

Université de Montréal

Posture et éthos dans les chansons d'Alaclair Ensemble

Par

Maxime Raschella-Lefebvre

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en littératures de langue française, option recherche

Décembre 2021

© Maxime Raschella-Lefebvre, 2021

Université de Montréal
Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé

Posture et éthos dans les chansons d'Alaclair Ensemble

Présenté par

Maxime Raschella-Lefebvre

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Lucie Bourassa

Présidente-rapporteuse

Benoît Melançon

Directeur de recherche

Micheline Cambron

Membre du jury

Résumé

Paru en 2010, l'album *4,99* du groupe Alaclair Ensemble est reconnu par la critique comme l'acte fondateur du « post-rap », ou « nouveau rap québ », qui rassemble également les formations Dead Obies et Loud Lary Ajust. Alaclair Ensemble remplace ce terme par le néologisme « post-rigodon », ce qui annonce la dimension ludique de l'écriture du groupe ainsi que son mélange du rap et de la tradition québécoise. Comme le préfixe « post » indique l'emploi d'une « logique de la distinction » (Dubois, 1986, p. 44) par rapport au genre du rap, ce mémoire a pour objectif de décrire la singularité de l'esthétique « post-rigodon » d'Alaclair Ensemble et de saisir l'éthos du groupe ainsi que la « posture d'auteur » (Meizoz, s.d.) que supposent les termes « post-rap » et « post-rigodon ».

Pour montrer comment la posture « post-rap » a permis le renouveau du rap québécois dans la décennie suivant la parution de *4,99*, l'étude de l'œuvre du collectif grâce à la théorie du « marché des biens symboliques » de Pierre Bourdieu (1992), mise en relation avec l'analyse des textes à l'aide des *hip-hop studies*, révèle les compromis faits par Alaclair Ensemble entre un éthos hip-hop supposé « authentique » et un éthos d'artistes « purs » à la recherche de capital symbolique. Finalement, ce mémoire s'intéresse à la dimension « carnavalesque » de l'œuvre en se basant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine (1970) afin de comprendre les procédés qui créent l'aspect « absurde » du groupe.

Cette approche triple de l'œuvre du collectif permet de montrer comment, à travers une poétique hybride, Alaclair Ensemble se crée une posture originale qui lui assure le succès autant dans la sphère du rap québécois que dans celle de la chanson québécoise.

Mots-clés : Alaclair Ensemble, Chanson québécoise, Rap, Hip-hop, Éthos, Posture, Sociologie de la littérature, Poétique, Carnavalesque.

Abstract

Released in 2010, *4,99*, an album by Alaclair Ensemble, is recognized by critics as the founding act of "post-rap" or "nouveau rap québ", which also includes groups such as Dead Obies and Loud Lary Ajust. Alaclair Ensemble replaces this term with the neologism "post-rigodon", which stresses the playful dimension of the group's writing as well as its mixture of rap and Québécois tradition. Considering that the prefix "post" indicates the use of a "logic of distinction" (Dubois, 1986, p. 44) in relation to the rap genre, this dissertation aims to describe Alaclair Ensemble's "post-rigodon" aesthetic in order to identify the group's ethos as well as the "authorial posture" (Meizoz, n.d.) implied by the terms "post-rap" and "post-rigodon".

To show how the "post-rap" posture allowed for Quebec rap's revival in the decade following the release of *4,99*, the study of the collective work's place through Pierre Bourdieu's theory of the "market of symbolic goods" (1992) and the textual analysis using hip-hop studies reveal the compromises made by Alaclair Ensemble between an "authentic" hip-hop ethos and an ethos of "pure" artists in search of symbolic capital. Finally, this dissertation focuses on the "carnavalesque" dimension of "post-rigodon" by drawing on the work of Mikhail Bakhtin (1970) to identify the processes creating the "absurd" aspect of the group.

This threefold approach to the collective's work allows us to show how, through hybrid poetics, Alaclair Ensemble creates an original posture ensuring its success in Québec's rap scene as well as in Québec *chanson*.

Keywords : Alaclair Ensemble, Québec, Rap, Hip-hop, Ethos, Posture, Sociology of literature, Poetics, Carnavalesque

Table des matières

Résumé	3
Abstract.....	4
Remerciements.....	8
Introduction	9
Alaclair Ensemble	11
Méthodologie	13
Chapitre 1. Le « post-rigodon » dans le « marché des biens symboliques »	17
1.1 La soumission à une demande externe	18
1.2 Le rôle des découvreurs	24
1.3 Un cycle de production spécifique	26
1.4 L'originalité	27
1.5 Une place entre deux champs : vers le champ de grande production	31
Chapitre 2. Incipit	36
Chapitre 3. L'authenticité : création d'un éthos hip-hop	40
3.1 Représenter : la revendication de l'appartenance à un lieu et à une communauté.....	40
3.1.1 Le <i>posse</i>	41
3.1.2 La communauté	42
3.1.3 Les lieux fondateurs du hip-hop	44
3.1.4 : La fierté de venir d'une ville ou d'une région.....	45
3.1.5 Le post-rigodon, le Bas-Canada et la minceur	49
3.2 L'egotrip.....	54
3.2.1 Le « roé »	55
3.2.2 Le président de la république du Bas-Canada	59
3.3 La dimension agonistique du rap	61
3.4 Métissage des langues et « alternance codique ».....	64
Chapitre 4. Le carnaval hip-hop	73
4.1 Le rap : un genre « carnavalesque ».....	73
4.2 Le carnavalesque dans le post-rigodon	76

4.2.1 La profanation : rabaissement et renversement.....	77
4.2.2 Le « réalisme grotesque » et le « principe de la vie matérielle et corporelle »	84
4.2.3 La langue carnavalesque.....	90
4.2.4 L'intronisation bouffonne.....	92
Conclusion.....	96
Références bibliographiques	105
Discographie	105
Bibliographie.....	107

À tous ceux qui font vivre le hip-hop

Remerciements

Merci à Benoît Melançon, mon directeur, pour sa lecture attentive et son ouverture d'esprit par rapport à un genre encore peu exploré dans les lettres québécoises.

Merci à mes parents, Gina et Martin, pour leur soutien constant, l'amour de la lecture et tout le reste de la très longue liste de ce que vous m'avez donné.

Merci à Justine pour ses encouragements quotidiens et pour sa lumière.

Et finalement merci à mon frère, Francis. C'est lui, en bon grand frère, qui a guidé mes premiers pas dans la culture hip-hop et ce mémoire n'aurait pas vu le jour sans l'amour du rap qu'il m'a transmis.

Introduction

Le 27 octobre 2002, lors du 24^e gala de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo, l'ADISQ, l'animateur de la soirée, Guy A. Lepage, voit une dizaine d'hommes vêtus de chandails extra-larges traverser la salle du Théâtre Saint-Denis et s'approcher de la scène. En noir sur leurs chandails blancs, le nombre 83 annonce l'identité de ces rappers de la Rive-Sud de Québec. 2Faces, porte-parole pour l'occasion de ce 83 qui a marqué l'histoire en formant l'un des premiers supergroupes¹ du rap québécois, monte sur scène et interrompt l'animateur. La formation réclame que le prix de l'album rap de l'année soit remis en ondes lors du gala principal, et non lors d'un gala parallèle non diffusé, et que le Félix soit décerné par un jury spécialiste du genre.

Cette année-là, le prix est remporté par Dubmatique et, bien qu'il s'agisse d'un groupe mythique dans le récit du rap au Québec et que son succès, dès 1997, ait ouvert de nombreuses portes aux artistes hip-hop d'ici, plusieurs ont reproché au jury l'absence de distanciation entre l'œuvre de Dubmatique et ce qui se faisait à cette époque dans le rap en France, notamment par le choix d'exercer son art dans un accent très proche du français hexagonal. Si ce choix peut s'expliquer par la volonté de percer en France, là où se trouve le seul véritable marché pour le rap francophone à cette époque, cela demeurera toujours la critique qui empêche de classer Dubmatique dans la même catégorie que des artistes comme Muzion et Sans Pression qui ont popularisé l'usage de l'alternance codique anglais-français et qui ont permis de faire du rap québécois ce que l'on connaît aujourd'hui. À l'opposé de Dubmatique, le 83 proposait un rap mêlant la culture hip-hop à une réalité langagière et culturelle québécoise, comme l'avait fait le

¹ Le collectif 83 (prononcé huit-trois) est né de l'association des groupes La Constellation, Taktika et des rappers Pagail et Canox.

groupe Mouvement Rap Francophone (MRF) dans les années 1990², mais avec plus de succès grâce au contexte des années 2000, plus ouvert à la réception du rap. Les revendications du 83 quant au jury composé d'experts n'étaient certainement pas étrangères à cette dynamique, longtemps présente au Québec, qui valorisait le rap provenant d'ailleurs ou imitant ce qui se faisait en France et aux États-Unis.

Il aura fallu attendre le gala de l'ADISQ de 2017, quinze ans plus tard, pour voir leurs demandes se réaliser. Le Félix de l'« album de l'année – Hip-Hop » est décerné, pour la première fois en ondes lors du gala du dimanche de l'ADISQ, au collectif Alaclair Ensemble pour l'album *Les Frères Cueilleurs* (2016). Avec cette victoire, c'est l'ensemble de la communauté du rap québécois qui est victorieuse, puisque le mouvement hip-hop et son expression musicale, le rap, atteignent un nouveau sommet de popularité et de légitimité dans la société québécoise. Cette reconnaissance du genre arrive un peu tard au Québec, puisque en 2017 le mouvement hip-hop, né dans le Bronx des années 1970, est sur le point de célébrer ses cinquante ans d'existence.

Le présent mémoire propose de s'intéresser à l'un des phénomènes en partie responsables de cette légitimation progressive du genre du rap au Québec, c'est-à-dire à l'apparition d'une branche du rap québécois revendiquant le terme « post-rap » pour désigner sa production musicale. Le « post-rap » voit le jour à la suite de la période de renouvellement du rap québécois qui s'amorce au tournant des années 2010. « Le terme, introduit par la formation Dead Obies, a d'abord été utilisé comme étiquette et outil marketing mais peut servir à décrire une proposition stylistique et esthétique. » (Galarneau, 2016, p. 4) En plus du groupe Dead Obies, le terme « post-

² D'autres artistes se sont démarqués par leur actualisation locale du rap avant 2002, notamment Muzion, Le Connaisseur, Rainmen, Sans Pression, Yvon Krevé, LMDS, etc. Il s'agit d'un rap qui combine la culture hip-hop américaine à une réalité québécoise montréalaise, ces artistes étant pour la plupart issus de la communauté haïtienne montréalaise dont le lien privilégié avec la diaspora haïtienne de New York, berceau du rap, a permis l'essor du hip-hop au Québec.

rap » désigne, dans un premier temps, les formations Loud Lary Ajust ainsi qu'Alaclair Ensemble. La naissance de ce qui est aussi parfois nommé « piu piu » ou « nouveau rap québ » est communément attribuée, par les différents acteurs de la scène rap, à la parution de l'album *4,99* d'Alaclair Ensemble en 2010 (Galarneau, 2016, p. 14 et p. 6-7). Si le terme « post-rap » fait consensus chez la critique pour désigner cette nouvelle vague de rappeurs, les membres d'Alaclair Ensemble ne l'utilisent pas ; ils lui préfèrent un néologisme de leur cru, le terme « post-rigodon ». C'est ce terme qui devrait être utilisé pour décrire l'œuvre d'Alaclair Ensemble, cette « entreprise familiale composée d'une *bunch* de *humble french Canadians* » (Alaclair Ensemble, s.d.), sur laquelle portera ce mémoire.

Alaclair Ensemble

Alaclair Ensemble est un groupe de rap qui voit le jour en 2010 avec la parution de son premier album, *4,99*. Le groupe obtient une réception très positive des amateurs du genre ainsi que de la critique spécialisée, comme en témoigne le prix pour l'album hip-hop de l'année au Gala alternatif de la musique indépendante du Québec (GAMIQ) qu'il remporte en 2011, 2012 et 2013. À l'origine, le collectif, qui peut être considéré comme un supergroupe, est composé d'Eman, Claude Bégin, KNLO, Ogden, Maybe Watson, Vlooper et Mash, la plupart d'entre eux ayant eu une carrière musicale avant de former Alaclair Ensemble.

Eman et Claude Bégin, tous les deux originaires de la ville de Québec, forment le duo Accrophone, qui s'est fait connaître grâce aux albums *Duo du balcon* (2005) et *J'thème* (2007). Ils proposent un rap se démarquant déjà significativement de ce qui se faisait à l'époque en proposant un style où la guitare occupe une place plus importante que dans le rap traditionnel.

KNLO, autrefois KenLo Craquques, est un artiste multidisciplinaire³ qui a fait ses premiers pas dans le rap avec le groupe Klandestin, membre du collectif Junia Skwad. Il s'est fait un nom grâce à ses albums instrumentaux de la série *Craquques* et à son esthétique éclectique, avant de travailler avec les membres d'Accrophone sur le projet du collectif éphémère Movezerbe, qui fait paraître son unique album, *Dendrophile*, en 2009. Ce projet, qui laisse grandement présager l'ambiance de création collective du « post-rigodon », rassemble également Mash, membre fondateur et producteur d'Alaclair Ensemble. Si Mash est toujours mentionné comme membre d'Alaclair Ensemble, il est rarement présent sur scène lors des spectacles et il ne rappe pas sur les chansons du groupe, ses contributions se trouvant plutôt du côté de la production instrumentale de l'œuvre.

Ogden, qui se fait ensuite appeler Robert Nelson, est le seul membre du groupe à amorcer sa carrière musicale avec Alaclair Ensemble. Celui qui a étudié la littérature française à l'Université McGill et qui a fait paraître son premier album solo en 2019 est certainement l'un des moteurs créatifs du collectif et il est celui que l'on peut créditer pour l'élaboration de l'univers « bas-canadien » du groupe. Ogden forme également le duo Rednext Level avec Maybe Watson qui a fait paraître l'album *Argent légal* en 2016.

Maybe Watson est le seul membre d'Alaclair Ensemble à avoir grandi à Montréal. Il est considéré comme un vétéran. Il fait partie du collectif K6A, qui regroupe des artistes multidisciplinaires de la scène hip-hop montréalaise, notamment Filigrann, l'hôte des *WordUp! Battles*, ces soirées où s'affrontent des rappeurs dans des joutes *a cappella* où l'objectif est de vaincre l'adversaire grâce à des rimes et à des *punchlines*. Maybe Watson s'est fait connaître

³ KNLO, Akena Okoko de son vrai nom, est aussi l'auteur d'un livre intitulé *Sainte-Foy* paru aux éditions de Ta Mère en 2019.

entre autres grâce à son album éponyme qui annonce l'univers décalé et les *beats* modernes d'Alaclair Ensemble. Depuis juillet 2020, il ne fait plus partie d'Alaclair Ensemble.⁴

Vlooper, quant à lui, est le DJ officiel, le *beatmaker*, du groupe. Comme Eman, Claude Bégin et KNLO, aussi originaires de Québec, Vlooper gravite dans sa jeunesse autour des membres du collectif Limoilou Starz, qui l'introduisent à la scène hip-hop. Influencé par des artistes américains comme J Dilla et Madlib, Vlooper est crédité comme l'inventeur du terme « piu piu », en référence aux sonorités électroniques de cette musique, qui est au cœur du renouvellement du rap du début de la décennie 2010. Ce terme serait né lors d'une soirée Artbeat en 2011 où il aurait lancé : « Bonjour, mon nom est Vlooper *and I'll play some Piu Piu music* » (Boudreault-Fournier et Blais, 2015, p. 85-86). Parmi les pionniers de ce style musical, on retrouve aussi VNCE, du groupe Dead Obies, et le collectif Alaiz, dont fait partie le DJ Kaytranada, anciennement Kaytradamus, récipiendaire du GRAMMY *Best Dance/Electronic album 2021*. (Vertus, 2013)

Méthodologie

L'étiquette « post-rap », avec le recul des années, ne peut suffire pour décrire de manière satisfaisante les différentes esthétiques développées par Alaclair Ensemble, Dead Obies et Loud Lary Ajust, les trois groupes à l'origine du terme, et encore moins celles des nombreux artistes qui ont suivi les traces du « post-rap » au cours de la dernière décennie. Si le terme « post-rap » peine à être associé à une esthétique précise, c'est qu'il faut plutôt le concevoir comme l'adoption d'une « posture d'auteur », ce qui, selon Jérôme Meizoz, correspond à « une façon personnelle

⁴ En 2020, dans la foulée de la vague de dénonciations des violences à caractère sexuel, Alaclair Ensemble se dissocie de Maybe Watson et l'exclut du groupe en raison d'une « histoire inacceptable ».

d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut : un auteur rejoue ou renégocie sa “ position ” dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou “ posture ” » (s.d.). Toujours selon Meizoz, l'étude de la « posture d'auteur » suppose « un double terrain d'observation simultané » entre les dimensions « non discursives » et « discursives » de l'œuvre, c'est-à-dire l'éthos non discursif, produit par l'ensemble des « conduites non verbales de présentation de soi »⁵, et l'éthos discursif créé par les textes des auteurs (s.d.). Selon cette approche, l'esthétique « post-rigodon », propre à Alaclair Ensemble, serait une déclinaison, parmi d'autres, de la posture « post-rap ». Il convient dès lors de se demander en quoi consiste l'éthos « post-rigodon » et ce que suppose une posture d'auteur « post-rap ».

L'analyse s'attachera d'abord à la dimension « non discursive » de l'œuvre que suppose la notion de posture (Meizoz, s.d.). Nous étudierons comment Alaclair Ensemble et le « post-rigodon » s'inscrivent dans « le marché des biens symboliques », un concept développé par Pierre Bourdieu (1982 et 1992) et Jacques Dubois (1986) qui relève de la théorie du champ. La notion de posture d'auteur implique que l'artiste négocie, et renégocie, sa position au sein des champs artistique et culturel à l'aide de stratégies d'émergence et de légitimation. Cette perspective issue de la sociologie de la littérature permettra de décrire les stratégies mises en place par le collectif ainsi que l'éthos de groupe qui en résulte.

En s'appuyant sur les travaux portant sur le rap de chercheurs comme Julien Barret (2008), Christian Béthune (2004), Pierre-Antoine Marti (2005) et Isabelle Marc Martinez (2008) en France, et Étienne Galarneau (2016) et Laurent K. Blais (2009) au Québec, ainsi que sur les

⁵ Cette analyse portera seulement sur l'aspect littéraire de l'œuvre d'Alaclair Ensemble. La musique ne sera considérée que lorsqu'elle est significative pour l'étude de la posture, puisque l'importance pour le hip-hop québécois du mouvement musical « piu piu », dans lequel s'inscrit le collectif, mériterait, à lui seul, une étude menée par des spécialistes de la musique.

travaux emblématiques des *hip-hop studies* de Tricia Rose (1994), Jeff Chang (2007) et S. Craig Watkins (2005), la seconde partie de l'analyse de l'œuvre d'Alaclair Ensemble (chapitres 2, 3 et 4) s'attachera à identifier les stratégies discursives mises en place par le groupe pour s'assurer de créer un éthos « authentiquement » hip-hop au « post-rigodon » tout en introduisant au sein de cette esthétique des éléments qui prennent leurs distances avec le rap issu du hip-hop traditionnel.

Pour ce faire, la distinction entre hip-hop et rap doit être rappelée. Si certains individus étrangers à cette culture utilisent les termes comme des synonymes, une distinction importante existe entre les deux.

Ce mode d'expression, que l'on dénomme rap aux quatre coins du monde, constitue le versant musical de la culture hip-hop. [...] Le hip-hop est donc composé de quatre types d'expression artistique : écriture et récitation (rap); musique (remaniement des éléments sonores préexistants (*djing*), danse (*smurf* et *break dance*) et art plastique (tag et graffiti).⁶ (Martinez, 2008, p. 15)

À cette définition s'ajoute une autre nuance. Le rap est une technique; il est donc possible pour n'importe qui de rapper, comme il est possible de faire un graffiti, un art qui précède de plusieurs millénaires l'apparition du hip-hop, sans que l'œuvre produite ne soit hip-hop. C'est d'ailleurs ce qui est arrivé au Québec où des personnes totalement étrangères à la culture hip-hop ont cru, sans malice, faire du rap. Soulignons « As-tu du feu? (Beurre de peanut) » de Bill, le « Rap-à-Billy » de Lucien Francoeur et « Ça rend rap » de Rock et Belles Oreilles, tous parus dans la première moitié des années 1980 (Desfossés, 2020, p. 31). Si ces artistes semblent imiter la diction des chansons de rap, leurs chansons ne contiennent aucune des caractéristiques propres à la culture hip-hop. On ne retrouve pas les thèmes caractéristiques de ce genre, on ne retrouve pas l'habileté technique que les rappers se doivent de démontrer et surtout on ne retrouve pas l'éthos hip-hop,

⁶ Certains acteurs de la scène hip-hop ajoutent un cinquième élément à cette cosmologie : la connaissance (*Knowledge*). L'importance de cet élément prend tout son sens à la lumière de la popularité grandissante des *hip-hop studies* aux États-Unis. C'est également cette dimension qui fait du hip-hop une culture et un mouvement social et non seulement un ensemble d'expressions artistiques. Pour d'autres, comme le rappeur KRS-ONE, le hip-hop comporterait plutôt neuf éléments. (Lamort, 2014, p. 12)

qui est l'un des éléments distinctifs du genre qu'est le rap. Longtemps, ce que Félix B. Desfossés nomme « la trame narrative blanche » (2020, p. 29) a attribué à ces artistes le statut de pionniers du rap québécois. Or leurs chansons montrent l'ignorance de cette culture dont ils font la parodie ou, au mieux, le pastiche maladroit. L'analyse cherchera, au contraire, à expliquer comment le rap d'Alaclair Ensemble incarne de manière authentique la culture hip-hop en respectant ses codes et ses pratiques, tout en usant de stratégies de distanciation afin de proposer une œuvre originale qui ajoute des éléments étrangers à l'esthétique hip-hop.

La dernière partie de l'analyse du « post-rigodon » d'Alaclair Ensemble mettra en évidence comment la notion de « carnavalesque », développée par Mikhaïl Bakhtine à partir de l'étude de l'œuvre de François Rabelais et du carnaval médiéval, est centrale dans la création de l'éthos « post-rigodon » et de la posture d'auteur d'Alaclair Ensemble. On le verra notamment à travers l'emploi d'actes et de ressources carnavalesques comme la parodie, la profanation, le renversement, l'esthétique grotesque, la création d'un vocabulaire propre à Alaclair Ensemble ainsi que l'intronisation bouffonne du rappeur Ogden sous le nom de Robert Nelson.

L'objectif de notre analyse est de montrer comment la posture « post-rap », par l'entremise de l'esthétique « post-rigodon », a permis au rap québécois d'atteindre un « nouvel âge d'or⁷ » (Savard Morand, 2019, p. 2) vers la fin de la décennie 2010 et comment l'esthétique d'Alaclair Ensemble a contribué à accomplir les demandes du 83 quant au prix de l'album rap de l'année à l'ADISQ.

⁷ Ce « nouvel âge d'or » fait écho au premier âge d'or du rap québécois, celui de la fin des années 1990 et du début des années 2000, qui a vu le succès de Muzion, Sans Pression, etc.

Chapitre 1. Le « post-rigodon » dans le « marché des biens symboliques »

Puisque la notion de posture d'auteur (ou de groupe d'auteurs) implique la renégociation, par l'écrivain, de sa « " position " dans le champ littéraire », il est pertinent de se tourner vers une approche bourdieusienne du champ. En se basant sur les travaux de Pierre Bourdieu et de Jacques Dubois, on dira que le champ artistique, « outre son arbitraire, [...] implique un ordre qui est à la fois classement et hiérarchie et qui, par une certaine forme de transposition et d'imposition, opère comme appareil discriminatoire ». (Dubois, 1986, p. 39)

Par le parallèle entre l'institution de la littérature et les galeries d'art, Bourdieu démontre comment cette théorie s'applique à l'ensemble des productions artistiques (1992, p. 241-254). Cela permet de concevoir le rap par l'entremise du « marché des biens symboliques ». Selon cette théorie, le champ littéraire et artistique s'organise en

deux champs séparés ayant chacun leurs finalités propres, l'un axé sur la recherche de la valeur et de la légitimité et l'autre se définissant par une production pour la vente et par le succès commercial. [...] Cette dichotomie fondamentale est relevée par Pierre Bourdieu lorsqu'à la fois il oppose et définit dans leur complémentarité un *champ de production restreinte* où prévaut le schéma institutionnel et un *champ de grande production* où prévaut le schéma économique. (Dubois, 1986, p. 39-40)

Ces deux pôles s'opposent à travers la notion de « capital symbolique » (Bourdieu, 1992, p. 235) attribuée à leurs productions respectives. Le pôle de « production restreinte » est celui qui détient « la situation dominante à l'intérieur du système littéraire » (Dubois, 1986, p. 40), car ses produits sont investis de valeur symbolique, alors que les productions issues du pôle de « grande production » visent plutôt l'accumulation de « capital économique » (Bourdieu, 1992, p. 235). Dans ce modèle d'organisation du champ artistique, la posture « post-rap » et l'esthétique « post-rigodon » paraissent relever du champ de production restreinte par l'adoption d'une posture d'auteur s'appuyant notamment sur le préfixe « post », ce qui constitue une stratégie

d'acquisition de capital symbolique. Or qu'en est-il lorsque l'on confronte le « post-rigodon » aux différentes caractéristiques de la théorie du champ?

