

RAP FRANCOPHONE: CRÉATION D'IDENTITÉ CULTURELLE « IN ACTION »*

ESZTER SZABÓ-GILINGER

Université de Szeged
Tisza Lajos krt. 103.
H-6725 Szeged
Hongrie
eszter@jgypk.u-szeged.hu

Abstract: The present paper studies the cultural and linguistic practices of Francophone (both mother tongue and foreign language speaker) rap groups using their lyrics as data to be analyzed. The methodology chosen is of a double nature: sociolinguistics and critical discourse analysis are used in order to arrive at a more complete picture. The analysis suggests that code-switching is a means through which rappers can create an identity for themselves which identifies them with the African American origins of rap music while allowing for a strong, alternative, national identity. It seems visible that the multilingual identity is one which is gladly embraced because it allows for a wider variety of linguistic practices.

Keywords: hip hop, code-switching, rap lyrics, Francophone, African American Vernacular English

La présente intervention porte sur le rap francophone dans un sens élargi. Nous allons étudier les pratiques multilingues liées à l'image et à l'identité de certains groupes francophones. Les textes des chansons rap serviront de point de départ dans une analyse double. Deux aspects seront présentés : d'une part une étude descriptive sociolinguistique, et d'autre part une étude plutôt interprétative, utilisant l'analyse critique du discours.

* La présente communication est la version éditée de l'intervention présentée lors du colloque "Identités en question: le contexte canadien" de l'Association académique croate-canadienne, Section croate de l'Association d'études canadiennes en Europe centrale. Rab, Croatie, du 17 au 20 Mai 2007. Je dois mes remerciements à Szonja Hollósi concernant ses suggestions sur les versions précédentes de ce texte.

L'objectif n'est pas de familiariser le lecteur avec la culture hip-hop entière, mais plutôt de montrer que les catégories analytiques de sociolinguistique, les questions de choix de code et alternance de codes devront être centrales pour la compréhension des nouvelles générations de francophones.

Alternance de codes

L'alternance de codes est le terme qui couvre toutes les pratiques discursives orales et écrites, bilingues ou multilingues. La littérature «classique» concernant l'alternance de codes des communautés minoritaires dans les années 70, avait comme but principal la dissolution des conceptions des locuteurs majoritaires et/ou monolingues selon lesquelles l'alternance de codes est le signe de l'incompétence en langue majoritaire, ou plutôt le signe des troubles cognitifs. Dans une deuxième vague de recherche, les chercheurs sont repartis à l'exploration des règles et les systèmes qui gouvernent ces pratiques¹. Les articles les plus récents cherchent plutôt à expliquer les raisons politiques, économiques, idéologiques et sociales des locuteurs qui insèrent des éléments linguistiquement distincts dans leurs discours.

Le travail de Gardner-Chloros (1995) a servi de référence première pour la présente étude. L'auteure démontre dans cette œuvre que l'alternance de codes est un terme de couverture (*blanket term*) qui couvre ou englobe toute une gamme de phénomènes inter-lingues. Selon elle, l'alternance de codes est un *fuzzy-edged construct* c'est-à-dire que cette définition, en tant que construction théorique, n'a pas de frontières discrètes, mais elle est plutôt diffuse (*op.cit.* : 72–73). Elle finit par conclure que l'alternance de codes n'est pas un fait observable, mais davantage une construction d'analyse.

Bentahila & Davies (2003), cité par Sarkar & Winer (2006 : 178) ont étudié les éléments d'alternance de codes d'un autre point de vue. Après avoir appliqué les cadres et catégories d'alternance de codes sur les textes franco-arabes des chansons raï, les auteurs ont observé que dans les cas où il s'agit de l'alternance de codes dans la musique, les cadres et théories établis pour des conversations spontanées cessent de fonctionner. Ce phénomène s'explique d'une part par le caractère non spontané de la musique et, d'autre part, par le fait qu'elle n'est pas adressée à une personne ou à un petit groupe d'interlocuteurs connus par le locuteur.

