dire
Forcé d'admettre that I was born to win⁵⁰

⁴⁹ « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD « Wake-up call », Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

⁵⁰ *Ibid.*

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

So, let's get it! Here we go again
 I was high last night, get low again
 I'm sorry, Miss, si tous les jours on s'quitte
 Mais j'ai du dough à faire, I got shows to rip, so let's go⁵¹

Sur mon duty 9 to 5-ish
 Mais ça c'tu vrai ou ce l'est pas? Shit...
 I guess qu'on saura jamais comment tu t'es rendu là, then
 Ce que tu voulais, ben là, tu l'as, right?⁵²

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

I crawled then I stood up, straight from the bottom
 Started d'un garage sur Messier, une à l'ouest de Fullum, on est bons jusque là Now,
 who will provide for my own? My bread and my butter
 Arrête de chercher, boy, j'suis ce gars-là, you should know better⁵³

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

Been workin', tu l'as pas? Man, ç'pas mon christ de problème
 Tu feel sour? Yeah, been there, check mes runnings
 Clean, clean
 Backstage, so much weed, la vie qu't'aimerais so much vivre⁵⁴

⁵¹ *Ibid.*

⁵² « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD « Wake-up call », Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

⁵³ « Explosif », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 103

⁵⁴ « Jelly », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 91

7 - 24 pis des fois j'fais de l'over, mon nwigga?
 Gotta get mon shit on the road, otherwise j't'un chokeu', mon nwigga?
 That's right! Focus mon nwigga! That's right! Pull-le mon nwigga⁵⁵

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

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

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

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

« You sold your soul »
 C'tait gratis pour le downloader
 Trop de hits, savent même plus sur quel pied danser
 Mississipin' dans l'GMC, let's go!⁵⁶

Ce passage commence en installant une filiation entre les plateformes de diffusion électroniques, dont le narrateur associe les pratiques avec celles des compagnies forestières, partant de ce constat large pour préciser, à la deuxième strophe, les impacts de ces pratiques sur Dead Obies en référant à *Montréal \$ud*. Les deux dernières strophes poursuivent dans ce sens et font converger le métadiscours vers le statut d'artiste.

Articulé aux enjeux d'occuper cette position, l'album met aussi en place un métadiscours de la célébrité : « C'fait que tu walk around tryin' to be hood / Check, slow down, chum, Johnny

⁵⁵ « Aweille ! », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 108

⁵⁶ « Wake-up call », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 93

B Goode⁵⁷ ». Avec la référence à la chanson de Chuck Berry (dont le texte parle de la volonté d'atteindre la célébrité dans le *rock and roll* quand on a des origines modestes mais un grand talent qui semble inné), le texte opère un rapprochement avec la démarche du groupe. Le discours prend alors forme par le biais de la référence. Cette mécanique est typique chez Dead Obies, dont les textes créent des liens avec des productions culturelles et artistiques :

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

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

C'est Joe Rock, oh my God ! Faut qu'lay low
Faker plein d'choses qu'on est pas (hell no!)
Got big shows commin' up (like woh!)
Take the money et je go⁵⁸

Ici, le texte parle de célébrité en faisant référence au film *Napoleon Dynamite* (Jared Hess, 2004) puis, dans la deuxième strophe nous relevons une référence à la chanson des Colocs⁵⁹ *Passe-moé la puck*⁶⁰, avec le segment « Passe-moi la manette », appuyée par la présence du verbe « compter » qui se trouve dans les deux textes : « Passe-moé la puck pis j'vas en compter des buts⁶¹ » et « Compte un rack a'ec 20 like it ain't none to it ». Le cas échéant, le protagoniste souhaite qu'on lui donne sa chance de montrer ce dont il est capable, idée qui fait écho au texte des Colocs et qui constitue un métadiscours qui rejoint à la fois le travail et le statut d'artiste.

⁵⁷ « Johnny », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 99

⁵⁸ « Johnny », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 99

⁵⁹ Les Colocs sont un groupe québécois ayant occupé une place très importante dans l'univers musical et culturel de la province. Certains parlent d'un groupe mythique. Quoi qu'il en soit, son œuvre est très connue du grand public québécois. Pour plus d'information, consulter l'ouvrage *Dédé*, de Raymond Paquin, paru aux éditions VLB en 2004.

⁶⁰ Fortin, André, sur *Les Colocs*, Ariola/BMG, 1993

⁶¹ *Ibid.*

Ainsi, si la poétique des textes renferme une part du discours, l'analyse thématique révèle la mise en place d'un métadiscours. La teneur souvent autobiographique des textes de rap est, dans ce cas-ci, mise au service d'un message précis, celui du travail quotidien derrière le succès de Dead Obies. Depuis les espaces liminaires, donc, qui mettent en forme un métadiscours qui revendique le statut d'œuvre d'art pour l'album, une œuvre dont le point de focalisation est le public du groupe, jusqu'au propos des textes qui exposent une trajectoire ardue et le travail quotidien qui a mené au succès, *Gesamtkunstwerk* se pose comme réponse à la polémique dont ses auteurs ont fait l'objet. Une fois cela établi, il semble que l'album s'emploie aussi à déployer des stratégies qui permettront d'atteindre le destinataire envisagé. Nous l'avons vu, l'utilisation de référence est un procédé utilisé par le groupe pour construire son métadiscours, mais il apparaît que la mise en place d'un important réseau intertextuel lié à la chanson québécoise est l'une de ces stratégies.

3.4 Le réseau intertextuel

Ce réseau s'établit à l'aide de plusieurs procédés, dont la construction de références qui s'établissent parfois explicitement et parfois par des jeux de consonnance ou de connotation. Le motif des chaussures, par exemple, largement utilisé dans les textes de Dead Obies, rappelle Félix Leclerc avec la chanson *Moi, mes souliers*. Il installe une connivence avec le classique musical québécois et établit un lien avec le personnage du chansonnier des années entourant la Révolution Tranquille au Québec. L'utilisation de ce type de lieux communs est typique du rap, selon Béthune, et est ici dans le même temps un ancrage local. Cela rejoint la notion de glocalisation considérée comme emblématique du genre musical :

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

politiques, historiques, sociétaux, etc., qui sont notamment palpables dans les logiques des médias et les politiques et industries culturelles⁶².

Le motif revient à de nombreuses reprises dans *Gesamtkunstwerk* et l'incipit en est représentatif : « All the places I've been, fait qu'mes shoes s'abîment⁶³ », « Y m'a dit qu' pour courir, fallait une paire de Jordan's⁶⁴ », « J'ai usé mes semelles 'til they smell of success⁶⁵ ».

Dans la même perspective, d'autres références tissent un important réseau intertextuel qui peut interpeller un destinataire autre que celui attendu pour Dead Obies. Nous relevons une référence à Claude Dubois dans le vers : « Bébé jajou la toune ou bedon je r'tourne au Starbucks⁶⁶ ». « Bébé jajou la toune » est une chanson parue sur l'album *Touchez Dubois* en 1972 et est un autre classique de la chanson québécoise. Si la référence est décelable à l'écoute, l'écrit vient la confirmer avec l'orthographe particulière du titre, que l'on retrouve telle quelle dans le texte du rappeur.

Le texte fait aussi référence à Dédé Fortin et à *Tassez-vous de d'là*⁶⁷, une chanson des Colocs qui a connu un succès populaire important en 1998 : « Sur notre "Tassez-vous de d'là" – Dédé / What's really good ?⁶⁸ ». La pièce « Aweille ! » contient une référence à la chanson Rapide blanc d'Oscar Thiffault parue en 1954 : « Awigna han ! Ça fait que je rentre ben hardiment / Son mari est au Rapide Blanc / Ça qu'a dit, à moins qu'a mente, chum⁶⁹ », tandis

⁶² Lesacher, Claire, « Rap, langues, "québécoisité" et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne. », *Diversité urbaine*, 14(2), 77–95. [en ligne], doi:10.7202/1035426ar, consulté le 7 août 2018.

⁶³ « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

⁶⁴ « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85. Le rappeur fait référence au modèle de souliers Jordan de la marque Nike.

⁶⁵ « Do 2 get », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 85

⁶⁶ « Aweille ! », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 108

⁶⁷ Fortin, Dédé, El Hadji Diouf (paroles), André Fortin et André Vanderbiest (musique), *Dehors novembre*, Musicomptoir, 1998

⁶⁸ « Aweille ! », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 108

⁶⁹ *Ibid.*

que la pièce « Johnny » réfère à la chanson *Johnny go*⁷⁰ de Jean Leloup. La référence tient d'abord sur un jeu de similarité phonétique sans s'affirmer clairement : « cours Johnny cours⁷¹ » et « Go, Johnny go⁷² ». Elle deviendra explicite dans le couplet de Joe RCA : « Take the money et je go⁷³ », qui reprend exactement le texte de Leloup.

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

Outre les références musicales, l'album contient nombre de références littéraires qui rejoignent les courants contre-culturels dont nous avons parlé, avec entre autres Jack Kérouac et la génération beatniks : « Le Beat Generation est back "On the Road"⁷⁴ ». Il s'agit bien sûr d'une référence au mouvement littéraire et artistique dont le roman *On the road*⁷⁵ (Sur la route) de Jack Kerouac est sans doute l'œuvre la plus connue, mais qui résonne d'une façon particulière lorsqu'on la place dans un texte de rap. La référence littéraire convoque cette génération qui a porté les grands mouvements contre-culturels et qui en a fait une œuvre majeure tout en résonnant de façon particulière chez l'auditeur de rap pour qui le terme beat est un lien direct avec le genre de musique qu'il apprécie. Pour l'élite intellectuelle, il évoque un groupe d'écrivain qui a permis, selon Jean-Pierre Sirois-Trahan, à la contre-culture de se

⁷⁰ Leloup, Jean, « Johnny Go », *Le Dôme*, Audiogram, 1996

⁷¹ « Johnny », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 99

⁷² Leloup, Jean, « Johnny Go », *Le Dôme*, Audiogram, 1996

⁷³ « Johnny », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 99

⁷⁴ « Explosif », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 103

⁷⁵ Kerouac, Jack, *On the road*, New York, Vicking Press, 1957, 320 p.

définir « elle-même comme multiplicité⁷⁶ ». Nous souhaitons préciser que nous ne prétendons pas tracer une frontière hermétique entre les amateurs de rap et l'élite intellectuelle, mais nous entendons néanmoins montrer comment une même référence peut résonner de manière à convoquer plus d'un destinataire.

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

3.5 La fonction conative : les refrains mélodiques chantés

La fonction conative, selon Jacques Julien, est celle qui établit les relations entre le chanteur et l'auditeur et qui « met [...] en lumière la stratégie d'accrochage, de séduction et de conviction qui s'établit aux deux pôles de la communication⁷⁷ » dans une perspective d'analyse qui considère la chanson populaire comme « un phénomène interactif de communication⁷⁸ ». Il apparaît que cette fonction s'active dans *Gesamtkunstwerk* par l'intégration de refrains mélodiques chantés qui invitent le public à faire entendre sa voix. Il s'agit d'une prise de position esthétique qui constitue un ancrage métadiscursif supplémentaire cohérent avec le concept de l'album.