1.1 La soumission à une demande externe

Le geste inaugural d'Alaclair Ensemble, celui qui a donné naissance au groupe dans le champ et celui qui a lancé le groupe vers la popularité, en est un qui s'inscrit parfaitement dans le champ de production restreinte, qui se définit ainsi :

À un pôle, l'économie anti-« économique » de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'« économie » (du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques issues d'une histoire autonome ; cette production qui ne peut reconnaître d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation de capital symbolique [...] véritable crédit, capable d'assurer, sous certaines conditions et à long terme, des profits « économiques ». (Bourdieu, 1992, p. 235)

Ainsi, en 2010, lorsque Alaclair Ensemble fait paraître son premier album, *4,99*, celui-ci est disponible gratuitement en ligne sur la plateforme Bandcamp, un site spécialisé dans le partage et la diffusion de la musique. Ce geste, tout à fait anodin à l'heure actuelle, en est un qui a amené son lot de changements dans la sphère hip-hop québécoise, car, si aujourd'hui la majorité des nouveaux artistes utilise cette « stratégie d'émergence » (Dubois, 1986, p. 50) par le web, en 2010 cela constituait une relative nouveauté dont les conséquences étaient difficiles à prévoir.

Ce qui est maintenant une stratégie légitime tant vers la reconnaissance symbolique qu'économique n'est pas ce que les membres d'Alaclair Ensemble avaient en tête au moment de diffuser leur premier album. Sur cette question, Ogden Ridjanovic, rappeur du collectif, aussi appelé Robert Nelson dans son rôle fictif de président de la république du Bas-Canada, a donné, en 2013, une conférence intitulée « La reconquête du show-biz : comment internet a tout

changé ». Ridjanovic y explique la décision du groupe de distribuer sa musique gratuitement en ligne :

Avec ma gang de chums, Alaclair Ensemble, on a décidé de se faire du fun et de faire de la musique sans but précis. Donc, quand j'ai commencé à diffuser, distribuer de la musique, y'avait pas l'espèce de master plan de : « écoute on va la donner gratuitement pis là ça va faire ci, ça va faire ça ». Non, on était juste une gang de chums. [...] On s'est dit, écoutez, la plupart des membres, sauf moi, dans le groupe ont eu des expériences avec l'industrie de la musique, ils ont endisqué, certains ont eu du succès, d'autres moins, d'autres ont eu des bonnes expériences avec l'industrie de la musique et l'industrie du disque, d'autres non. Mais là on s'est dit on est intéressés à faire quelque chose de nouveau, on va juste faire des tounes pour le fun et quand elles vont être prêtes, on a décidé de juste faire : écoute, les tounes on les fait de manière vraiment juste familiale, vraiment juste la gang de chums dans le studio, on n'a pas d'ambition monétaire avec ça, on va pas essayer de faire un deal de business avec ça ou quelque chose comme ça. On s'est juste dit qu'est-ce qu'il y a sur internet qui nous permet de partager notre musique instantanément sans devoir essayer de se magasiner un deal. Et il existe une merveilleuse plateforme qui s'appelle Bandcamp. [...] Sur Bandcamp tu peux choisir de vendre l'album, tu peux choisir de le donner gratuitement ou tu peux choisir de le mettre sous le mode donation volontaire. C'est-à-dire la personne peut donner 0 \$ pour télécharger la musique gratuitement ou peut donner 2, 5, 10 \$, le prix de son choix. (Ridjanovic, 2014)⁸

Cet extrait montre comment la production d'Alaclair Ensemble, dans un premier temps, semble vouloir investir le champ de production restreinte, le pôle « anti-“ économique ” de l'art pur ». En effet, on y retrouve la dénégation et le désintéressement de l'économie et du profit économique dont parle Bourdieu (1992, p. 235). Dans le même ordre d'idées, Dubois explique le fonctionnement du champ de grande production :

Le système de grande production [...] dont la soumission à une demande externe se marque, à l'intérieur même de la production, par la position subordonnée des producteurs par rapport aux détenteurs des instruments de production et de diffusion, obéit primordialement aux impératifs de la concurrence pour la conquête du marché et la structure de son produit socialement quelconque se déduit des conditions économiques et sociales de sa production. (Dubois, 1986, p. 41)

En plus de l'autonomie permise par Bandcamp par rapport aux moyens de diffusion, Ridjanovic, dans la même conférence, ajoute : « Nous, toute notre musique on l'enregistre chez un de mes

⁸ Transcription de Ridjanovic, O. (2014). « La reconquête du show-biz : comment internet a tout changé: Ogden Ridjanovic at TEDxQuebec 2013 ». <https://www.youtube.com/watch?v=iVVFy4QFeFM>

chums qui s'est monté un studio.» (Ridjanovic, 2014) En s'appropriant ses moyens de production en plus des moyens de diffusion, Alaclair Ensemble s'affranchit de la subordination aux « détenteurs des instruments de production et de diffusion » qui a longtemps caractérisé le monde artistique et surtout le champ de la musique professionnelle.

Si l'on suit Dubois, ces éléments placeraient Alaclair Ensemble, du moins au moment de la parution de l'album *4,99*, au sein du champ de production restreinte. Or ces critères reposent sur une conception du champ artistique qui ignore les avancées technologiques ainsi que les spécificités de l'univers hip-hop, comme nous le verrons. En effet, en 1986, Dubois avance que, pour le champ de grande production,

la facture et le succès d'une chanson populaire sont déterminés par les interventions conjuguées d'un parolier, d'un musicien, d'un chanteur, de son impresario, d'un éditeur de disques, d'animateurs de radio, etc. Ainsi le consommateur moyen – lecteur ou auditeur – est la préoccupation de toute une équipe qui s'unit pour rencontrer ses attentes mais aussi pour les susciter. (Dubois, 1986, p. 42)

Dans le contexte sur lequel s'appuie Dubois, même les œuvres appartenant strictement au champ de production restreinte doivent passer par un distributeur et par des circuits de diffusion institutionnels si elles veulent exister dans le champ culturel autrement que par la performance directe. C'est pourquoi, selon Bourdieu (1992), les maisons d'édition, les galeries d'art et les maisons de disque se font le miroir de la séparation des pôles de production. Ce fonctionnement, décrit avant la généralisation des outils numériques, ignore évidemment les possibilités amenées par internet, ce que la génération de rappeurs québécois issue du « post-*rap* » a, elle, bien compris. Le web est un outil qui a le pouvoir de jeter le désordre dans les théories de Bourdieu et de Dubois.

Ridjanovic démontre bien comment ce nouveau paradigme change les relations au sein de l'industrie musicale lorsque, après le succès du premier album,

Il est arrivé quelque chose qui était, selon moi, très prévisible. C'est qu'il y a des gens qui sont venus cogner à notre porte, des gens de l'industrie du disque qui nous ont dit : Wow! Vous avez réussi à vous faire une super campagne de promotion pour votre groupe avec votre premier album, maintenant on va vous signer, vous voulez-tu? Pis nous on a comme fait : ben ça dépend, qu'est-ce que vous proposez, c'est quoi l'affaire? Pis là ils disent : ben là, on va vendre l'album vous allez faire de l'argent, pas juste avec les shows avec les cd aussi. Moi j'ai demandé, combien d'argent on va faire avec ça? L'album se vend 14 \$ en magasin, 5-6 \$ vont à la distribution, 5-6 \$ qui se ramassent dans les poches de la compagnie de disque. Là, il y'a grosso modo 2 \$ à se séparer entre moi pis mes six collègues. Là je lui ai dit : grosso modo ce que tu me demandes c'est de planter une graine, arroser le sol, faire pousser les légumes, cueillir les légumes, les amener dans ma cuisine, cuisiner un plat, l'épicer. Toi tu vas prendre une spatule, le mettre sur l'assiette, le donner à quelqu'un et t'es payé quatre fois plus que moi. Ça n'a pas de sens, c'est de l'exploitation. (Ridjanovic, 2014)

Cette anecdote met en lumière le renversement des pouvoirs qui s'opère lorsque les artistes deviennent détenteurs des instruments de production et de diffusion. C'est ce que Ridjanovic explique en disant que

La réalité derrière ça est très logique, c'est que l'industrie du disque est quelque chose qui est né à une époque où c'était très coûteux d'enregistrer de la musique, et donc les gestionnaires avaient les moyens techniques, les personnes d'affaires pouvaient investir dans des gros studios, qui aujourd'hui coûtent pas grand-chose à créer dans son chez-soi. [...] Selon moi, l'industrie du disque demeure un vestige d'un modèle économique du XX^e siècle, mais qui n'est plus logique aujourd'hui. (Ridjanovic, 2014)

À cela, il faut rajouter qu'en plus du matériel d'enregistrement qui est devenu beaucoup plus accessible financièrement, ce sont surtout les logiciels de qualité professionnelle qui se sont démocratisés, faisant en sorte que n'importe quel artiste motivé, capable d'acquérir la technique nécessaire et ayant en sa possession un ordinateur peut atteindre une facture sonore digne de studios professionnels. Laurent K. Blais, auteur d'un mémoire intitulé « Le rap comme lieu : Ethnographie d'artistes de Montréal », résume bien ce nouveau paradigme :

L'autoproduction, ça devient essentiel parce que ça coûte pas cher, c'est beaucoup plus simple pis c'est beaucoup plus adapté au type de production musicale que les rappeurs ou producteurs peuvent privilégier. Le rap, ça prend pas grand-chose, ça prend Pro Tools, un laptop pis un genre de garde-robe avec des caisses d'œufs placardées, pis that's it. C'est une forme d'art facile à expérimenter. (cité dans Savard, 2020, p. 102)

Grâce aux nouveaux outils technologiques qui permettent la circulation gratuite et rapide des œuvres, l'indépendance par rapport aux moyens de production et de diffusion, dans le genre du rap où la place traditionnellement faite aux musiciens est occupée par le DJ et son ordinateur, ne peut plus, à elle seule, garantir l'accumulation d'un capital symbolique qui placerait l'œuvre dans le champ de production restreinte. En effet, ce procédé, peu après 4,99, devient rapidement la norme de la production de rap québécois, peu importe la valeur symbolique accordée à l'œuvre elle-même.

Il est intéressant de voir comment cette révolution des moyens de production fait écho à un événement élevé au rang de mythe fondateur du rap. Le 13 juillet 1977, jour maintenant bien documenté par les *hip-hop studies*, alors que la dégradation des conditions de vie des quartiers défavorisés de New York et que l'engouement pour le nouveau mouvement marginal qu'est le hip-hop atteignent de nouveaux sommets, une panne d'électricité frappe les quartiers de « Crown Heights, Bedford-Stuyvesant, East New York, Harlem [et le] Bronx » (Chang 2007, p. 15). S'ensuivent trente-six heures de chaos pendant lesquelles milles incendies auraient été allumés, et plus de cent commerces vidés de leur marchandise. Selon les dires de ceux qui ont vécu le « *blackout* », les magasins d'électronique auraient été les premiers à être dévalisés et, au lendemain de cet événement, tous les aspirants DJ du South Bronx étaient maintenant bien équipés en tables tournantes, *mixer* et stéréo. À la suite de cette appropriation illégale des moyens de production, les groupes de rap se sont multipliés, ce qui eut pour conséquence de contribuer à mener le mouvement vers la popularité mondiale qu'on lui connaît aujourd'hui (Kabango, 2016). L'histoire du rap est donc l'histoire d'une révolte idéologique, mais aussi d'une révolution par l'appropriation des moyens de production, et ce depuis ses premiers faits d'armes.

Cette esthétique « pirate » du hip-hop⁹, qui consiste à ne pas attendre la reconnaissance institutionnelle pour s'emparer de la place (et des outils) qui lui revient, est également reproduite par Alaclair Ensemble. En investissant internet, le groupe reproduit le geste à la base de l'art du graffiti, car, si aujourd'hui certains artistes de graffiti exercent leur art de façon légale et reconnue, cet art est, d'abord, un art de la désobéissance civile. Pour les graffeurs, il s'agit de prendre possession de l'espace public en y laissant sa marque à l'insu des autorités. Lorsque Alaclair Ensemble s'impose par l'entremise du web malgré l'absence de collaboration de l'industrie, le groupe reproduit cette esthétique du graffiti, faisant de l'acte de diffusion gratuite un geste à forte valeur symbolique dans la perspective bourdieusienne, mais aussi un geste fortement pourvu en capital symbolique strictement hip-hop. Ces considérations étaient déjà présentes dès le premier projet d'Eman et de Claude Bégin, Accrophone, avant Alaclair Ensemble, lorsqu'il est dit, sur la piste « Le roi » de l'album *J'thème* : « Si les paroles d'un voyou ne valent rien pour un peuple sourd, je les écrirai sur le mur pour qu'il les lise à son tour. » (2007)

En ce qui a trait à la diffusion gratuite en ligne de l'œuvre, ce qui permet de placer Alaclair Ensemble du côté du pôle de production restreinte est l'originalité de ce geste en 2010, l'idée de « production pour les pairs » (Dubois, 1986, p. 43), ainsi que l'importance du rôle des « découvreurs » (Bourdieu, 1992, p. 244) dans la trajectoire du groupe.

⁹ Cette esthétique « pirate » est aussi celle qu'a investie le groupe 83 lors de son interruption du gala de l'ADISQ en 2002.

1.2 Le rôle des découvreurs

Pour Dubois, « la littérature lettrée, en se refermant sur elle-même, est tendanciellement devenue une littérature de producteurs produisant pour leurs pairs. C'est là le critère décisif de la fondation d'un *champ restreint de production littéraire* [...] » (Dubois, 1986, p. 43). Bien que, rapidement, la popularité d'Alaclair Ensemble dépasse la production pour les pairs (si l'on considère les pairs uniquement comme les « producteurs » de rap), dans un premier temps, la diffusion sur Bandcamp s'adresse à une audience composée des artistes proches de la communauté rap et, même, proches du cercle « post-rap ». C'est ce qu'Ogden Ridjanovic laisse comprendre lorsqu'il explique le mécanisme qui a suivi la parution de *4,99* :

Nous, on a sorti notre premier album *4,99* sur Bandcamp pis on n'avait pas vraiment d'attente, on s'est juste dit « tant mieux les gens vont pouvoir l'écouter ». Et c'est là que selon moi les choses ont commencé à changer. L'album vu qu'il était gratis on se gênaient pas pour en parler à nos amis, nos amis, vu qu'il était gratis, se gênaient pas pour le télécharger. Les gens qui ont aimé ça se gênaient pas pour en parler aux autres personnes parce que t'es pas achaland quand tu dis à quelqu'un : « Hey! Tu l'as-tu écouté le disque? » Il est gratis donc la personne qui dit : « non pas encore », elle a pas vraiment d'excuse à part ne pas avoir vraiment pris le temps. Ce qu'on a remarqué au début, c'est que dans notre cercle immédiat tout le monde parlait de ça, tout le monde se le passait, puis le bouche à oreille a grossi, pis là tout à coup on se rend compte qu'il y a un journaliste qui sait c'est quoi, on se rend compte qu'il y a des médias qui en parlent, il y a un journaliste qui m'appelle pour une entrevue. Pis là on réalise ce qui est en train de se passer, il y a des gens qui sont intéressés à notre projet musical gratis. (Ridjanovic, 2014)

À partir de l'idée désintéressée « de se faire du fun et de faire de la musique sans but précis » (Ridjanovic, 2014), une première réception de l'album est faite par les pairs, les « amis » du « cercle immédiat » d'Alaclair Ensemble. Cette première réception est expliquée par Étienne Galarneau, auteur du mémoire « Innovations médiatiques et avant-garde musicale : Une sociomusicologie des “ musiques émergentes ” à l'ère du web 2.0 », lorsqu'il écrit :

Dans un marché globalisé de la musique, comment une initiative locale peut-elle être en mesure d'atteindre un certain niveau de notoriété en distribuant gratuitement sa musique en ligne ? [...] il apparaît clair qu'une sensibilité pour le concept de communauté existe au sein de la classe créative. (Galarneau, 2016, p. 59)

L'esprit de communauté de la « classe créative » du rap explique que les membres de la communauté soient les premiers à découvrir l'œuvre. Cela déclenche ensuite le mécanisme du « bouche à oreille » jusqu'au journaliste, qui agit à titre de « découvreur »; or, selon Bourdieu, « la réussite symbolique et économique de la production à cycle long dépend (au moins à ses débuts) de l'action de quelques “ découvreurs ”, c'est-à-dire des auteurs et des critiques [...] » (Bourdieu, 1992, p. 244). La « production à cycle long » est caractéristique du champ de production restreinte où un « découvreur » est nécessaire pour remplacer les équipes de promotion et de publicité que l'on trouve habituellement dans le champ de grande production. Le mécanisme de bouche à oreille et de découverte, dans le champ de production restreinte, est également producteur de valeur symbolique. En effet, dans la théorie de Bourdieu, les artistes sont à la recherche de capital symbolique par l'usage de différentes « logiques de la distinction » (Dubois, 1986, p. 45), mais les autres acteurs du champ, comme les critiques, le sont également.

Pour Bourdieu,

La seule accumulation légitime, pour l'auteur comme pour le critique, pour le marchand de tableaux comme pour l'éditeur ou le directeur de théâtre, consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des objets (c'est l'effet de griffe ou de signature) ou des personnes (par la publication, l'exposition, etc.), donc de donner valeur, et de tirer les profits de cette opération. (Bourdieu, 1992, p. 246-247)

C'est, encore une fois, un procédé que Ridjanovic a su décrire dans sa conférence :

La plupart des disques qui sortent sont endisqués, sont représentés par une compagnie avec une équipe de relations publiques, une équipe de relations de presse, une équipe de gens qui font de la promotion et de la publicité. En tant que journaliste, toi quand tu vois qu'une compagnie sort un nouvel album, c'est comme un peu ta job d'en parler. Ton boss te dit : il y a un groupe qui a sorti un album, faut que t'en parles, il est sous telle étiquette, etc. Mais quand toi en tant que journaliste tu vois passer le fait qu'il y a un groupe d'artistes qui ont sorti de quoi de gratuit qui n'est pas relié à une compagnie et qui est 100% distribué de manière communautaire – le journaliste, il fait un vrai scoop journalistique quand il en parle. Personne ne lui a demandé d'en parler. Alors je pense que les journalistes ont été inspirés par ça, ils ont vu là-dedans une espèce d'autonomie du journaliste de décider de parler d'un sujet que probablement que leur boss leur aurait jamais demandé de parler de ça. (Ridjanovic, 2014)

En misant sur la soif de capital symbolique de « découvreurs » et sur l'utilisation de réseaux sociaux comme Bandcamp pour la diffusion, les membres d'Alaclair Ensemble, sans l'aide d'une maison de disque ou d'une campagne de promotion onéreuse, parviennent tout de même à créer un engouement autour de leur œuvre et cet engouement, créé sans le recours aux circuits de diffusion traditionnels, se voit attribuer une plus forte valeur symbolique.

1.3 Un cycle de production spécifique

Après la sortie de leur premier album, les membres d'Alaclair Ensemble connaissent un succès assez rapide, ce qui, dans le pôle de production restreinte, « a quelque chose de suspect : comme s'il réduisait l'offrande symbolique d'une œuvre sans prix au simple “ donnant, donnant ” d'un échange commercial » (Bourdieu, 1992, p. 235). L'album *4,99* est publié sur Bandcamp en juin 2010 et l'article d'Olivier Lalande, le premier journaliste à *découvrir* le groupe (2010), paraît en septembre de la même année. Même si le marché de la musique est beaucoup plus rapide que celui de la littérature sur lequel se basent Bourdieu et Dubois pour élaborer leur modèle, cette rapidité de la réception et de la reconnaissance place *4,99* dans un « cycle de production court » (Bourdieu, 1992, p. 236) qui caractérise le champ de grande production. Contrairement à ce qu'avance Bourdieu, l'album étant gratuit, Alaclair Ensemble ne parvient pas à la reconnaissance rapide en minimisant « les risques par un ajustement anticipé à la demande repérable » et en investissant des « circuits de commercialisation et de[s] procédés de faire-valoir (publicité, relations publiques, etc.) destinés à assurer la rentrée accélérée des profits par une circulation rapide de produits voués à une obsolescence rapide » (Bourdieu, 1992, p. 236). Alaclair Ensemble procède plutôt par la méthode propre au champ de production restreinte, c'est-à-dire le

cycle de production long, fondé sur l'acceptation du risque inhérent aux investissements culturels et surtout sur la soumission aux lois spécifiques du commerce d'art : n'ayant pas de marché dans le présent, cette production tout entière tournée vers l'avenir tend à constituer des stocks de produits toujours menacés de retomber à l'état d'objets matériels (évalués comme tels, c'est-à-dire par exemple au poids du papier). (Bourdieu, 1992, p. 236)

Ainsi, contrairement à la mécanique prévue par la théorie de Bourdieu, l'emploi de stratégies à forte valeur symbolique, propre au champ de production restreinte, mène Alaclair Ensemble vers une reconnaissance rapide qui caractérise habituellement le champ de grande production. L'œuvre d'Alaclair Ensemble est tournée vers l'avenir à travers ses moyens de production et de diffusion et elle fait preuve d'originalité par la diffusion gratuite. Néanmoins, en conférant « la priorité à la diffusion », elle parvient tout de même à s'attirer certains bénéfiques du champ de grande production qui valorise « le succès immédiat et temporaire ». (Bourdieu, 1992, p. 236)

1.4 L'originalité

La question de la valeur accordée à l'originalité dans le champ artistique en est une qui n'a plus besoin d'être justifiée par la critique. Cette valeur, dans un premier temps propre au champ de production restreinte, est maintenant recherchée, avec plus ou moins d'intensité, dans la plupart des types de production. Dubois explique le mécanisme qui sous-tend cette valorisation de l'originalité: « la recherche de la distinction et de la consécration induit un système de reproduction dans lequel les groupes littéraires émergent par l'affirmation d'une originalité [...] » (1986, p. 44). Cette originalité doit toutefois être mesurée, car « le champ suppose [...] l'originalité, mais en même temps, il suspecte les ruptures radicales et ne tolère pas les comportements anomiques » (Dubois, 1986, p. 45). Pour se conformer à cet écart mesuré, les écrivains doivent s'engager dans une « logique de la distinction », ce qui consiste à doter « sa pratique d'écriture de marques culturellement pertinentes dans un état donné du champ, de façon

que ces marques, étant porteuses de valeur, transfèrent cette valeur à l'agent qui les fait siennes » (Dubois, 1986, p. 44-45). Il sera question de la manière dont ces logiques de distinction s'inscrivent dans les textes mêmes et dans l'esthétique « post-rigodon ». Cela étant, le premier indice qui oblige à considérer qu'Alaclair Ensemble s'engage dans ce jeu de la distinction est l'adoption de « marques distinctives » (Bourdieu, 1992, p. 262) comme « post-rap » et « post-rigodon », car la logique que suppose le préfixe « post » est celle de la distanciation.

Sur le sujet du « post-rap », Yes McCan du groupe Dead Obies explique :

C'est un terme que nous avons mis de l'avant pour signifier qu'il y a une cassure autant dans l'idée que dans le temps et l'espace. Nous ne sommes plus dans les années 1990 et nous ne sommes pas des enfants du ghetto, comme c'était le cas de ceux qui ont créé cette musique dans le South Bronx. Nous n'avons pas la même identité non plus, nous sommes des petits Québécois métissés. [...] Nous voulions donc nous libérer des thèmes et démythifier la chose. Nous sommes autre chose, qu'on pourrait aussi comparer au post punk. (André, 2013)

L'idée de distanciation est clairement présente dans le « post-rap », le terme qui apparaît en premier chez la critique pour décrire l'œuvre d'Alaclair Ensemble dans la discussion sur le renouveau du rap québécois des années 2010. On perçoit également dans ce terme l'idée que, « dans les limites de l'institution, le critère d'émergence est celui d'une originalité contrôlée » (Dubois, 1986, p. 46). On y reconnaît le mot rap qui indique que, même s'il s'agit d'une proposition originale, celle-ci est bel et bien basée sur ce genre. En effet, « le désir de respecter les codes et l'héritage du hip-hop tout en faisant preuve d'inventivité par l'emprunt à différentes esthétiques constitue la base de la proposition du “ post-rap ” » (Galarneau, 2016, p. 110).

Le terme « post-rigodon », quant à lui, a tout pour laisser le récepteur perplexe si celui-ci ignore le premier déplacement opéré par le « post-rap ». Le « post-rigodon » joue de manière plus complexe sur l'idée de distanciation, puisque nommer son rap ainsi est une manière de se distancier encore davantage du rap tout en se distinguant également du « post-rap ». Il faut, toutefois, écarter l'idée que le rap d'Alaclair Ensemble aurait un lien avec le véritable style de

musique folklorique du rigodon. L'association du rap avec le rigodon ne se situe qu'aux plans idéologique et thématique et non dans les sonorités elles-mêmes. La même chose doit être dite du nom du groupe, puisque Alclair fait référence à la chanson folklorique française extrêmement populaire au Québec depuis l'époque de la Nouvelle-France, « À la claire fontaine », sans que le groupe investisse ce genre ou qu'il y fasse allusion dans ses textes. Ainsi, comme la définition du « post-rap » de Galarneau l'indique, le « post-rigodon » emprunte au rap et à une esthétique différente, celle de la tradition franco-québécoise.