Afin de pouvoir analyser des textes destinés à être «consommés» par

¹ Nous pensons aux ouvrages fondamentaux, p.ex. de Fishman, Gumperz, Poplack, Romaine et Grosjean.

un large public, nous avons besoin d'une méthodologie analytique fonctionnelle apte à une telle analyse. En effet, la culture populaire à cause de son caractère ludique, kaléidoscopique et ouvert pose un défi aux méthodologies traditionnelles de la sociolinguistique (Pennycook 2003 : 514). C'est pour cette raison que nous nous sommes proposé de nous aventurer sur ce terrain de recherche très peu exploré, en nous inscrivant notamment dans le courant esquissé par Pennycook. Ainsi, en partant d'une double base théorique de la sociolinguistique et de l'analyse critique du discours, nous mettons en place une interprétation nouvelle et parallèle.

Un autre courant académique sur l'alternance de codes est représenté par Heller dans ses analyses de choix de code et l'alternance de codes en Ontario (Heller 1994; 1999b). L'approche qu'elle propose dans ses ouvrages consiste à reconnaître qu'une des plus importantes influences sur le choix de codes dans un discours est la valeur perçue de ce code par le locuteur et par l'environnement immédiat contextuel. Elle propose une analyse d'une chanson de Pet Shop Boys et arrive à la conclusion que la musique populaire moderne a découvert le répertoire multilingue comme sujet, ce qui était un phénomène inconcevable il y a quelques décennies (Heller 1999b : 270). L'analyse de ce nouveau sujet devient ainsi l'objectif de Heller sur le terrain de la culture populaire qui semble difficilement intégrable dans les recherches scientifiques.

En effet, ce rapport entre objet de recherche «populaire» et méthode «scientifique» a sa propre histoire. Deux étapes marquantes s'y distinguent nettement. La première désignerait l'ère où les communautés multilingues étaient perçues et traitées de communautés marginales qui avaient opté pour des pratiques multilingues pour fragmenter l'unité du groupe dominant. La deuxième étape et celle que nous vivons aujourd'hui : une nouvelle ère, ou comme Heller l'explique par rapport à un nouvel ordre économique (de haute-modernité) (Heller 1999a; 2005), le multilinguisme a acquis une position d'élite et a cessé d'être une stratégie de résistance. Selon l'auteure, cela s'explique par le fait que la langue ou, plus précisément, la compétence linguistique devient un produit.

Évidemment, la position de Heller sur la valeur du multilinguisme offre plutôt une approche d'interprétation mais n'est sans doute pas exhaustive. Comme nous allons le démontrer dans les lignes qui suivent, la vision que transmettent les paroles et les musiques examinées divergent de manière significative des résultats de Heller. L'analyse des textes des chansons rap nous a permis de constater la coexistence des pratiques multilingues élitistes, vulgaires, ou se situant entre ces deux extrêmes.

L'analyse critique du discours

Pour notre étude interprétative nous nous référerons aux niveaux analytiques de l'étude critique du discours établis par Fairclough (1992). L'analyse critique du discours se charge d'interpréter les fonctionnements de chaque pratique linguistique sur trois niveaux. Le premier niveau et celui d'une interprétation dans l'optique la plus large. Au deuxième niveau, c'est-à-dire au niveau intermédiaire de la pratique discursive (incluant la production, la distribution et la consommation des textes) s'effectue l'examen de la pratique sociale. Finalement, le troisième niveau d'analyse sera celui du texte lui-même. Ce dernier focalise particulièrement sur la grammaire et le vocabulaire spécifiques sélectionnés. Chaque mot et chaque choix grammatical peut donc devenir objet d'étude. En même temps, le niveau de la pratique discursive ou, autrement dit, le niveau de représentation signifie que «chaque discours peut être vu comme étant une pratique spécifique, produit dans un contexte clair de communication» (<http://209.85.129.104/search?q...>). Il est donc clair que la connaissance des éléments contextuels d'un discours par l'émetteur et par le récepteur de ce discours permet l'interprétation d'un discours spécifique dans un contexte. Il s'agit bien sûr d'une connaissance sociale ou idéologique auquel tout le monde n'a pas accès. Afin de trouver les repères nécessaires lors de la réception d'une œuvre nous avons profité des indications indirectes de cette connaissance. Ces indications sont notamment la façon dont le musicien forme son texte, et la façon dont le public l'interprète. Ces informations nous assurent l'accès au contenu et au pouvoir idéologique qui surgit à la fois des paroles et de la musique (voir l'exemple (3) et la discussion sur l'orthographe).