La chanson « Waiting » en est emblématique, d'abord par sa structure formelle qui se colle à la forme traditionnelle couplet-refrain associée à la chanson. Elle suit le patron A-B-A-B-C-A-B, où A correspond au couplet, B au refrain et C au pont⁷⁹. Si les couplets vont chercher la

⁷⁶ Sirois-Trahan, Jean-Pierre, « L'évolution intranquille : multiplicité et rock québécois », dans Larose, Karim et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 56

⁷⁷ Julien, Jacques, « La fonction conative dans la chanson populaire », dans *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Tryptique, 1987, p. 146

⁷⁸ *Ibid.*, p. 145

⁷⁹ Dans le milieu musical, on a tendance à utiliser le terme anglais bridge pour désigner cette partie d'une pièce. Nous utiliserons le terme français « pont », à l'instar de Robert Léger dans l'ouvrage *Écrire une chanson* (2001).

particularité essentielle du rap qui est de « mettre en avant le texte scandé sur la mélodie⁸⁰ », les refrains mélodiques viennent polariser la pièce en lui conférant un caractère chanté. L'effet créé est d'installer une médiation entre l'auditeur et la chanson au sein de laquelle le refrain vient jouer un rôle bien précis qui est celui de l'appel à l'action. Il incarne un « procédé mnémotechnique qui sollicite et favorise la réponse du public⁸¹ ».

Ce refrain mélodique, chanté par les rappeurs et par des choristes, devient rapidement un point de repère pour l'auditeur qui pourra aisément le chanter à son tour, devenir partie prenante de la chanson. Cela est particulièrement vrai dans *Gesamtkunstwerk*, où l'enregistrement en spectacle donne à entendre la foule qui chante avec les artistes. L'apparition des chœurs « représente une collectivité réelle ou simulée [...], la reprise chorale joue le rôle attendu d'entraînement sur l'auditoire : "ça porte à chanter"⁸² ».

De plus, ce que la foule chante dans ce refrain sont les mots que Dead Obies lui adresse directement : « I don't mean to keep you waiting but baby, you know how it goes / Twist a cigarillo and I'm ready for the show⁸³ ». La foule devient donc porteuse du discours du groupe et lui retourne le commentaire. Cela crée une impression de fusion entre public et artistes, ces derniers offrant au premier un espace pour se faire entendre. Cette prise de position agit, à l'instar de la pochette de l'album et des espaces transitoires entre les chansons, pour faire du public le point focal de l'œuvre.

Cela considéré, *Gesamtkunstwerk*, par son concept, son titre, les théories artistiques dont il s'inspire et les références intertextuelles qui le construisent, constitue un métadiscours du travail artistique derrière sa création, qui se déploie en trois temps. D'abord, la mise en place d'éléments visant à faire ressortir la dimension artistique de l'œuvre, dans une mécanique métadiscursive, puis la reconfiguration des principales caractéristiques du rap,

⁸⁰ Barret, Julien, *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2008, p. 13

⁸¹ Julien, Jacques, « La fonction conative dans la chanson populaire », dans *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Tryptique, 1987, p.153

⁸² Julien, Jacques, « La fonction conative dans la chanson populaire », dans *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Tryptique, 1987, p.153

⁸³ « Waiting », Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD. Voir le texte intégral à l'annexe A, p. 89

reconfiguration qui se pose en discours sur la dimension artistique du genre. Finalement, la mise en place d'éléments visant à établir des liens avec le champ culturel et musical dans le même temps qu'ils constituent des repères pour un destinataire autre que celui attendu par l'album de rap.

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

CONCLUSION

L'objectif de ce mémoire était de dégager la posture de Dead Obies dans *Gesamtkunstwerk* en analysant d'une part les discours médiatiques qui ont accompagné sa sortie et d'autre part les éléments formels, poétiques et esthétiques tant des textes et musiques que des espaces liminaires de l'album.

Le travail qui visait à faire un portrait de l'émergence et de l'histoire du rap au Québec (chapitre 1) nous a menée au constat d'une grande rareté de sources secondes. Ce sont donc les sources premières, des écrits journalistiques pour la majeure partie, en plus de quelques textes universitaires récents, qui nous ont permis de construire une chronologie du rap québécois. Les journalistes qui se sont intéressés au phénomène ont aussi grandement contribué, par le biais d'entretiens auxquels ils ont accepté de participer, à l'établissement de cet état des lieux. Ils ont alimenté ces recherches qui ont permis de faire un portrait juste bien que très global du rap au Québec. En effet, l'un des constats auquel le travail sur ce mémoire a mené est celui d'un foisonnement, dans la dernière année particulièrement, de l'intérêt pour l'histoire de ce genre musical. L'attention médiatique, populaire et institutionnelle que le phénomène suscite très récemment permet de mettre au jour une histoire méconnue.

Par ailleurs, notre analyse révèle ce qui, dans les œuvres de rap de cette troisième vague identifiée comme « néo-rap » québécois, a mené à éveiller l'intérêt, tant médiatique, populaire qu'institutionnel, pour le genre musical. Avec l'exemple de *Gesamtkunstwerk*, nous avons constaté que la forme et la poétique peuvent contribuer à orienter les discours afin de les détourner des éléments biographiques concernant les rappeurs, ou des dimensions sociologiques du rap, pour forcer un examen de l'œuvre.

D'abord, Dead Obies a su donner à son deuxième album un titre qui allait orienter le discours critique. Il a fallu s'intéresser à ce titre allemand, à sa signification. Ainsi, l'interaction

médiatique, dans une alternance entre trois dynamiques distinctes (Amossy), a construit un discours qui a pour objet le travail artistique dans l'œuvre, que les médias ont contribué à montrer. Nous avons d'ailleurs noté, à cet effet, l'apparition du mot œuvre dans certaines critiques, ce qui témoigne d'un changement de statut, dans le discours du moins, pour l'album de rap. Le concept d'enregistrement de l'album a eu un effet similaire. L'esthétique sonore et visuelle, en plus des aspects formels, ont mis en place une frontière que la critique a dû considérer, ce dont le discours médiatique témoigne. Ce faisant, l'occasion a été donnée au groupe d'affirmer sa prise de position à propos de la polémique linguistique dont il a fait l'objet, par le biais d'entrevues rapportées par écrit dans les journaux, de reportages, ou bien sûr par l'entrevue à *Tout le monde en parle* (chapitre 2).

Nous avons relevé et analysé les éléments relatifs à « l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'*ethos*¹ ». Par « discours » nous entendons ici celui qu'est l'œuvre analysée en tant que prise de parole. Dans cette perspective, nous constatons que l'album déploie de multiples réseaux référentiels et intertextuels, ainsi qu'une esthétique visuelle et sonore qui agissent sur plusieurs plans simultanément et qui inscrivent le discours de l'œuvre dans la filiation du rap au sens large dans le même temps qu'il l'ancre dans la société québécoise, suivant une mécanique de *glocalisation*.

En outre, considérant qu'historiquement, le rap est un genre musical dont la production et la réception sont intimement liées à la jeunesse, il apparaît que l'ancrage local de l'album se déploie dans une esthétique générationnelle propre aux jeunes montréalais. Par ailleurs, l'analyse révèle la mise en place d'un réseau intertextuel qui semble convoquer un autre destinataire, tout aussi générationnel mais bien éloigné du public attendu de Dead Obies : les *baby-boomers*, en tant que génération déterminante de la norme culturelle québécoise contemporaine. L'analyse interne et externe permet alors de constater la mise en forme de différents destinataires.

¹ Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 21

Le plus grand défi de ce projet a sans doute été l'obligation de faire des choix parfois difficiles et de laisser de côté certains aspects au profit d'une recherche circonscrite aux dynamiques discursives internes et externes à l'œuvre dans la mesure où celles-ci contribuent à la mise en forme de multiples destinataires. Ainsi, aux liens possibles entre la façon singulière dont Dead Obies travaille ses textes et la poésie des grands mouvements contre-culturels au Québec, nous avons privilégié une analyse qui met en lumière la dimension métadiscursive sur le travail artistique et l'examen des espaces liminaires de l'album, dans le but d'avoir une vue d'ensemble de l'œuvre. En outre, nous avons laissé de côté une analyse qui aurait pu faire émerger des liens entre l'émergence du rock et l'émergence du rap au Québec, dans la perspective d'orienter notre étude vers l'analyse interne.

Devant la nécessité de situer notre analyse et donc de procéder à quelques recherches historiques telles qu'exposées dans le premier chapitre, nous constatons d'une part les limites que nous avons dû imposer à notre projet et d'autre part une forme de vide institutionnel concernant les études du rap au Québec. La tendance est cependant à l'accroissement de l'intérêt pour ce genre de musique dans les universités.

Du côté des institutions culturelles, au moment d'écrire ces lignes, rien n'indique un changement des règles concernant le contenu francophone des albums et productions pouvant être soumis pour le gala de l'ADISQ. Par contre, 15 ans après l'interruption du gala par le collectif 83, donc en 2017, le prix pour l'album hip-hop de l'année est passé au gala en ondes, remis cette année-là à Alaclair Ensemble pour l'album *Les frères cueilleurs*. Le groupe a d'ailleurs assuré l'ouverture musicale de cette soirée. Ces événements témoignent d'une nouvelle avancée dans la reconnaissance institutionnelle du rap. Selon Maybe Watson (Alaclair Ensemble),

Les pionniers du hip-hop québécois se sont beaucoup battus pour que les institutions comme l'ADISQ reconnaissent notre style de musique. Maintenant, c'est fait, mais on a toujours dû faire nos propres galas, nos propres vêtements, nos propres célébrations, nos propres vidéoclips. Donc le combat n'est pas terminé, ce n'est pas parce qu'on est

encensés, aujourd'hui, par l'ADISQ, qu'on va devoir cesser de travailler pour se démarquer².

Ce discours qui se tient dans le cadre d'une entrevue réalisée au gala de l'ADISQ et rapporté par Radio-Canada, ne serait-ce que par les vecteurs qui lui permettent de se rendre au public, témoigne déjà d'une avancée, pour le rap, dans le champ culturel québécois. Par ailleurs, les propos du rappeur, s'ils reconnaissent cette avancée, mettent de l'avant le travail que les artistes de rap font dans l'ombre depuis des années. À l'instar de *Gesamtkunstwerk* le discours sur le travail artistique qu'exige le rap a maintenant de nouveaux vecteurs de communication, avec un auditoire notablement plus large.

En ce qui concerne les lieux d'échanges médiatiques « grand public », les nombreuses entrevues données par des rappeurs dans des émissions culturelles telles que *La soirée est encore jeune* sur les ondes radio de Radio-Canada, *Deux hommes en or* à Télé-Québec, *Les échangistes* et *Le beau dimanche* à la télé de Radio-Canada témoignent d'une reconnaissance par le milieu culturel. Il semble maintenant admis qu'on ne peut passer sous silence, quand on travaille à l'élaboration des programmations de ces émissions culturelles ou de divertissement, l'importance du rap.

Nous retenons de ce survol discursif que la participation de Dead Obies à la polémique linguistique a placé le groupe dans une posture dont la controverse constitue la structure de base, et qu'en répondant aux accusations qui lui étaient faites il a alimenté le discours et gagné en visibilité, puis en crédibilité. Proposant une réponse artistique avec *Gesamtkunstwerk*, Dead Obies a fait de son œuvre un discours sur l'art et qui contribué à changer l'image du rap au Québec.

