

**De la variation linguistique dans le rap québécois**

**Une étude sociolinguistique**

Emily Leavitt

Mémoire

présenté

à

L'école des études supérieures - Programmes individualisés (INDI)

comme exigence partielle au grade de

maîtrise ès Arts (Études individualisées en sciences humaines)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Octobre 2022

© Emily Leavitt, 2022

**Université Concordia**  
**École des études supérieures**

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par                      Emily Brooke Leavitt  
intitulé                De la variation linguistique dans le rap québécois

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès Arts (Sociolinguistique)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

\_\_\_\_\_ Examineur

Julie Auger

\_\_\_\_\_ Examineur

Paul Bandia

\_\_\_\_\_ Directeur

Davy Bigot

Approuvé par : \_\_\_\_\_

Felice Yuen (Directrice, programmes individualisés [INDI])

\_\_\_\_\_ 2022

\_\_\_\_\_ Effrosyni Diamantoudi (Doyen par intérim, École des études supérieures)

## Résumé

De la variation linguistique dans le rap québécois : une étude sociolinguistique

Emily Leavitt

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons effectué une étude sociolinguistique de trois variables linguistiques à partir d'un corpus de chansons de 50 artistes du genre *rap québécois*. Notre question de départ était : comment se caractérise la variation linguistique au sein de la production des artistes rap québécois et quels facteurs internes et externes à la langue conditionnent cette variation? Plus particulièrement, nous avons examiné la variation des trois variables suivantes : 1) l'alternance entre *so*, *(ça) fait (que)*, *alors* et *donc*, 2) l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*, et 3) la réalisation de *tout* et *tous* en [tʊt]. Notre hypothèse est la suivante : en raison de la nature du genre musical rap, nous nous attendons à ce que les formes marquées par un caractère vernaculaire dominant. Néanmoins, la modalité écrite des paroles conditionnerait potentiellement la production des artistes rap. Pour vérifier cela, nous avons adopté une méthodologie appuyée par des outils informatiques de traitement automatique du langage naturel qui nous ont permis de traiter un mégacorpus composé de 2 965 chansons et de 1 454 425 mots. À travers une analyse multivariée, nous avons identifié les facteurs les plus impliqués dans la variation des trois variables cibles. Nous avons trouvé notamment que la variante *so* sert de marqueur d'identité bilingue et qu'elle est typiquement produite par les artistes ayant pour modèle normatif une variété de français montréalaise distincte du français québécois traditionnel. Par contraste, les variantes *(ça) fait (que)* et *j'vas* s'avèrent plus présentes dans les textes des artistes ayant pour modèle normatif le français québécois. Nous avons également constaté que la forte association à la modalité écrite explique probablement une surprenante présence particulièrement élevée des variantes *alors*, *donc* et *j'vais* dans les paroles de chansons rap. Cependant, malgré l'influence de la non-spontanéité dans ces cas, nos résultats concernant *tout* et *tous* ont plutôt mis en évidence la prégnance des facteurs internes qui conditionnent la production de [tʊt] dans les chansons rap, ce qui représente un cas de convergence majeur entre nos analyses et celles présentées dans les études antérieures. Nous concluons notre travail en soulignant l'existence potentielle de multiples normes linguistiques du français au Québec ainsi que l'influence de la spontanéité sur la variation au sein des chansons rap qui, elles, sont de nature travaillée et donc non spontanée, bien qu'il s'agisse d'une production orale.

*À mon chum Paul, ma sœur Regan, et mes frères Jacob et Aidan*

## Remerciements

J'aimerais prendre le temps de remercier toutes les personnes qui m'ont aidée en offrant si généreusement leurs conseils, leurs commentaires, leur soutien ainsi que — plus souvent que je ne l'aurais imaginé — une oreille attentive, et même une épaule sur laquelle pleurer.

Je tiens à remercier Le Fonds de recherche du Québec — sociétés et cultures (FRQSC), la Faculté des arts et sciences de l'Université Concordia et l'École d'études supérieures de l'Université Concordia pour les bourses qui m'ont été octroyées pendant ces deux dernières années et qui m'ont permis de financer mes études et mes recherches. Je remercie également la direction du programme individualisé (INDI) d'études en sciences humaines qui m'a encadrée et qui m'a permis d'entreprendre des études interdisciplinaires.

Je souhaite également remercier le Département d'études françaises de l'Université Concordia qui m'a accueillie en 2018 et m'a encadrée lors de mes études de premier cycle. Je dois un profond respect sincère à tous mes professeurs de cours de langue française, de linguistique, et de littérature et d'histoire québécoise. Ce sont eux qui m'ont fait découvrir l'exceptionnelle singularité du français québécois.