En tant que pratique sociale, un discours doit être considéré dans un contexte de pouvoir et d'idéologie. Ces deux instances, étant elles-mêmes des pratiques discursives, reflètent «une signification donnée de la réalité, incluse dans les pratiques discursives et peuvent contribuer à la production, à la reproduction et à la transformation des relations de pouvoir dans la société (hégémonies)» (<http://209.85.129.104/search?q...>). Il est évident que les trois niveaux ne fonctionneraient pas les uns sans les autres. En outre, ils ne peuvent pas prétendre servir non plus de catégories statiques ou fixes à appliquer dans chaque situation étudiées. Les niveaux d'interprétation proposés nous servent d'axes d'interprétation et nous fournissent de concepts dynamiques.

Les pratiques langagières et la culture hip hop

La culture hip hop est née dans les années soixante-dix à New York, dans les banlieues habitées par des noirs et des hispaniques. Même si, de nos jours, elle n'est plus une culture exclusivement noire comme le public s'était hâté à la désigner comme telle dans les premiers textes critiques, elle reste considérée comme afro-diasporique (Potter 1995 cité par Sarkar & Winer 2006 : 174). Étant une forme d'art engagée, la culture hip hop englobe une philosophie de la vie urbaine, de la politique et des questions d'appartenance ethnique. Plusieurs formes artistiques y appartiennent : la danse, plus précisément le *breakdancing*, une culture de *street art* dont le graffiti est la forme d'expression artistique principale, et la musique : DJing, Rapping et MCing. Des coutumes vestimentaires (tenue sportive de basketball et de baseball ou tenue «gangsta» avec des bijoux) font également partie de l'œuvre.

Dans un contexte plus large, la musique et la culture populaire des jeunes intéressent de plus en plus la critique universitaire. Leur examen permet une étude simultanée des niveaux local et global. La production artistique musicale issue de la culture populaire dévoile à la fois des cultures importées, et, d'autre part, une nouvelle culture «réappropriée» et «recontextualisée» (Androutsopoulos & Scholz 2002 : 2). Les éléments stylistiques du rap *global* (cf. le titre de l'ouvrage sur la musique hip hop : *Global noise*, édité par Mitchell) sont recontextualisés dans des chansons. Les procédés de traduction et de transformation culturelle font surgir un nouveau style ; de nouveaux éléments voient le jour. Dans le rap européen ou français, les adjectifs dénotent beaucoup plus qu'une appartenance géographique.

Les études sur les pratiques langagières et la culture hip hop ont démontré le lien fondamental entre le jeu avec les mots et la position centrale de l'oralité dans la culture hip hop (Pennycook 2003; Alim 2003; Androutsopoulos & Scholz 2002; Sarkar & Winer 2006). Dans une perspective historico-culturelle, l'anglais américain parlé par les noirs (*African American Vernacular English*) est caractérisé entre autres par la présence des duels langagiers et l'importance accordée à la compétence verbale des locuteurs et à *signifying*, le jeu de reconnaissance du contenu indirect et implicite (Morgan 1998 : 266).

Le procédé d'analyse

Le premier extrait (1) vient d'une chanson rap d'un duo hongrois, Ludditák. La langue matrice de la chanson est le hongrois mais le refrain contient des

paroles en français (lignes 1–3). Le nom du groupe est épilé en anglais en ligne 4 :

- (1) Attention ! Il ne faut pas chier.
 Attention ! Tu dois pas te plier.
 Attention ! C'est à vous d'crier.
 L-U-double D-I-T-A

Nous voyons trois langues dans une seule chanson. Cela n'est évidemment pas le fruit d'une cohabitation en Hongrie d'une communauté francophone ou anglophone avec la population hongroise. Dans un cas pareil, il pourrait s'agir des raisons commerciales : cibler ces communautés et leur faire acheter le disque. Dans l'exemple cité, nous avons plutôt affaire à un élément créant une image : il s'agit des rappeurs cultivés visant un public cultivé. L'œuvre et ses récepteurs puisent dans une culture commune très large. En outre, la chanson étudiée se positionne en tête de la liste des numéros du disque intitulé *Porcogó*. Il semble fort probable que cette chanson a la fonction claire de « parler de soi » et remplit l'acte de parole « se nommer » pour créer l'identité publique du groupe (cf. Androutsopoulos & Scholz 2002 : 9, 14).