² Propos tirés d'une entrevue donnée par le rappeur au gala de l'ADISQ 2017 et rapportés dans un article d'Angie Landry intitulé « ADISQ : Une touche d'Abitibi dans la victoire historique d'Alaclair Ensemble » et paru sur le site de Radio-Canada le 30 octobre 2017 : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1064212/adisq-une-touche-dabitibi-dans-la-victoire-historique-dalaclair-ensemble>

ANNEXE A : TEXTES DE CHANSONS DE *GESAMTKUNSTWERK*

(Reproduit avec l'aimable autorisation de Bonsound)

DO 2 GET

20some

Dough to get
I got more shows to rip
Dead-O on the road again, c'est mon tour de get
Sous le spotlight, viens donc voir le dopest set

We got love
And it ain't over
And it ain't over
No it ain't over

We just gettin' started et pis t'es captivated
Looking at me now, thinking: « How'd he made it? »
J'suis tellement plus about being felt que famous
Que même moi, j'sais plus what the hell my name is

Got tons
20some was kind of gone lately
Well I had to go, they won't let me
Now I got to show up, Lord help me

Sur mon erre d'allée, bitch! Can't neglect it
007, j'abandonne la Bentley
Pop un rocket air, maintenant time to land it
Looking at me fly, now they want to see me drown

Tell me
How the hell j'suis sensé fall? Bitch!
I'm right on top mais sans effort
At least, c'est ça que t'es sensé croire

Cause I paid the price to be the boss, done did it
Peter Pan et Mickey Mouse won't get it
Seen my dad inanimé, kid grow up
Drew the line and animated my way up, been rough

My heart broke on top of that

Went broke, where the hustle at?
 Except that money, love is all we got

Redémarre le V6
 Life's a bitch, mais est belle quand t'insiste
 Wanna win the race? Better tie your laces
 Couldn't get a hold on the time you wasted
 Gotta run

It's how I got over
 Had to go, they won't let me
 Now I got to show up, Lord help me
 Now I got

REFRAIN

Dough to get, more shows to rip

Jo RCA

Dough to get, more shows to rip
 Coast to coast, get poed a bit
 And I'm doin' me, let's toast to this
 All the places I've been, fait qu'mes shoes s'abîment
 Dead Obies clique, fuck a'ec le roster, bitch!
 Sick outfit pis les chaussures fittent
 Photogéniques, yeah, faut s'le dire
 Forcé d'admettre that I was born to win
 So, j'peux pas donner d'fuck like most of y'all do
 Pas donner d'fuck about most of y'all
 B-Y-E: c't'un aurevoir
 Pis un aurevoir, c't'un autre départ

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

Snail Kid

Guess qu'on est r'parti pour un christ de boutte
 Guess que j'fais ça d'puis que j'pisse deboutte, yeah
 Dans un bazou s'une piste de course
 Pis on hit le road, on hit le road
 On ride! All right!
 Kiss ma blonde, m'a juste y dire qu'j'suis gone
 Man, all night! All right!

Kid de banlieue né pour get some more
Moé j'suis l'fils de Robin, frère de Dôvid

J'pense qu'on va « make it », yeah, ma mère l'a callé
À m'a dit qu'pour ça, ça prenait une paire de balls
Y m'a dit qu'pour courir, fallait une paire de Jordan's
« I got dough to get, mo shows to rip »
Pis on est r'parti pour un tour de piste
Peux-tu t'dire que c't'une grosse année
Là j'ai un show à finir, let's toast to this! I got

REFRAIN

O.G. Bear

Hold up a minute, hold up your drinks, better call it in
Let me hold yo' phone, it's a fucking hold up, what the fuck you think
I'm holding on, no peace of mind
I'm going home, I'll be just fine
Long as I remember, as far as I can recall
I've always been this peculiar, I wanted to have it all
Momma was working doubles, we would steal at the mall
Just hanging around the players in order to catch a ball, I had
Dough to get
Mo shows to rip, 6 poster pimps
Dough to get
2 dope connects, 6 boys collect
Dough to get
1 boy recalls 1 call collect
Dough to get
Just don't forget I got dough to get

Yes Mccan

More shows to rip
More dough to get
Moment d'silence pour nos haters (Bonne chose de faite!)

Qui m'donnent du love, qui m'donnent du bread
Donnent du fil à r'torde, j'me donne nonetheless
Give a fuck du reste, le do it!
Give a fuck si tu m'aimes pas, j'suis so over it
Lu ta colonne dans un papier dont j'sais trop pu l'titre
Genre de torchon j'torcherais pas mes chaussures with
Tu peux marcher dans mes shoes si la pointure fitte
Mais t'es mieux d'un le shit (Run le shit!)

J'ai usé mes semelles 'til they smell of success
So c'est 1-800-suicide pour ceux qui m'succèdent
Si y'a quelqu'un qui a tué ça, j'suis l'pire des suspects

Mais qu'y'a rien comme le silence pour faire durer l'suspense, so
More shows, No-Doz
Les grosses pointes, les Warhols
Mets-moi up there avec le reste des mofos
Qui ont plus rien à prouver quand les spots closent
Lights up, les portes s'ouvrent
Les gens sortent, une couple de lost souls
Sur autre chose, sold-out shows
Slow-motion, photos - flash! Pause
One last night to get it right
Dernière chance to get it done
So on y r'tourne, encore une fois
« Mains en l'air, c't'un hold up », comme...

WAITING**20some**

Stand by, c'est quand tu veux
 Just let me get high, 'tend ti peu, man
 J'prends mon temps parce qu'j'suis rendu vieux
 Tu t'en christ? Well, guess qu'on est rendu deux, then

Ha ha! Veux-tu ben
 The fuck you mean: « J'ai peur d'y aller » ?
 Matter of fact, I was born ready
 Short stack, parce qu'y n'a pas un de breadé

Could do it all day, er'day, 3 yeux fermés, 2 mains dans le dos
 And smoke that dope!
 Why give a shit? I mean, quitte à me donner en show
 We can talk money
 Check ton langage, parce qu'comme on dirait dans le nôtre:
 « Y'où mon goodie? Fuck you, pay me! Cordialement vôtre »
 And I'm out like that

REFRAIN

I don't mean to keep you waiting, baby, you know how it goes?
 Twist a cigarillo and I'm ready for the show

Yes Mccan

I don't mean to keep you waiting, baby, you know how it goes (how it goes?)?
 'Ment le gars y go de 0 à 140 Km/h dans un rental
 Juste pour make it to the show, then un autre, and another
 Rien que su'l poster qu'j'prends une pause (j'prends une pause!)
 J'pense pas qu'personne sache anything for sure
 I don't think that they know où est-ce qu'on s'en va for sure
 They don't, they don't know (no!)

Ç'pour ça qu'j'fais rien qu'à ma tête pis qu'j'envoye chier la moitié d'la planète
 Talkin' 'bout me quand j'get sur le stage
 Gettin' high comme la voix à Jo sur les mids et pis la bass
 Pis si t'attendais un messie, j'pense pas qu't'aies fini d'perdre patience
 Mais si t'attendais pour l'album, désolé d't'avoir fait attendre

REFRAIN

BRIDGE

Ready pour le show
 Ready for some more
 We gon' get it, baby, we gon' get it
 We gon' get it, we gon'

Snail Kid

J'pense j'suis faite pour le do it
 Faire des shows pour une paire de shoes
 Mon gars, j'pense j'suis faite pour être sous ça
 True say, roule ça, passe icitte, mon gars, « DEUCE! »
 C'prend du chest pour être pour vrai, j'pense j'suis faite pour just do it, « swoosh »
 Tant qu'à m'donner en show autant ben faire ça pour vrai
 I mean, tant qu'à donner du fuck mon gars
 Tant qu'à tremper là-dedans au complet garde ça pour toé mais
 I mean, tant ben fuckin' enjoy mon gars
 20som'n rollin' le blunt, mon gars
 Boy Jo Rocka callin' les sush'
 Boy Bear ready to rumble, mon gars
 Ton boy Yes s'pompe le chessssst
 Team bouse, team dosin'?
 Dans les loges a'ec une couple de chilleux stoner
 Get sur l'stage, mon nwigga, j'suis ivre
 VNCE qu'y'est prêt à partir le beat

REFRAIN

JELLY**REFRAIN**

Sois pas jelly, homie, don't be jealous
 Sois pas jelly, homie (sois pas jelly, homie)
 Don't be jealous (don't be jealous, homie)
 Sois pas jelly, homie, don't be jealous
 No jealousy allowed!

Snail Kid

J'speak louder, là toute les chummies sont sour
 Real sour, big time, y veulent le savoir
 Y veulent me battle, oh shit, c't'épouvant!
 Catch-moi pas donner d'fuck, sippin' on bourbon

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

Yes Mccan

Déjà que j'suis so much ivr
 Parait qu'VNCE a une pas pire connex' de lean,
 à Paris, près de la rive
 Snail y fiends, Dennis feel comme si que le hash est weak
 Garde un Steve Nash de weed stashed dans ses jeans

Hash'n'weed, crab'n'lean
 Avertis Baudelaire: on a c'qui faut pour le spleen
 C'est pour de real, j'dis pas ça juste pour te tease
 You don't need tout c'que j'ai à part un peak de self-esteem
 Don't be jealous

REFRAIN

Sois pas jelly, homie, don't be jealous
 (T'as rien de plus, y'a rien de juste but don't be jealous)
 Sois pas jelly, homie, don't be jealous
 (Je r'viens demain a'ec les mains pleines, don't be jealous)

Sois pas jelly, homie (sois pas jelly, homie)
 Don't be jealous, homie (don't be jealous, homie)
 Sois pas jelly, homie, don't be jealous
 No jealousy allowed!

Jo RCA

No jealousy allowed
 J't'entends pas, le weed ici est loud!
 Get ready to ball, Hennessy au bar
 Tu feelais rien icitte, so tu félicites le bawss (bawss!)

I got it, I got it, got it and rappin' about it
 I mean, j'les fait déparler, il faut que j'arrête de parler
 As a matter of fact, ton favourite rapper panique carré
 J'l'avais callé, j'fuck le whole game up, après j'décalisse

Shake Montréal comme un twerk (twerk!)
 Make 'em clap comme un twerk (twerk!)
 Pis il parle comme y veut, get wild comme y veut
 Y vit large comme y veut, don't be jealous!

O.G. Bear

Couple of drinks, nothing to lose
 Something to win, nothing to prove
 Gone in a blink, I got nothing but time
 All I got is my clique and a matter of time

20some

Ah ah ah, what's up with this jealousy
 J'le sais qu'tu front, pis qu'tu m'feel aussi
 Arrête-moi ça, j'sais qu'tu fais comme si
 Ah ah ah, what's up with this jealousy

REFRAIN

WAKE-UP CALL

20some

I guess j'suis pogné pour le do it
 I guess t'es pogné pour m'écouter now
 On est pogné dans un two-way, moi pis toi, right?
 J'suis le premier à en douter though

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

J'ai eu une date a'ec Lady Luck
 I think I'm runnin' out of love
 13, Lucky 7
 Dis-leur le time right now, 'tends pas qu'ils devinent

Takin' over the bass
 Stop, look and listen 'cause I'm all over the place
 Nowadays, j'arrête de me chercher, j'kick la cacane
 Cut the bullshit pis deviens donc quelqu'un

It was any given Sunday
 Back de l'hôpital dans une '87 Hyundai
 10 sur 10 en plein milieu du mois de mai
 Baby sur son game, better get out of my way, say...