Toujours selon Dubois et Bourdieu, la quête de l'originalité contrôlée, « la lutte pour la reconnaissance » (Bourdieu, 1992, p. 262), s'exprime

dans une forme historique connue, qui est la concurrence entre écoles (ou mouvement). On remarquera que cette concurrence s'exerce généralement en deux directions : d'une part, le groupe nouveau n'émerge qu'en s'affirmant contre d'autres groupes nouveaux, mais, d'autre part, cette émergence même trouve son véritable tremplin dans l'opposition à la légitimité en place, c'est-à-dire à l'école qui, à ce moment, a accumulé le capital symbolique suffisant à l'exercice d'une temporaire domination. (Dubois, 1986, p. 46)

Facilement identifiable, l'opposition « à la légitimité en place » est celle du « post-rap » face au rap (qui lui-même, à sa naissance, s'opposait à d'autres formes légitimes en place). En outre, la nouveauté qu'est le « post-rap » s'affirme contre d'autres « groupes nouveaux »; c'est, semble-t-il, le rap des années 2005 à 2009 qui a été étiqueté « rap champ gauche¹⁰ » (Savard, 2020, p. 31) par la critique. Ce terme, employé pour regrouper des groupes comme Omnikrom et Loco Locass, a souvent été utilisé pour désigner les groupes de « post-rap ». Or, comme nous le verrons, la grande distinction entre le rap dit « champ gauche » et la production qui nous intéresse est l'importance accordée par elle au respect et à l'intégration des codes et de l'héritage du rap. Le manquement quant à l'intégration des codes du rap entraîne même un sentiment de haine

¹⁰ L'expression « champ gauche » est tirée du lexique du baseball (*out of left field*) pour désigner ce qui est « un peu fou », « inattendu » ou « étrange ». Dans le monde de la musique, cela désigne quelque chose qui « sort de nulle part » (« *out of nowhere* »). (Melançon, 2011)

de la part de la scène « plus puriste du rap envers ce qui se passait à l'époque en 2006-2007 » (Olivier Boisvert-Magnen, cité par Galarneau, 2016, p. 98), c'est-à-dire le « rap champ gauche ». Paradoxalement, puisque « les nouveaux entrants ne peuvent que *renvoyer continûment au passé* dans le mouvement même par lequel ils accèdent à l'existence [...] » (Bourdieu, 1992, p. 262), le « post-rap » va affirmer sa distance par rapport au rap classique grâce à la logique de la distinction du préfixe « post », tout en se rapprochant davantage de son héritage et de ses codes les plus importants contrairement à ce qui a été fait par le rap champ gauche dans les années précédant la sortie de *4,99*. C'est ce à quoi fait écho Galarneau lorsqu'il mentionne qu'on ne peut pas « considérer la musique provenant de la scène “ post-rap ” [comme] aussi facile d'approche que le rap champ gauche. » (2016, p. 99) La compréhension du phénomène « post-rap » demande une plus grande compréhension de la culture hip-hop et de ses codes que le rap champ gauche.

Ainsi, l'œuvre d'Alaclair Ensemble peut, dans un premier temps, être classée du côté de la sphère de production restreinte du champ artistique, d'abord par l'autonomie face aux demandes externes qu'offre internet en favorisant l'appropriation des moyens de production et de diffusion par les artistes. Cette indépendance permet au groupe d'acquérir une liberté créatrice que les circuits de diffusion traditionnels brimaient habituellement en voulant que les produits culturels correspondent à une demande préexistante. Cette liberté s'exprime à travers une production originale, destinée, dans un premier temps, à la réception par les pairs, c'est-à-dire les artistes évoluant en périphérie et au sein du mouvement « post-rap ». Fidèle aux mécanismes du champ de production restreinte, Alaclair Ensemble doit sa reconnaissance et sa distinction à l'action de « découvreurs » qui, en revendiquant un capital symbolique pour eux-mêmes, augmentent celui accordé à l'œuvre du collectif. Enfin, toujours selon la logique du champ de production restreinte, l'originalité du « post-rigodon » entraîne un mouvement de succession

d'écoles, ce qui introduit « une position nouvelle dans le champ [qui] “déplace” la série entière des actes artistiques antérieurs » (Bourdieu, 1992, p. 266), du moins en ce qui a trait à la « série des actes artistiques » du rap québécois. Cependant, sur le plan des « cycles de vie » des productions artistiques, où Alaclair Ensemble met en œuvre des stratégies d'émergence associées au cycle long tout en obtenant la reconnaissance rapide du cycle court, certains éléments de la théorie du champ ne permettent pas de situer strictement l'œuvre d'Alaclair Ensemble dans le champ de production restreinte.

1.5 Une place entre deux champs : vers le champ de grande production

Les propos d'Ogden Ridjanovic sur les bénéfices des plateformes numériques font ressortir une des priorités du projet d'Alaclair Ensemble, c'est-à-dire l'importance accordée à la diffusion : « on a sorti notre premier album *4,99* sur Bandcamp, pis on n'avait pas vraiment d'attente, on s'est juste dit “tant mieux les gens vont pouvoir l'écouter” » (Ridjanovic, 2014). Cette priorité accordée à la diffusion est une caractéristique de la logique économique du pôle de grande production qui valorise le « succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contente de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle » (Bourdieu, 1992, p. 236). Ainsi, dans un premier temps, Alaclair Ensemble favorise la diffusion de son œuvre, mais sans, en apparence, s'ajuster à une demande préexistante. Or cette demande, si elle n'était pas préexistante, pouvait être prédite. En effet, le rap « champ gauche » a eu sa part de succès à l'extérieur de la sphère hip-hop, dans les médias et dans les instances de légitimation, comme en témoigne le Félix du meilleur album hip-hop remis à Loco Locass en 2004 et en 2005, puis à Omnikrom en 2007, ce qui montrait qu'une place était disponible dans l'industrie culturelle du Québec pour un rap moins pourvu en valeurs hip-hop. Toutefois, de l'autre côté de la médaille,

ces groupes « champ gauche » sont du même coup dévalorisés par la communauté hip-hop et doivent rechercher un public plus large, comme en témoigne le journaliste spécialisé en hip-hop Olivier Boisvert-Magnen, aussi connu sous le pseudonyme de Riff Tabaracci, lorsqu'il dit en 2006, « ce que je trouve important, mais que j'aimais pas à l'époque, c'est Omnikrom, qui a décidé d'arrêter de regarder ce qui se passait juste dans la scène rap pour avoir une perspective plus large et aller chercher des crowds alternatives au grand complet » (cité dans Savard, 2020, p. 31). Appuyant cette idée, Dice B, du défunt groupe Catburglaz, raconte l'anecdote suivante sur Loco Locass :

J'ai été contacté, dans le temps, par une compagnie, j'oublie son nom, mais la compagnie qui a Loco Locass [Audiogram]. Ils m'ont contacté parce que Loco avait un problème de crédibilité dans le milieu hip-hop à cause de leurs chapeaux bizarres et de *Sheila, ch'us là*, ça passait pas. Moi aussi j'avais des préjugés. Il faut comprendre qu'au Québec, ils ont fait beaucoup de parodies de tounes de rap et ç'a toujours fait chier les rappeurs parce qu'on prend ça à cœur, c'est real pour nous. Ils ont sûrement contacté deux ou trois personnes avant, mais finalement une personne d'une compagnie de disques m'a appelé et m'a demandé de les aider. Cool. Why not ? J'ai dit à la compagnie que j'allais rencontrer les gars avant parce que ma crédibilité est importante. Fait que si les gars c'est des bouffons comme ils en ont l'air, I can't do it.

En les rencontrant, je me rends compte que non, au contraire, les gars étaient vraiment peinés que les rappeurs qu'ils avaient approchés avant les traitaient comme des trous de cul : « Yo, pourquoi ils nous traitent de même, on aime le rap pour de vrai, on niaise pas. » Et j'ai écouté les tounes et j'ai vu que les gars rappaient pour de vrai. Leurs samples et leurs influences musicales sont un peu différents, du rigodon pis du shit comme ça, OK, mais quand tu parles de textes, de lyrics... Je l'ai dit à plein de monde quand j'ai fait des entrevues, quand j'ai tourné avec eux. Parce que c'était ça le but, il fallait que je les tiensse par la main et que je me promène avec eux pour dire : « Je vous présente Loco Locass. » « Hein, Dice, qu'est-ce que tu fais avec Loco Locass ? » « Loco Locass, c'est mes *boys*. » « Oh, Dice... sérieux ? » « Oui. » « OK, Dice... ». (cité dans Savard, 2020, p. 121-122)

À la lumière de ce sentiment négatif par rapport à la production « champ gauche », plutôt répandu parmi les amateurs du genre, le retour du « post-rap » vers une esthétique plus proche de la *doxa* hip-hop peut être vu comme un ajustement, conscient ou non, à une demande préexistante, ce qui rapprocherait Alaclair Ensemble du champ de grande production. C'est la position de Galarneau lorsqu'il dit :

Le post-*rap* comme proposition artistique est arrivé au bon endroit et au bon moment pour s'épanouir dans le contexte montréalais puisqu'il représentait la somme des tendances des musiques *rap* au tournant de la décennie 2010. Les musiciens associés au du [*sic*] post-*rap* montrent des traits stylistiques qui rejoignent un public associé au « *rap* champ gauche » (jeu sur les conventions, humour, collaboration avec des musiciens électroniques) tout en faisant preuve d'un profond respect et d'une grande compréhension des codes de la culture hip-hop. (2016, p. 110)

Le succès, dès le premier album, d'Alaclair Ensemble montre que le groupe a su créer la demande pour ce genre de production oscillant entre hip-hop classique et *rap* champ gauche, puisqu'« on sait depuis Marx que le système de production produit aussi le mode de consommation. Il fait naître les attentes du grand public en agissant sur ses tendances profondes par un travail d'inculcation » (Dubois, 1986, p. 41). Si la demande n'existait pas comme telle avant *4,99*, elle existe bel et bien après, comme en témoigne le succès de l'album triple qu'Alaclair Ensemble fait paraître l'année suivante.

Par ailleurs, « on doit [...] observer que, d'un champ à l'autre, des déplacements peuvent s'opérer » (Dubois, 1986, p. 43). La dénégation et le désintéressement envers la logique économique du champ peuvent vite être remplacés par une recherche de capital économique par le groupe qui n'est pas en mesure d'attendre la consécration du cycle de production long pour vivre de son art. Cela s'effectue par différentes « stratégies de compromis » (Dubois, 1986, p. 49) qui font osciller le groupe entre les deux pôles de production. C'est, encore une fois, ce que Ridjanovic explique :

On a vu notre premier album *4,99* gagner beaucoup en popularité sur internet et il y a des offres de shows qui ont commencé à apparaître. Notre album, vu qu'il était gratuit, beaucoup de monde l'écoutait; et à cause de ça, des journalistes en ont parlé; et à cause de ça, il y a des événements comme des festivals de musique qui ont entendu notre nom et qui nous ont invités à venir à leur festival jouer un show. Mais on n'a pas fait la même chose avec le show qu'avec l'album. C'est là où on utilise même des fois le levier argumentatif du fait que l'album est gratuit pour demander plus en show, parce qu'on leur dit : quand vous faites votre promotion vous pouvez inviter n'importe qui à découvrir on est qui, ils ont juste à aller écouter l'album ou le télécharger gratuitement. Avec le succès qu'on a eu la première année on a joué aux Francfolies, au festival d'été [de Québec], on a joué à Osheaga, on est allé aux Îles-de-la-Madeleine. On a fait

pas mal toutes les scènes possibles à faire au Québec en dedans d'un an. On a fait de l'argent avec les shows. (Ridjanovic, 2014)

Cette stratégie de compromis permet au groupe de jouer sur plusieurs tableaux en cumulant, pour un temps, le capital symbolique tiré de la gratuité et de l'originalité de l'album ainsi que le capital économique de son succès.

Cette stratégie de compromis sera celle d'Alaclair Ensemble pour ses quatre premiers albums, *4,99* (2010), *Le roé c'est moé* (2011), *Les maigres blancs d'Amérique du Noir* (2013) et *Toute est impossible* (2014), jusqu'à l'album *Les Frères Cueilleurs* (2016), qui est le premier album du groupe à paraître chez 7° ciel, la maison de disque de Steve Jolin (Anodajay) spécialisée en rap. Cette décision est justifiée dans le mémoire de Marc Pagliarulo-Beauchemin « Les “ musiques émergentes ” à l'heure du web 2.0 : Étude de cas du “ post rap ” de Québec à Montréal » où Ogden Ridjanovic est interviewé :

Ogden soulève en entrevue ce qu'il considère comme des obstacles majeurs dans le fonctionnement de l'industrie de la musique d'ici en matière d'attribution des subventions les plus importantes pour la production d'albums : « Ben, le modèle d'autoproduction en ce moment au Québec est bloqué par le simple fait que si tu t'autoproduis, tu n'as pas accès à du financement. C'est aussi simple et con que ça. » [...] Prenons l'exemple du mode d'attribution des subventions déployées par Musicaction. Avant de se faire admettre à Musicaction à titre d'« artiste auto-producteur » en vue d'une subvention pour la production d'un album, il faut minimalement avoir une entente avec un « distributeur physique ou numérique reconnu ». Alaclair Ensemble ne peut respecter cette condition, puisqu'il priorise le don de sa musique ou la vente de ses albums, soit de main à main, soit en ligne via la plateforme numérique Bandcamp et ce, sans passer par un distributeur. L'artiste qui prône la diffusion de ses œuvres de façon totalement indépendante se voit dès le départ écarté de ce financement. (Pagliarulo-Beauchemin, 2016, p. 122-123)

Ainsi, s'il veut avoir accès au financement public, qui est la principale source de revenu pour les musiciens provenant des circuits dits « alternatifs » comme le rap, un artiste doit obligatoirement s'entendre avec une maison de disque pour la distribution. Après avoir fait leur nom par eux-mêmes, les membres d'Alaclair Ensemble sont, malgré eux, rattrapés par la logique mercantile du milieu artistique.

D'un point de vue non discursif, la posture d'Alaclair Ensemble au sein du champ de production culturelle se déplace, avec les années et les albums, du pôle restreint vers le pôle de grande production dans un mouvement classique au sein du champ, car, comme l'explique Bourdieu, « les auteurs consacrés qui dominent le champ de production tendent à s'imposer aussi peu à peu sur le marché, devenant de plus en plus lisibles et acceptables à mesure qu'ils se banalisent au travers d'un processus plus ou moins long de familiarisation associé ou non à un apprentissage spécifique. » (1992, p. 264) D'une posture purement artistique et hautement valorisée sur le plan symbolique vers une posture d'apparence plus commerciale, Alaclair Ensemble donne un bon exemple du fonctionnement du champ lui-même dans le cas du rap.

Chapitre 2. Incipit

Pour nous lancer sur la piste de ce qu'est la posture discursive « post-rigodon », les paroles inaugurales de l'œuvre d'Alaclair Ensemble, ce que l'on pourrait nommer l'incipit de leur premier album, *4,99*, ou l'*intro* dans les termes du rap, nous fournissent quelques indices sur l'univers développé par le groupe. La première piste de l'album, « Atterissage [*sic*] de la galette », ne propose pas encore de rap. Tout comme l'ambiance musicale de l'album qui y est annoncée, les quelques paroles s'affairent à présenter l'album. Une voix de femme à la sonorité robotique dit :

En direct du nord perdu, voici 4,99
Nouvelle galette toute fraîche pour l'an 2013
Mettez-vous en rond autour du feu
Mic check un deux.

Cela peut sembler banal ou ne correspondre qu'à ce qu'Isabelle Martinez nomme « la fonction ludique » (2008, p. 242) du rap, mais cela est en fait révélateur de la posture du groupe :

le rap est une poésie ludique en raison de son caractère festif, performatif et comique, mais aussi en raison de l'emploi de mécanismes linguistiques et littéraires appliqués systématiquement afin de masquer, cacher ou déformer le référent apparu suite à une première lecture / écoute du texte. (Martinez, 2008, p. 242)

Dans cet incipit, chaque ligne annonce une dimension de l'esthétique de l'œuvre. D'abord, se présenter comme rappers originaires du « nord perdu » est significatif si l'on considère que « la notion de représentation est la seconde nature [du rap], qui est à la fois un moyen de se présenter au monde et, à travers soi, de représenter les autres » (Marti, 2005, p. 36). Le « nord perdu » représente la communauté hip-hop québécoise, qui correspond à ce que Marti définit dans la notion de représentation propre au rap comme ce « “ nous ” [...] qui n'a que peu d'occasions de s'exprimer dans un micro pour se faire entendre [et qu'] un rappeur digne de ce nom se doit de “ représenter ” [...] » (2005, p. 36). Cela signale l'ancrage dans la société québécoise, monde

« perdu » et oublié aux yeux de l'univers rap, un des éléments caractéristiques du « post-rigodon » d'Alaclair Ensemble.

La ligne « Nouvelle galette toute fraîche pour l'an 2013 » est aussi significative de l'esthétique ludique du « post-rigodon », puisque la galette fait référence au disque compact lui-même qui, sous sa forme physique, comporte un imprimé reproduisant un biscuit aux pépites de chocolat. La « fraîcheur » de la « galette » joue alors sur l'équivoque entre la fraîcheur du biscuit sorti du four et la nouveauté de la proposition artistique de l'œuvre d'Alaclair Ensemble. De plus, cela évoque l'adjectif « frais », ou « *fresh* » en anglais, qui, dans le vocabulaire hip-hop, peut signifier à la fois nouveauté et grande qualité, ce qui laisse également présager l'esthétique de l'egotrip dont il sera question plus loin. Enfin, la galette est annoncée pour « l'an 2013 ». Cette affirmation dans un album lancé en 2010 a pour effet de laisser transparaître l'absurdité et l'aspect ludique du jeu qui caractérisent le « post-rigodon ». Cet aspect ludique est appuyé, de plus, par le symbole de la galette qui n'est pas un symbole que l'amateur de rap s'attend à voir investi dans le premier album d'un groupe pratiquant ce genre. Toutefois, décrire leur nouvel album comme provenant du futur est aussi une manière de revendiquer l'esthétique musicale « afrofuturiste » (Galarneau, 2016, p. 15) qui caractérise le genre musical du « piu piu », genre qui est nommé d'après sa sonorité, tout en revendiquant, pour l'album, un statut d'avant-garde. De plus, le titre « Atterissage [*sic*] de la galette » met en place la métaphore de la soucoupe volante qui est tissée tout au long de l'album 4,99.

La troisième ligne de l'introduction semble d'abord appuyer l'idée du « nord perdu » en conviant les auditeurs à se rassembler « en rond autour du feu », selon l'imaginaire folklorique du Bas-Canada qui caractérise l'œuvre d'Alaclair Ensemble. Or la ligne suivante, à la place d'un « il était une fois », utilise une formule fortement liée au rap : « Mic check un deux ». Il s'agit d'une

formule rituelle, qui annonce l'entrée dans le registre du rap. Si la formule utilisée pour les tests de son dépasse certainement le rap, c'est ce dernier qui l'intègre au sein du régime de l'œuvre elle-même, notamment dans l'ouverture de la chanson « Buggin' Out » du groupe A Tribe Called Quest sur l'album *The Low End Theory* (1991), qui a rendu la formule célèbre. Cette formule, en plus d'ouvrir l'album de manière officielle, influence la lecture de la ligne « Mettez-vous en rond autour du feu ». En effet, mis en tension avec la formule qui suit, le « rond autour du feu » prend une signification supplémentaire tributaire de l'imaginaire hip-hop. Le « cercle », ou « *cypher* » en termes hip-hop, est le lieu par excellence du rythme, de la parole et de l'improvisation. Pour le site web de la Place des arts, le rappeur Dramatik, ancien membre de Muzion, groupe pionnier du rap québécois, explique ce que constitue le *cypher* :

Des gens qui forment un cercle comme autour d'un feu de camp. Ils s'assurent que le rythme n'est pas interrompu. On s'assure que la personne qui rap ait un genre de référence. [...] Les gens sont en train de bouger la tête au même moment, sur les temps forts. [...] Le *cypher* c'est le cercle complet, le cercle parfait. C'est les gens qui se rassemblent autour du même feu qu'est la passion qu'est le rap. (*8 notions de rap avec Dramatik | Place des arts*, 2018)

Cette description, qui se clôt sur une vision quasi mystique du *cypher*, montre bien qu'il s'agit d'un lieu privilégié de communion dans la culture hip-hop et plus particulièrement dans le rap. Le symbole du « rond autour du feu » prépare l'auditeur à l'aspect collectif de l'œuvre d'Alaclair Ensemble, dont les quatre rappeurs, ou MC¹¹, vont se passer la parole comme s'ils se trouvaient dans un *cypher*.

L'introduction de l'album, avant même qu'une ligne de rap ne se soit fait entendre, semble mettre en place les particularités de l'esthétique « post-rigodon » tout en fournissant un seuil, un cadre, permettant d'entrer dans l'espace de la création artistique par le biais de codes

¹¹ « MC : Abréviation de *Master of ceremony*, celui qui dans la fête va être l'animateur de la soirée mais désigne également le rappeur/orateur. S'il est synonyme de rappeur il peut désigner un seul individu, des artistes solos comme Eminem ou un groupe, telle la chanson des Beastie Boys *Three MC 's and one DJ*. » (Dumont-Poupart, 2010, p. 162)

typiques à la culture rap. Dès les premiers mots de l'album sur « Atterissage [*sic*] de la galette », il est possible de faire apparaître une posture post-rigodon jouant autant avec les caractéristiques traditionnelles du rap, comme la fonction ludique et l'égotrip, qu'avec le futurisme et une certaine représentation du folklore québécois.

En mettant les textes d'Alaclair Ensemble « en relation avec la scène englobante dans laquelle il[s] s'inscri[vent] » (Meizoz, s.d.), c'est-à-dire la scène de la culture hip-hop et celle de la tradition québécoise, l'analyse de l'incipit fournit un avant-goût de ce qu'est la posture post-rigodon en montrant comment « le désir de respecter les codes et l'héritage du hip-hop tout en faisant preuve d'inventivité par l'emprunt à différentes esthétiques constitue la base de la proposition du “ post-rap ” » (Galarneau, 2016, p. 110). Pour obtenir un portrait plus global de la posture du groupe dans une perspective littéraire, il est nécessaire de procéder à l'analyse des textes d'Alaclair Ensemble pour comprendre quels codes du hip-hop sont investis par le groupe et quelles sont les libertés prises quant au genre du rap.

Chapitre 3. L'authenticité : création d'un éthos hip-hop

Dans les écrits qui s'intéressent au hip-hop, tout comme dans les chansons de rap, la notion d'authenticité revient constamment en tant que critère de la valeur d'un artiste : « l'authenticité est une valeur fondamentale pour les artisans de la culture hip-hop partout à travers le monde ». (Lemay, 2016, p. 135) Ce qui constitue cette authenticité est cependant sujet à débats et a évolué avec les transformations qui se sont opérées au sein du mouvement hip-hop.

Yasser Mattar, pour qui l'authenticité est synonyme de qualité, énumère trois critères :

Le premier critère est l'originalité, la capacité à avoir son propre style sans copier celui d'un autre. Le deuxième critère est la démonstration de sa fierté de venir d'une ville ou d'une région. Troisièmement, un rappeur sera considéré authentique s'il peut montrer ses affiliations et ses relations avec des individus ou des endroits fondateurs du hip-hop. (cité dans Blais, 2009, p. 115)

S'il a déjà été question de l'originalité du projet d'Alaclair Ensemble quant à ses outils de diffusion, l'originalité des textes causée par la distanciation des codes du genre sera analysée plus loin. Ce sont les deuxième et troisième critères de l'affirmation de Mattar qui seront ici abordés quant à l'authenticité hip-hop du groupe.

3.1 Représenter : la revendication de l'appartenance à un lieu et à une communauté

Tricia Rose, l'une des figures de proue de l'intelligentsia hip-hop américaine, abonde dans le même sens que Mattar en faisant de la revendication de l'appartenance à un lieu et à une communauté un des critères principaux du rap. Selon cette sociologue américaine,

Many hip-hop fans, artists, musicians, and dancers continue to belong to an elaborate system of crews and posses. The crew, a local source of identity, group affiliation, and support system appears repeatedly in all of my interviews and virtually all rap lyrics and cassette dedications, music video performances, and media interviews with artists. 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 family. (Rose, 1994, p. 34)

Comme il a été dit précédemment, la notion de représentation

est une notion essentielle du rap, qu'il s'est lui-même définie. La notion de représentation est la seconde nature de cette expression, qui est à la fois un moyen de se présenter au monde et, à travers soi, de représenter les autres. Les autres, il s'agit de ce « nous » évoqué plus haut, mais qui n'a que peu d'occasions de s'exprimer dans un micro pour se faire entendre. Un rappeur digne de ce nom se doit de « représenter », c'est ce qu'on attend de lui, et il représente en théorie par le fait même d'être rappeur, c'est-à-dire bien souvent issu d'un milieu social ou identitaire particulier qui se caractérise par une carence de visibilité, d'audience, dans l'espace public, des médias à la politique [...]. (Marti, 2005, p. 36)

Ainsi, dans la perspective du post-*rap*, il faut demander qui ou quoi Alaclair Ensemble s'efforce de « représenter » dans ses textes. Quelles affiliations dans la communauté rap québécoise et quels lieux le collectif revendique-t-il?