J'ai eu la rare occasion de suivre des cours de maîtrise non seulement à l'Université Concordia, mais également à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal. Ceci m'a permis d'apprendre beaucoup grâce à de merveilleux et merveilleuses professeur(e)s. Je leur suis particulièrement reconnaissante de leur patience et de leurs encouragements tout au long de mon parcours d'intégration à la société québécoise et d'apprentissage de la langue française pour devenir une chercheuse diplômée, et ultimement, une linguiste. Merci en particulier aux professeur(e)s Tracy Heranic, Julien Plante-Hébert, Pavel Trofimovich et Julie Auger.

Je remercie infiniment mon directeur de recherche, professeur à la maîtrise, et ancien professeur au premier cycle, Davy Bigot, à qui je dois la découverte de ma passion pour la sociolinguistique et la capacité d'avoir atteint ce point dans mon parcours universitaire.

Bien sûr, tout ceci n'a été possible que grâce à l'amour et au soutien de mon conjoint, Paul Monnier, à qui je dois l'aventure de toute une vie pour m'avoir incitée à quitter mon pays natal et explorer le monde à travers de nouvelles cultures et langues. J'ai également eu *une méchante gang de chums* ici à Montréal : Christophe, Jaclyn, Rohan, Alex, Inder, sans bien sûr oublier *ma gang de chez moi* en Arizona aux États-Unis : ma sœur Regan, mes frères Jacob et Aidan, le clan des Leavitts (Mike, Brenda, Taylor, Jordan, Levi, Tristan, Jaxson, Grandma Leavitt, Phoebe, et compagnie), et ma meilleure amie Brittany et sa mignonne mini-moi Kimberly. Je vous aime tous infiniment.

## Table des matières

Liste de tableaux et figures.....	viii
Introduction .....	1
Chapitre 1 Revue des études antérieures (socio-) linguistiques traitant du rap (québécois).....	8
1.1 Vue d'ensemble des études (socio-) linguistiques rap.....	8
1.2 Revue des études antérieures en sociolinguistique rap.....	11
1.2.1 Le cadre tridimensionnel situation-répertoire-variation .....	11
1.2.2 Le premier axe : la situation spatio-temporelle et la glocalisation .....	12
1.2.3 Le deuxième axe : le répertoire et l'identité de l'artiste .....	13
1.2.4 Le troisième axe : la variation linguistique dans le rap.....	17
1.3 Vers une théorie intégrale de la (socio-) linguistique rap.....	27
1.3.1 Les principaux présupposés de la sociolinguistique rap .....	28
1.3.2 Les dimensions mondiale et locale .....	28
1.3.3 Agentivité et stylisation de l'authenticité.....	31
1.4 Revue des études sociolinguistiques sur le rap québécois.....	34
Chapitre 2 Revue de la littérature sur les variables dépendantes .....	37
2.1 L'expression de la conséquence : variation entre ( <i>ça</i> )— <i>fait</i> — ( <i>que</i> ), <i>alors</i> , <i>donc</i> et <i>so</i> .....	37
2.2 L'alternance entre <i>j'vais</i> , <i>j'vas</i> et <i>m'as</i> .....	52
2.3 La réalisation morphosyntaxique de TOUT / TOUS en [tõt] .....	60
Chapitre 3 Méthodologie.....	70
3.1 Questions de recherche et hypothèses .....	70
3.2 Le corpus .....	70
3.3 Les variables dépendantes .....	74
3.4 Les variables indépendantes .....	75
3.4.1 Facteurs externes.....	75
3.4.2 Facteurs internes .....	77
3.5 Cueillette des données .....	79
3.6 Traitement des données .....	80
Chapitre 4 Présentation et analyses des résultats .....	81
4.1 L'alternance entre <i>so</i> , ( <i>ça</i> ) <i>fait</i> ( <i>que</i> ), <i>donc</i> et <i>alors</i> .....	81
4.1.1 Analyse interne .....	81
4.1.2 Analyse externe.....	82

4.1.3 Discussion .....	85
4.2 L'alternance entre <i>j'veis</i> , <i>j'vas</i> et <i>m'as</i> .....	94
4.2.1 Analyse interne .....	94
4.2.2 Analyse externe .....	95
4.2.3 Discussion .....	96
4.3 La production de [tʊt] .....	101
4.3.1 Analyse interne .....	101
4.3.2 Analyse externe .....	102
4.3.3 Discussion .....	103
Conclusion .....	107
Bibliographie .....	113
Annexe .....	130