REFRAIN

Hey! Pogné pour jouer mon game
 Pogné pour trouver mon way out
 So, get out of my way

Jo RCA

And I'm better than y'all, hell of a god
 Shit, j'me suis réveillé mort
 Pogné pour trouver mon way
 Aweille, aweille, mon wigga, we be movin' away

Yeah, j'ai marché sur l'eau
 L'hiver est tellement frette, mon gars, j'ai marché sur l'eau
 Peu importe j'ai beau crier ou m'taire
 Ils vont m'crucifier les pieds dans' airs
 Wake up!

Yes Mccan

Wake up pis t'es baked up, gotta get the cake up
Donne une cut à Apple ou ben Spotify
Mon grand-père s'faisait pimp par les forestières
Là, c'est la même affaire, sont pas là si y'a pas de cut à faire
Wigga still ain't made une cenne sur Montréal \$ud
'Ment tu penses que j'fais pour m'endormir là-dessus
Comment l'reste du rap keb a pu dormir là-dessus
Quand leur girl écoutent not' disque avant d's'endormir la nuit
Errbody wanted me to lay low
Écouté personne et went all-out
« All I wanna do is get dough »
All I wanna do is get so high
« You sold your soul »
Ç'tait gratis pour le downloader
Trop de hits, savent même plus sur quel pied danser
Mississippin' dans l'GMC, let's go!

REFRAIN

WHERE THEY @**REFRAIN**

Where they at? Where they at?
 You say you got drugs, homie, tell me, where they at?
 Oh, you at the club? Where you at?
 You say you got thugs, mothafucka, where they at?

Yes Mccan

Front sur le grand écran, stunt sur ton Facebook
 Tape sur ton Twitter, t'es à un clic d'être straight shook (clic!)
 Paraît qu't'as des gats, mais quand les cops cognent
 Tes grands canons, where they at?
 Là tu sais pu where they at, motherfucker, where they at (where they at?)
 Vas-y, claim "Montréal" but we still runnin' that
 Ouuh, meilleure chance la prochaine fois
 Sittin' on top, pitche des roches su'é mouettes
 Motherfucker, I'm moi!
 Toi, t'es pareil à tou'é autres
 On est dans l'édifice pis ça s'pourrait ben qu'y saute
 Su'l' bord du précipice, motherfucker, vas-y saute
 Y'a plus personne pour te sauver, tous ceux qui avaient ton back
 Motherfucker, where they at

REFRAIN**O.G. Bear + Jo RCA**

Wherever the fuck you at, homeboy, wear yo' hat
 R.I.P. the Royals, Jeffrey Loria, where you at?
 Motherfucker bring 'em back! Yeah, Imma bring a bat,
 I keep a « Louis » in the back
 Keep it moving like a Uber while we do it in the back
 Straight pimpin' is a fact, yeah we been doin' that
 Su'a croix du Mont Royal en train d'crier: « where they at? »?
 Mawfucka, where you at?
 I been grindin' like Nyjah Huston, toi, mon gars, où est-ce qu't'étais?
 I been puttin' work, diamond in the back
 If you lookin' for yo' girl, elles sont toutes à Montréal
 On est parti, on est back, j'étais juste de passage
 Baby got back, but I never call back
 She like: « nigga, where you at? »

REFRAIN

20some

What you want to do, watch me do it
 Wish you had it all, avoue-le donc: Ouin, j'suis doué
 Why should I be gone quand t'es juste capable d'échouer
 On m'chuchote de shooter, c't'un sure shot, LE DO IT!

Un sharp shooter même quand j'apechoum
 Make a wish, ferme les yeux pis j'y va pour le swish
 Opportuniste, God bless, hater players, where they at?
 I mean, si le chapeau te fait ben, mothafucka, wear the hat
 Where they at?

Snail Kid

Where they at? Fuck boy, where they at?
 Tu dis que t'as payé 5000 pour tes mags, where they at?
 Pis tes chummés, where they at?
 Fuck ce shit-là, parle pas, farne ta yeule
 Bitch, you gotta follow the rules
 Une gang de suiveux d'l'âge d'or, they got me hors de mon mood
 Parce qu'ce shit-là got un nwigga so obsédé par les fuckbooooys
 Mais yo, personne d'autre peut faire ça, right?!

REFRAIN

LIL' \$**Snail Kid**

Fuck a'ec le boy, ou ben call it du junk, m'en calice, m'a pas v'nir chialer
 M'a pas plus donner du fuck about it, ils peuvent me croquer!?
 Everybody a tort, baby, c'est ça l'problème
 T'as pas l'temps, mon gars, « prend-le », that's what momma told me!

I been done, nwigga, been runnin', juste check mes Jordans Là, check un banlieusard prêt à
 prendre ça pis prêt à bâdrer!
 Là, j'ai mon cheeba, hein! Là, j'ai mon team, nwigga!
 En plus de ça, j'ai un lil' dough for the week, mon gars

Jo RCA

Yup, le stock est dans l'coffre a'ec le premier ministre
 J'donne aucun fuck about yo' fuckin' business
 Imma smoke it all, j'connais pas mes limites
 Imma smoke it all, j'connais pas mes limites

O.G. Bear

Can't you tell that we 'bout it? 20 bags in my pocket
 I drive the same old Chevy and do my thing in the projects
 You can catch me at TD, where bitches handle my profits
 'Cause when you see me on TV, that means another deposit

Let's have a toast for the money and fuckin' mix it with molly
 They ordered coke and Bacardi, but never had their Bacardis
 'Cause them fuckboys can't afford to sleep?
 How the fuck you think we making moolah every week?
 Plus I gotta eat

REFRAIN

Now I got a little money for the week (that's for the week)
 J'essaye pas de vendre mon soul (no!)
 But I need me some mo' (mo'!)
 'Cause you know I like them Unos on my feet
 So tell them hoes

I got a little money for the week (that's for the week)
 Got a head full of woes,
 Handful of foes? I got all those, plus I gotta eat!
 Tell them hoes

20some

T'as voulu get ce money, right? You bet! Sup with that?
 Opte pour la bitch pis tombe sur tête. You dead! Fuck was that?
 Peux pas payer though, s'il vous plaît, j'te le jure, m'a l'avoir tomorrow
 Bullshit! Broue dans le toupet, too bad! Y'où le bread?

'Tends peu, donne-moi donc une s'conde!
 Passe-moi le phone, anxious to the bone, patience never last long
 Politesse only, bout du compte, all of that crap pour un pile ou face wrong
 T'es pas dans ma zone, times are rough, sky de Londres
 Ding dong! Ding dong! Faut pas qu't'ailles répondre
 I mean, tôt ou tard, faut que tu sortes de l'ombre

We just 6 dope boys in a Cadillac
 Drift d'une côte, pis t'es passé date
 Hope pour le best 'til le Yable collecte
 Pray the Lord qu'on va être correct

On a get that show with a dough to spend
 All of them hoes wouldn't understand
 Look at them foes when I got got got got lil' money pour ma s'maine!

REFRAIN

JOHNNY**Yes Mccan**

Dis-moi, qui est le pire et qui est le mieux:
 Le pathnai a'ec les pockets pleines de billets ou celui qui l'a pillé?
 Tu peux être un suiveux si tu veux, mais sais-tu c'est qui ton leader?
 Son of a preacher du rap-jeu, turn un sceptique believer

Jeune Jésus pour ces chilleux, citent les verses comme des prières
 Les pieux call it odieux, 'tendent que j'sleep pour me P.I., mon wigga
 Pitche la première pierre pis j'en bâtirai mon pieux
 "Home parmi les haters", d'mande au vieux Scott-Heron
 So barre-moi pas comme un problème quand ton ado turn wigga
 Quand ta girl a turn 20 pis qu'ç't'avec 20 qu'elle turn up
 Pis bâdre-toi pas d'call la police, t'es mieux d'juste barrer tes deux portes
 Pis d'get une couple de Scott Towels pour mieux torcher les dégâts

Parmi les disses, les big-ups, money, bitches, and Hip-Hop
 Vaut mieux être hated pour être hideux 'lieu d'être aimé pour c'que j'suis pas
 Sucka-wigga, pull un wheelie, Tupac, Makaveli
 Passe le message à tes amis, Johnny, personne est à l'abri

BRIDGE

Faut qu'tu coures! Cours, cours Johnny, cours?
 Ou ben t'es ben trop cool pour give a fuck?

REFRAIN

Hey, Johnny!
 Dis qu'elle joue a'ec le feu
 Mais t'es pas ben mieux, Johnny!
 Tu vas t'faire mal un m'ment d'nné
 J'ai dit: hey! Hey hey!?
 P't'être qu'est juste pas faite pour toé
 Un bon m'ment d'nné, Johnny!
 Tu devrais t'faire à l'idée

20some

C'fait que tu walk around tryin' to be hood?
 Check, slow down, chum, Johnny B Goode
 Go, go, Johnny go, go pars la minoune
 Can't quit, but a part of me would

À part de mettre mon CD non-stop dans ton auto pris dans le trafic
 You believe in this shit semi-autobiographique

I'm on
 Dope, money, hoes
 Pourquoi tu dis ça? I don't know, moi? Juste à cause

It's all about the money! Tu prends ça pour du cash, I suppose?
 T'es un dummeu ou un kid? I mean, la question se pose
 Yup, in fact I've been runnin' mais c'tait jamais pour me sauver
 Pas toujours lucide mais toujours assez pour m'en souvenir

BRIDGE

Jo RCA

Dis-moi, combien t'en connais qui sont fly de même?
 Juste out of mind, asteur combien tu peux en compter qui parlent de même?
 On est live, vend du rêve on a friday night
 Sur mon « fake it 'til you make it » shit pour être honnête
 Still showman since day one, demande à Mike?
 T'as l'syndrôme de Napoléon, I'm dynamite
 Bawss, yeah, j'en parlais ben avant de l'être
 Ben avant qu'ils m'payent une paire de Nike, all right?
 I'm the man baby, gotta be humble now
 Imma be number one, momma, faire un homme de moi
 Passe-moi 'a manette, Imma do it
 Compte un rack a'ec 20 like it ain't none to it
 C'est Joe Rock, oh my God! Faut j'lay low
 Faker pleins d'choses qu'on est pas (hell no!)
 Got big shows comin' up (like woh!)?
 Take the money et je go

REFRAIN

POUR VRAI**REFRAIN**

Tout c'que tu vois là, mon gars, c'est pour vrai
 Tout là, en chair et en os, pour vrai
 Tout c'que tu vois là, mon gars, c'est pour vrai
 Pour vrai, pour vrai!

Snail Kid

Fuck it, j'ai trop puffé, j'suis so off
 Trop fucky juste pour te tougher, j'suis haut
 Top sur le soda rhum, j'suis comme: « pauvre toé, man » (huh)
 Tu fuck a'ec le boy qui fuck a'ec le boy
 Personne veut d'un bum suiveux
 Homie, please, personne veut d'un dummy
 Imma be what I want, j'pas là pour vivre dans vos mentis
 Moi j'suis parti pour la soirée, I guess I'll see you tomorrow

Un billet de dix pour le ride
 Homie, j'fais ça real pour à soir
 Une couple de spliffs sur le side
 Homie, j'fais ça real pour à soir

REFRAIN**20some**

Once upon a lie, six d'une Cadillac
 All black, chum, pis le Yable est dins détails
 We all in it to die, anyway, Tony dit qu'I'll be aight
 On a frappé ça champs gauche, pis yo, c'tait obviously right!