3.1.1 Le *posse*¹²

La première chose que revendiquent les membres d'Alaclair Ensemble est l'appartenance au groupe même, c'est-à-dire à leur *posse*. Cela est accompli par les nombreuses fois où les rappeurs scandent « Alaclair Ensemble » dans leurs chansons. Sur *4,99*, le premier album du groupe, on retrouve le nom du collectif sous plusieurs de ses formes, notamment « Alaclair » (*4,99*, 2010, « Ouin!? »), qui est la manière familière de nommer le groupe chez son public, mais aussi « Alaclair Allstarz » (*4,99*, 2010, « Alaclair » et « N'toune de ipop sué lèv' »), un terme qui a été le premier titre de travail du groupe. Le nom « Alaclair High » (*4,99*, 2010, « Fussy fuss ») est également utilisé pour représenter le groupe en référence à la locution anglaise « *high school* », faisant d'Alaclair Ensemble un groupe de musique, mais aussi une école. Ce terme est

¹² *Posse* : traduction de « petite troupe » et « synonyme de *crew*, représente un groupe de rappeurs, de b-boys ou de graffeurs qui évoluent ensemble ou qui ont des projets communs. Par exemple Eminem est un rappeur solo mais il contribue parfois avec son *posse* de Détroit dont il est demeuré près et agit comme mentor et producteur pour les D12. » (Dumont-Poupart, 2010, p. 162)

utilisé à d'autres reprises dans l'œuvre du groupe jusqu'à devenir le titre d'une chanson sur l'album *Les Frères Cueilleurs* (2016), chanson qui ajoute au terme « *high* » un niveau de sens jouant sur la référence à l'état d'intoxication dû à la drogue. Cette manière de représenter son propre groupe dans ses textes peut avoir quelque chose d'étrange et de vaniteux aux yeux des non-initiés du rap, mais, comme le mentionne Isabelle Marc Martinez, « le *posse* a permis aux individualités créatrices de retrouver un espace commun avec d'autres individus partageant les mêmes inquiétudes. L'appartenance au groupe confère une identité collective, que les rappeurs affirment dans leurs noms et leurs attitudes. » (2008, p. 17) De plus, comme il en sera question plus loin par rapport à la notion d'egotrip,

en matière de rap, la mise en scène ostentatoire de sa propre valeur constitue en effet une des lois du genre; celle-ci commence avec la façon compulsive dont les rappeurs se plaisent à proclamer rituellement leur propre nom ou celui de leur groupe au fil des prestations [...]. (Béthune, 2004, p. 46)

3.1.2 La communauté

En plus de se représenter eux-mêmes par l'autoréférence constante, les rappeurs d'Alaclair Ensemble vont mentionner d'autres collectifs de rap québécois dont ils sont proches ou dont ils ont fait partie. On retrouve notamment des références au K6A, un collectif hip-hop interdisciplinaire montréalais dont a fait partie Maybe Watson : le « K6 » est nommé dans la chanson « Ouin!?! » (4,99, 2010) et dans « Paul Desmarais (GDC) » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013). Non seulement les membres de ce collectif sont les amis d'Alaclair Ensemble, mais l'un des acteurs majeurs du K6A, FiligraNn, est également le créateur et l'hôte des événements *WordUp Battles*¹³, ces joutes oratoires qui ont contribué à mettre en place le

¹³ « Les “ battle rap ” de la ligue d'improvisation verbale *a capella* francophone *WordUP! Battles* fondée en 2009 par les artistes FiligraNn et Jo le Zef, 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

mouvement post-rap des années 2010 en accordant une importance accrue à l'humour dans le rap. Clamer son affiliation avec un tel acteur de la scène hip-hop est une manière de revendiquer l'authenticité du groupe.

Sur « Ouin!?! », on retrouve une référence à Movezerbe (prononcé « mauvaise herbe »), un projet collectif de 2009 qui précède la naissance d'Alaclair Ensemble et qui annonce le tournant post-rap de 2010. L'unique album de Movezerbe, *Dendrophile*, réunit huit acteurs de la scène hip-hop de la ville de Québec, dont les membres d'Alaclair Ensemble Eman, Claude Bégin, Mash et Knlo, mais aussi des artistes reconnus comme Boogat, AbidboX, Karim Ouellet et les 2Toms (dont fait partie Mash).

La chanson du groupe qui incarne le mieux ce devoir de « représenter » des rappeurs est « Paul Desmarais (GDC) » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013) où « GDC » est l'acronyme de « gang de chums ». Dans cette chanson, il s'agit entre autres de nommer ceux que les membres d'Alaclair Ensemble considèrent comme leurs amis, leur « chums », c'est-à-dire les membres de la communauté rap auxquels ils s'affilient. On retrouve notamment Dead Obies, l'un des autres groupes majeurs du courant post-rap, dont un des membres, Snail Kid, est le jeune frère de Jam qui, lui, est membre du K6A, ce qui montre bien les liens qui unissent les artistes de cette génération de rappeurs québécois. Sur la même chanson, on trouve également une référence à Alaiz, un collectif de DJ et d'artistes de la région de Montréal dont est issu Kaytranada (anciennement Kaytradamus), lui qui a aujourd'hui une carrière internationale appuyée par le GRAMMY *Best Dance/Electronic album 2021* pour son album *BUBBA*, mais qui, à l'époque de

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. » (Savard Morand, 2019, p. 18)

cet album, faisait partie du courant musical piu-piu¹⁴ dont Alaclair Ensemble était l'une des têtes d'affiche.

Faire référence à ces groupes affiliés n'est pas seulement un moyen de faire de la publicité aux amis et aux projets passés des membres du groupe, il s'agit aussi d'une manière d'asseoir son autorité de rappeur en augmentant son authenticité, toujours en s'appuyant sur l'affirmation de Mattar selon laquelle « un rappeur sera considéré authentique s'il peut montrer ses affiliations et ses relations avec des individus ou des endroits fondateurs du hip-hop. » (cité dans Blais, 2009, p. 115)

3.1.3 Les lieux fondateurs du hip-hop

En passant de l'analyse des individus à celle des différents lieux « représentés », la posture post-*rap* apparaît progressivement. Si les références aux autres groupes ne font qu'augmenter l'authenticité hip-hop d'Alaclair Ensemble, le jeu sur les lieux mentionnés témoigne de la volonté de respecter les codes et l'héritage du hip-hop, tout en intégrant d'autres volontés esthétiques.

Sur « Guerre nucléaire » (4,99, 2010), la ligne « Peace à Nagasaki, Hiroshima, Tchernobyl pis le South Bronx » fait référence à trois lieux qui ont connu des catastrophes nucléaires en les mettant en relation avec le « South Bronx », un des endroits fondateurs du hip-hop. Lier ce lieu mythique dans l'imaginaire collectif du hip-hop à ces trois autres villes montre

¹⁴ Le « piu piu », est un style de musique mélangeant hip-hop et musique électronique né sous l'impulsion de Vlooper lors d'un événement Artbeat où il a lancé « This is piu piu music ». « L'esthétique musicale du Piu Piu se situe principalement aux confluent d'une de [*sic*] production de pistes instrumentales inspirées des musiques électroniques, d'une iconographie associée à l'esthétique afrofuturiste et d'une utilisation de sons associés aux univers de science-fiction (" piu piu " évoquant des bruits de laser ou de soucoupes volantes) ». (Galarneau, 2016, p. 15)

la manière qu'a le groupe de jumeler des motifs hip-hop à l'aspect ludique et original de son écriture. De plus, « Peace à » dans le jargon rap est une sorte de salutation ou d'hommage qui entre en tension avec le titre « Guerre nucléaire » de la chanson, tout en comparant l'état du South Bronx des années 1970 à 1990, l'époque fondatrice du rap, avec ces endroits détruits par l'énergie nucléaire et la guerre. Il peut également s'agir d'une métaphore comparant l'apparition du rap à l'explosion d'une bombe dans le Bronx. Dans la même perspective, sur « Ouin!?! », Alaclair Ensemble nomme « Vancouver Toronto Brooklyn Tokyo ». Si Brooklyn est l'un des lieux fondateurs du hip-hop, les trois autres villes nommées servent à jouer sur la notion de représentation. Ces lieux, même s'il s'agit de grandes villes, ne sont pas porteurs d'une valeur hip-hop particulière; les nommer est une manière de multiplier les références géographiques à outrance pour ajouter un aspect ludique à la performance de ce code du genre, ce qui montre encore une fois la présence de la « fonction ludique » (Martinez, 2008, p. 242) du rap dans l'éthos post-rigodon.

3.1.4 : La fierté de venir d'une ville ou d'une région

Sur « Rock rien du tout » (4,99, 2010), Knlo scande « Le Q, le U, le É, le B, le E, le C / Continent en forme de chien qui a une drôle de shape ». En représentant le Québec dans son ensemble, Alaclair Ensemble fait écho au « nord perdu » de l'incipit qu'est « Atterissage [*sic*] de la galette ». Le Québec n'étant pas un endroit ayant une valeur fondatrice dans le hip-hop, représenter la Belle Province doit être vu comme l'incarnation de l'une des caractéristiques principales du rap hors États-Unis : « la négociation entre ancrage américain et autonomisations locales. » (Savard Morand, 2019, p. 10) Cette idée provient de la notion de « *Glocal* » proposée par Tony Mitchell (2001, p.11) pour décrire comment le rap s'actualise à travers la planète en

combinant une perspective globale, celle du hip-hop original né à New York, le rap que l'on pourrait qualifier de canonique, et une perspective locale, dans le cas d'Alaclair Ensemble, le Québec. Les rappers font la « démonstration de leur fierté » (Yasser Mattar cité dans Blais, 2009, p. 115) de venir du Québec en le représentant au sein de leur texte.

Bien que la majorité des membres du groupe soient originaires de la ville de Québec, Maybe Watson est, lui, un fier Montréalais, comme en témoigne son album éponyme *Maybe Watson* (2011) dont la couverture figure la carte de bibliothèque du Cégep Saint-Laurent du rappeur. Montréal est donc aussi un des lieux représentés par le collectif. Ce cas est particulier, car il s'agit d'un lieu que les MC sont fiers de représenter, mais aussi d'un lieu fondateur pour le hip-hop québécois :

Montréal est, à bien des égards, généralement reconnue par les fans de rap comme le lieu de naissance et la capitale du rap québécois. La compter parmi ses points de passage permet donc d'asseoir son authenticité, que ce soit comme artiste, fan, observateur, journaliste, etc. (Blais, 2009, p. 130)

On retrouve par exemple « Montréal » scandé sur « Ouin!?! », « Qc, Mountréal » sur « Piles comprises » (4,99, 2010) ou « À Montréal en train d'taff du ah ! » sur « Stool pas » (*Le roé c'est moé*, 2011). Toutefois, le fait de mentionner la métropole à lui seul n'est pas nécessairement garant d'une authenticité hip-hop; il faut également montrer sa familiarité avec la ville pour prouver son urbanité. Dans cette perspective, Eman dit : « J't'à Montréal coin Peel, mon gars, Peeel! » et plus loin dans la même piste Maybe Watson mentionne la « côte Sherbrooke » (4,99, 2010, « Piles comprises »). Sur *Toute est impossible*, une référence est faite à « Un bloc crado coin Bennett / Un crackhouse pleins d'bibittes » (« 3 point », 2014), Bennett étant une rue du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Sur *Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, Maybe Watson rappe :

Montréal
Ville-lumière
Les musées
Le Vieux-Port
Place des Arts
Symphonique
Stade Olympique
Symbole phallique
SAQ express
SAQ classique
SAQ sélection
Sak passé (2013, « Mon cou »)

Nommer des lieux précis de la ville est une manière de montrer l'aisance du rappeur à circuler dans la grande ville. Puisque l'urbanité est un thème privilégié par l'esthétique hip-hop, cela contribue à assurer l'authenticité d'Alaclair Ensemble. De plus, avec le temps, Alaclair Ensemble va multiplier ses références à Montréal, comme dans « Rien qui s'donne » sur l'album *Le sens des paroles* (2018) où il est dit :

Hochelag' (y a rien qui s'donne, y a rien qui s'donne)
Pointe-Saint-Charles (y a rien qui s'donne, y a rien qui s'donne)
Pis à Anjou (y a rien qui s'donne, y a rien qui s'donne)

Bien qu'elle soit moins « authentiquement » hip-hop, les rappeurs d'Alaclair vont également revendiquer leur fierté de venir de la ville de Québec, notamment du quartier de St-Roch qui est représenté par la chanson « St-Roch » où Knlo accueille l'auditeur en disant :

Bienvenue à St-Roch
Oussé qu'le monde cueille des tiges 3/4 clope
La capitale du keep it mince dans l'Bas
Bin loin d'Santa Barbara

Sur cette pièce, Ogden assure l'authenticité de l'appartenance à ce quartier en faisant référence à des lieux connus :

Cop un L au coin d'St-Joseph
Bibliothèque Gabrielle-Roé
Enchaîne les grosses dettes
T'as jamais ramené tes livres

Dans les coins d'la Brasse-Ville
Les gens normaux sont des Gs
Les témoins s'tiennent tranquilles
Les gens normaux ont des pieces
Chillin' sur la rue Dupont steez
Rollin' up du thon weed
Stackin' up du bon cheese
Wok'n'Roll funky
Cinéma Charest rest in peace
Quand j'tais ptit j'allais là-bas
Puffer du green durant l'movie
Light un gros tison
Juste devant chez Jos Dion
Coin d'la Patate
Studio d'rap québ dans un appart
L'underground de St-Roch
Endssoure d'la mappe

Si la rue Saint-Joseph ou la bibliothèque Gabrielle-Roy peuvent être connus des non-initiés, les références au « cinéma Charest », à la taverne « Jos Dion » et aux restaurants « Wok’N’Roll » et « Le coin de la patate » sont des références qui confirment l’appartenance au quartier et la fierté d’Alaclair Ensemble de représenter cette partie de la ville de Québec où Claude Bégin habitait et chez qui ils ont enregistré leurs premières chansons, c’est-à-dire dans ce « Studio d’rap québ dans un appart / L’underground de St-Roch ». En plus de donner de l’authenticité au groupe, le fait de représenter la ville de Québec et St-Roch dans ces albums à succès va également, par un effet rétroactif, augmenter l’authenticité hip-hop de la capitale nationale.

Un des indices les plus évocateurs de l’urbanité est la maîtrise du système de transport en commun. Une bonne maîtrise du réseau de transport est une manière, dans le monde du rap, de démontrer l’authenticité de son appartenance à une ville. C’est ce qu’Alaclair Ensemble met en jeu dans la chanson « J’t’année d’attendre » (4,99, 2010) dont le décor est celui d’un arrêt d’autobus et où les références à Montréal et à Québec se croisent dans le couplet :

191 Angrignon
Hop, hop on!
La 55 St-Laurent

Hop, hop on!
La 28 Limoilou
Hop, hop on!
L'Écolobus!
Hop, hop on!
La 92
Hop, hop on!
La 16 Graham
Hop, hop on!

Ce couplet semble bien signifier l'éthos d'Alaclair Ensemble quant à la fierté de représenter les deux villes dont ils sont originaires. En effet, le groupe s'affaire à représenter la ville de Montréal comme celle de Québec, ce qui est thématiqué sur la chanson « STM ligne mauve part 1 » de l'album *Toute est impossible* (2014), dont le refrain est le suivant :

Tu rentres dans l'méto Frontenac
Pis t'atterris dans l'château Frontenac
Tu rentres dans l'méto Frontenac
Pis t'atterris dans l'château Frontenac
STM ligne mauve

Le groupe invente ainsi sa propre ligne de métro aux couleurs du drapeau du groupe, mauve, pour remplacer les « 40 allers-retours s'a 20 / Une douzaine s'a 40 par année ben steady » (*Les Frères Cueilleurs*, « Alaclair High », 2016) qui constituent l'axe Montréal-Québec. Le collectif se sent le devoir de représenter cette appartenance aux deux villes jusque dans la notice de *4,99* sur le Bandcamp du groupe, où il est écrit, en guise de lieu d'enregistrement : « Quoibec-Mourial, Bas-Canada ».

3.1.5 Le post-rigodon, le Bas-Canada et la minceur

Dans l'esprit ludique qui caractérise sa posture, Alaclair Ensemble s'affaire aussi à représenter et à revendiquer un genre musical, un lieu et une philosophie qui leur sont propres. Le terme post-rigodon est scandé pour la première fois dès *4,99* sur « Alaclair ». Pour l'auditeur déboussolé par ce « nouveau rap québ », Ogden fournit une précision sur ce qu'il est entrain

d'écouter : « Alaclair c'est du postrigodon qui rock en tabernac » (2010). Si le post-rigodon (ou postrigodon sous sa première forme) n'est jamais clairement expliqué dans les textes du groupe, le terme est de plus en plus présent de *4,99* (2010) jusqu'à l'album *Les maigres blancs d'Amérique du Noir* (2013). Sur *4,99*, le terme n'est utilisé que par Ogden dans l'exemple mentionné précédemment. Sur *Le roé c'est moé*, le terme revient plus souvent. On dit qu'« Ogden fuck avec un maudit post-rigodon » (« Le roé », 2011), on revendique une « post-rigodono merde faite à l'ancienne » (« Galvaude », 2011) et le « post-rigodon bas-canadien » (« Le magicien », 2011). Sur *Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, l'auditeur est accueilli par la formule déroutante : « This is the petpisrêpète-annunaki-welcoming / 2013-postrigodon-musical-on-broadway ! » (« Musiquepourritecompostéebenraide », 2013) Sur « Snare Drum », le collectif espère que « le best postrigodoneux / est pas encore né » et, sur « Ça c'est nouzôtes », il est dit « Le postrigodon / Ça c'est nouzôtes » (2013). Il est clair qu'Alaclair Ensemble insiste sur le terme et le revendique, ce qui est une manière de représenter ce genre de leur invention dans une perspective performative et illocutoire, puisque scander le terme « post-rigodon » est à la fois une affirmation du genre, mais également une stratégie, une logique de distinction, pour attirer l'attention sur la production du groupe. En entrevue, Ogden explique ce qu'est le post-rigodon pour Alaclair Ensemble:

« Le post-rigodon, c'est une tradition folklorique bas-canadienne qui est la rencontre du héros Robert Nelson et du révolutionnaire de Detroit James Dewitt Yancey », mieux connu comme le rappeur J Dilla. « C'est la rencontre de ces deux sphères culturelles, si on veut. C'est notre linguistique bas-canadienne, notre tradition orale, avec le joul, sur des thèmes sérieux, mais légèrement humoristiques, qui rencontre la musique américaine. » (Papineau, 2011)

Ce à quoi Eman ajoute « qu'en tant que musique du peuple, le rigodon a longtemps été l'équivalent du hip-hop de nos ancêtres » (Papineau, 2011), rejoignant ainsi la notion de « *Glocal* » développée par Tony Mitchell. Cette entrevue se conclut par l'affirmation suivante

d'Ogden : « C'est plus simple d'être le post-rigodon que d'essayer de l'expliquer et de le rationaliser, de le justifier à travers nos chansons. » (Papineau, 2011)

Malgré l'abondance d'éléments représentés en suivant cette « seconde nature » (Marti, 2005, p. 36) du rap, Alaclair Ensemble, dans son œuvre, va surtout mettre de l'avant le Bas-Canada. Le terme est absent du premier album. En revanche, le deuxième, *Le roé c'est moé*, s'amorce par les paroles :

Woyé woyé, hésitez pas approchez
Bas-Canada steez hot shit en train d'composter
la hardest pâte à modeler dont la paroisse va s'appeler
tout c'qui bouge pas on le brasse
vive le roé, le roé est mort (« Le roé », 2011)

Ces paroles introduisent le Bas-Canada d'Alaclair Ensemble, territoire qu'ils inventent en récupérant l'ancien nom de la province de Québec de 1791 à 1841. Par cette ouverture de l'album, le groupe annonce que l'auditoire se trouve sur un terrain nouveau, le Bas-Canada, et que ce territoire sans roi, car « le roé est mort », est le sien. Situer fictivement son œuvre au Bas-Canada est une manière de juxtaposer le passé et la nouveauté en liant l'ancien nom de la province aux nouveaux concepts que sont le post-rap et le post-rigodon. La formule « vive le roé, le roé est mort » peut également être vue comme une allusion à l'état du rap québécois sans véritable *roi* au tournant des années 2010, ce qu'appuie la ligne « tout c'qui bouge pas on le brasse » qui fait référence à l'état d'immobilité de la période du rap québécois qui précède la parution des albums *4,99* (2010) et *Le roé c'est moé* (2011). Les rappers d'Alaclair Ensemble annoncent donc qu'ils sont venus « brasser » le monde du rap québécois et qu'ils cherchent à s'élever au sommet de ce monde jusqu'à en devenir les rois.

Après cette introduction du Bas-Canada, le terme revient sporadiquement à travers toute l'œuvre du groupe. Par exemple sur « Gun gus gus (dimanche soare) » où il est répété en boucle :

« t'es tu pour t'es tu contre Bas-Canada all right » (*Le roé c'est moé*, 2011). Sur « Paul Desmarais (GDC) » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013), « La GRBC » pour « Gendarmerie royale bas-canadienne » fait partie de la « grosse gang de chums » d'Alaclair Ensemble. La notion de représentation est même explicitement convoquée par Maybe Watson sur « Fouette » lorsqu'il dit : « J'représente pour toutes les régions du Bas-Canada / Les premières nations du rap québécois sont derrière moi » (*Les Frères Cueilleurs*, 2016). L'album *Le sens des paroles* contient moins de mentions du Bas-Canada, même s'il est qualifié d'« artisanat bas-canadien » (« Incendie », 2018). Par contre, si l'on pouvait croire que le post-rigodon était la musique officielle du Bas-Canada d'Alaclair Ensemble, une ligne sur cet album vient dissocier ces deux éléments : « Ça c'est l'Bas-Canada / Mais c'est pas du rigodon » (*Le sens des paroles*, « De partout », 2018). Cela fait comprendre au public que l'époque de la posture post-rigodon du groupe est peut-être révolue, mais que le Bas-Canada demeure leur terre d'origine et de création, comme en témoigne sa mention sur *America Volume 2* (2019), le plus récent album du groupe.

Un autre terme que les rappers d'Alaclair Ensemble se plaisent à répéter au fil de leur œuvre est « mince ». Les premières occurrences du terme se trouvent sur *Le roé c'est moé*. La piste « Moule graine » débute avec un *skit*¹⁵ où Ogden s'adresse à un ami, potentiellement un des membres du groupe, sans le nommer autrement que « Hey l'mince » (2011), dans ce qui est un renversement de « le gros », une formule appartenant à un registre populaire du français québécois. Plus tard sur le même album, la chanson « Le magicien » se clôt par une autre *skit* où une voix d'homme dit :

¹⁵ *Skit* : Terme dérivé du mot sketch. « Œuvre dialoguée de courte durée, généralement comique » (Larousse.fr). Dans le rap, les skits sont des interludes où un dialogue se fait entendre. Ceux-ci servent à ajouter une ambiance, un concept, une narration ou un côté humoristique à l'album ou à la chanson. On peut retracer l'origine de cette pratique jusqu'à l'album *3 Feet High and Rising* du groupe De la Soul. (Tousignant, 2019)

Hey wassup l'mince, écoute ben, tu dois reconnaître ma voix
Bon, on cherche l'magicien, on cherche la minceur, l'objectif minceur
On va l'atteindre, franchement, c'est juste que bon l'magicien c't'un peu plus complexe là
Faut démêler les cartes, tout ça, faut s'prendre des réservations au Carnaval
C'fait que garde l'Bas-Canada plus mince que jamais, pi écoute yen a pas d'frontières
Salut man ! (*Le roé c'est moé*, « Le magicien », 2011)

Cette citation élargit déjà la signification que prend la « minceur » pour Alaclair Ensemble. Il y est question de « l'objectif minceur » et de garder « l'Bas-Canada plus mince que jamais », ce qui demeure très cryptique pour l'auditeur qui n'a aucun moyen de savoir ce que cela signifie à ce moment de l'œuvre d'Alaclair Ensemble. De la même manière, la piste « St-Roch » avance que ce quartier est « la capitale du keep it mince dans l'Bas » (*Toute est impossible*, 2014). Le refrain d'« Incendie » est la simple répétition de l'affirmation « Même si on est minces / Ya d'la graisse dans nos habits de neiges » (*Le sens des paroles*, 2018) et finalement, sur « Ding dong » (*America Volume 2*, 2019), il est dit « l'minceur c'dans tête », ce qui pointe vers l'idée que la minceur serait en fait la philosophie que le post-rigodon bas-canadien représente dans ses chansons.

Sur le site web d'Alaclair Ensemble, ceux-ci fournissent un glossaire des termes qu'ils emploient pour pousser l'aspect ludique de leur rap plus loin. La définition de la minceur est simplement « La santé », mais une entrée existe aussi pour « Franc-minceur : organisation semi-privée ayant la minceur pour objectif », une autre pour « Franc-minçon : membre en règle de la Franc-minceur ; moyonneur ; gradué du Alaclair High » et finalement une dernière pour « Objectif minceur : le but d'une vie ». (Alaclair Ensemble, 2020a).

Ce jeu sur les définitions, tout comme la multiplication des éléments représentés par le groupe, exemplifie la manière dont la fonction ludique du rap est mise à profit par Alaclair Ensemble dans toutes les itérations de la notion de représentation au sein de son œuvre. Il est par

là possible d'entrevoir comment le groupe s'affaire à se créer un éthos authentiquement hip-hop tout en jouant sur les codes du genre pour les exagérer et parfois les détourner.

3.2 L'egotrip

Le titre du deuxième album d'Alaclair Ensemble, *Le roé c'est moé* (2011), indique qu'un type d'éthos précis est mis en œuvre dans cet album, éthos emprunté à ce que Meizoz nomme le « répertoire historique de conduites auctoriales affichées, détournées, voire singées par la posture » (Meizoz, s.d.). Ce topos correspond à ce que l'on pourrait nommer « le roi du rap ». Ce lieu commun est un héritage de « la joute musico-oratoire [qui] est le propre du rap, elle en est le creuset originel » (Barret, 2008, p. 54). Cette pratique d'affrontement, les *rap battles*, est une véritable compétition qui vise à couronner un champion. De ce creuset originel agonistique découle ce que la critique a nommé le rap « egotrip » en opposition à un rap « conscient ». Pour ce qui est de l'egotrip, cette catégorie de rap

s'apparente à un exercice de style où le chanteur cherche à être le meilleur au niveau du *flow* (la scansion) des rimes et des comparaisons qu'il emploie. [...] Le rappeur se vante de ses performances *lyricales*. Ce qui importe, c'est la manière de dire, le style du chanteur, et donc la fonction poétique du message. (Barret, 2018, p. 18)

Cela s'oppose au rap conscient, dont la priorité est accordée « en termes jakobsoniens [à] la fonction référentielle du message » (Barret, 2018, p. 18) qui prend souvent une valeur sociale, revendicatrice ou dénonciatrice. L'egotrip, dans les termes de la rhétorique, consiste à « disposer d'arguments valides (maîtriser le logos), produire un effet puissant [...] (le pathos), mais aussi [à] “ affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance ” » (Meizoz, s.d.); « loin de se préoccuper de bienséance métrique, le rappeur a un seul objectif : épater son auditoire [...] et finalement, [...] s'auto-encenser dans une atmosphère de pugilat narcissique

fictif » (Barret, 2008, p. 39-40). En effet, « l'*egotrip* est une joute verbale. Il s'agit pour le chanteur de s'auto-proclamer roi de la *tchatche* et de la rime [...] » (Barret, 2008, p. 61). Selon le titre *Le roé c'est moé*, c'est ce genre de rap que les membres d'Alaclair Ensemble mettent en œuvre dans leur deuxième album. Comment la création de l'éthos du « roi du rap » s'effectue-t-elle et comment le rappeur parvient-il à « affirmer son autorité » ?