Dans notre interprétation externe, ne connaissant pas les circonstances de la création du texte, l'usage du français — familier, parlé ou vernaculaire — permet de lancer deux procédés parallèles. Le premier procédé inclut une partie du public, les francophones, avec un clin d'œil verbal dans un groupe des élus qui parlent français, en excluant en même temps, et nous l'appelons le deuxième procédé, ceux et celles qui ne le parlent pas. (Des statistiques récentes de 2005, deux informations sont à retenir : premièrement, la moitié de la population hongroise ne parle aucune langue étrangère, et deuxièmement les statistiques ne mentionnent pas le français séparément : il tombe dans la catégorie « autres » n'ayant que très peu de locuteurs.) Le fait francophone reste alors ambigu dans le contexte hongrois, mais devient plus nettement inclusif dans les extraits suivants.

Lors de l'examen d'une création de la culture hip hop québécoise, l'image créée d'un artiste (Sir Pathétik qui fait partie du groupe Mauvaize fréquentation) d'une part, par un site Internet québécois et d'autre part, par lui-même et ses textes se propose comme première démarche du travail d'analyse.

Dans le premier texte du www.radiopatriotique.com l'artiste du mois, Mauvaize fréquentation, est introduit de cette façon-ci :

(2) Mauvaize Frékentation

Ensemble pour un album incroyable «Billy Nova» et «Sir Pathétik» s'unissent pour former le groupe «Mauvaize Frékentation». Deux milieux, deux cultures, l'un vient de Montréal, l'autre de Trois-Rivières, un rap en anglais l'autre en français. Deux gars simples qui nous parlent de l'amour, de la famille, de l'abus, des dépendances, bref, de toute la réalité des années 2007. [...] Billy Nova et Sir Pathétik rap pour tous les québécois, pour tous les artisans du mouvement, pour tous les jeunes et pour tous ceux qui aiment que ça bouge. «Mauvaize Frékentation» fera un effet énorme au Québec. Jamais on n'a entendu du matériel aussi «real».

Au niveau textuel, le nom du groupe est une expression négative mais au niveau contextuel elle est appropriée, recontextualisée et donc rendue positive embrassant un élément central de la culture hip hop. Ainsi arrivons-nous au niveau social, celui de la marginalité, faisant référence à l'engagement politique. L'orthographe non-standard, suivant la prononciation est en fait le *trademark* du hip hop, on le voit dans le nom du Sir Pathétik et aussi dans le nom du groupe. Quelques exemples venant de plusieurs cultures : Big Brovaz (Grande-Bretagne/Big Brothers), Akkezdet Phiai (Hongrie/A kezdet fai), GZA (E.U./Jesus), ou Rip Slyme (Japon/Lips ryhme).

Cette orthographe du nom du groupe, proche de la prononciation au niveau des lettres, est un élément très visible au cours du procédé de la construction d'identité. Au niveau de représentation, elle constitue un discours-contre, s'élevant contre les standards en les représentant d'une façon «fautive». Au niveau social, elle devient une activité sociale, constituant un genre, un artiste de rap, que le public reconnaît tout de suite.

La suite du texte présente les thèmes de leurs chansons sous forme d'énumération : «l'amour, la famille, l'abus, des dépendances, bref toute la réalité» — ce sont les thèmes typiques de la culture hip hop. Des questions politiques concernant les artistes ainsi que leurs publics sont constamment à l'ordre du jour dans les paroles des chansons. Avec cette liste, avant même d'écouter des chansons, l'image de «l'artiste engagé» est créée.

Nous voyons également une manifestation de l'alternance de codes : «matériel aussi «real»». Il est intéressant de remarquer que l'alternance de codes est marquée par des guillemets. Ainsi l'attention du lecteur y est dirigée. La raison pour laquelle «real» est marqué est qu'il s'agit, encore une fois, d'un clin d'œil. Les lecteurs de ce site sont invités à s'identifier avec le style hip hop, non seulement à travers les thèmes mentionnés mais aussi

par l'usage de l'anglais. Cette fois-ci ce n'est pas un anglicisme à éviter mais un anglicisme à copier, surtout si nous considérons une autre citation de l'exemple (2) : «ils rap pour tous les québécois».

Dans ce dernier exemple le verbe *rap* est utilisé sans conjugaison. En général les emprunts verbaux deviennent des verbes *-er* en français, mais dans ce texte le choix de ne pas transformer le mot anglais en français marque la présence d'un message : il ne s'agit pas de la culture anglaise, en général, mais de la culture hip hop.