I'll be right back, yeah right, you lyin'
 Wants to take me pour une ride, mais s'souvenait plus où est-ce qu'y'était parké
 Dommage, blanc de mémoire, on puff a lot
 Dead-O à la belle étoile, noir de monde dans le parking lot

I mean, pas pire pour un fake, fait que make some
 Noï pour ton wanksta, check ça
 Couple de milles qui se pointent, aight, not much, mais j'fais a'ec ça
 Mais d'la minute qu'ils mushpit, dis-moi donc comment que je fake ça?

Y'a rien que des crâbes dans mon bucket
 On party comme en 199-fuck it
 Yeah j'suis le worm in the barrel leavin' plein de pommes pourrîtes

Numéro un dans ton Apple like it ain't none to it

BRIDGE

On a toute fait ça nous-mêmes, pour vrai
Say my name, so je sais qu'c'est pour vrai
Pour vrai, yeah, tout ça c'est pour vrai
Quand on s'donne en show, mon gars, c'est pour vrai

Yes Mccan

Tu veux tu passer pour un tel ou bedon passer à télé?
Tell 'em de s'tasser, m'en calisse, j'pas là pour cadrer d'une case
M'a caller bluff su' leur cas, ils calleront les cops su' mon butt?
Colle une note sur ma porte: « Sorry, j'suis parti as fuck! »

Cherche pas l'boy où est-ce que tu l'as vu par le passé
Y'est d'jà passé par là: l'tonnerre retombe jamais au même spot
What you see is what you get
Gotta tank full of gas, let me see vos allumettes
Pour vrai! J't'à veille de m'lighter une mèche?
J't'à veille de m'starter une session, j't'à veille de wiler, pour vrai!

REFRAIN

EXPLOSIF**PRÉ-REFRAIN**

OK, j'ai get ta copine exposed, 'était pas où est-ce qu'était supposée
 Feux d'artifices en fin d'soirée and we smoking on some explosif
 Yeah, smoking on some explosif
 I been rollin' stoned toute la journée, OK, roll le next one bigger!

REFRAIN

On a Jacques-Cartier on lock, got the whole damn city on lock
 And we smokin', and we rollin'

Jo RCA

Doin' me parce qu'j'étais tanné d'vous, j'en ai assez parlé, Imma do it, baby
 Yeah, y'a de quoi devenir fou, but I gotta keep movin', baby
 Parti du bas, comin' at you, j'ai les pieds dans bottle, so I shoot
 Jesus Christ, c'est un stand-up guy pis un athée: tu m'verras pas à genoux
 J'pense qu'j'suis fuckin' insane, I don't even know what I'm sayin'
 Ça sort tout seul, j'suis comme: « PREACH! »
 Get ta copine sayin' my name
 Fool around tous les deux allongés, un blunt chaque, j'en ai roulé deux d'avance
 I want it all, j'ai plus l'temps d'attendre, baby let's get it on

REFRAIN**Yes Mccan**

J'ai la tête out there, j'suis crazy
 I mean, j'ai la tête out there, c'est crazy!
 J'viens d'croiser un poster avec moi en gros d'sus
 Comme « Damn, en '05 j's'rais C.R.A.Z.Y. »
 Je sais, j'devrais juste être grateful, dire merci?
 Mais still tous les bains de foule que j'prends me rendent perplexe
 I mean, tout c'que j'voulais c'tait le respect des MCs que j'trouvais cool
 Tout le reste, j'le sacre à poubelle

Gotta keep movin', ou ben fold, so tant qu'à faire ton thing, fais le pour vrai
 T'as pas rien à prouver, fais-le pour toé, arrête-donc d'en parler, le do it!
 We still on that « vivre libre ou mourir » shit
 Juste un avis si ton plan c'était d'mourir riche
 T'es mieux d'courir, t'es mieux d'courir vite
 Now, run! La mise, je l'ai doublée, les drinks, j'les ai doublés
 Pogné ceux qui doutaient dans courbe, j'les ai doublés
 Là y'essaient d'me r'trouver? Sorry, too late!
 'Cause I'm gone, hell yeah, I'm on one

Peut pas prévoir pour demain, we live in the moment
Le Beat Generation est back "On the Road"

Snail Kid

Been a long long time que j'grandis
Tellement, qu'j'pense j'ta veille de fendre
Le gars d'en face y dit qu'j'ai changé, nwigga
Comme si j'faisais toute ça pour c'qu'il pense
Comme si j'faisais toute ça pour qu'il danse, mon nwigga
Comme si j'faisais toute ça pour qu'il donne du fuck
I'mma be what I want, I'mma be c'que ma mama m'a donné à base
Mon gars, donne moé mon money!

J'pense pas qu't'aies nothing à dire
J'pense pas qu'j'aie forcé ta copine à venir
J'pense que c'est toé, j'pense que c'est moé
J'pense qu'est juste fuckin' insane in the brain
Sur ce molly and smokin', party and bullshit
3 points dans l'bucket m'en caller un autre
Pour vrai, and we smokin' on some explosive

REFRAIN

O.G. Bear

Woke up this morning, I'm feeling immortal
Spark up la juana, i'm finna be royal
That's why they call me the man of the house
That's why they call me the man of the boat
That's why they call me the man of my Chevy
That officially makes me the king of the road
All I got left are my keys and my dough
Move out the projects the keys in the door
91 reasons to only play defense
I swear Imma leave for them Keys in the Flo'd
For my clique and my bruh, only got love for my clique and my bruh
God only knows how much shit I've been up to, maybe I don't give a fuck too
Lately I'm doing some thinking, maybe I'm doing too much
Baby been doing some thinking, maybe I'm drinking too much
Been going through some old pictures, how could I see the whole picture
I might as well drink the whole pitcher and call it a night with more bitches

20some

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

Imma be what I wanna, yeah right, un rapper
 En autant qu'j'sois pas l'gars qui stack up le cheddar
 D'une maison trop grande pour être pas là, yeah, d'mande à ma momma
 When everything's falling down, I'm thinking about her
 It's how I keep from going under

Back in the days, if I could, then I would
 If I shouldn't, I would; if I couldn't, I would and I'm good 'cause I did it
 And I was smokin' on some explosif, yeah!
 Cookin' ma popote, runnin' and runnin', là, j'feel comme le coyote
 Comment j'vais hustle? Police got my cocotte
 T'étais tu là? Non? So, please, shut the fuck up

J'suis su'l top du toit, y'a toutes sortes d'étoiles, yup, j'vas te tutoyer
 Hein? Tu penses qu'on parle de toi
 J'te pointe le full moon pis le fool regarde le doigt, you ain't none
 I'm a dreamer with nothin' to dream about
 J'ai moins peur d'la fin du monde qu'là fin du mois
 I mean, light this one up and I'm out !

PRÉ-REFRAIN

J'ai get ta copine exposed, 'était pas où-est-ce qu'était supposée
 And we smoking on some explosive
 Yeah, smoking on some explosive
 Pis j'roll le next one bigger!

REFRAIN

EVERYDAY**REFRAIN**

Laisse moi faire mon thing
 Wigga, wait, juste le temps que j'blaze
 Everyday, all day
 Juste le temps que j'blaze

All over the fucking place
 Wigga, wait, juste le temps que j'blaze
 Everyday, all day
 Juste le temps que j'blaze

Snail Kid

J'ai pas l'temps pour tes conneries
 Non, pour vrai, m'en calisse
 Des fois, j'feel sorry
 Fuck ce shit, check-moi puff this shit
 J'suis su'l party ben raide, sors le vin blanc
 Summer time Chevy drop top su'a Main
 Mon wigga, wait, j'suis lazy
 Juste le temps que j'blaze!

Jo RCA

J'ai pas d'réponse pour tes questions
 J'ai pas d'leçon   donner   personne
 Blessings on blessings on blessings
 Stank you very much
 I mean, si t'es jaloux, fait une offre
 Everyday's a hustle, man!
 So, j'y ai dit b dre-toi juste avec toi même

REFRAIN**BRIDGE**

Everyday (everyday, everyday)
 Tous les jours (tous les jours, tous les jours)

20some

1 for the money, 2 in a row
 3 et demi de purp, y n'a 4 d'un quato
 Moi, j'n'ai 5 de pré-rolled, 6 pour le show
 7-8-9, m'en christ, j'ai une dime

King Fishy in the sky with diamonds

Biting my style comme Steve Diamond
Check y'est quelle heure, là, c'tu le temps man?
Fuck, y'est rien que 4 heure et quart, I'm ahead of my time

O.G. Bear

I might as well do something outta my day
Instead of just wasting my time?
You feeling some type of way
Maybe you're wasting my time
Flat out the apex, I'm ahead of the curve
All they had left was a 'burb?
Soon as I step out the rental, my nigga
I handle my business with care! Skurr!

REFRAIN

AWEILLE !**Yes Mccan**

C'est ça qu'vous attendiez tous, ain't it?
 Couple de gros mots, couple de girls, coupe de Moët!
 Couple de haters qui s'peuvent plus d'attendre pour hate
 Mais c'est ben chill, bredrens, y'a pogneront main' qu'ils dégèlent

Et puis that's it, on s'cassera pas l'bécik, Brigitte
 French frogs gon' « ribbit »
 Faite au Québec où est-ce qu'ils disent qu'tu peux pas make it
 À moins qu'tu fake it, fuck it!
 'Taient une centaine a'ec Champlain à remonter l'St-Laurent
 On est six dans un V6 contre-sens sur St-Laurent
 Sur notre « Tassez-vous de d'là » - Dédé, what's really good?
 'Rête de jaser, si t'es 'bout it, déguédine mon wigga

REFRAIN

Aweille, aweille, aweille, aweille!

20some

Awigna han! Ça fait que je rentre ben hardiment
 Son mari est au Rapide Blanc, ça qu'a dit, à moins qu'a mente, chum
 Check - life's a bitch when you look at that
 Many cocks in elle, j'l'appelle bibitte à patate, chum!

Si tu front, dis-moi le, aweille, accouche
 Ou bedon, suck ma flûte pis joue-moi de la musique à bouche
 So! Shut the fuck, scotch tape mon affiche up
 Get it up there boy, fais comme Dan Ostafichuck - jump!

Jump, aweille jump up dans le tour bus
 Bébé jajou la toune ou bedon je r'tourne au Starbucks
 Livin' on road, booty naked dans un car wash
 So fresh, so clean, bitch, ta cousine était starstruck

Ça fait qu'on frappe le Hit Parade
 On célèbre ça a'ec une bague pis une douche de Gatorade, homie
 Got the juice, we be sippin' Tanqueray, cause
 Everyday my birthday, hip hip hip hurray!