3.2.1 Le « roé »

Dès la première piste du deuxième album d'Alaclair Ensemble, « Le roé », la célèbre formule « Le roi est mort, vive le roi », annonçant la venue d'un nouveau monarque, est reprise en l'inversant pour donner « vive le roé, le roé est mort ». Ce renversement est significatif, car, plutôt que la venue du nouveau roi, il annonce que le siège demeure vacant. Cette place sera vite occupée, puisque la piste se clôt sur les lignes :

le roé c'est moé, né avec la couronne en-dssoure du nez
fuck pas avec ça passque c'est sérieux jouer
qu'essé qu'tes si moé chu le roé
le roé c'est moé (*Le roé c'est moé*, « Le roé », 2011)

Pour les rappeurs, il s'agit de s'auto-couronner en se proclamant roi. Comme, « en matière de rap, la mise en scène ostentatoire de sa propre valeur constitue en effet une des lois du genre » (Béthune, 2004, p. 46), on peut en conclure que cela semble également être le cas de l'esthétique post-rigodon.

Dans le deuxième couplet, ou *verse*, de la chanson « Le roé », le rappeur Eman fournit un cas exemplaire d'*egotrip*. À la première écoute, la première ligne semble viser un « effet de musication », c'est-à-dire un « effet de récurrence phonétique tellement marqué qu'il éclipse le sens des mots prononcés » (Barret, 2008, p. 49). La ligne « tic tac diggity wrap the fuck up »

possède une valeur phonétique indéniable qui permet au rappeur d'étaler son talent en témoignant « d'une volonté d'agir directement et de la façon la plus percutante sur l'auditoire » (Barret, 2008, p. 49), mais aussi une dimension illocutoire, car la formulation « wrap the fuck up » joue de deux manières sur l'équivoque des mots. L'auditeur entend d'abord « rap the fuck up » ce qui peut être vu comme le renversement de l'expression anglaise « shut the fuck up ». Au lieu d'inciter au silence, il s'agit ici pour le rappeur d'affirmer qu'il est en train de rapper de toutes ses forces. Ensuite, « wrap », qui se traduit par « emballer » ou « envelopper », prend tout son sens dans les lignes qui suivent, puisque le tableau dressé par le rappeur est celui d'un épisode de consommation de cannabis, comme l'indiquent les lignes suivantes :

deux feuilles de tabac deux grammes de bleu gras
à chaque cousin français qui s'pointe
coup d'poing y'avait jamais vu ça du weed de même
deux puffs dégueule à terre un classique
y d'vient blanc comme l'hiver y dit qui décolle à souère (*Le roé c'est moé*, « Le roé », 2011)

Ce tableau, décrit comme « un classique », permet d'intégrer une dimension humoristique au rap d'Eman. Pour y avoir accès, il faut toutefois connaître le cliché qui y est évoqué. Cet exemple permet d'évoquer la « fonction de cryptage » (Martinez, 2008, p. 242) du rap. En effet,

les rappeurs se plaisent à faire affleurer dans leurs textes une expression accessible aux seuls initiés : « les vrais savent ». [...] les rappeurs mettent en scène dans leurs textes une symbolique de rupture dont l'auditeur est tenu de se procurer les clés. (Béthune, 2004, p. 96-97).

Par exemple, le terme « bleu gras » est une référence au fromage bleu. Cela peut paraître étrange ; cependant, dans le premier album, le motif du fromage est utilisé pour représenter la réussite financière et l'abondance matérielle, dans ce qui semble un jeu sur la traduction de l'expression américaine « *stack that cheese* », qui veut dire « accumuler l'argent ». Au lieu de dire qu'ils ont des voitures de luxe ou des chaînes en or, les rappeurs d'Alaclair vont dire qu'ils ont du « brie triple crème » (4,99, « Viande de cheval », 2010) par exemple, ou du fromage bleu

comme dans ce cas-ci. « Deux feuilles de tabac », pour sa part, fait référence à la manière de consommer le cannabis dans l’imaginaire hip-hop, c’est-à-dire de le rouler dans une feuille de tabac comme un cigare (c’est ce qui est appelé un « *blunt* » plus loin); en mettre deux est donc une affirmation ostentatoire de l’exagération qui caractérise souvent le rap, car « l’hyperbole [est] une caractéristique essentielle du rap » (Martinez, 2008, p. 47). Si le vocabulaire est mis au service de la « fonction cryptique » du rap (Martinez, 2008, p. 242), la même chose peut être dite au sujet de la scène d’énonciation qui est créée par le rappeur, car, si l’allusion au *blunt* place l’énonciation dans une posture hip-hop, la scène qui est décrite, celle du « cousin français [qui] dégueule à terre », est une référence qui ne concerne que la culture québécoise dans la perspective de « la négociation entre ancrage américain et autonomisations locales. » (Savard Morand, 2019, p. 10). Cela fait référence aux pratiques de consommation de cannabis qui diffèrent d’un côté et de l’autre de l’Atlantique. Les Français, de manière générale, consomment le cannabis en le mélangeant à une forte quantité de tabac; ils sont surpris lorsqu’ils font l’expérience de cannabis pur comme certains Québécois ont tendance à le consommer. Cette surprise est thématifiée par la ligne « coup d’poing y’avait jamais vu ça du weed de même ».

Dans cette première partie du couplet, l’egotrip est déployé de manière implicite; il s’agit pour le rappeur de faire l’étalage de ses habiletés d’écriture et de performance. C’est dans les lignes suivantes que l’egotrip est investi de manière explicite :

pendant c’temps là j’écris 45 barres, premier coup d’cymbale
pif paf un aut’ blunt qui passe
deux bières tappe les deux mains, passe le mic
j’ai assez d’textes pour rapper jusqu’à demain soir
j’té passe mon tape, tu comprends rien, tu connais rien
christ de ciboire, c’est du rap c’pas du simili-porc
Ogden fuck avec un maudit post-rigodon, passe à coté
lâche le citron, fais demi-ton

La création de ce tableau sert à montrer la supériorité du rappeur, car, pendant que le cousin français est malade, le rappeur, lui, écrit « 45 barres », une barre (ou *bar*) étant l'équivalent d'un vers dans le vocabulaire du rap, et ce en consommant un « aut' blunt qui passe » ainsi que « deux bières ». De plus, 45 barres constituent un nombre élevé lorsque l'on sait que la forme la plus courante dans le rap est le *verse* de 16 *bars* (Webster, 2019, p. 66) et que la forme la plus longue est le 64 *bars*. Il s'agit dès lors d'une vantardise qui vient appuyer l'idée que le rappeur a « assez de textes pour rapper jusqu'à demain soir ». L'idée d'être le plus prolifique est associée à l'idée d'être le meilleur rappeur. Le roi demande ensuite qu'on lui « passe le mic », évoquant, comme dans l'incipit, l'idée du *cypher* où la parole est passée d'un individu à l'autre.

Les derniers *bars* semblent, quant à eux, contenir l'affirmation de la fonction cryptique du rap mentionnée précédemment. L'auditeur/destinataire fictif, le « tu » de « tu comprends rien, tu connais rien », est celui qui est étranger à la sphère du rap, qui n'a pas les clés pour percer la fonction cryptique du « tape », pour « *mixtape* », qu'il reçoit. L'apparition de la deuxième personne du singulier permet d'introduire dans cet extrait un des personnages les plus célèbres du rap : Le faux MC. En effet, « souvent le “ je ” du MC s'oppose à un “ tu ” indéfini, qui désigne implicitement le ou les “ *faux MC* ”, concept essentiel de l'egotrip. Le faux MC, c'est l'autre, celui qui ne sait pas rapper, le perdant de la joute, la victime de l'orateur. » (Barret, 2008, p.55). Dans la perspective agonistique de l'egotrip, ce personnage constitue l'ennemi invisible, toujours présent, que le rappeur se doit de détruire avant même qu'il n'élève la voix, dans une sorte de prétérition agonistique.

La dernière chose qui semble importante dans ces *bars* est l'affirmation « c'est du rap c'pas du simili-porc » qui répond aux critiques, à la suite du premier album, qui remettaient en question le genre auquel appartient Alaclair Ensemble. Eman affirme qu'il s'agit bel et bien de

rap, pour ensuite mentionner, pour la première fois, le terme « post-rigodon ». Ce geste lui permet de lier la posture post-rigodon à une tradition agonistique qui s’inscrit dans le rap.

3.2.2 Le président de la république du Bas-Canada

Toujours dans l’esprit de la fonction ludique du rap, Ogden change son pseudonyme de rappeur pour Robert Nelson dès *Le roé c’est moé* (2011). La récupération par le rappeur de cette figure de la rébellion des patriotes de 1837-1838, qu’il faut lier à l’esthétique bas-canadienne du post-rigodon, est accompagnée du geste de s’auto-proclamer président de la république du Bas-Canada. En effet, si, comme il en a été question précédemment, le roi est Eman, aussi appelé Explosion Lyricale, Ogden se pose, en tant que Robert Nelson, comme le prince dans les lignes : « Le royaume gronde / Robert est prince » (*Les maigres blancs d’Amérique du Noir*, « Pomme », 2013). Cela n’est thématiqué à aucune autre reprise dans l’œuvre d’Alaclair Ensemble, car Robert Nelson préfère finalement le titre de président, comme cela est mentionné sur « Ça c’est nouzôtes » lorsqu’il est dit :

La place qui est pas s’aa mappé¹⁶
Ça c’est nouzôtes
Le président d’la république
Ça c’est Robert
Pis Robert?
Ça c’est nouzôtes (*Les maigres blancs d’Amérique du Noir*, 2013)

La même chose est dite dans le couplet narratif de Robert Nelson sur « Snare Drum » :

On s’en va drette au bar
La barmaid est comme :
C’est l’président
Check, oh wow! (*Les maigres blancs d’Amérique du Noir*, 2013)

¹⁶ Il s’agit du Bas-Canada.

C'est toutefois le morceau « Présidentiel » qui entérine la position de président de la république du Bas-Canada de Robert Nelson lorsqu'il rappe :

Robert y donne des ordres
Faut qu'tu les suives
Bébé j'ai faite un dégât
Y faut qu'tu l'essuies
Robert y sort du bain
Y faut qu'tu l'essuies
Robert Nelson
Rire jaune Duplessis
Gens du pays
Mon pays c'pas un pays
C't'une république ostie !
Campagne présidentielle
À l'année longue champagne, caviar
Chansons à répondre
Journaliste à Maison-mauve (Les maigres blancs d'Amérique du Noir, 2013)

Ce couplet permet au président d'approfondir l'univers du Bas-Canada qu'il crée en en faisant une république et en ajoutant des détails à celle-ci, comme la « Maison-mauve », et en insérant des références à un ancien premier ministre du Québec, Maurice Duplessis, et à la chanson « Mon pays » de Gilles Vigneault. Cet aspect du personnage de rappeur de Robert Nelson le suit à travers les albums jusque sur la pièce « Ripa » de l'album *Le sens des paroles* (2018) où il dit : « Billet classe affaires pour le président d'la République / Le reste du groupe est swaggin' dans la classe économique. »

Bref, si le topos du roi du rap est abordé par Alaclair Ensemble de manière indirecte à travers la notion d'egotrip, l'autoproclamation de Robert Nelson en tant que président de la république du Bas-Canada est accomplie explicitement par le rappeur, ce qui lui permet de jouer sur la fonction ludique du post-rigodon par l'entremise de cette « intronisation bouffonne » (Scarpa, 2017, p. 24) dont il sera question dans le chapitre sur l'esthétique carnavalesque du post-rigodon. L'autoproclamation présidentielle de Robert Nelson se doit d'être appuyée par « la mise

en scène ostentatoire de sa propre valeur » (Béthune, 2004, p. 46), ce qui est fait à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il dit :

Moi j'ai jamais perdu
Une game de bonhomme pendu
Tu penses-tu que j'connais pas
Mes lettres toute drette pi sec (*Le roé c'est moé*, « Si j'aurais », 2011)

Encore une fois, l'esthétique post-rigodon témoigne de la volonté « de respecter les codes et l'héritage du hip-hop tout en faisant preuve d'inventivité par l'emprunt à différentes esthétiques » (Galarneau, 2016, p. 110). Le groupe investit le topos de roi du rap en respectant la tradition hip-hop et, sur le même disque, il détourne ce code du genre de manière originale pour mettre en place un président dans ce lieu fictif qu'est le Bas-Canada d'Alaclair Ensemble, montrant encore comment l'éthos du groupe est à la frontière entre hip-hop, tradition québécoise et parodie.

3.3 La dimension agonistique du rap

Le topos du roi a été l'occasion d'aborder la dimension agonistique du rap qui s'exprime souvent à travers l'attaque des « Faux MC » (Barret, 2008, p. 55). Cela correspond aux lignes où « le rappeur se met en scène, souvent face à un adversaire fictif » (Barret, 2008, p. 19) dans un geste près de la prétérition où le rappeur s'affaire à démolir son adversaire avant même qu'il n'existe. Pour illustrer cet aspect du rap repris dans le post-rigodon, le couplet d'Eman sur « Trace de Break » est éloquent :

Yo ! ton fils flow pas d'éclipse
Straight sun solo pas d'équipe à part salive et phonétique
Les lines grosses comme les polémiques
Police politique le même vieux disque pourri où t'aimes pas les mix
Ils veulent glisser mais y'ont pas les fix
Tu veux smoke mais t'aimes pas les spliffs

T'es fini comme un générique
 Tes élections c'tait la fin du film
 Pendant c'temps-là tu pouvais m'entendre dormir entre valériane et paraffine
 Tu veux m'arrêter, mais t'es pas les flics
 T'es pas fif, mais t'aime pas les filles, ton acting est magnifique
 Balle perdue à Valleyfield, rappeur balistique
 Tes chansons j'les entends mais j'peux pas les feel
 Boule et Bill et Paul et Paul feat. Bobépine
 Dis moi donc pourquoi t'as changé Barbara Ann en Babybel
 J'ai plein d'bills j'travaille pas d'la semaine
 Mais j'trouve ça quand même débile de vouloir la gomme que j'ai en d'sous d'la s'melle (*Le roé c'est moé*, 2011)

L'attaque est frontale grâce à l'utilisation de la deuxième personne du singulier pour dire que ce « faux MC » n'est pas authentique. Son inauthenticité est amenée par le fait qu'il n'« aime pas les spliffs », qu'il est « fini », qu'il n'« aime pas les filles » et que ses chansons sont sans valeur, puisque Eman ne peut « pas les feel », c'est-à-dire qu'il ne peut pas les sentir, ou les ressentir. De plus, Eman s'assure de mener cette attaque tout en faisant l'étalage de ses habiletés dans un couplet formellement soigné comme en témoigne l'« effet de musication » (Barret, 2008, p. 49) qu'il crée, ainsi que la paronomase, qui est la « figure du rap par excellence » (Barret, 2008, p. 72), plutôt que la rime comme certains pourraient le croire : « Boule et bill et Paul et Paul feat. Bobépine / Dis moi donc pourquoi t'as changé Barbara Ann en Babybel / J'ai plein de d'bills » et « Semaine / s'melle ». À cette démonstration des habiletés du rappeur s'ajoute un jeu sur la multiplication des références dans la ligne « Boule et bill et Paul et Paul feat. Bobépine » où la bande dessinée belge *Boule et Bill* et le groupe humoristique québécois Paul et Paul, formé de Claude Meunier, Jacques Grisé et Serge Thériault, se voient associés par un « *feat.*¹⁷ » avec la célèbre « Bobépine » de Plume Latraverse. Par ces associations, Eman dresse encore une fois un tableau inattendu dans son rap.

¹⁷ Le terme « *feat.* » est l'abréviation de *featuring*. Il est utilisé pour signifier la collaboration d'un artiste à une chanson d'un autre artiste.

Un autre exemple de la nature agonistique du post-rigodon est le couplet de Maybe Watson sur « Ça que c'tait » où il s'en prend encore à un « tu » :

Tu m'diss dans ton track
Mais c'est subliminal, faque t'es yinque un minable
C'comme better du cash sur le gars qui fait des push-ups
À une main sur Mont-Royal
Une image vaut mille mots, mais les tiens y pèsent rien pantoute
Faque dans la balance y'aurait même pas 500 sous
Tu retourneras laver des planchers très bientôt
Un tip, un pourboire, un conseil
Reste mince, ferme ta yeule tailleuse pis parle pu jamais d'mon bread
Vis ta vie de blogue de mode, cesse ton rap de gonzesse
T'as suck un D au complet quand t'as dit qu't'as faite un bon bread (*Les Frères Cueilleurs*, 2016)

La différence cette fois est que, bien qu'il semble s'adresser encore une fois au « faux MC », cela n'est pas le cas. Il s'agit, cette fois, d'un véritable conflit entre le rappeur d'Alaclair Ensemble et Lary Kidd du groupe de post-rap Loud Lary Ajust qui s'était attaqué au groupe de post-rigodon dans la pièce « 14AM » de l'album *Blue Volvo* (2014) où il dit « Fuck un mince » dans la pure tradition rap du *diss*¹⁸ et du *beef*¹⁹.

Ces deux extraits de passages agonistiques montrent comment, malgré la distanciation du genre que suppose le préfixe « post » du post-rap, on retrouve « les stéréotypes du rap tels la misogynie et l'homophobie » (Dumont-Poupart, 2010, p. 146-147) dans les textes de post-rigodon. Cette dimension, qui est moins forte que dans d'autres types de rap, est tout de même présente dès que les rappeurs approchent du régime du l'affrontement et de l'insulte que suppose « la joute musico-oratoire [qui] est le propre du rap, [qui] en est le creuset originel » (Barret,

¹⁸ Un *diss* (pour *disrespect*) est une insulte. « Souvent présent dans une chanson ou lors d'un *battle* pendant lequel un rappeur s'en prend à un autre, un rival, en l'insultant et en le rabaissant sur son talent ou sa vie personnelle. Par exemple, 50 Cent et son protégé The Game par chansons interpellant l'autre et le menant à réagir en lui manquant de respect. » (Dumont-Poupart, 2010, p. 159)

¹⁹ « Beef: embrouille, accrochage entre des protagonistes du monde hip-hop. » (Dumont-Poupart, 2010, p. 159)

2008, p. 54). En effet, bien que cela soit très déplorable, dans le rap, « le défi ostentatoire et la confrontation sont souvent associés à des attitudes et des propos violents » et « l’insulte ou la provocation se fait souvent par le biais de la femme. » (Martinez, 2008, p. 49 et 224) Cette dimension fait donc partie des éléments qui assurent une certaine authenticité aux rappeurs, bien qu’ils semblent progressivement vouloir se distancier de ce code du genre au fil des albums, comme en témoigne la chanson « Ding Dong » de l’album *America Volume 2* (2019), où Claude Bégin affirme « T’as jamais vu un pénis aussi féministe ».

3.4 Métissage des langues et « alternance codique »

L’événement qui a propulsé le post-rap à l’avant-scène médiatique au Québec est la querelle, entre 2014 et 2016, entourant l’usage du « franglais » par les groupes de ce courant²⁰. Bien qu’Alaclair Ensemble n’ait pas été au cœur de cette polémique, cette place étant plutôt revenue au groupe Dead Obies, les répercussions se sont fait sentir sur tous les groupes associés au post-rap.

Pour résumer les faits, Christian Rioux et Mathieu Bock-Coté, en pleine époque de débats sur la charte des valeurs québécoises du gouvernement du Parti québécois, ont chacun fait paraître un article de journal où ils s’indignaient de la langue employée par Dead Obies dans leur album *Montréal \$ud* (2013). Pour Rioux, le mélange des langues dans l’œuvre du groupe de post-rap est un « créole [...] dominé par l’anglais [...] que presque personne n’est en mesure de comprendre »; il qualifie cette pratique artistique d’« engouement suicidaire pour l’anglais » et de « créole informe et médiocre [...] une non-langue qui nous coupe de toute littérature » (2013). Non moins sensationnaliste, Bock-Côté, lui, parle du « franglais » comme le « raffinement des

²⁰ Sur la querelle du « franglais », voir Melançon (2015, p. 31-37)

colonisés », « une marque de pauvreté culturelle et économique », un « joual guindé ». Il affirme même que le mélange des langues « est le point d'aboutissement d'un individualisme extrême qui frise l'autisme culturel » et une « triste créolisation de la langue » (2013).

Cette forte réaction au rap, une forme artistique qui a longtemps été dévaluée, montre que le post-*rap*, malgré le manque d'intérêt pour la politique que les rappeurs québécois démontrent souvent (Laabidi, 2010), est une prise de parole qui cherche à bousculer les pouvoirs en place, comme le veut la tradition du rap : « *hip-hop can be seen as a serie of practices with an evolved history and the ongoing potential to challenge both social norms and legal structure.* » (Neal et Forman, 2004, p.1) Dans cette perspective du pouvoir politique du rap, Yes Mccan, à cette époque membre de Dead Obies, répond aux critiques dans l'article « Dead Obies et le franglais : La réplique aux offusqués » (2013) publié dans *Voir*, pour leur dire qu'ils sont « passés à côté » et pour défendre le geste artistique du mélange des langues dans les textes de post-*rap*. Il affirme ne pas croire que le fait que des groupes de rap écrivent des chansons en mélangeant l'anglais et le français soit le signe que le français au Québec est en déclin. Lary Kidd du groupe de « post-*rap* » Loud Lary Ajust abonde dans ce sens lorsqu'il dit :

Je n'ai pas l'impression que les gens de notre génération parlent vraiment en franglais. C'est plus un truc du rap québécois. Je ne pense pas que le français est en danger pour les jeunes de notre âge. Nous chantons en franglais seulement pour des raisons esthétiques. (Gendron-Martin, 2015)

Comme les membres de Dead Obies et d'Alaclair Ensemble, il voit le mélange des langues, tel qu'il se retrouve dans le post-*rap*, comme une pratique artistique et non comme le miroir de la langue d'une génération de Québécois ou de Montréalais.²¹

²¹ Au printemps 2015, la revue *Argument* a consacré un dossier à la question : « Notre avenir sera-t-il franglais ? » (Vol. 17, n° 2).

Ce mélange entre l'anglais et le français est un trait caractéristique du français québécois parlé qui précède de longtemps l'apparition du rap dans la province; en faire porter la responsabilité à des rappeurs en début de carrière semble être une erreur causée par l'avidité des chroniqueurs. Il est toutefois indéniable que la proximité de nombreux groupes ethniques et linguistiques dans la région de Montréal amène un métissage dans le langage des jeunes qui ont grandi en étant exposés à de nombreuses influences langagières. C'est ce que la professeure Mela Sarkar de l'Université McGill relève dans le portrait sociolinguistique qu'elle fait de la culture hip-hop montréalaise.

Ce langage défie et rend désuète la question des « anglicismes, des québécismes et des barbarismes ». Le parler oral des jeunes en milieu urbain, surtout à Montréal, devient un lieu de métissage constant. En effet, les langues d'origines diverses que l'immigration et les politiques linguistiques ont introduites dans les écoles québécoises de langue française sont très présentes dans le rap montréalais. Ce riche parler oral est aussi maintenant devenu un parler écrit. (Sarkar, 2008, p. 28)

Le mélange des langues et l'alternance codique (« *code-switching* », White, 2019), dans le rap québécois et surtout dans le post-rap, sont donc le résultat d'une réalité sociolinguistique. Toutefois, il s'agit également d'un des codes de ce genre musical.

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. (Savard Morand, 2019, p. 13)

Pour les rappeurs, mélanger les langues devient une « stratégie d'affirmation identitaire » et « intégrer cette façon de parler dans le rap fait partie de l'authenticité que recherche tout artiste hip-hop. » (Sarkar, 2008, p. 28 et p. 38) Bien que cet épisode médiatique sur le franglais ait fait du post-rap le responsable de la montée de cette supposée « langue » au Québec et dans le rap, il s'agit d'une pratique langagière artistique qui est très présente chez la première génération de rappeurs qui exercent leur art au Québec dans un français québécois. La critique a fait de

Dubmatique le premier véritable succès de rap au Québec; or les membres de ce groupe rappaient dans une langue très proche de celle des rappeurs œuvrant en France. C'est plutôt la génération de Sans Pression, Yvon Krevé et Muzion qui produit un rap québécois original qui se distingue de ce qui est fait ailleurs. « 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. » (Savard Morand, 2019, p. 13) Comme le mentionne J. Kyll de Muzion : « En général, on chante, on rap comme on parle. » (cité dans Sarkar, 2008, p. 35)

C'est ce « choix artistique » qu'Alaclair Ensemble va également faire dans son œuvre.