L'exemple suivant (3) est une chanson de Sir Pathétik, *Pour mon pays*, dont le texte a été transcrit par «rapdave89» et est disponible sur http://paroles.zouker.com/parole_ziq.php?id=92496.

(3) Sir Pathétik, *Pour mon pays*

yo wurd'up québec d'la gaspésie a gatineau dans l'nord dans l'sud dans l'est dans l'ouest faut qu'ont s'mettre ensemble **men** qu'ont s'réveille, s't'important, cé notre place,cé notre place **men you know!** cé notre place **yo!**

refrain : pas besoin d'vivre ailleurs moi j'reste ici, le québec c'est la place que j'ai choisit, j'chill ici j'meurt ici it's the place to be, j'fier d'mon coin que j'apelle mon pays

qu'se soit à trois-rivière, la ville où qu'chu née la grande ville de montréal la ville où j'aime me promené chu fier de mon coin qu'j'apelle mon pays fier de la langue qu'ont y parle par ici par chez nous nous autre ont parle le français, ont n'a l'hiver pis dans l'street ont parle le français, les gens d'mon pays sont toute sorte de couleur ski fait qu'part ici le monde est rempli d'saveur, ont ai cool din grandes villes comme a campagne l'eau est pure nous autre aussi ont a nos montagne en été ont peu s'baigné dans nos lacs,ont aime le hockey ont ai t'un peuple qui s'éclate, le québec t'en feu si l'canadiens score, ya des belles femmes rive sud rive nord chaque ville du pays a kekchose de chill ma place est rempli d'monde real

hey yo sul boulevard maloney downtown gatineau ya du beau monde partout **men** t'a chaud a rigo, visite dont la province va mangé dans l'vieux québec, va din bars su grande allée tant qu'le soir tu t'la pête prend ton char pis ton sac va a pêche a rouin ou va a chateau guay pour fumer un ptit join,la cé cool, le déplacement vers drummond sont sympathique mais surtout y sont l'fun, **yo** soit tranquille quand tu bouge a victo les filles sont belles mais les boys y sont gros, **yo** si t'aime boire d'la grosse va dans l'lac st-jean pis si t'aime les bleuets en même

temps ramène s'en si t'aime faire du ski va din laurentides cé cool par
chez nous pas besoin d'allé en floride si tu veux bien mangé va voir la
gaspésie ont est cool partout what's up a rimouski

refrain

va a sherbrook sul bord des états, tu va rencontré du beau monde
là-bas **yo** mon pays est tanné d'se faire avoir comme le canadiens ont ai
partit pour la gloire, ont a besoin d'un leader pour nous dirigé j'pense
quié temp pis qu'ont ai prête pour la souveraineté, si tu pense comme
moi bin lève ton poing dit toi qu'ont t'aime pareil même si tu viens
d'loin, mon jvien T-R mais j'ai l'québec dans l'cœur même si chez nous
les chinois ont les dépanneurs, au pays ya des (punk) qui quitte partout
va sa st-catherine si tu veux être dans l'coup, **yo** dans notre coin cé
remplit d'vie pis d'rivière, partout cé remplit d'gros buveur de bière **yo**
mon pays cé l'québec pis chu fier pis a toute vous autres j'lève mon
verre!

refrain²

Examinons d'abord les exemples d'alternance de codes. Il semble aisé de décider quelle langue est utilisée à part le français québécois parlé. L'anglais serait la réponse facile, ce qui n'est toutefois pas forcément vrai. Il s'agit plutôt de l'AAVE, *African American Vernacular English*. A quoi nous sert-il de séparer AAVE de l'anglais tout simplement? Cette séparation nous a paru positive puisque dans le texte étudié *yo, men* [man], *wurd'up* [word up] et *you kenon*, marqués en caractères gras dans l'exemple (3), agissent comme des agents d'intertextualité et de *crossing*. Ils ont une valeur de «marqueurs de discours» en AAVE, en fonction de leur rôle original (niveau textuel). Ils créent, au niveau contextuel ou discursif, encastrés dans un texte français, des exemples d'alternance de codes qui font une allusion à la culture hip hop pure et original. Il ne s'agit pas des anglicismes, ou des américanismes, mais des marqueurs de discours stéréotypes de l'AAVE. L'acte de création de l'identité de Sir Pathétik en tant que musicien est accompli : il est un MC, il fait de la *real* musique rap, style *old school*.