REFRAIN

Snail Kid

Aweillez donc, men! Non, on est pas bons, I want it all?
 J'veux d'l'awoine pis j'veux savoir est faite où l'awoine à base
 Chum! Chum! Pis j'pas bâdré su' un temps
 Ouin ouin, passe moé l'bawss, m'a y jaser ça su' un temps (nwigga!)
 Been runnin' means les gars n'ont vu enough?
 On est 6 su' un 4 pis Young Dennis n'enligne un autre
 Aweille donc, j'en veux d'autre, nwigga bredren, j'en veux d'autre
 Pis si t'es down avec ce shit-là, lève ton verre, fais-le, déguédine, mon nwigga
 Fais-le ben ben vite mon nwigga, fais-le tré tré tré mon nwigga
 Fais-le rien que pour toé, fais-le pas pour personne, mon gars, work (work!)
 Check-moi ben make it même si ta mère est pas ben ben 'bout it
 Yeah, le dank pis les sayins, d'comment est-ce qu'les pathnai sont wavy Ju-jump!
 7 - 24 pis des fois j'fais de l'over, mon nwigga
 Gotta get mon shit on the road, otherwise j't'un chokeu', mon nwigga
 That's right! Focus mon nwigga! That's right! Pull-le mon nwigga
 Pis si t'es down avec ce shit-là, lève ton verre, fais-le déguédine, mon nwigga

REFRAIN**Jo RCA**

Imma get beaucoup
 Yes ma'am, mommy didn't raise no fool, hen hen
 Fucky mais on paye nos dues
 Paye nos bills, yeah bébé, pis check nos shoes
 On l'a fait, on l'a fait, il reste plus rien que les fleurs à lancer
 So ahead on my time que j't'à l'année longue à l'heure avancée
 T'as peur d'avancer, so tu perds d'avance
 J'get le money par la bande, parlez-en comme vous voulez, mais parlez-en
 On est sur quelque chose, j'suis un showman
 J'suis pas là pour chômer, pis j'vais manger pendant qu'la soupe est chaude
 J'ai du love, j'ai du hate, mais j'vas l'faire pareil
 Tête haute, chest bombé, tu devrais faire pareil
 J'en ai dedans comme une poupée russe, le illest doin' it
 Juste moi-même and i'm cool with it
 Fait qu'aweille embarque, man, I'm in my prime plus I run the map
 Get ready pour le show, dret' là, pis j'y donne la claque

REFRAIN

MOI PIS MES HOMIES

PRÉ-REFRAIN

Y'a pas personne que j'suis down de fuck a'ec
 Pas un mothafucka que j'suis down de fuck a'ec, pour vrai
 Pas un christ que j'suis down de fuck a'ec, no!
 Sweet fuck all que j'suis down de fuck a'ec!

REFRAIN

Moi pis mes homies only
 Moi pis mes girls seulement
 Pas d'autre personne dans notre cercle
 C'est juste moi pis mes homies

Yes Mccan

Hey yo, moi pis mes homies on est pas ben dans notre tête
 On est crinqués tight!
 On prend des claques, tu payes des taxes
 L'escouade débarque, l'émeute éclate

Pour ça qu'pas un gouvernement j'fuck a'ec!
 Pas un esti d'lecteur de nouvelles que j'fuck a'ec!
 Qu'on s'entende, n'a pas un j'trust à ma banque
 Toute une gang de consanguins, qui font rien que ... ensemble!
 Tant qu'à être doué, Imma do it by myself (by myself!)
 Fuckin' right, m'en va toute faire par moi-même (ça, c'par moi-même!)
 Si tu veux savoir qui c'est que j'fuck avec
 Kiss mon cul d'caucasien, t'auras ta réponse après! (mouah!)

PRÉ-REFRAIN

REFRAIN

Jo RCA

Moi pis mes homies, on est ready pour le « do it »
 Gettin' Lucky Charms mulah, j'parle de billets d'toutes les couleurs
 On emboucane toutes les coulisses, on collecte, on stack le gouda
 Fuck around un peu partout a'ec toutes sortes de bouteilles dans l'cooler

Juste des gagnants pis des boss, on a pas l'temps pour négociier
 On laisse pas d'chance, on les torche
 S'ils parlent cac', on les flush, on est parti rien qu's'une gosse
 Là, y'a plus d'place su' mes nuts

Roule en 4 x 4, pis y'est 4:20, pis j'ai 4 papiers dans sou'

Pis on garde la bass dans l'tapis, demande à chaque voisin d'en-dessous
 T'auras pas d'party sans notre cash, ou j'envoie chier ton Kodak
 Y'en a pas un calisse que j'fuck a'ec

REFRAIN

20some

Moi pis mes homies on est set, n'a pas un qu'on fuck a'ec
 Leur shit est absurde, si tu m'feel, ben tape icitte! (Tape icitte !) Yup!
 M'en viens habitué, bullshit, j'déconnecte
 J'les haïs tous neck a neck, n'a même pas un qu'on connaît

Fuck away! Va donc puff une coucoune, pop une cacahuète
 Alouette! Aweille, viens t'en, mes homies sont fuckés raide!
 Le shit est rouillé, boy, y mouille su' ton Québec
 20 something's in the water, c't'aussi « huile » que ça va get! Yep!

J'ai pas le temps pour ton fuckaillage
 Mon voyage, aweille, beubé, faut qu'on y aille!
 Mes O.G. homies, c't'a'ec eux autres que je fuckaillais
 Exactement les mêmes homies aujourd'hui que je fuck a'ec

PRÉ-REFRAIN

REFRAIN

OH LORD (LIVE)**REFRAIN**

Oh Lord, oh Lord
 Tell me, where am I going?
 Can you hear my voice?
 Can't you tell that I'm lost?

Oh Lord, oh Lord
 Tell me, where am I going?
 Can you hear my voice?
 Can't you see that I'm lost?

Oh Lord, oh Lord
 Tell me, where am I going?
 Can you feel my pain?
 Tell me, who should I trust?

Oh Lord, oh Lord

Snail Kid

You win some and then you lose somethin'
 J'ai plus une cenne, parce que j'l'ai toute dépensé
 Yeah, j'ai plus une cenne, true story
 Tôt ou tard, you gotta lose somethin'

Now, baby, j'pense j'pas dans zone
 J'suis pas 'bout it, j'vais juste power-nap
 Pis roule' un last blunt, then I'm gone
 J'sais pas où j'm'en vais, though I'm out ballin', nwigga!??
 Whoo! J'pense que j'suis fuckin' insane in the brainium
 « We made it, we made it! », mais moi j'travaille still salaire minimum
 Sorry, babe, j'pas dans zone
 You win some and then you lose somethin', and I'm gone

Jo RCA

Ok, you win some and then lose some
 Fou stunts, and then fou stumble
 M'a toute donner, parce qu'j'ai tout volé
 Comme: cours, Johnny! Le do-it, run!

Don't test me, essaye juste de passer ton cours (run!)
 J'suis patient, mais pas assez pour passer mon tour (run!)
 Tellement d'avance, j't'ai dépassé d'un tour (run!)
 Même a'ec des Nike dépassés on court (run!)

J'attends mon avance, m'a' dépenser d'un coup, comme « wouh! »
Get hors de moi, automatic, pardon me, Oh Lord!

REFRAIN

Yes Mccan

Comme qu'qu'un m'a déjà dit:
« Life's a bitch, et pis tu meures! »
But if there's other fishes in the sea
Ste-Marie-Mère-de-Dieu, priez pour nous pécheurs
Amen! Priez pour nous pécheurs
I said - priez pour nous pécheurs
Pis si jamais on vend c'te joint-là dans une pub
Priez pour qui nous payent cher

Win some, lose some
Mais au bout du compte, dis-moi à qui ça profite?
Pis qui qui est l'plus choyé: celui qui a tout perdu c'qu'il avait
Ou celui qui a juste jamais eu nothing, oh Lord!

Hold up, laisse-moi pas get dans ma zone
Oh non, « Life's a bitch et pis tu meures »
I'm gone

20some

You know, I might have just won but I lost somebody
Who the shadow + 1 qui m'attendait dans le lobby (Oh Lord!)
J'cherche à me le prouver
Une de perdue, 20some d'retrouvées, right?

LORD! Who am I? Do or die
Another lie, what's up with le Loup and I?
Am I a lonesome rider?
Now, who the fuck got my lighter?

Aweille, un autre en attendant qu'j'm'efface
'Cause lord only knows combien de temps it'll last
I mean, fallait qu'j'le fasse
'Cause who will be left when I look in the glass?
Nobody!

A part une image de nobody!
Who's havin' a blast.
Same song
You win some and then loose something, I'm gone

UNTITLED**REFRAIN**

I know a place where we can go
 I gotta let them know
 Let's go to a place où le temps est nice
 And the bass goes boom, b-boom, boom, boom

Yes Mccan

Let's go to a place, rien que toi pis moi
 Hors du outer-space, baby, let's get away
 I won't lie, I want it all? You want it too? Viens m'le prendre
 That's pay me when you play me, baby
 Fuck y'all! I came to this game d'un corbillard
 We out here, pack les shows? Then we outta here, adios!
 That means j'me sauve
 Quelque part où personne au monde connaît nos noms
 And it's on to the next one quand l'people arrive au show
 Gettin' paid when the bass goes boom, b-boom, boom, boom

REFRAIN**Snail Kid**

Tu bouffes du fake à tous les jours pis les soirées, pour vrai
 Man, on décalisse tu où c'est qu'y a du fuck à donner
 Le party suck, moi, j'pas 'bout it, straight shit, j'men câlice
 Le do it, moi, j'connais l'knowledge, le Uber était déjà callé

Jo RCA

Yeah, j'joue mais j'ai déjà gagné, le do it parce qu'on veut manger Man, y'a une place où on
 peut party, être nous-mêmes and go retarded
 Tu m'as pas vu j'suis déjà passé, straight shots commandités
 Ta copine était 'bout it, moi, j'étais sur mon départ

20some

Yup, on s'revoit d'l'autre bord, où est-ce que ça puff des épinards
 20som'n' pété rare, Mr. Drummer, hit me now
 Le lapin dans le chapeau, know'm sayin'
 'Cause I got it, I got it pis si j'l'ai pas, j'n'ai pas d'besoin! Hit me!

REFRAIN

O.G. Bear

New tour, all year, new floor, "marbre"
2 doors, foreplay, free poor, all day
Let 'em know we do all the "parlé"
Money mumbles in the duffle through the hard base
That shit's bumping when you bumpin' in the wrong place
Yeah, you know I had to learn the hard way
See, I'm all about my old ways
Seems nowadays, everybody wanna know me
Seems nowadays, everybody wanna role play
Call me G-Money in a Jeep with a dope bass
Cause it's all about the "per-pa"
Party everyday like everyday be a birthday
Hey, shawty, you should go my way?
If you ain't here to play, then why you came in the first place

REFRAIN

ANNEXE B : POCHETTE DE GESAMTKUNSTWERK (2016)

(Reproduite avec l'aimable autorisation de Bonsound)



BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Dead Obies (2016), *Gesamtkunstwerk*, Bonsound, BONAL042-CD

Articles de journaux et entrevues

[s.a.], « Alaclair ensemble – 4,99 », *Ghetto érudit*, 21 décembre 2010, [En ligne], <http://ghettoerudit.com/blog/2010/12/21/alaclair-ensemble-499/>, consulté le 29 mai 2018

[s.a.], « Dead Obies annonce la sortie d'un nouvel album », *La Presse*, 25 novembre 2015, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/disques/201511/25/01-4924610-dead-obies-annonce-la-sortie-dun-nouvel-album.php>, consulté le 15 juin 2018

[s.a.], « Rap queb' – Une soirée historique », *Urbania*, 28 juin 2016, [En ligne], <https://urbania.ca/article/rap-queb-soiree-historique/>, consulté le 20 juin 2018.