Par exemple, sur « Viande de cheval » (4,99, 2010), Maybe Watson dit :

Vois le son bébé, ressent le love dans ma clavicule
Un peu autotuné mais je spit tout comme d'habitude
Interurbains, j'ai besoin d'toi j'tappelle, ça finit pu
J'ai reçu mon bill hier comme la vésicule
N'importe quelle énormité pour ta chaudière
J'vais te rock à l'infini so stay close to me
Quand j'avais faim tu m'as hook up avec des groceries
C'est comme si me and you was how it was supposed to be
On run shit comme Mr. Hanky dans une poursuite
Grab toutes les pâtisseries au Nourcy avec ce full clip
Just kidding, j'dois préciser c'est ça qui est crazy
C'est ni oui ni non donc Maybe
Chu down pour the real, j'viens de Mount to the real
J'te donne un pound Pichasson
Yo c'est ton sound que je feel
Le sexiest artist on s'en criss de ces gossips
Depuis que j't'ai rencontré t'es rendu mon seul topic

Ce couplet montre comment l'alternance codique est employée dans le post-rigodon. Comme l'a démontré Bob W. White dans l'article « Franglais in a Post-Rap World : Audible Minorities and Anxiety about Mixing in Québec » (2019), il s'agit de mots empruntés à l'anglais pour être introduits dans une matrice française, c'est-à-dire que la structure syntaxique demeure majoritairement française, ce qui est vrai pour la plupart des textes de post-rap produits par des

groupes francophones, malgré l'impression que certains ont en écoutant ces chansons. Dans le rap, la pratique la plus répandue d'alternance codique est celle qui consiste à utiliser des mots anglais qui sont des termes techniques ou des termes propres au rap. Par exemple, dans ce couplet, Maybe Watson utilise « autotuné », c'est-à-dire la francisation du terme « *autotune* » qui correspond à la pratique de corriger la tonalité d'une voix avec un logiciel qui est très présente dans le rap moderne, ainsi que le terme « *spit* », pour cracher, qui est synonyme de rapper. Il est évident qu'utiliser les termes techniques issus du rap américain est une manière simple d'affirmer son authenticité dans le hip-hop.

L'alternance codique est également l'occasion d'insérer des jeux de mots dans le rap. Le jeu sur l'équivoque active la « satisfaction d'avoir résolu une énigme » (Barret, 2008, p. 95) qui permet à l'auditeur de se sentir comme un *initié* qui parvient à percer la « fonction de cryptage » (Martinez, 2008, p. 242) du rap, ce qui favorise l'identification de l'auditeur à un rappeur ou à un groupe. Par exemple, la quatrième ligne du couplet de Maybe Watson utilise un mot anglais « *bill* », pour facture, et « hier », qu'il lie au mot « vésicule », afin d'activer un autre sens au son produit par « bill hier » pour vésicule biliaire. Or ce sens n'aurait jamais pu être compris par un auditeur unilingue anglophone, ce qui montre que l'alternance codique ne produit pas un langage issu à parts égales du français et de l'anglais et qu'Alaclair Ensemble s'adresse à un public principalement francophone.

Les autres emprunts à l'anglais dans cet extrait ont surtout une valeur phonétique mise au service de la sonorité du couplet. Toutefois, il est possible de poser l'hypothèse que ces emprunts ont également pour but de donner une authenticité hip-hop au rappeur qui utilise des termes ou des locutions anglaises dans ses textes. En effet, s'approprier le mélange des langues propre à la métropole est en quelque sorte une manière de s'approprier l'authenticité liée à la *montréalité*,

puisque « compter [Montréal] parmi ses points de passage permet [...] d'asseoir son authenticité, que ce soit comme artiste, fan, observateur, journaliste, etc. (Blais, 2009, p. 130). Maybe Watson le fait de manière explicite en disant : « Chu down pour the real, J'viens de Mount to the real » où il revendique ses origines montréalaises en insérant le terme « *real* » qui fait allusion à l'authenticité hip-hop que Montréal lui procure, faisant de lui un « vrai », un « *real* », et, comme Claude Bégin le dit sur « Arrête » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013), « Vrai reconnaît vrai / Pis j'te r'connais ». Cela veut dire qu'être authentiquement hip-hop amène la reconnaissance des autres personnes authentiquement hip-hop.

Le mélange des langues chez Alaclair Ensemble passe surtout par l'alternance codique, mais parfois le jeu sur les langues va plus loin. Par exemple, sur « Musiquepourritecompostéebenraide » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013), Ogden introduit l'album dans un anglais teinté d'un accent québécois caricatural :

Ladies and gentlemen
Of the Bas-Canada and beyond
Welcome to the
Musique pourrite
Compostée ben raide !

This is Robert Nelson
And Alaclair Ensemble
Would like to remind you
That this is for the children !
But please
Make yourself at home

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

This record was made
Without the use of electricity
Or the internet !

This is
The petpisrèpète-annunaki-welcoming
2013-postrigodon-musical-on-broadway !

Starring :
La gang de chums

Musique pourrite
Is for everybody !
Please enjoy
After the date of expiration

Thank you berry much !

La présence d'emblée de la formule « Musique pourrite compostée ben raide » amène une touche humoristique à ce *skit* en insérant dans la matrice anglaise des formes typiquement québécoises comme « pourrite » et « ben raide », de la même manière que « pelure de blé d'Inde ». Ce jeu est reproduit plus loin sur l'album sur « Air Bas-Canada », un *skit* où Ogden imite le discours d'un agent de bord sur la ligne aérienne de sa république bas-canadienne.

Welcome aboard
This is 2013
And Alaclair is very much committed
To the safety
Of the babouins and babouines
Of the Bas
And that's why
We'd like you to pay careful attention
To this important safety information

First
Please make sure
That your seat belt is securely fastened
To fasten
Insert the metal thing
Into the buckle
And tighten the buckle
By pulling the loose end
Away from you

Once we reach our cruising altitude

You may decide
To untie your tite gêne

The bécosse
Is located
At the back

Please take a moment
To look at your safety pamphlet

In the case of a rapid change
In cabine pressurization
Oxygen masks will automatically drop
From the compartment above your seat
Place the mask over your nose and mouth

In the case of a plane crash
We suggest that you learn how to swim
Before taking the plane

The emergency exit is situated
At the same place
As the non-emergency exit
To your left

Thank you very much
And we hope you enjoy your flight
On Air Bas-Canada

Ici, ce sont les termes « babouins et babouines of the Bas », « tite gêne » et « bécosse » qui assurent l'aspect ludique et l'absurdité du discours. Fidèles à leurs habitudes, les membres d'Alaclair Ensemble jouent sur le code du genre, en insérant des passages entiers en anglais comme ceux-ci, mais aussi en ajoutant sur leur site web une section « langues officielles » sur la page qui décrit la république du Bas-Canada de son hymne national à sa monnaie officielle (« la cenne nouère bas-canadienne »). Voici ce qu'ils indiquent comment langues officielles :

français, anglais, code binaire, inuktitut, franglais, cri, latin, créole, html, wendat, italien, joual, speak white, montagnais, grec, langue des signes, lingala, mandarin, cantonais, swahili, russe, japonais, wolof, mohawk, gaélique irlandais, hindi, arabe, bosniaque, polonais, portugais, espagnol, piou piou, tourette bas-canadienne, etc. (Alaclair Ensemble, 2020b)

Cela peut être vu comme un commentaire ironique sur la vacuité de cette querelle du franglais sur laquelle ils ne se sont jamais officiellement prononcés, car revendiquer le français et l'anglais comme langue de création au même titre que les langages que sont le code binaire et le HTML a une dimension absurde. Cela peut également être vu comme la revendication du droit de rapper dans la langue, ou les langages, de son choix.

Dans ce chapitre, il a été question de la manière dont le post-rigodon d'Alaclair Ensemble respecte les codes de l'esthétique hip-hop tout en créant un éthos de rappers authentiques. À travers la notion de représentation, le code le plus fondamental du rap qu'Alaclair Ensemble utilise abondamment jusqu'à en livrer une exagération, le concept d'egotrip, afin de créer un éthos de « roi du rap », la dimension agonistique du rap ainsi que le mélange des langues, Le collectif montre comment le post-rigodon est fidèle à la proposition du post-rap qui désire « respecter les codes et l'héritage du hip-hop tout en faisant preuve d'inventivité par l'emprunt à différentes esthétiques » (Galarneau, 2016, p. 110).

Dans le prochain chapitre, il sera question de l'emprunt à l'esthétique « carnavalesque » (Bakhtine, 1970). L'analyse s'attachera à faire apparaître ces emprunts et à montrer en quoi ils contribuent à faire du post-rigodon d'Alaclair Ensemble une proposition originale et authentique.

Chapitre 4. Le carnaval hip-hop

4.1 Le rap : un genre « carnavalesque »

La notion de « carnavalesque » développée par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970) a fourni un nouvel outil pour saisir la nature complexe et changeante de la culture populaire en littérature. Cette théorie, jumelée à celle du « dialogisme » (Bakhtine, 1998), a permis un renouvellement dans la manière d'aborder les textes littéraires, en particulier dans le cas du roman. À la suite de ces travaux, plusieurs critiques ont cherché à expliciter et à développer la théorie bakhtinienne du carnaval.

Le carnavalesque repose sur l'idée que, « à l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. » (Bakhtine, 1970, p. 18) Bakhtine nomme cet espace du carnaval « la seconde vie, le second monde [où] la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme un monde à l'envers ». (Bakhtine, 1970, p. 19) À partir de cette conception initiale du carnaval, le théoricien russe a défini les différentes caractéristiques permettant de faire apparaître « une analyse en termes de “ perception carnavalesque du monde ”. » (Scarpa, 2017, p. 23)

Afin d'appliquer cette approche à l'œuvre d'Alaclair Ensemble, une précision est toutefois nécessaire quant au genre du rap lui-même. Pour envisager comment le post-rigodon d'Alaclair Ensemble déploie une esthétique carnavalesque du rap, il faut d'abord comprendre que

le rap est lui-même un genre carnavalesque. Le hip-hop et le rap trouvent d'abord leurs racines dans la fête (Dumont-Poupart, 2010, p. 58). À ses origines, le rap n'est rien de plus qu'une pratique festive où le MC anime la foule en répétant en boucle des rimes ou des formules préfabriquées sur la musique du DJ, afin d'assurer l'ambiance et l'énergie de la fête. Comme le carnaval, la fête hip-hop à ses débuts est un « un second monde » où la violence du Bronx des années 1970 est mise de côté le temps d'une soirée. La hiérarchie sociale et la tension sont remplacées par la dynamique carnavalesque des « contacts libres et familiers entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituaient leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation de famille. » (Bakhtine, 1970, p. 18)

Cette notion de contacts libres et familiers entre des individus habituellement séparés hors du carnaval entraîne un changement dans la situation de communication qui s'y déploie. Le carnaval donne une voix à ceux qui habituellement en sont dépourvus. Lors du carnaval médiéval sur lequel se base Bakhtine, la classe populaire s'empare du droit de parole et l'utilise dans un pastiche de révolte envers les classes dominantes (Bakhtine, 1970, p. 24-25). C'est également ce qui a lieu dans le rap à ses débuts, lorsqu'une catégorie de gens habituellement réduits au silence prend la parole pour passer un message de protestation et d'affirmation de leur identité à travers les chansons de rap. Comme l'explique Marti, « la dimension dérangeante de cet art déroutant réside dans le fait que ceux qui sont devenus des rappeurs et rappeuses n'étaient pas destinés à prendre la parole, à faire entendre leur voix. » (2005, p. 12) Or, comme dans le carnaval où la révolte demeure symbolique, la dimension contestataire du rap ne dépasse pas nécessairement le régime de l'œuvre d'art chez les rappeurs.

À la suite de cette prise de parole, le carnaval crée « un nouveau type de communication [qui] entraîne nécessairement de nouvelles formes de langage [...] » (Bakhtine, 1970, p. 24).

Dans le cas du carnaval, cette nouvelle forme de langage est « le langage familier de la place publique [...] caractérisé par l'emploi assez fréquent de grossièretés [...] », de jurons, d'insultes et d'obscénités (Bakhtine, 1970, p. 25 et p. 26). En tant que genre carnavalesque, ce niveau de langage est également très présent dans le rap. Cette dimension du rap, qui lui a valu beaucoup de critiques, est d'ailleurs à l'origine de l'apparition dans l'industrie du disque de l'étiquette « *Parental Advisory : Explicit Content* » qui se retrouve aujourd'hui sur de très nombreux albums de rap²².

Un autre élément du carnaval que l'on retrouve dans le rap est la présence de l'esthétique du « réalisme grotesque » et la prédominance « du principe de la vie matérielle et corporelle : images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle. » (Bakhtine, 1970, p. 27-28) Il suffit d'examiner l'omniprésence du thème de la sexualité dans le rap pour avancer que l'esthétique grotesque, bien qu'elle ne s'exprime pas de la même manière qu'au Moyen Âge, est tout à fait présente dans le rap²³. La même chose peut être dite de l'insistance sur la taille dans le choix de pseudonyme des rappeurs. En effet, « l'image du corps » est mise de l'avant chez des artistes comme The Notorious *B.I.G* (aussi connu sous le nom de *Biggie Smalls*), *Big Punisher* (alias *Big Pun*), *Fat Joe*, *Lil Kim* et *Lil Wayne*. Cette liste, loin d'être exhaustive, donne un indice de la manière dont le grotesque est investi dans le rap. Les caractéristiques du corps, gros ou petit, sont « outrées, hypertrophiées » (Bakhtine, 1970, p. 27) jusqu'à devenir partie intégrante du nom de l'artiste.

²² *Rhyme Pays* (1987) de Ice-T, pionnier du *gangsta rap*, est le premier album de rap à recevoir cette étiquette. C'est toutefois *Straight Outta Compton* (1988) du groupe N.W.A qui la rend célèbre. La critique reconnaît aujourd'hui que cette étiquette a contribué au succès de N.W.A en consolidant son statut de *world's most dangerous group*. (Watkins, 2005, p. 93-98)

²³ Quelques exemples de chansons à forte connotation sexuelle : Sir Mix A Lot, « Baby Got Back »; 2pac, « Temptations »; Lil Wayne, « Lollipop »; The Notorious B.I.G, « Fuck You Tonight »; Salt-n-Peppa, « Let's Talk About Sex »; A Tribe Called Quest, « Hot sex » et « Bonita Applebum »; Cardi B, « WAP ».

Comme ses détracteurs se plaisent à le rappeler, le rap appartient à la culture populaire. Il est donc cohérent que ce genre s'établisse comme héritier des pratiques carnavalesques médiévales en littérature. Les prochaines pages s'attacheront à étudier comment Alaclair Ensemble produit un post-rigodon carnavalesque en investissant les éléments dont parle Bakhtine tout en jouant avec le genre, lui-même déjà carnavalesque, du rap.

4.2 Le carnavalesque dans le post-rigodon

Comme il a été dit précédemment, Alaclair Ensemble, avec *4,99* (2010), s'empare de la parole sur la place publique par l'entremise des nouvelles possibilités amenées par le web 2.0 au tournant des années 2010. Dans un contexte où l'industrie du disque fait figure d'autorité et de classe dominante qui refuse de faire une place à Alaclair Ensemble, cet acte peut être vu comme le premier geste carnavalesque du groupe, car du côté du champ artistique au sens large, comme du côté de la sphère hip-hop, les artistes post-rap constituent une communauté marginale qui n'avait pas été entendue jusque-là. Dès son premier album, la notion de carnavalesque apparaît comme l'une des clés de lecture de l'œuvre d'Alaclair Ensemble.

Dans *L'œuvre de François Rabelais*, Bakhtine met au jour les différentes « configurations thématiques et structurelles qui dérivent de l'observation des pratiques festives carnavalesques » (Scarpa, 2017, p. 24). Le « contact libre et familier entre des individus séparés dans la vie normale » et le changement dans la situation de communication qui entraîne l'apparition d'une « langue carnavalesque » ont déjà été présentés, tout comme la notion de « réalisme grotesque », qui repose sur le « principe de la vie matérielle et corporelle » (Bakhtine, 1970, p. 18-28). À cela s'ajoute

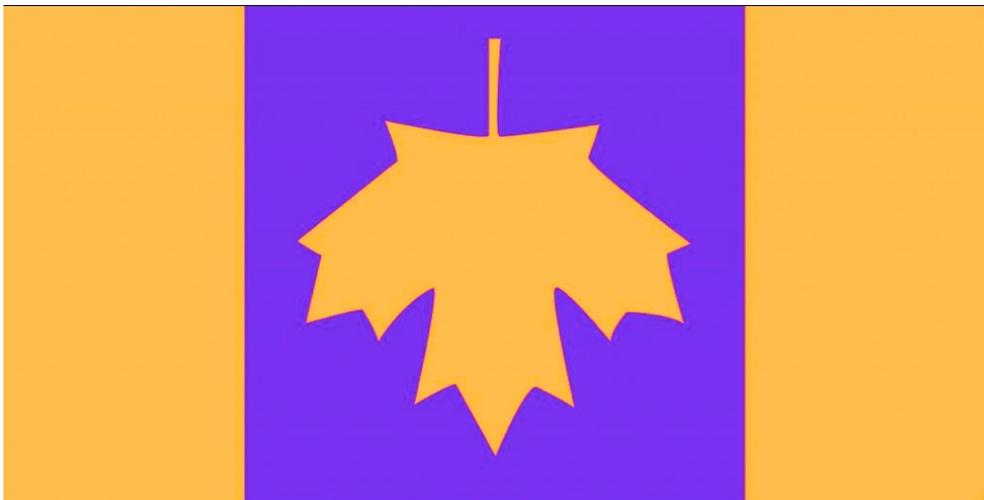
la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue ») de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronements bouffons. (Bakhtine, 1970, p. 19)

En s'appuyant sur ces « actes carnavalesques », il est possible de faire émerger les « traits d'une logique et d'une culture carnavalesques » (Scarpa, 2017, p. 24 et p. 23) dans l'œuvre d'Alaclair Ensemble.

4.2.1 La profanation : rabaissement et renversement

a. Bout de chiffon officiel du Bas-Canada

Pour Alaclair Ensemble, la profanation passe d'abord par le paratexte. Comme c'est souvent le cas dans le monde du rap²⁴, le groupe se crée un emblème, une image *de marque*. En continuité avec le jeu sur la création du « Bas-Canada », il s'invente un drapeau qui s'inscrit assez efficacement dans la logique carnavalesque :



(Alaclair Ensemble, 2011)

²⁴ Notons parmi les plus célèbres logos de groupes de rap celui de Public Enemy, celui de Run-DMC et surtout le fameux « W » du groupe Wu-Tang Clan.

Le drapeau d'Alaclair Ensemble parodie le drapeau canadien par l'acte carnavalesque de la « profanation ». Puisque « le rabaissement [...] peut aller jusqu'au *renversement* » (Belleau, 1983, p. 56), le groupe profane et rabaisse le drapeau en renversant l'unifolié. Il le fait d'abord en retournant la feuille d'érable qui matérialise littéralement le « bas » du « Bas-Canada », mais également en choisissant ses couleurs : or pour la feuille et les bandes latérales, et mauve pour le fond. Ces couleurs, qui sont aussi celles de la pochette de leur premier album *4,99* (2010), sont des couleurs qui évoquent la palette habituellement associée au hip-hop²⁵. Le choix de ces couleurs pour remplacer le rouge et le blanc du drapeau canadien est une manière de profaner encore plus ce symbole fédéral en faisant de celui-ci un emblème hip-hop, ce que souligne le titre de l'image sur la page Facebook du groupe, où il est nommé le « bout de chiffon officiel du Bas-Canada » (Alaclair Ensemble, 2011), ce qui est encore une fois une manière de rabaisser le symbole du drapeau en le rabaisant au statut de « bout de chiffon ». Cette profanation est également scandée par Ogden sur « Jean-Claude Van Damne (GDB) » lorsqu'il rappe « Banque du bas [Canada] prête à brûler / Toute le purp money / la feuille à l'envers » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013).

b. Profanation de figures d'autorité

Lors du changement de situation de communication qui a lieu lors du carnaval,

l'élimination provisoire de toutes les différences et barrières hiérarchiques entre les individus, l'abolition de certaines règles et tabous en vigueur dans la vie normale créaient un type particulier de communication à la fois idéale et réelle entre les gens, impossible en temps ordinaire. C'est un contact familial et sans contrainte entre des individus qu'aucune distance ne sépare plus. (Bakhtine, 1970, p. 24)

²⁵ Nous pouvons poser l'hypothèse que le mauve et l'or ont intégré cette palette de couleurs hip-hop grâce aux nombreux rappeurs provenant de la région de Los Angeles qui ont porté le chandail de l'équipe locale de basketball les Lakers.

Autrement dit, « les barrières hiérarchiques ne sont plus, en carnaval, infranchissables [...] » (Scarpa, 2017, p. 24). Un exemple de ce contact libre et familier dans l'œuvre d'Alaclair Ensemble est la profanation de figures d'autorité politique et culturelle. Par exemple, la pochette de l'album *Les maigres blancs d'Amérique du Noir* (2013), en plus de jouer sur la profanation du titre d'un essai de Pierre Vallières, présente une photographie de la jeune reine Élisabeth II :



La profanation n'est pas flagrante sur cette pochette, bien qu'il y ait une dimension humoristique et carnavalesque certaine à représenter la reine sur la pochette d'un album d'un groupe revendiquant la république du Bas-Canada et dont le président fictif a pris le pseudonyme du patriote Robert Nelson. De plus, il n'est pas anodin que le titre de l'album couvre la bouche de la reine tel un bâillon. Le véritable acte de profanation a plutôt lieu sur la pochette de l'album *Le sens des paroles* (2018) :



Cette pochette présente encore une fois la reine Élizabeth. Toutefois, celle-ci est désormais couverte de tatouages et de piercings. L'image représente une publication Facebook intitulée « Maximum respect » et accompagnée d'emojis représentant des mains qui prient et une abeille. L'acte carnavalesque en jeu sur cette couverture est la parodie des pratiques ayant cours sur les réseaux sociaux, comme celle de l'égoportrait : associer la reine d'Angleterre à ce genre de pratique est une manière d'investir le contact libre et familier permis par l'esthétique carnavalesque. Scarpa utilise le terme « mésalliances » pour désigner ce genre d'association entre des éléments où « tout ce que la hiérarchisation fermait, séparait, dispersait, entre en contact et forme des alliances carnavalesques. » (Scarpa, 2017, p. 24)

Le même genre de procédés est à l'œuvre sur la couverture de *Toute est impossible* (2014) :



Cette fois, il s'agit de Stephen Harper, premier ministre du Canada à l'époque de cet album, qui en fait les frais. Il est représenté enlevant sa veste dans la pose iconique du personnage de Superman. Plutôt que le symbole du superhéros, il révèle la « feuille à l'envers » d'Alaclair Ensemble. Le procédé de mésalliances est encore une fois investi en alliant le premier ministre du Canada à une figure de la culture populaire. L'acte de renversement est également à l'œuvre dans le titre *Toute est impossible* qui renverse l'usage habituel de « rien n'est impossible ». Jumeler cette impossibilité totale à la figure d'un superhéros connu pour défier l'impossible est encore une fois la marque de la présence du rire carnavalesque dans l'œuvre du groupe. Pour ajouter à la profanation de la page couverture, les rappeurs intitulent la dernière chanson de l'album « Pour toi Stivon » en jouant sur la prononciation de Stephen.

Sur la chanson « Sauce Pois » (*Les Frères Cueilleurs*, 2016), le groupe ajoute d'autres noms à cette liste de personnalités victimes du rabaissement carnavalesque :

Céline Dion (money)
Reine Élisabeth (plein d'dettes)

Diana Krall
Ah pis Ludacris
Premier Ministre Couillard (out)
Chris Paul (call me !)
Eux aussi sont condamnés à devoir manger
Pis take a shit once in a while

La reine Élisabeth s'y voit à nouveau rabaissée aux côtés de deux chanteuses, d'un rappeur, Ludacris, et d'un sportif professionnel, Chris Paul. Tous ces individus sont victimes du « réalisme grotesque » (Bakhtine, 1970, p. 28) qui les ramène à leur besoin naturel le plus bas.

c. Renversement des thèmes traditionnels du rap

Comme nous l'avons vu au sujet de la notion de représentation, les membres d'Alaclair Ensemble se plaisent à scander le terme « mince ». Ils l'utilisent parfois pour désigner ou interpeler un individu comme dans l'exemple « Hey l'mince » (*Le roé c'est moé*, 2011, « Moule Graine »). Ils utilisent également « la minceur » pour désigner la philosophie défendue par le post-rigodon. Si « le mince » peut être vu comme le renversement de l'expression familière « le gros », la « minceur » semble être le renversement de l'expression anglaise « *phat* ». Cette expression originaire de la culture jazz est utilisée pour désigner quelque chose de « très bon » comme dans l'exemple « *the band has a really phat sound* » (*Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*, s.d.). L'expression a été largement reprise par la culture hip-hop où « être *phat* » est un objectif pour la plupart des rappeurs et des DJ. De plus, comme il a été mentionné, les rappeurs se prévalant de leur forte corpulence dans leur choix de pseudonyme ne manquent pas dans le monde du rap américain. « L'objectif minceur » (*Le roé c'est moé*, « Le magicien », 2011) d'Alaclair Ensemble est le même objectif d'excellence que celui des autres rappeurs, mais en renversant « l'image du corps » (Bakhtine, 1970, p. 27) valorisée par cette expression.

L'omniprésence du thème de la sexualité dans le rap américain a déjà été relevée pour montrer comment le rap est un genre carnavalesque. Alaclair Ensemble, fidèle à son esthétique carnavalesque, renverse ce thème sur la chanson « Babouine » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013) :

J'veux prende [*sic*] mon temps
Take yo time, baby girl
Avant d'te toucher
J'aimerais ben t'amener au bout du world
Tous les deux, on s'tient par la main
Tu penses ben
Qu'j'ai déjà la permission à ton papa
Pour le faire, ouin
Pas d'condom j'connais pas ton nom
J't'ai pas donné d'fleurs
Encore moins des bonbons
Faque bébé c'est non, bon
Tu peux r'mette ton vagin dans tes pantalons
À matin, j'feel pas cochon
J'feel romantique
Tu fourres le premier soir
Ben t'es pas dans clique
Passque ça gâche la magie
Pis ça c'est poche en criss
Mille et une nuits, c'pas un conte de fées
Mille et une nuits, c't'un compte à rebours
Bebé, ben oué
Party pyjama, mais j'veux pas t'entendre
Énarve-toi pas trop
Passqu'ya un gars dans chambre
Tu veux qu'on buck ensemble
Y faut qu'on sorte ensemble !