Cette chanson en fonction des autres exemples de l'alternance de codes montre une conformité peu créative à des exigences minimales du rap. Les alternances de codes marquées par les caractères en italiques (4) viennent d'un seul champ sémantique, celui du slang de la rue connu même par ceux qui ne sont pas membres des gangs :

² La transcription est copiée et son orthographe est légèrement corrigée du site http://paroles.zouker.com/parole_ziq.php?id=92496.

- (4) a. dans l'*street* ont parle le franglais,
 b. ma place est rempli d'monde *real*,
 c. pour fumer un ptit *join*, la cé *cool*
 d. cé *cool*
 e. *what's up* a rimouski

Cette pratique de Sir Pathétik nous révèle, d'une part, la qualité de ses ressources langagières de l'AAVE et, d'autre part, sa volonté d'être reconnu malgré l'incapacité de parler l'AAVE en tant que rappeur authentique.

Les derniers éléments de notre analyse sont seulement deux lettres : T-R, prononcées à l'anglaise. Il s'agit d'une abréviation de Trois-Rivières. Les abréviations sont diagnostiques du style rap, le plus connu des abréviations étant G, c'est-à-dire, *gangster*³. Si nous prenons la liste des noms géographiques (5) ce qui est visible tout de suite c'est l'abondance des endroits au Québec, Floride étant la seule exception :

- (5) Noms géographiques dans «Pour mon pays»
- a. Québec (9 fois)
 - b. La Gaspésie (2 fois)
 - c. Gatineau (2 fois)
 - d. Trois-Rivières
 - e. Montréal
 - f. boulevard Maloney
 - g. Chateauguay
 - h. Drummond
 - i. Lac St-Jean
 - j. Laurentides
 - k. Floride
 - l. Rimouski
 - m. Sherbrook
 - n. T-R
 - o. St-Catherine

³ Un exemple général français, le nom du group Ministère A.M.E.R. = Action, Musique Et Rap, et un exemple hongrois de Ludditák pour G : *Ha real-G akarsz lenni pörköltözöl.* («Si tu veux devenir un *real-G*, tu dois manger du *pörkölt* [plat traditionnel hongrois]»).

Cette liste nous montre un dévouement pour le Québec mettant T-R, abréviation et prononcé à l'anglaise dans une situation intéressante. L'explication reste dans la nature fondamentale du rap : la plupart des jeux de mots ont une seule fonction : susciter des effets poétiques. Si nous prenons le contexte immédiat de T-R, comme nous le voyons à l'exemple (6), il devient clair qu'il s'agit des effets poétiques. Une des fonctions importantes de l'alternance de codes est de créer des rimes intra-lignes et interlignes et garder le rythme du rapping (Alim 2003 : 62)⁴.

(6) tu vien d'loin/mon jvien T-R

Le nombre des syllabes dans la première partie de la ligne ne permet pas un mot si long que Trois-Rivières, alors T-R, deux syllabes sont utilisées plutôt pour ne pas couper le rythme du *rapping*. Dans la même chanson, un autre exemple de l'alternance de codes fait rimer deux lignes :

(7) chaque ville du pays a kekchose de *chill*
ma place est rempli d'monde *real*

Notes sur la transcription

Le texte (3) abonde de ce que l'on appellerait fautes d'orthographe et fautes de grammaire (« où j'aime me promené », etc., voir plus haut). À cause de ces fautes nous avons dû prendre une décision : les corriger ou les laisser sans changements. Nous avons opté pour la deuxième parce que ce choix nous permet une réflexion sur « les fautes de grammaire » dans cette situation. Les guillemets signifient qu'il ne s'agit pas de formes verbales fautives mais des attitudes et des idéologies liées à cette forme de l'écriture. Analysant *me promené* par exemple, au niveau textuel nous remarquons l'usage d'un participe passé. Cependant, au niveau contextuel ce participe passé remplace un infinitif (cas de l'homophonie). Enfin, au niveau social, la faute suggère que la norme prescriptive du français standard n'était pas respectée. Elle est ainsi considérée comme un signe : la personne, ayant écrit le texte, peut être appréhendée pour son manque de culture et d'éducation, bref, pour ne pas connaître même sa langue maternelle. Pourtant, sur ce niveau nous pouvons interpréter cette faute d'une autre manière. Elle peut être perçue comme une étape dans un processus d'identification : un québécois fier est

⁴ Pennycook a inventé le terme *rapiish* pour être capable de décrire le langage spécial caractérisé par les emprunts de l'AAVE utilisés par des rappeurs (Pennycook 2003 : 526).

en train de se faire connaître, reconnaître et faire connaître son pays. Dans ce processus, la grammaire n'a qu'un rôle bien moindre par rapport au désir de se faire reconnaître.