[s.a.], « Le groupe Dead Obies, pas assez francophone pour obtenir une subvention », *Radio-Canada*, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/768456/subvention-dead-obies-perte-francais-textes>, consulté le 11 mars 2018

[s.a.], texte de présentation du documentaire « Dead Obies : Made au Québec » réalisé par Simon Coutu pour le magazine *Vice*, en ligne : https://www.vice.com/fr_ca/article/wdbpnz/dead-obies-made-au-quebec, consulté le 12 mai 2018.

[s.a.], « Les Francos 2016 au son du hip-hop et des grands d'ici », site internet du *Quartier des Spectacles de Montréal*, [En ligne], <https://www.quartierdesspectacles.com/fr/blogue/659/les-francos-2016-au-son-du-hip-hop-et-des-grands-dici#>, consulté le 31 juillet 2018.

Baillargeon, Patrick, « Dead Obies. Montréal \$ud », *Voir*, 4 décembre 2013, [En ligne], <https://voir.ca/albums/> Blais, Laurent K., « Montréal \$ud : La renaissance de Dead Obies », *Voir.ca*, 5 novembre 2013 : <https://voir.ca/musique/2013/11/05/montreal-ud-la-renaissance-de-dead-obies/>

Blais-Poulin, Charles-Éric, « Dubmatique, Omnikronm et Rymz : du hip-hop franco au rap queb », *La Presse*, 17 juin 2017,

- [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/francofolies/201706/16/01-5108231-dubmatique-omnikrom-et-rymz-du-hip-hop-franco-au-rap-queb.php>, consulté le 03 septembre 2017
- Bock-Côté, Mathieu, « Le franglais : le raffinement des colonisés », *Journal de Montréal*, 12 juillet 2014, [En ligne], <http://www.journaldemontreal.com/2014/07/12/le-franglais-le-raffinement-des-colonises>, consulté le 13 mai 2017
- Boisvert-Magnen, Olivier, « Dead Obies : le trou noir », *Voir*, 3 mars 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/03/03/dead-obies-le-trou-noir/>, consulté le 11 octobre 2018
- Boisvert-Magnen, Olivier, « FrancoFolies : Âge d'or et Néo-rap queb », *Voir*, 2 juin 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/06/02/francofolies-age-dor-et-neo-rap-queb/>, consulté le 4 juillet 2017
- Boisvert-Magnen, Olivier, « Il y a 15 ans : 83 – *Hip-hop 101* », *Voir*, 23 septembre 2016, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/09/23/il-y-a-15-ans-83-hip-hop-101/>, consulté le 25 mai 2018
- Boivin, Jacques, « Critique : Dead Obies – Montréal \$ud », *Écoute donc ça*, 16 novembre 2013 : <http://archives.ecoutedonc.ca/2013/11/16/critique-dead-obies-montreal-ud/> dead-obies-montreal-ud/, consulté le 10 juin 2018
- Brunet, Alain, « Dead Obies : Tribal Montréal **** », *La Presse.ca*, 24 novembre 2013, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/critiques-cd/201311/22/01-4713608-dead-obies-tribal-montreal-.php>, consulté le 10 juin 2018
- Brunet, Alain, « Hip-hop québécois, la suite... et la lenteur d'en haut », *La Presse*, 28 novembre 2016, <http://blogues.lapresse.ca/brunet/2016/11/28/hip-hop-quebecois-la-suite-et-la-lenteur-en-haut/>, consulté le 11 décembre 2017
- Campbell, Stéfane, « Dead Obies : en vers et contre tous », *Paroles et musique*, 28 avril 2016, [En ligne], <https://www.magazinesocan.ca/features/dead-obies-en-vers-et-contre-tous/>, consulté le 12 juillet 2018
- Campbell, Stéfane, « Le pape du rap – état des lieux du rap queb' ici, maintenant », *Urbania*, 2 juin 2016, [En ligne], <http://urbania.ca/226420/le-pape-du-rap-etat-des-lieux-du-rap-queb-ici-maintenant/>, consulté le 30 juillet 2017
- Charlebois, Mathieu, « Le post-rap sans gêne de Dead Obies et Alaclair Ensemble », *L'actualité*, 5 août 2013, [En ligne], <http://www.lactualite.com/culture/post-rap-alaclair-ensemble-dead-obies/>, consulté le 4 juillet 2017

- Côté, Émilie, « Des jeunes mordus de rap », *La Presse* +, 6 juin 2016, <http://www.lapresse.ca/arts/festivals/francofolies/201606/07/01-4989284-des-jeunes-mordus-de-rap.php>, consulté le 12 octobre 2017
- Côté, Émilie, « Hip-hop québécois : jeune, fort, indépendant », *La Presse*, 19 janvier 2013, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201301/18/01-4612752-hip-hop-quebecois-jeune-fort-independant.php>, consulté le 23 juillet 2017
- Côté, Émilie, « Dead Obies : un album ambitieux, en pièces détachées », *La Presse*, 7 mars 2016, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/disques/201603/07/01-4958023-dead-obies-un-album-ambitieux-en-pieces-detachees.php>, consulté le 29 juin 2018
- Duchesne, André, « 1 fois 5 : la naissance d'une nation », *La Presse*, 24 juin 2016, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/201606/24/01-4995033-1-fois-5-la-naissance-dune-nation.php>, consulté le 10 janvier 2018
- Dutéfel, Camille, « WordUP Battles : le réveil des batailles de rap », *Journal de Montréal*, 22 avril 2016, [En ligne], <http://www.journaldemontreal.com/2016/04/21/wordup-battles-le-reveil-des-batailles-de-rap>, consulté le 4 juillet 2017
- Gamache, Amélie, « Le franglais, shocking ! », *Quartier libre*, 3 septembre 2014, [En ligne], <http://quartierlibre.ca/le-franglais-shocking/>, consulté le 10 juin 2018
- Guay, Édouard, « Gesamtkunstwerk des Dead Obies. Jubilation totale », *La Bible urbaine*, 7 mars 2016, [En ligne], <https://www.labibleurbaine.com/musique/gesamtkunstwerk-des-dead-obies-jubilation-totale/>, consulté le 14 juin 2018
- Labrèche, Louis-Philippe, « Dead Obies. Montréal \$ud », *Le Canal auditif*, 12 novembre 2013, [En ligne], <http://lecanalauditif.ca/critiques/dead-obies-montreal-ud/>, consulté le 10 juin 2018
- Labrèche, Louis-Philippe, « Dead Obies. Gesamtkunstwerk », *Le Canal auditif*, 3 mars 2016, [En ligne], <http://lecanalauditif.ca/critiques/dead-obies-gesamtkunstwerk/>, consulté le 14 juin 2018
- Lalande, Olivier, « Alaclair Ensemble : 4,99 », *Voir*, 30 septembre 2010, [En ligne], <https://voir.ca/albums/alaclair-ensemble-499/>, consulté le 4 juillet 2017
- Landry, Angie, « ADISQ : Une touche d'Abitibi dans la victoire historique d'Alaclair Ensemble », *Radio-Canada*, 30 octobre 2017, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1064212/adisq-une-touche-dabitibi-dans-la-victoire-historique-dalaclair-ensemble>, consulté le 20 avril 2018
- Mongrain, Marc-André, « Francouvertes 2013 – finalistes. Dead Obies », *Sors-tu?.ca*, 13 mai 2013, [En ligne], <http://www.sorstu.ca/francouvertes-2013-les-finalistes-dead-obies/>

- Morel, Jean, « La controverse du rap québécois. Pourquoi Montréal réinvente le rap francophone », *NovaPlanète.com*, 27 novembre 2014, [En ligne], <http://www.novaplanet.com/novamag/38124/la-controverse-du-rap-quebecois>, consulté le 12 mai 2018
- Morneau, Olivier, « Un album qui mesure 6 pieds 4, pèse 234 livres et qui va générer beaucoup de hate. Mais aussi beaucoup de love. Critique de l'album Montréal \$ud de Dead Obies », *Feu à volonté*, 11 novembre 2013 : <http://www.feuvolonte.com/2013/11/11/critique-de-lalbum-montreal-ud-de-dead-obies/>
- Papineau, Philippe, « Dead Obies : l'urgence d'exister », *Le Devoir*, 12 novembre 2013, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/musique/392400/coup-de-coeur-francophone-dead-obies-l-urgence-d-exister>, consulté le 10 juin 2018
- Papineau, Philippe, « Le "1 fois 5" d'aujourd'hui ? », *Le Devoir*, 10 juin 2016, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/473144/franfolies-de-montreal-le-1-fois-5-d-aujourd-hui>, consulté le 10 janvier 2018
- Papineau, Philippe, « Jeunesse rap », *Le Devoir*, 8 novembre 2016, en ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/musique/484111/jeunesse-rap>, consulté le 10 mars 2017
- Parazelli, Éric, « Loco Locass : Manifestif », *Voir*, 30 novembre 2000, [En ligne], <https://voir.ca/special/2000/11/30/loco-locass-manifestif/>, consulté le 30 juillet 2018
- Pecqueux, Anthony, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume !*, 4 : 1 | 2005, [En ligne], <http://volume.revues.org/1718>, consulté le 04 mai 2018
- Pelletier, Mélissa, « Un survol du rap québécois – gros joueurs qu'il faut continuer à suivre », *Nightlife*, 24 janvier 2014, [En ligne], <http://www.nightlife.ca/2014/01/24/un-survol-du-rap-quebecois-gros-joueurs-quil-faut-continuer-suivre>, consulté le 12 août 2017
- Renaud, Philippe, « Cinq albums qui ont défini le rap québécois », *La Presse*, [en ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/disques/200908/06/01-890167-cinq-albums-qui-ont-defini-le-rap-quebecois.php>, consulté le 2 octobre 2017
- Renaud, Philippe, « Gesamtkunstwerk, Dead Obies », *Le Devoir*, 4 mars 2016, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/musique/464562/gesamtkunstwerk-dead-obies>, consulté le 8 octobre 2017
- Renaud, Philippe, « La société du "selfie" », *Le Devoir*, 5 mars 2016, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/musique/464567/la-societe-du-selfie>, consulté le 8
- Rioux, Christian, « La langue du maître », *Le Devoir*, 8 février 2013, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/370419/la-langue-du-maitre>, consulté le 14 août 2017

Rioux, Christian, « J'rape un suicide », *Le Devoir*, 18 juillet 2014, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/413795/j-rape-un-suicide>, consulté le 14 août 2017

Robin, Max, « Dead Obies – Collation Vol. 1 », *Ghetto Érudit point com*, 27 avril 2012, [En ligne], <http://ghettoerudit.com/blog/2012/04/27/dead-obies-collation-vol-1-2/>, consulté le 02 août 2017

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

Ouvrages théoriques

Aaron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, 814 p.

Amossy, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours : construction de l'ethos*, Lonay (Suisse), Delachaux et Niestlé, 1999, 216 p.

Amossy, Ruth, *La présentation de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2010, 236 p.

Amossy, Ruth, « Sociologie de la littérature », dans Paul Aaron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p.724-726

André, Daniel, « Rôle et statut social des artistes de la chanson populaire à travers le discours journalistique des années 80 », dans Robert Giroux (dir.), *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 149-175

Aubé, Jacques, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque, 1990, 135 p.

Audet, René, « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, no 2 (hiver 1998), p. 69-83

Audet, René, *Des textes à l'œuvre*, Montréal, Nota Bene, 2000, 161 p.