Pas l'premier soir ni l'deuxième
Ni l'troisième ni l'quatrième
On s'en r'jasera dans une coupe mille
Lunes passées avec toé, ah ma babouine

Ce premier couplet ainsi que le refrain qui le suit renversent le thème de la sexualité que l'on retrouve traditionnellement dans le rap. Ogden, dans le premier couplet, thématise plutôt l'idée de l'abstinence ou du moins l'idée de prendre son temps avec son ou sa partenaire avant d'arriver à l'acte sexuel, notamment par les lignes « Tu veux qu'on buck ensemble / il faut qu'on sorte

ensemble ! ». Le groupe de post-rigodon fait encore une fois preuve de sa volonté de subvertir les codes du rap en investissant la « logique des choses à l'envers » (Bakhtine, 1970, p. 19) du renversement carnavalesque, même si le terme « babouine » pour désigner la partenaire demeure une manière d'animaliser celle-ci.

4.2.2 Le « réalisme grotesque » et le « principe de la vie matérielle et corporelle »

a. Images « du manger et du boire »

Il n'est pas surprenant qu'un groupe ayant reproduit un biscuit sur son premier disque investisse le « principe de la vie matérielle et corporelle », puisque celui-ci concerne les « images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels [et] de la vie sexuelle. » Ce principe est celui « de la fête, du banquet de l'allégresse, de la bonne chère » (Bakhtine, 1970, p. 27-29) : le biscuit, ou galette, sur la pochette de l'album *4,99*, indique qu'il en sera question à travers l'œuvre du groupe. La nourriture occupe une très grande place dans les textes d'Alaclair Ensemble comme en témoignent les titres des chansons. On retrouve « Viande de cheval », « Nourcy²⁶ » (*4,99*, 2010), « Galvaude²⁷ », « Patate chaude » (*Le roé c'est moé*, 2011), « Pomme », « C.R.È.M.E », « Chocolat » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013), « Dough large²⁸ » (*Toute est impossible*, 2014), « Sauce Pois » et « Bazooka Jokes²⁹ » (*Les Frères Cueilleurs*, 2016).

²⁶ Café-traiteur du quartier de Sainte-Foy.

²⁷ Poutine à laquelle on rajoute des pois verts.

²⁸ Jeu de mot sur « Dos large » et « Dough » dont la traduction est « pâte », mais qui est utilisé comme synonyme d'argent. Le jeu de mot « Dough large » veut donc dire beaucoup d'argent.

²⁹ La courte bande dessinée que l'on retrouve dans les emballages de la gomme à mâcher de la marque Bazooka.

La chanson « Viande de cheval » (4,99, 2010) illustre l'esthétique du banquet carnavalesque :

J'ai d'la viande de chval
Des raviolis et puis d'la sauce tomate
Pour faire un souper aux chandelles avec Beau Dommage
Du brie triple crème
J't'ai écrit un refrain c'est pas Dupuis qui le sing
[...]
J'ai d'la viande de chval
J'ai cuté avec Mash pour l'étendre sul barbecue
[...]
J'ai des chops de porcs, des bines, du riz
Du poulet thai, pis des DVDs de série
[...]
Petite crème molle sur la terrasse [sic] Dufferin
[...]
Imagine, manger du fromage jusqu'au lendemain
(Step one)
Étape première, petits bonbons dans la chemise
(Step two)
Deuxième acte, vers [sic] de bourbon dans la piscine
[...]

L'ingestion de nourriture et de boisson est centrale dans cette chanson de banquet et le choix de la viande de cheval plutôt qu'une autre sorte de viande est un choix cohérent avec l'esthétique grotesque, lorsque l'on sait qu'un des rappers, Eman, se présente lui-même plus tard comme « un cheval de course » sur la chanson « Mammifères » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013). L'ambiance festive du banquet dans cette chanson est également assurée par la mention de la musique de Beau Dommage. Cette référence, en plus de concerner la culture québécoise, possède une valeur hip-hop depuis que Madlib, un DJ américain célébré pour sa technique et son éclectisme, a échantillonné « Le Géant Beupré » pour la chanson « Me » du rappeur Dudley Perkins. De même, l'image grotesque est parfois atteinte très simplement comme dans les lignes « J'me nourris au Nourcy / Des puddings aux sourcils » (4,99, « Nourcy », 2010).

La consommation de nourriture est centrale dans l'œuvre du groupe. Un élément récurrent de l'œuvre, typique du réalisme grotesque, qui ne concerne pas seulement l'ingestion d'aliments, mais également l'expulsion, est présent dans la chanson « Ouin!? » (4,99, 2010) :

Un piece de chicken pas assez cuit
C'est du poison comme le track de B.B.D.³⁰
Jamais t'aurais cru revoir le soir
Tout c'que t'avais bouffé à midi
[...]

Si la porte des toilettes quelqu'un la barre
Tu vas trouver une surprise dans un tiroir

Ce thème est présent aussi sur « Moule Graine » : « Twist un gyro / dégueule un verse sur micro », où le renversement est doublé du rabaissement du geste de rapper à celui de « régurgiter », et sur « Le roé » : « Deux puffs dégueule à terre un classique » (*Le roé c'est moé*, 2011). Avec ce genre de vers, Alaclair Ensemble se situe tout à fait dans le grotesque par le « bas corporel » et par l'image de la « bouche grande ouverte [qui] est une des images centrales, cruciales, du système de la fête populaire. » (Bakhtine, 1970, p. 323)

b. Rabaissement corporel et terrestre

Comme « le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps [...] » (Bakhtine, 1970, p. 28), le fait de se représenter dans le texte comme des animaux, pour des artistes comme le sont les rappers, est un acte carnavalesque qui les rabaisse à un niveau corporel et terrestre. C'est ce qui a lieu lorsque Eman affirme être un cheval de course dans la chanson « Mammifères » :

³⁰ Bell Biv Devoe (B.B.D.) est un groupe de new jack swing qui a fait paraître un album intitulée *Poison*.

Quand j'étais ptit
 Mon père y m'a dit
 Qu'mon grand-père
 Y soignait des chevaux de course
 J'ai toujours pensé
 Que j't'ais un ptit maudit
 Mais dans l'fond
 Je sais qu'j't'un cheval de course
 Un tite oiseau dans prairie
 Une bibitte
 Un faucon
 Un raton
 Un grizzlie [*sic*]
 Lesquels sont bons ?
 Élimine ceux qui pondent
 Pis même à ça
 J'pense qu'on se r'semblent [*sic*]
 Coup donc !
 J'tu un con ?
 Ben non ! (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013)

La comparaison va même plus loin, puisque la « bibitte », le « faucon », le « raton » et le « grizzlie [*sic*] » sont tous comparés au rappeur qui se rabaisse à leur niveau. Encore une fois, les titres de chansons donnent un indice de la place que prend le règne animal dans l'œuvre du groupe. En plus de la chanson « Mammifères », on retrouve des titres comme « Babouine » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013), « Chien », « Licornes » (*Toute est impossible*, 2014) et « Canidés » (*America Volume 2*, 2019). Tout le texte « Chien » est écrit du point de vue du meilleur ami de l'homme. Les rappeurs font du rapport entre le maître et son chien la parodie du rapport entre les deux personnes d'un couple. De plus, la pochette de l'album *Le roé c'est moé* (2011) représente une licorne, qui, sans être un animal réel, appartient au registre du monde animal. Or cette licorne est également pourvue d'une couronne. Cette image associée au titre de l'album permet d'arriver à la conclusion que le « moé » du titre est une licorne, puisque « Le roé c'est moé » et que le « roé » portant la couronne est une licorne. Ainsi, se comparer à des animaux est révélateur du renversement carnavalesque qui traverse l'œuvre d'Alaclair Ensemble.

Les termes « babouin » et « babouine », en plus d'être le titre d'une chanson, sont un autre exemple du rabaissement vers le monde animal que l'on retrouve dans le post-rigodon. En effet, sur la chanson « Babouine » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013), le terme est utilisé pour désigner les femmes. Si l'on peut voir ce terme comme un rabaissement carnavalesque, il s'agit également d'une manière de subvertir un autre terme commençant par « B » que l'on retrouve à outrance dans le rap, surtout du côté américain, pour désigner les femmes, et qui rejoint également le rabaissement au niveau animal. À la suite de cette chanson, les termes « babouins » et « babouines » sont utilisés pour désigner les habitants du Bas-Canada, comme en témoigne la définition dans le glossaire des expressions d'Alaclair Ensemble : « Babouin/babouine : 1) australopithèque/femme de Néanderthal [*sic*]. 2) terme respectueux pour désigner un Bas-Canadien, une Bas-Canadienne. » (2020) Le terme « babouine » ne semble donc pas insister sur la volonté de dénigrer les femmes en particulier comme le terme qu'il subvertit au départ, même si cela demeure le rabaissement d'un individu au statut d'animal. Le groupe de post-rigodon laisse une grande place aux animaux dans ses textes. Comme le dit KNLO sur « Kikiridki », « on va rester des humbles animaux même si on fait du cash » (*Le sens des paroles*, 2018).

Le rabaissement carnavalesque en littérature est également une pratique qui consiste à ramener tout ce qui est haut, élevé, spirituel, ou abstrait au niveau corporel et matériel. Pour Alaclair Ensemble, cela s'exprime, entre autres exemples, par la place que prend le corps dans le texte. La chanson qui incarne le mieux cette idée est « Mon cou » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013), où les paroles ne font que nommer certaines parties du corps du rappeur :

[Refrain]
Mon cou,

Mon dos
Mon cou pis mon dos
Mes orteils
Mes oreilles
Hors de contrôle
Ma bédaine
Ma bédaine
Ma, ma, ma bédaine
S'en d'vient chaude
Pis l'boddé qui'est endssoure
Encore plus chaude

Ton cou
Ton dos
Ton cou pis ton dos
Tes talons
Tes mamelons
Hors de contrôle
Ta poitrine
Ta poitrine
Ta, ta, ta poitrine
S'en d'vient chaude
Pis l'tit cœur qui'est endssoure
Encore plus chaud! bam!

[...]

On s'en va shaker l'haleine icitte à soir
Dès qu'NRV pèse s'ul piu : êtes vous prêts?
Ok NRV pèse s'ul piu : Piuuu!
Haleine check 1 fois : Haahhh
Haleine check 2 fois : Haahhh, Haahhh
Haleine check 3 fois Aweille : Haahhh, Haahhh, Haahhh
Haleine check 4 fois : Haahhh(1), Haahhh(2), Haahhh(3), Haahhh(4)!
(Bombardements de bruits d'haleines)

Le refrain et le dernier couplet de la chanson montrent comment le corps s'inscrit dans le texte de rap. Le refrain, en plus d'établir un contact libre et familier entre le rappeur et l'auditoire par l'usage des déterminants possessifs « mon, mes, ma » et « ton, tes, ta », insiste sur la présence du corps dans le texte. Le corps s'y retrouve morcelé en différentes parties qui ne sont pas les plus élevées en termes symboliques : « bédaine », « mamelons », « talons ». L'insistance sur les parties du corps que sont le cou et le dos est aussi une manière de rabaisser l'humain à sa corporalité animale en le ramenant à ses parties du corps qui ont un rôle structural, un rôle de

soutien, plutôt qu'à des parties du corps qui font de l'humain ce qu'il est comme la tête et le cerveau. De plus, avec le « bombardement de bruits d'haleines », le corps n'est plus seulement thématiqué par le texte, il s'incarne dans la chanson.

Les « images du corps [...] excessivement outrées, hypertrophiées » (Bakhtine, 1970, p. 27) sont aussi une forme de « réalisme grotesque » caractéristique de l'esthétique carnavalesque. Chez Alaclair Ensemble, cela se retrouve dans la construction d'images comme celle de la « savourante danseuse du ventre envoûtante / 340 livres de hanches si ça vous branche » (*Le roé c'est moé*, « Stool pas », 2011). L'insistance sur la taille est une manière d'investir la vantardise de l'egotrip jusque dans les représentations du corps, comme sur « Fouette » lorsqu'il est dit : « On est bigga than Bigoudi, bigga than yo mama booty » (*Les Frères Cueilleurs*, 2016). Parfois, l'image grotesque du corps est atteinte par l'absurdité ou la contradiction, comme sur la pièce « Incendies » où le groupe répète : « même si on est minces / Ya d'la graisse dans nos habits d'neige » (*Le sens des paroles*, 2018); parfois, le corps grotesque est simplement mentionné comme dans les lignes : « Ding dông, bonjour! / Le gros dégeulasse [*sic*] est back » (*Toute est impossible*, « Log off », 2014).

4.2.3 La langue carnavalesque

Puisque, lors du carnaval, « un nouveau type de communication entraîne nécessairement de nouvelles formes de langage [...] » (Bakhtine, 1970, p. 24), le post-rigodon carnavalesque d'Alaclair Ensemble n'échappe pas à la création d'une « langue carnavalesque » (Bakhtine, 1970, p. 20). Le « Glossaire » mis en ligne par le groupe est la preuve de ce jeu sur le langage. On y retrouve tous les termes qui, lors de l'écoute de l'œuvre, semblent déplacés ou incohérents. Les rappers de post-rigodon se plaisent à semer la confusion chez l'auditeur grâce à ce langage

inventé. Les termes « babouin » et « babouine », qui ont été mentionnés, désignent les Bas-Canadien et les Bas-Canadiennes; ce ne sont toutefois pas les seuls termes à investir l'esthétique carnavalesque. On retrouve par exemple « Couleuvre : bipède québécois aussi appelé “ l'gros ” », « Coquillage (ou coquillâge) : \$ » et « Thon : pot » (Alaclair Ensemble, 2020a). Encore une fois, ces termes rabaissent l'idée qu'ils expriment au niveau du monde animal et terrestre. Le glossaire présente également les définitions des termes qui constituent l'univers fictif du Bas-Canada, par exemple : « Douleur(s) canadienne(s) : devise de loot³¹ du Haut-Canada, dont l'unité est le huard. » (Alaclair Ensemble, 2020a) Cette définition témoigne encore une fois de la volonté ludique de l'œuvre d'Alaclair Ensemble, car la définition force à faire d'autres recherches. Dans l'exemple précédent, pour comprendre la définition, il faut savoir ce que « loot » veut dire et il faut chercher dans le glossaire la définition que le groupe donne à « Haut-Canada ». Dans la section « Lieux » du glossaire, le « Haut-Canada » est la « monarchie canadienne pilotée par sa majesté Élisabeth no. 2 ». Le même procédé est mis en œuvre dans l'entrée « Boogillon » : « 1) pawté. 2) tentative (via la musique) d'instiguer le pawté » qui renvoie à l'entrée : « Pawté : fête » (Alaclair Ensemble, 2020a).

Selon Bakhtine, la langue du carnaval est « le langage familier de la place publique [...] caractérisé par l'emploi assez fréquent de grossièretés [...] », de jurons, d'insultes et d'obscénités (Bakhtine, 1970, p. 25 et p. 26). Ce registre de langage, que l'on retrouve très souvent dans le rap, n'est pas aussi présent dans le post-rigodon d'Alaclair Ensemble. En dehors des quelques passages où les rappeurs s'approprient la dimension agonistique du rap, ceux-ci n'investissent pas le registre des grossièretés, jurons, insultes et obscénités au même titre que d'autres rappeurs.

³¹ Loot : expression utilisée par le groupe pour désigner l'argent. Le sens de ce terme tiré du monde des jeux vidéos est rendu très clair par la chanson d'Alaclair Ensemble « Fa' faire du loot » sur l'album *Le roé c'est moé*. (2011)

Ils vont plutôt détourner les occasions où ce genre de mots apparaît en changeant le mot en question, par exemple, en disant « babouine » plutôt qu'un autre terme plus vulgaire pour désigner les femmes, « Ste-Saveur-Suave ! » comme « juron bas-canadien » ou « Tre » pour « tre d'cul » (Alaclair Ensemble, 2020a).

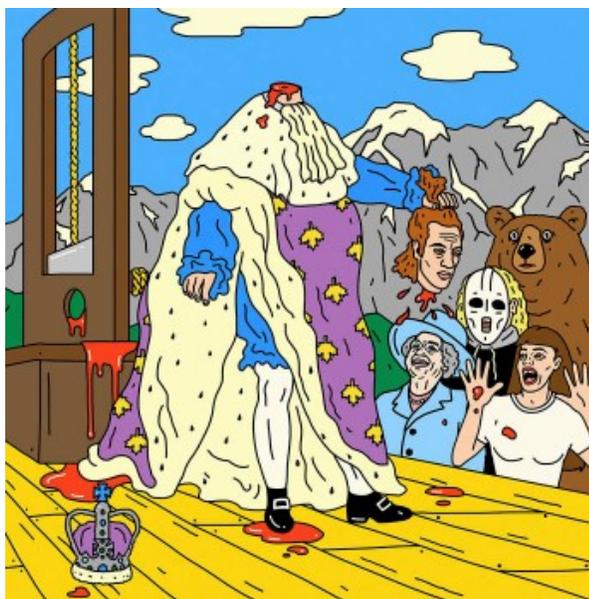
4.2.4 L'intronisation bouffonne

On l'a vu, Ogden, qui adopte ensuite le pseudonyme de Robert Nelson, s'autoproclame président de la République du Bas-Canada. Ce geste, dans la logique carnavalesque, correspond à la notion d'« intronisation bouffonne » (Scarpa, 2017, p. 24) ou de « couronnement bouffon » (Bakhtine, 1970, p. 19). Lors du carnaval, un roi était intronisé parmi la classe populaire pour la durée du carnaval. Ce « roi est le bouffon [...] tourné en dérision par [le] peuple [...] » (Bakhtine, 1970, p. 199). Dans le cas de Robert Nelson, la dérision est créée par lui-même, notamment par sa voix lorsqu'il rappe. Tel de nombreux rappeurs avant lui, Robert Nelson, lorsqu'il incarne son personnage de rappeur, change l'intonation de sa voix. Elle devient nasillarde et sa prononciation est celle d'une personne au nez bouché. La graphie des textes n'est pas toujours représentative de ce choix dans la performance, mais elle prend parfois les marques de cette prononciation bouffonne comme sur « Musiquepourritecompostéeebenraide » où il dit : « Thank you berry much » et sur « Pomme » lorsqu'il dit : « Bienvenue en 1838 » (*Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, 2013). De plus, le contenu de ces paroles correspond parfois à l'idée « qu'un des procédés marquant du comique au Moyen Âge consistait à transposer tous les cérémoniaux et rites élevés sur le plan matériel et corporel ; c'est ce que faisaient les bouffons [...] » (Bakhtine, 1970, p. 29). Par exemple, lorsqu'il introduit l'album *Les maigres blancs d'Amérique du Noir*, Ogden explique la méthode utilisée pour créer cette « Musiquepourritecompostéeebenraide » :

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

Cet extrait illustre la manière dont un acte « élevé », celui de la création d'une œuvre d'art, est « transposé sur les plans matériel et corporel », car la musique est mélangée avec de la saleté (« *dirt* »), des excréments (« *shit* ») et des pelures de maïs avant d'être mise de côté pour la laisser pousser (« *new shit will grow* »). L'art, du domaine de l'« élevé », est ici rabaissé à une recette de compost appartenant au domaine terrestre et matériel.

Toujours dans la logique du carnaval, « l'intronisation bouffonne (d'un roi de carnaval éphémère) est forcément suivie d'une destitution » (Scarpa, 2017, p. 24). Si, au fil des albums, la revendication du statut de président de Robert Nelson s'efface peu à peu, il n'y a pas, dans l'œuvre d'Alaclair Ensemble, de véritable « détronement bouffon » (Bakhtine, 1970, p. 19). Il faut se tourner vers l'album solo de Robert Nelson *Nul n'est roé en son royaume* (2019) pour voir cet acte carnavalesque s'accomplir. Le premier élément thématissant le détronement de Robert Nelson est le titre de l'album, ce qui est appuyé par l'image de la pochette :



On y voit l'illustration d'un personnage sur un échafaud, tenant sa propre tête guillotinée à l'effigie d'Ogden, qui semble être le roi du Bas-Canada. Ce statut est indiqué par le symbole de la « feuille à l'envers » d'Alaclair Ensemble sur son vêtement, qui évoque le manteau de couronnement, la chape, des rois. Plutôt que le bleu fleurdelisé des monarques français, le roi du Bas-Canada porte une chape mauve ornée de la feuille d'érable renversée. Il faut également souligner la dimension carnavalesque de cette image où le roi du Bas-Canada est guillotiné devant ce qui semble être une reine Élisabeth II souriante qui le regarde d'en bas de l'échafaud parmi d'autres personnages.

Ces premiers indices du détronement de Robert Nelson que sont le titre de l'album et la décollation symbolique de la pochette, sont soutenus par le changement dans l'esthétique du rap de Robert Nelson, car, sur cet album, il abandonne la voix et le personnage de président de la république qu'il a développés dans l'œuvre d'Alaclair Ensemble. On y trouve des textes sérieux se rapprochant davantage d'un rap plus traditionnel. Cet « *autodétronement* » effectué par le

rappeur est expliqué en entrevue par l'envie « d'aborder certains sujets plus intimes [et d'] assumer certaines opinions et déclarations sans impliquer tout le groupe [...] » (Groguhé, 2019).

Ainsi, le post-rigodon d'Alaclair Ensemble est traversé par l'emploi de ressources carnavalesques à même le texte et le paratexte. Investir cette esthétique dans la « dimension discursive » et la « dimension non discursive » (Meizoz, s.d.) de l'éthos du groupe est une manière d'ajouter une composante carnavalesque, caractérisée par le rire, la parodie et la subversion des codes, à la posture d'auteur d'Alaclair Ensemble. Cette stratégie de création semble toutefois être progressivement délaissée par le groupe au fil des albums. Les albums les plus récents, *Le sens des paroles* et *America Volume 2*, voient la posture du groupe s'écarter du grand « rire jubilatoire » (Scarpa, 2017, p. 23) carnavalesque qui marque les premiers albums au profit d'une esthétique moins déroutante pouvant rejoindre un plus grand public, notamment de l'autre côté de l'Atlantique.

Conclusion

L'objectif de ce mémoire était de dégager les grandes lignes de l'esthétique « post-rigodon » d'Alaclair Ensemble en analysant à la fois les dimensions non discursives et discursives de l'œuvre, c'est-à-dire en nous intéressant autant aux discours des artistes concernant l'œuvre qu'aux éléments formels, poétiques et esthétiques des textes, tout en analysant également le paratexte et les « conduites non verbales de présentation de soi » (Meizoz, s.d.).

Notre intérêt s'est d'abord porté sur les stratégies d'émergence du groupe au sein de ce que Pierre Bourdieu a nommé « le marché des biens symboliques ». L'analyse des stratégies déployées par le groupe de post-rigodon a montré comment l'emploi des nouvelles technologies, autant en matière de moyens de production que de moyens de diffusion, a ouvert la voie à toute une génération de rappeurs qui ont suivi les traces d'Alaclair Ensemble afin d'émerger dans le monde du rap tout en s'affranchissant de la nécessité d'obtenir un contrat chez une maison de disques établie. L'autoproduction de la musique et sa diffusion gratuite grâce au web, à une époque où cela n'était pas la norme, ont permis à Alaclair Ensemble de développer, dans un premier temps, l'éthos d'artistes *légitimes* proche du pôle de « production restreinte » (Dubois, 1986, p. 40) qui est celui de la recherche de capital symbolique plutôt qu'économique. Ainsi, la posture du groupe à ces débuts en est une que l'on pourrait rapprocher de celle de « l'art pour l'art ». Cet éthos est également soutenu par les notions de production pour les pairs ainsi que par l'originalité amenée par la « logique de la distinction » (Dubois, 1986, p. 44) et les « marques distinctives » (Bourdieu, 1992, p. 262) mises en place par le groupe, notamment l'utilisation du préfixe « post » dans les étiquettes post-rap et post-rigodon.

Cet éthos de l'art *pur* qui caractérise les premiers moments du post-rigodon a « fait date », c'est-à-dire qu'il est, d'une certaine manière, passé à l'histoire du rap québécois, ce qui, toujours

selon Bourdieu, enclenche le processus de « vieillissement » des auteurs (Bourdieu, 1992, p. 259). En s'écartant, au fil des albums, de l'originalité de ses débuts, le groupe passe graduellement de l'avant-garde vers l'arrière-garde, au moment même où il s'éloigne de la dénégation économique des premiers albums pour investir la logique mercantile du champ culturel. Le post-rigodon dévie progressivement de son premier éthos en se rapprochant, dans le mouvement prédit par Bourdieu, d'un éthos qui correspond davantage à celui d'artistes s'étant résignés à jouer le jeu du profit économique propre au fonctionnement de l'industrie du disque et de la société en général. Dans les albums plus récents du groupe, ce changement d'éthos se retrouve également dans la diction des rappeurs qui ont clarifié leur sonorité et neutralisé leur accent afin d'être compris par un plus grand public, notamment en France et en Belgique, qui sont des marchés³² prospères pour les rappeurs québécois d'aujourd'hui, ce qui n'était pas le cas en 2010 lorsque le groupe a lancé *4,99*.