Conclusion

A l'aide des exemples (1)–(7) nous avons démontré que l'alternance de codes et le choix de codes dans le texte des chansons rap au niveau discursif et social s'expliquent par une volonté de s'identifier avec les racines authentiques de la culture hip hop à travers l'usage des éléments anglais américain oral ou AAVE.

Le choix de code dans les exemples étudiés ne se fait pas entre l'anglais et le français, mais plutôt entre français québécois et AAVE qui nous donne une image de la communauté hip-hop respectant ses racines, œuvrant pour la solidarité entre ses membres. Les paroles de chansons rap se réfèrent souvent à des points communs, à des expériences communes, ce qui tolère et nourrit l'identité multiple.

Nous voyons à partir des textes étudiés ci-dessus un élément d'identité québécoise qui embrasse les pratiques linguistiques multilingues dans la mesure où elles contribuent à la création d'une identité multilingue. Il ne s'agit pas dans cette culture jeune et dynamique d'un antagonisme entre anglais et français, ou anglophones et francophones, mais plutôt de la disponibilité de nouvelles ressources linguistiques et culturelles. Une phrase, trouvée sur le site myspace.com/quebec résume cette réalité multilingue québécois : « Je m'appelle camille, j'ai 14 ans et j'love le québec. »

Sites Internet consultés

http://209.85.129.104/search?q=cache:3-1MNGWdsTUI:feantsa.horus.be/files/transnational_reports/researchguidelines/WG2-guidelines//2520French.doc+%22+les+id%C3%A9ologies+fondamentales+sont+discordantes%22&hl=en&ct=clnk&cd=1
www.radiopatriotique.com
http://paroles.zouker.com/parole_ziq.php?id=92496
<http://quebec.myblog.fr/>

Discographie

Ludditák : *Porcogó* (2005) ; Sir Pathétik : *Pour mon pays* (sans album) (2006)

Bibliographie

- Alim, H. S. (2003) : On some serious next millennium rap ish: Pharoahe Monch, hip hop poetics, and the internal rhymes of internal affairs. *Journal of English Linguistics* 31 : 60–84.
- Androutsopoulos, J. & A. Scholz (2002) : On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: A contrastive analysis of rap lyrics. *Philologie im Netz* 19 : 1–42.
- Fairclough, N. (1992) : *Discourse and social change*. Cambridge : Polity Press.
- Gardner-Chloros, K. (1995) : Code-switching in community, regional and national repertoires. In : P. Muysken & L. Milroy (eds.) *One speaker, two languages*, Cambridge : Cambridge University Press. 68–89.
- Heller, M. (1994) : *Crosswords: Language, Education and Ethnicity in French Ontario*. Berlin & New York : Mouton.
- Heller, M. (1999a) : Alternative ideologies of La Francophonie. *Journal of Sociolinguistics* 3 : 381–402.
- Heller, M. (1999b) : *Linguistic minorities and modernity. A sociolinguistic ethnography*. Harlow : Longman.
- Heller, M. (2005) : Language, skill and authenticity in the globalized new economy. *Revista de Sociolinguística*. <http://www.gencat.net/presidencia/llengcat/>
- Morgan, M. (1998) : More than a mood or an attitude: Discourse and verbal genres in African-American culture. In : S. Mufwene, J. R. Rickford, G. Bailey & J. Baugh (eds.) *African American English: Structure, history, and use*, London & New York : Routledge. 251–281.
- Pennycook, A. (2003) : Global Englishes, Rip Slyme, and performativity. *Journal of Sociolinguistics* 7 : 513–533.
- Sarkar, M. & L. Winer (2006) : Multilingual code-switching in Quebec rap: Poetry, pragmatics and performativity. *International Journal of Multilingualism* 173–192 : 3.