Auzanneau, Michelle, « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'études africaines*, 163-164 | 2001, mis en ligne le 20 novembre 2013, <http://etudesafriques.revues.org/117> ; DOI : 10.4000/etudesafriques.117

- Bachand, Denis et Lucie Hotte, « Le public et la critique. Le difficile récit de la réception », *Cinéma* 6(2-3), 1996, p. 81-99
- Barret, Julien, *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et parole », 2008, 190 p.
- Béthune, Christian, *Le rap : Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », no 189, 1999, 214 p.
- Bizzoni, Lise, Cécile Prévost-Thomas (dirs.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, 185 p.
- Bouliane, Sandria P., « L'émergence d'une chanson phonographique "engagée" dans sa culture », dans Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas (dirs.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, p. 23
- Boulouch, Nathalie, « Couleur versus noir et blanc », *Études photographiques*, 16 | Mai 2005, [En ligne], mis en ligne le 17 septembre 2008, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/726>, consulté le 25 mai 2018.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 567 p.
- Brisette, Pascal, « Postures et mises en scène d'auteurs », *@nalyse*, Hiver 2008, p. 79-85
- Brunet, Alain, *La chanson québécoise d'expression francophone. Portrait du paysage sonore en 1998*, Étude réalisée pour le Groupe de travail sur la chanson de la SODEC, Août 1998, 128 p.
- Cantin, Annie, « Chanson », dans Paul Aaron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 2010, p.109-111
- Cantin, Annie, Marie-Andrée Beaudet, « Incipit », dans Paul Aaron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 2010, p. 374-375
- Chamberland, Roger, « Le paradoxe culturel du rap québécois », dans *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Presses de l'université Laval, 2006, p.1-16
- Chamberland, Roger, « De la chanson à la musique populaire », dans Denise Lemieux (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy (Québec), 2002, p.697-718
- Chamberland, Roger, Richard Martel, *Oralité : polyphonix 16*, Québec, Québec intervention et Québec, Centre de recherche en littérature québécoise, 1992, 227 p.

- Chang, Jeff, *Can't stop, won't stop. Une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Éditions Allia, 2015, 665 p.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 208 p.
- Déon, Maxence, « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, <http://volume.revues.org/1307>, consulté le 8 septembre 2017
- Derive, Jean, « Les modes spécifiques de transmission du patrimoine oral : traditions et perspectives », article écrit pour un livre d'hommages à Jean-Pierre Perrot, un collègue médiéviste. A paraître, 2007
- Detue, Frédéric, « Le fantasme antidémocratique de l'art total, de Wagner à Mallarmé », *Revue de littérature comparée* 2014/1 (n° 349), p. 25-38
- Diamanka, Souleymane, Julien Barret, *Écrire à voix haute. Rencontre entre un poète et un linguiste*, Paris, L'Harmattan, 2012, 121 p.
- Durand, Caroline, « Les chroniqueurs artistiques et la politisation de la chanson, 1960-1980 », dans Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas (dirs.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Triptyque, 2008, p. 107
- Etlinger, Sarah A., « Beyond the Music: Rethinking *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* », *Volume !* [En ligne], <http://volume.revues.org/1305>, consulté le 13 juillet 2018
- Études Littéraires*, volume 13, numéro 3, « Poétiques de la chanson », numéro sous la direction de Roger Chamberland, hiver 1995
- Faure, Sylvie, « Le mouvement "punk", un processus de séduction », dans Robert Giroux et al., *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, p. 217-235
- Forman, Murray et Mark Anthony Neal, *That's the joint ! The hip-hop studies reader*, New York, 2004, 628 p.
- Garand, Dominique, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 235 p.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2014 [1978], 402 p.
- Giroux, Robert et al., *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, 238 p.
- Giroux, Robert (dir.), *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque, 1993, 249 p.
- Giroux, Robert (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, 234 p.

- Giroux, Robert, « Les deux pôles de la chanson québécoise : la chanson western et la chanson contre-culturelle », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 115-130
- Goldberg, Itzhak, « Marcella Lista. L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes », *Critique d'art* 28 | Automne 2006, [En ligne], <http://critiquedart.revues.org/1048>, consulté le 12 septembre 2017
- Green, Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », série Musiques et champ social, 2006, 255 p.
- Gruzinski, Serge, « L'art total, l'art métis et les prémisses de la mondialisation », dans [collectif], *L'œuvre d'art totale*, Paris, Gallimard, 2003, p. 139-160
- Guibert, Gêrôme, *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées en France : genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, Éditions Mélanie Séteun, 2006, 558 p.
- Haines, John, « Des troubadours aux Amériques », communication présentée dans le cadre du colloque *Les troubadours : un art poétique et musical*, Fondation Singer-Polignac, 2015, <https://www.singer-polignac.org/fr/colloques-arts-lettres/a-l-saison-2015-2016/1160-les-troubadours-un-art-poetique-et-musical>
- Hirschi, Stéphane, *La chanson française depuis 1980. De Glodman à Stromae, entre vinyle et MP3*, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, coll. « Cantologie », 2016, 330 p.
- Julien, Jacques, « Le maniérisme vocal ou La voix porteuse », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson prend ses airs*, , Montréal, Triptyque, 1993, p. 93-114
- Julien, Jacques, « Quand la chanson parle d'elle-même », dans Robert Giroux (dir.), *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 177-207
- Langlet, Irène (dir.), *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme*. Nouvelle édition [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, <http://books.openedition.org/pur/32013>, consulté le 20 mai 2018
- Langlet, Irène, « *Parcours du recueil* », *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [En ligne], <http://books.openedition.org/pur/32019>, consulté le 20 avril 2018
- LaRoche, Réal, « La musique d'une image à l'autre » dans *La chanson dans tous ses états*, Robert Giroux et al., Montréal, Triptyque, 1987, p. 125-136
- Larose, Karim, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, 456 p.

- Larose, Karim et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, 524 p.
- Larose, Karim et Frédéric Rondeau, « Introduction », dans Karim Larose et Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 7-21
- Lazaridès, Alexandre, « De l'œuvre d'art totale aux spectacles multimédias : L'Œuvre d'art totale », *Jeu84* (1997), p. 169-174
- Leblanc, Marie Nathalie, Alexandrine Boudreault-Fournier et Gabriella Gjerrahian, « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, no 1, p. 9-29
- Lecourt Édith, « Le son et la musique : intrusion ou médiation ? », *Le Carnet PSY*, 2010/2 (n° 142), p. 36-41, <https://www.cairn.info/revue-le-carnet-psy-2010-2-page-36.htm>
- Lecourt Édith, « Du chaos à l'effet d'ensemble, création d'un espace sonore de médiation. Sons, bruits et voix de groupe », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2003/2 (n° 41), p. 77-86, <https://www.cairn.info/revue-de-psychotherapie-psychanalytique-de-groupe-2003-2-page-77.htm>
- Léger, Robert, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, coll. « En question », 2003, 141 p.
- Léger, Robert, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec Amérique, 2001, 209 p.
- Lesacher, Claire, « Rap, langues, "québécoïcité" et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne. » *Diversité urbaine*, 14(2), 77-95. [en ligne], doi:10.7202/1035426ar, consulté le 7 août 2018.
- Lichtenstzejn, Agathe, *Le Selfie. Aux frontières de l'égoportrait*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Eidos, 2015, 94 p.
- Low, Bronwen, Mela Sarkar, « Plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré ? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple », *Revue Kinephanos*, Vol. 3, No. 1, juillet 2012.
- Martens, David, Myriam Watthee-Delmotte (dirs.), *L'écrivain, objet culturel*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, 327 p.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007, 210 p.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires II*, Genève, Éditions Slatkine, 2011, 282 p.

- Molinié, George, « Style », dans Paul Aaron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 2010, p. 737-740
- Pernot, Denis, « Référent, référence », dans Paul Aaron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 2010, p. 652-653
- Prévos, André J. M., « Transferts populaires entre la France et les États-Unis : le cas de la musique rap », dans Robert Giroux (dir.), *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 237-247
- Rérat, Patrick, « Le rap des steppes », *Géographie et cultures*, 59 | 2006, [En ligne], <http://journals.openedition.org/gc/3751>, consulté le 09 juillet 2018
- Rose, Tricia, *Black noise : Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover (NH), Wesleyan University Press for University Press of New England, 1994, 237 p.
- Roy, Bruno, *L'Osstidcho ou le désordre libérateur*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Documents », 2008, 200 p.
- Roy, Bruno, « Lecture politique de la chanson québécoise », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 195-216
- Roy, Bruno, « La chanson au Québec : une pratique populaire pour un discours élitiste (1950-1975) » dans Robert Giroux (dir.), *En avant la chanson !*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 115-138
- Roy, Patrick, Serge Lacasse (dirs.), *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, 190 p.
- Rubin, Christophe, « Le rap français est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume!*, 3 : 2 | 2004, [En ligne], <http://volume.revues.org/1946>, consulté le 04 mai 2018
- Rudent, Catherine, *L'album de chanson : entre processus social et œuvre musicale*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2011, 274 p.
- Saint-Jacques, Denis (ed.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Nota Bene, 2000, 374 p.
- Saint-Jacques, Denis et Yasmina Foehr-Janssens, « Genres littéraires », dans Paul Aaron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dirs), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 2010, p. 320-322
- Saint-Laurent, Dany, « La rapoésie : ambiguïté générique et culturelle ? », dans Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas (dirs.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Éditions Triptyque, 2008, p. 89-106

Saint-Laurent, Dany, *Nos sillons d'engagement : la question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, Mémoire de maîtrise, Lucie Robert (dir.), Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 126 p.

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

Trimaille, Cyril, « Rap français, humour et identité(s) », *Écarts d'identité*, no 97 (Automne 2001)

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les éditions de minuit, 1985, 317 p.

Viala, Alain, George Molinié, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993, 306 p.

Vigneault, Alexandre et François Tremblay, « La Constellation et Rainmen : épopée rap », *Voir*, 26 novembre 1998, [En ligne], <https://voir.ca/musique/1998/11/26/la-constellation-et-rainmen-epopee-rap/>, consulté le 03 avril 2018

Wagner, Richard, *Dix écrits de Richard Wagner*, Paris, Librairie Fischbacher, 1898, 256 p.

Zebboudj, Iddir, « Le concept album : une vaste « escroquerie » ? », *Volume !* 4 : 2 | 2005, [En ligne], <http://journals.openedition.org/volume/1397>, consulté le 25 mai 2018

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 307 p.

Discographie

Dead Obies (2013), *Montréal \$ud*, Bonsound, BONAL028-CD

Document audiovisuel

« Dead Obies à *Tout le monde en parle* », *Tout le monde en parle*, 2016, animée par Guy A. Lepage, diffusée le 6 mars, Radio-Canada, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=BDM8nuPd1g8>

Autre documentation

Boisvert-Magnen, « Entretien sur l'émergence du "néo-rap queb" », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 22 septembre 2017 à Montréal

Boisvert-Magnen, « Entretien sur le discours journalistique à propos du rap québécois », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 14 juin 2018 à Montréal.

Desfossés, Félix B., « Entretien sur les origines du rap québécois », propos recueillis par Marie-Rose Savard Morand le 27 juin 2018 à Montréal.

Dead Obies, *Montréal Sud*, Montréal, Bonsound, 2014, 139 p.

Site internet *Histoire de la musique noire américaine* : <http://musique-noire-americaine.e-monsite.com/pages/i-introduction/introduction.html>