La deuxième partie de l'analyse s'est plutôt centrée sur la dimension discursive du collectif, c'est-à-dire sur les textes de rap eux-mêmes. D'abord, l'analyse des premières lignes de l'œuvre d'Alaclair Ensemble, ce que nous avons nommé l'incipit, a révélé l'esthétique hybride du post-rigodon. Ces quatre lignes annoncent le mélange qui sera fait entre les codes du rap, le « vrai » rap issu de la culture hip-hop, et les références à la culture québécoise dans laquelle les artistes du groupe ont évolué depuis leur naissance. À cela s'ajoute, dès l'incipit, la présence du rire, la « fonction ludique » du rap (Martinez, 2008, p.242), qui caractérise fortement le post-rigodon.

³² Le succès des rappeurs belges et des rappeurs québécois (Alaclair Ensemble, Loud, Fouki) en France laisse croire que le cas de la Belgique possède beaucoup de similarités avec le marché québécois. Comme en littérature, la volonté d'investir la France pour les artistes de la francophonie se fait sentir jusque dans les textes.

Cette hybridité annoncée par l'incipit ne cesse d'être confirmée dans les textes d'Alaclair Ensemble. Leur analyse montre que les membres du groupe ont une connaissance pointue des codes du genre qu'est le rap. Le chapitre sur l'authenticité et la création d'un éthos hip-hop confirme cette connaissance des codes. Le rap d'Alaclair Ensemble affirme, et réaffirme, son appartenance à la culture hip-hop et sa connaissance de celle-ci. Cela s'effectue autant à travers la notion de représentation qu'à travers l'egotrip, la dimension agonistique du rap, ainsi que le métissage des langues et l'alternance codique. Selon cette démonstration, l'éthos du groupe implique résolument une forte composante hip-hop. Cet éthos n'empêche toutefois pas le collectif d'insérer une dimension parodique dans l'application des codes du genre. Cela se retrouve souvent sous la forme de l'exagération. La posture de groupe qui en résulte est une combinaison du respect de la tradition et de l'histoire du genre et une volonté d'intégrer d'autres influences esthétiques et culturelles dans l'œuvre.

Cette dernière affirmation a conduit l'analyse à s'intéresser à l'aspect carnavalesque de l'esthétique post-rigodon. La dernière partie de ce mémoire s'est d'abord attachée à démontrer comment le post-rigodon transforme certains codes du rap, genre lui-même carnavalesque, en les renversant et en les parodiant. L'analyse a ensuite montré comment le post-rigodon investit l'esthétique carnavalesque, notamment dans le paratexte et les couvertures d'albums, pour arriver à la dimension très ludique du post-rigodon. Cette composante de l'œuvre, qui saute aux oreilles de l'auditoire, est celle qui a causé beaucoup d'incompréhension chez les critiques, comme en témoignent les propos de ceux qui se sont intéressés à l'œuvre d'Alaclair Ensemble et dont la description de l'œuvre s'est souvent limitée aux qualificatifs « absurde » et « insaisissable » (Blais-Poulin, 2014; Charlebois, 2013; Cyr, 2016).

Cette analyse de l'esthétique post-rigodon fait apparaître une posture d'auteur composée de trois dimensions. D'abord, le groupe se positionne du côté de « l'art pur » (Bourdieu, 1992, p. 235) par le geste de diffusion gratuite et par la production d'une œuvre originale mélangeant culture québécoise et hip-hop et ne cherchant pas à répondre aux attentes préexistantes des amateurs de rap. Ensuite, la création d'un éthos authentiquement hip-hop à travers la démonstration de sa capacité à manier les éléments constitutifs de cette esthétique permet à Alaclair Ensemble d'adopter la posture de *vrais* rappers respectueux de la culture hip-hop, de son héritage et de ses acteurs passés et présents. Finalement, le groupe investit le grand « rire jubilatoire » carnavalesque (Scarpa, 2017, p. 23), ce qui mène à l'adoption d'une posture humoristique et « second degré » rafraîchissante dans le rap, un genre qui peut parfois souffrir d'une trop grande part donnée à la gravité et à la froideur des rappers.

Cette posture conciliant plusieurs volontés différentes et parfois contradictoires est l'une des clés qui ont laissé la chance au post-rap de se tailler une place de choix dans l'industrie de la musique au Québec. Si le respect des codes du rap offre l'occasion au groupe d'obtenir la reconnaissance de ses pairs dans le champ de la culture hip-hop, ce sont les autres dimensions de l'éthos post-rigodon qui ont permis à l'œuvre d'Alaclair Ensemble de dépasser le monde du rap et d'être reçue au-delà de celui-ci. Le prix de la révélation de l'année 2011 et les prix de l'album hip-hop de l'année en 2011, 2012 et 2013 au gala alternatif de la musique indépendante au Québec (GAMIQ), ainsi que les Félix du meilleur album rap en 2017 et 2019 témoignent de la réception positive du post-rigodon au sein des instances de consécration de la musique québécoise. À cette liste, on peut ajouter la victoire du Félix et du prix du GAMIQ, le Lucien, de

l'album rap de l'année de Eman et Vlooper en 2015 pour *XXL*³³, ainsi que le Félix de l'album rap de l'année en 2020 remporté par KNLO pour *Sainte-Foy*. Cela révèle comment Alaclair Ensemble et ses membres dominent le rap québécois en termes de reconnaissance par les instances de consécration. Pour ajouter à ce constat, il faut prendre en considération les victoires du rappeur Loud, ex-membre du groupe de post-rap Loud Lary Ajust, à l'ADISQ, où il remporte les Félix de l'album rap de l'année et celui de l'artiste québécois de l'année s'étant le plus illustré hors Québec en 2018, et celui de l'interprète masculin de l'année en 2019. Selon cette liste, des artistes issus du post-rap ont remporté tous les Félix d'album rap de l'année depuis 2015 excepté celui de 2016 qui est allé à Koriass, un rappeur n'appartenant pas au post-rap, mais qui est tout de même très proche, par ses collaborations, de ce courant³⁴.

Bien que plusieurs acteurs de la scène du rap québécois aient déploré cette hégémonie des artistes provenant du post-rap à l'ADISQ, il est possible d'affirmer que, sans ce courant, le rap québécois n'occuperait pas la place qui est la sienne dans le champ culturel actuel. L'analyse de l'éthos et de la posture du post-rap d'Alaclair Ensemble renforce l'idée que le post-rap est caractérisé par une posture qui est celle de la distanciation. Bien que l'analyse plus profonde de l'esthétique des groupes Dead Obies et Loud Lary Ajust soit nécessaire pour arriver à une

³³ Cette double victoire montre la confusion existant entre les champs de la musique dite « alternative » du GAMIQ et la musique institutionnalisée de l'ADISQ qui perdure encore surtout en ce qui a trait au rap. La nomination d'Alaclair Ensemble, en 2017, dans six catégories de l'ADISQ et cinq catégories du GAMIQ appuie également cette idée que la critique québécoise éprouve de la difficulté à ne pas considérer le rap, un genre et une esthétique qui domine largement la culture pop mondiale, comme une musique « alternative ».

³⁴ Avec Alaclair Ensemble et Brown Family, un groupe formé des rappeurs et frères Greg Beaudin, aussi membre du groupe de post-rap Dead Obies, et Jam du K6A, ainsi que de leur père Robin Kerr, Koriass fait partie de la tournée l'Osstidtour, une référence à l'Osstidcho, un spectacle marquant dans l'histoire culturelle québécoise, qui réunissait Yvon Deschamps, Robert Charlebois, Louise Forestier, Mouffe et le Quatuor de jazz libre du Québec. Ce spectacle, qui marque une rupture dans la chanson québécoise en valorisant le jocal, inspire les rappeurs de l'Osstidtour qui comparent leur situation artistique à celle de ces artistes des années 1960 par la « déconnexion entre les jeunes et la culture populaire québécoise » et le manque de « support de l'industrie ». (Lauzon, 2017)

compréhension totale du phénomène³⁵, il est possible d'affirmer que la distanciation qui est prise par rapport aux codes du rap varie librement d'une formation de post-rap à l'autre. Si Alaclair Ensemble est la formation qui semble s'éloigner le plus d'une production de rap classique, l'élément constant parmi ces formations est la volonté de rompre avec les attentes du public envers le genre du rap au tournant des années 2010. Ainsi, à partir de la domination des artistes de post-rap dans les remises de prix, il est possible de conclure que ce que plusieurs appellent le nouvel âge d'or du rap québécois n'aurait pas été possible sans cette volonté de rompre avec une image éculée du rap. C'est cette volonté d'hybridité qui a réussi à percer le monde de la chanson québécoise, qui excluait autrefois le rap.

Dans les années qui ont vu ces avancées historiques du rap par l'entremise du post-rap, l'industrie du rap québécois a changé de visage. On compte aujourd'hui plusieurs maisons de disques dirigées par des individus provenant du rap. Au sommet de cet univers du rap québécois, on retrouve Disques 7ième Ciel, la maison de disques d'Alaclair Ensemble et de ses membres, dirigée par Anodajay, rappeur de Rouyn-Noranda qui s'est illustré sur la scène rap dans les années 2000, ainsi que la maison de disque Joy Ride Records, anciennement Productions Silence d'Or, qui est le label de plusieurs artistes en tête d'affiche de la scène rap comme Loud, Imposs, Connaisseur Ticaso, Lary Kidd et Rymz. Au-delà de ces deux grosses boîtes créées dans les années 2000 qui rassemblent les acteurs majeurs du rap québécois, plusieurs maisons de disques plus modestes dédiées au rap et à la musique d'inspiration hip-hop ont vu le jour à la suite du renouveau du rap québécois. Cet état du champ du rap devrait ouvrir la porte à une nouvelle

³⁵ Le mémoire de Marie-Rose Savard Morand, intitulé « *Gesamtkunstwerk* de Dead Obies: posture, esthétique et poétique », montre le travail de distanciation de Dead Obies sur son deuxième album, qui s'approprie le concept d'« œuvre d'art totale » du romantisme allemand.

analyse par le biais du marché des biens symboliques pour faire apparaître la valeur attribuée à chacune de ces maisons de disques.

La victoire du Félix de l'album rap de l'année par Connaisseur Ticaso en 2021 laisse présager qu'un nouveau sommet a été atteint pour le rap québécois. En effet, comme l'a célébré sa maison de disques Joy Ride Records, « la légende du gangsta rap montréalais devient le premier rappeur du Québec à remporter [le] prix avec un rap, des textes et une direction artistique explicitement *street* » (Daigle-Garneau, 2021). Cette victoire est éloquente, puisque Connaisseur Ticaso est un des rappeurs du premier âge d'or du rap. Il s'est d'abord fait connaître dans les années 1990 sans jamais faire paraître d'album officiel, il a bâti sa réputation par l'entremise d'EP³⁶, de *mixtapes* et de collaboration, ce qui a également contribué à son éthos *street* et à sa réputation de *OG*³⁷ du rap québécois. Après plus de dix ans d'absence de la scène, cette victoire par un artiste qui incarne totalement l'esthétique du rap et du hip-hop sans aucune volonté de prendre ses distances avec celle-ci montre comment le post-rap, en érodant la résistance des non-initiés du genre, a ouvert la porte à un large éventail de rappeurs et a permis d'institutionnaliser ce genre dans la culture québécoise.

Cette victoire de Connaisseur Ticaso est éloquente, surtout si l'on prend en compte le retour simultané d'un autre rappeur légendaire du rap québécois, Imposs, ancien membre du groupe Muzion, qui, comme Connaisseur Ticaso, a fait paraître un album après plus de dix ans d'absence de la scène. Mettant de l'avant leur statut de légendes du rap québécois, les deux rappeurs ont utilisé des stratégies opposées pour leur retour. Ayant tous les deux signé un contrat chez Joy Ride Records, Imposs a choisi la voie de la radio et de la logique du compromis pour

³⁶ EP : Pour *Extended Play*, un très court album, en opposition à LP (*Long Play* ou Long jeu).

³⁷ OG : Pour *Original Gangster*, terme qui désigne le statut de vétéran authentique du hip-hop.

faire son retour, comme en témoigne sa collaboration avec Marie-Mai, une artiste populaire, sur la piste créée pour la radio « Sans lendemain – One Last Time » de l'album *ÉlévaZion (Société distincte)*, la première chanson de l'album à être parue. Pour entamer son retour, Connaisseur Ticaso, quant à lui, a d'abord fait paraître la chanson « La rue m'appelle encore », un morceau typique de l'esthétique *street* du rap. Cette dynamique aurait pu laisser croire que ce serait plutôt Imposs qui remporterait le Félix, lui qui s'est prêté au jeu du compromis pour son grand retour.

À la suite de ce changement dans le monde du rap québécois, une incongruité survient lorsque l'on observe la production actuelle des artistes du post-rap. Le temps de la posture post-rap paraît bien révolu, puisque les membres d'Alaclair Ensemble comme les membres de Dead Obies et Loud Lary Ajust semblent avoir délaissé cette volonté de distanciation. Dans un univers culturel où le rap est de plus en plus apprécié pour ses caractéristiques originelles, tous ces rappers semblent avoir préféré retourner à la source du hip-hop, ou du moins s'en rapprocher dans leurs albums plus récents. Cela laisse croire que le post-rap n'a pas détrôné le rap et n'avait jamais cherché à le faire véritablement, car, bien qu'il soit parfois allé chercher son inspiration au-delà du rap et de la culture hip-hop, le post-rap n'est, au fond, rien d'autre que du rap.

Depuis 2010, quand Alaclair Ensemble a sonné la charge du post-rap, le rap québécois est presque arrivé au terme de son processus d'autonomisation, autant par la création de maisons de disques centrées sur la production hip-hop que par l'appropriation des moyens de production et de diffusion par les artistes. Bien que les critères de sélection de l'ADISQ pour couronner l'artiste rap de l'année semblent avoir bien évolué depuis les années où le 83 réclamait un jury d'experts, pour arriver à une autonomie totale du rap québécois, un des critères obligatoires de cette autonomie est l'institutionnalisation d'instances de consécration spécialisées dans le genre. Au-delà de la remise télévisée du prix de l'album rap de l'année dans un gala de la musique

québécoise, le rap québécois doit créer sa propre institution, par exemple son propre gala, apte à rendre compte de l'état de cette culture autonome qu'est le hip-hop. Le rap est l'expression d'une culture et d'un mouvement social, le hip-hop, ce qui empêche d'en parler comme d'un simple genre musical parmi les autres. Il est nécessaire que la production musicale issue de ce mouvement soit récompensée selon les différentes catégories de rap qui existent, notamment en prenant en compte la montée fulgurante, et nécessaire, de la place des femmes dans ce genre, les rappeuses proposant souvent une esthétique qui ne cadre pas avec les critères traditionnels d'appréciation du genre. Ainsi seulement, il sera possible de rendre compte de l'avancée et de la place que le rap et le hip-hop prennent dans la culture d'aujourd'hui.

Références bibliographiques

Discographie

Accrophone. (2007). « Le roi ». Dans *J'thème*. Disque compact, Districk Music.

A Tribe Called Quest. (1991). *The Low End Theory*. Disque compact, Jive Records.

Alaclair Ensemble. (2010). *4,99*. Album numérique, Indépendant.
<https://alaclairensemble.bandcamp.com/album/499>

Alaclair Ensemble. (2011). *Le roé c'est moé*. Album numérique, Indépendant.
<https://alaclairensemble.bandcamp.com/album/le-ro-cest-mo>

Alaclair Ensemble. (2013). *Les maigres blancs d'Amérique du Noir*. Album numérique, Indépendant. <https://alaclairensemble.bandcamp.com/album/les-maigres-blancs-dam-rique-du-noir>

Alaclair Ensemble. (2014). *Toute est impossible*. Album numérique, Indépendant.
<https://alaclairensemble.bandcamp.com/album/toute-est-impossible>

Alaclair Ensemble. (2016). *Les Frères Cueilleurs*. Album numérique, Disques 7ième Ciel.
<https://alaclairensemble.bandcamp.com/album/les-fr-res-cueilleurs>

Alaclair Ensemble. (2018). *Le sens des paroles*. Album numérique, Disques 7ième Ciel.
<https://alaclairensemble.bandcamp.com/album/le-sens-des-paroles>

Alaclair Ensemble. (2019). *America Volume 2*. Album numérique, Disques 7^{ième} Ciel.
<https://alaclairensemble.bandcamp.com/album/america-volume-2>

Bell Biv Devoe. (1990). *Poison*. Disque compact, MCA Records

Dead Obies. (2013). *Montréal \$ud*. Album numérique, Bonsound.
<https://deadobies.bandcamp.com/album/montr-al-ud>

De La Soul. (1989). *3 Feet High and Rising*. Disque compact. Tommy Boy Entertainment.

Dudley Perkins. (2006). « Me ». Dans *Expressions (2012 A.U.)*. Disque compact, Stone Throw Records.

Loud Lary Ajust. (2014). *Blue Volvo*. Album numérique, Audiogram.
<https://gullywood.bandcamp.com/album/blue-volvo>

Maybe Watson. (2011). *Maybe Watson*. Album numérique, Abuzive Music.
<https://maybewatson.bandcamp.com/album/maybe-watson>

Robert Nelson. (2019). *Nul n'est roé en son royaume*. Album numérique, Disques 7ième Ciel.
<https://alacloireensemble.bandcamp.com/album/nul-nest-ro-en-son-royaume>

Bibliographie

- 8 notions de rap avec Dramatik | Place des Arts. (2018). <https://youtube.com/watch?v=HJrJ6YHIt48>
- Alaclair Ensemble. (s.d.). *Alaclair Ensemble*. Bandcamp. <https://alaclairensemble.bandcamp.com/>
- Alaclair Ensemble. (2011). *Bout de chiffon officiel du Bas-Canada* [image en ligne]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=207049382664745&set=a.198195395009784>
- Alaclair Ensemble. (2020a). *Glossaire – Alaclair*. <https://alaclair.com/glossaire/>
- Alaclair Ensemble. (2020b). *Bas-Canada*. <https://alaclair.com/bas-canada/>
- André, C. (12 novembre 2013). Dead Obies, les nouveaux freaks de Montréal. *Journal Métro*. <https://journalmetro.com/culture/401666/dead-obies-les-nouveaux-freaks-de-montreal/>
- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (1998). *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Barret, J. (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime*. Paris : L'Harmattan.
- Belleau, A. (1983). Carnavalisation et roman québécois : Mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine. *Études françaises*, 19(3), 51-64. <https://doi.org/10.7202/036802ar>
- Béthune, C. (2004). *Pour une esthétique du rap*. Paris : Klincksieck.
- Blais, L. K. (2009). « Le rap comme lieu : Ethnographie d'artistes de Montréal ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/3545>
- Blais-Poulin, C.-É. (12 juillet 2014). L'« antimarketing » selon Alaclair. *La Presse+*. https://plus.lapresse.ca/screens/47ac879c-53be-bb21-8703-0940ac1c606a_7C_0.html
- Bock-Côté, M. (12 juillet 2014). Le français : Le raffinement des colonisés. *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2014/07/12/le-franglais-le--raffinement-des-colonises>
- Boudreault-Fournier, A., et Blais, L. K. (2015). « Nous sommes le futur. » : Afro-futurisme et images Piu Piu. Dans F. Saillant et J. P. Santiago (dir.), *Images, sons et récits des Afro-Amériques* (p. 81-108). Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art*. Paris : Seuil.

- Bourdieu, P. (1982). La production et la reproduction de la langue légitime. Dans *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard. 67-98.
- Chang, J. (2007). *Can't Stop Won't Stop : A History of the Hip-Hop Generation*. New York : St. Martin's Publishing Group.
- Charbonneau, F. (dir.). (printemps-été 2015). Notre avenir sera-t-il franglais? [dossier]. *Argument : politique, société, histoire*, 17(2). 95-144.
- Charlebois, M. (5 août 2013). Le post-rap sans gêne de Dead Obies et Alaclair Ensemble. *L'actualité*. <https://lactualite.com/culture/post-rap-alaclair-ensemble-dead-obies/>
- Cyr, J.-F. (2 septembre 2016). « Les Frères Cueilleurs » d'Alaclair Ensemble : «le rap est notre dénominateur commun». *HuffPost Québec*. https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/les-freres-cueilleurs-dalaclair-ensemble--le-rap-est-notre-denominateur-commun_n_11841382
- Daigle-Garneau, S. (8 novembre 2021). La victoire de Connaisseur Ticaso à l'ADISQ est historique, affirme Joy Ride Records. *HHQC*. <https://www.hhqc.com/actualites/la-victoire-de-connaisseur-ticaso-a-ladisq-est-historique-affirme-joy-ride-records/>
- Desfossés, F. B. (2020). *Les racines du hip-hop au Québec. Tome 1*. Rouyn-Noranda : Quartz.
- Dubois, J. (1986). *L'institution de la littérature : Essai*. Bruxelles : Labor et Nathan.
- Dumont-Poupart, M.-C. (2010). « Le rap américain, stop ou encore : La naissance, la vie et la mort possible du mouvement hip-hop, une histoire en 3 temps : rapsters, gangsta, bling-bling ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/3825/>
- Galarneau, É. (2016). « Innovations médiatiques et avant-garde musicale : Une sociomusicologie des “ musiques émergentes ” à l'ère du web 2.0 ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/20541>
- Gendron-Martin, R. (12 avril 2015). Le franglais intrigue les Français. *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2015/04/12/le-franglais-intrigue-les-francais>
- Groguhé, M. (8 juin 2019). Alaclair en pièces détachées. *La Presse+*, écran 15. https://plus.lapresse.ca/screens/53b8bbf7-d2cc-4efa-8a84-740708830623__7C__0.html
- Kabango, S. (2016). From the Underground to the Mainstream (N° 1) [Série documentaire]. Dans *Hip-hop Evolution*. Netflix.
- Laabidi, M. (2010). Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois. *Cahiers de recherche sociologique*, 49, 161-180. <https://doi.org/10.7202/1001416ar>

- Lalande, O. (30 septembre 2010). *Alaclair Ensemble* : 4,99. *Voir.ca*.
<https://voir.ca/albums/alaclair-ensemble-499/>
- Lamort, K. (2014). *Les Boss du Québec. R.A.P. du Fleur de Lysée : Analyse socio-historique et sociologique du hip-hop dans la société québécoise*. Montréal : Production Noire Inc.
- Lauzon, V. (11 janvier 2017). L'osstidtour : Les poètes d'aujourd'hui. *La Presse*.
<https://www.lapresse.ca/arts/musique/201701/11/01-5058421-losstidtour-les-poetes-daujourd'hui.php>
- Lemay, S. (2016). « Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : Entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012) ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal. <https://archipel.uqam.ca/8683/1/M14305.pdf>
- Marti, P.-A. (2005). *Rap 2 France : Les mots d'une rupture identitaire*. Paris : L'Harmattan.
- Martínez, I. M. (2008). *Le rap français : Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*. Berne : Peter Lang.
- Mccan, Y. (2014). Dead Obies et le français : La réplique aux offusqués. *Voir.ca*.
<https://voir.ca/jepenseque/2014/07/23/la-replique-aux-offusques/>
- Meizoz, J. (s. d.). « Postures » d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq). *vox-poetica*. Consulté 16 janvier 2020, à l'adresse <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>
- Melançon, B. (7 mars 2011). Bazzismes. *L'Oreille tendue*.
<https://oreilletendue.com/2011/03/07/bazzismes/>
- Melançon, B. (2015). *Le niveau baisse ! (et autres idées reçues sur la langue)*. Montréal : Del Busso éditeur.
- Mitchell, T. (dir.). (2001). *Global Noise : Rap and Hip-hop Outside the USA*. New York : Wesleyan University Press.
- Neal, M. A., et Forman, M. (2004). *That's the Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*. New York : Routledge.
- Pagliarulo-Beauchemin, M. (2016). « Les “ musiques émergentes ” à l'heure du web 2.0 : Étude de cas du “ post rap ” de Québec à Montréal ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/9260>
- Papineau, P. (14 juillet 2011). Festival d'été de Québec—Turlute des temps modernes. *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/culture/musique/327384/festival-d-ete-de-quebec-turlute-des-temps-modernes>

- Phat. (s.d.). Dans *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*.
<https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/phat>
- Ridjanovic, O. (2014). « La reconquête du show-biz : comment Internet a tout changé : Ogden Ridjanovic at TEDxQuebec 2013 ». <https://www.youtube.com/watch?v=iVVFy4QFeFM>
- Rioux, C. (18 juillet 2014). « J'rape un suicide... ». *Le Devoir*.
<https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/413795/j-rape-un-suicide>
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Savard, J. (2020). *Vrai parler : Conversations avec le rap québécois*. Montréal : Les Éditions de Ta Mère.
- Savard Morand, M.-R. (2019). « Gesamtkunstwerk de Dead Obies : Posture, esthétique et poétique ». Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
<http://archipel.uqam.ca/id/eprint/13244>
- Sarkar, M. (2008). « Ousqu'on chill à soir? » Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise. *Diversité urbaine*, 27-44.
<https://doi.org/10.7202/019560ar>
- Scarpa, M. (2017). La carnavalisation littéraire : De Bakhtine à l'ethnocritique. Dans S. Ménard et J.-M. Privat, *À l'oeuvre, l'ouvrier*. Nancy : PUN-Éditions universitaires de Lorraine. 21-34.
- Tousignant, S. (22 février 2019). L'importance des « skits » dans le hip-hop. *Urbania.ca*.
<https://urbania.ca/article/le-rap-et-les-skits>
- Vertus, A. (2013). *PIU PIU, a Film about Montreal Beat Scene (PART 001)*.
<https://www.youtube.com/watch?v=zfaVCluBu-8>
- Watkins, S. C. (2005). *Hip-hop Matter : Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston : Beacon Press.
- Webster. (2019). *À l'ombre des feuilles : Manuel d'écriture hip-hop*. Montréal : Québec Amérique.
- White, B. W. (2019). Français in a Post-Rap World : Audible Minorities and Anxiety about Mixing in Québec. *Ethnic and Racial Studies*, 42(6), 957-974.
<https://doi.org/10.1080/01419870.2019.1559943>