## Liste de tableaux et figures

Figure 1. Taxonomie des phénomènes multilingues dans le discours rap (basée sur Auzanneau, 2001).....	25
Figure 2. Modèle de l'organisation et des choix de langues de chansons (Androutsopoulos, 2010, p. 26) ...	26
Tableau 1. Corrélats sociolinguistiques de (ça) fait (que), alors, donc et so en français ontarien de 1978 ....	42
Tableau 2. La fréquence d'emploi des marqueurs de conséquence dans certains sous-corpus FRAN .....	44
Tableau 3. Facteurs identitaires conditionnant (ça) fait que, donc, alors et so .....	49
Tableau 4. Synthèse du classement syntaxique des formes tou(t)(e)(s) .....	62
Tableau 5. Facteurs significatifs conditionnant l'emploi de la forme non normative .....	63
Tableau 6. Critères de sélection des artistes .....	71
Tableau 7. Répartition des facteurs sociaux au sein de l'échantillon d'artistes .....	73
Tableau 8. Distribution générale des quatre connecteurs dans le corpus RapKeb21 .....	81
Tableau 9. Effet des facteurs internes sur l'alternance entre so, (ça) fait (que), donc et alors .....	81
Tableau 10. Effet des facteurs externes sur l'alternance entre so, (ça) fait (que), donc et alors.....	83
Tableau 11. Distribution générale des variantes j'vais, j'vas, et m'as dans le corpus RapKeb21 .....	94
Tableau 12. Effet de la modalité sur l'alternance entre j'vais, j'vas et m'as .....	94
Tableau 13. Effet des facteurs sociaux sur l'alternance entre j'vais, j'vas et m'as .....	95
Tableau 14. Distribution générale de la variante [tʊt] .....	101
Tableau 15. Effet de la catégorie syntaxique sur la production de [tʊt] .....	101
Tableau 16. Effet des facteurs sociaux sur la production de [tʊt].....	102

## Introduction

Les travaux en linguistique représentent l'une des diverses façons dont l'humanité s'efforce d'approfondir sa conception de soi. Le langage est une capacité évolutive qui s'est uniquement manifesté chez l'espèce *homo sapiens*. Les capacités linguistiques humaines dépassent de loin la complexité des systèmes d'appel des autres espèces. Notons que la variation, c'est-à-dire la disponibilité et l'utilisation à des fréquences variables de multiples éléments linguistiques alternatifs pour exprimer le même sens, n'est observée qu'au sein des variétés de langues naturelles. Elle représente, comme le démontre Barbaud (2021), une dimension qui est résolument unique à la capacité cognitive du langage humain.

En sociolinguistique variationniste, nous cherchons avant tout à examiner la variation au sein d'une communauté linguistique précise, c'est-à-dire « un ensemble d'individus utilisant le même outil linguistique (langue ou dialecte) dans un but communicatif » (Bigot et Papen, 2015). Nous visons à exposer les corrélations systématiques qui existent entre les productions langagières et des paramètres internes (linguistiques) et externes à la langue (sociaux). Nous nous intéressons particulièrement à la manière dont ces facteurs conditionnent la variation au sein d'une communauté linguistique cible et comment cette variation se compare à celle observée au sein d'autres communautés. Si la variation linguistique est une propriété intrinsèque et unificatrice qui existe dans tous les systèmes linguistiques, le conditionnement sociolinguistique de cette variation est propre à la communauté et donne un aperçu de sa structuration sociale. Ainsi, étudier la variation linguistique au sein d'une communauté équivaut à étudier les rouages sociolinguistiques propres à cette communauté qui encadrent cette variation.

Dans cette introduction, nous donnerons un aperçu de notre étude sociolinguistique portant sur la variation au sein des productions musicales des artistes appartenant au mouvement rap québécois. Nous exposerons la caractérisation des deux éléments fondamentaux de notre sujet de recherche, la langue et le genre musical du rap. Nous survolerons tout d'abord l'évolution du français parlé au Québec. Par la suite, nous présenterons les grandes lignes de l'évolution du genre rap, des débuts du genre rap au Québec à sa concrétisation en tant que *rap québécois*.

### *Le français au Québec*

Commençons par un survol de l'évolution de la langue française au Québec. Si le français est, avec l'anglais, l'une des deux langues officielles du Canada, au niveau provincial, le Québec se distingue en tant que seule province dont la seule langue officielle est le français (Plourde et Georgeault, 2008). La singularité linguistique du Québec s'explique notamment par son histoire sociopolitique.

Le français québécois est une variété distincte de la langue française. Une variété de langue est un modèle systématique d'utilisation d'une langue qui, à toutes fins utiles, constitue un système linguistique complet et cohérent dont les locuteurs appartiennent à une même communauté linguistique. La variété québécoise de la langue française existe depuis plus de 400 ans. Il s'agit d'une variété de langue qui a évolué à partir de l'arrivée des colons français qui ont émigré au Canada du début du XVIIe siècle jusqu'en 1763 lorsque le territoire, alors appelé la Nouvelle-France, a été cédé à l'Angleterre par le traité de Paris. Grâce aux travaux effectués en linguistique historique, on

a établi que les premiers colons venaient principalement du domaine de la langue d'oïl, c'est-à-dire, de la moitié nord de la France. Presque la moitié de ces premiers arrivés (47 %) provenaient d'un village ou d'une paroisse située dans les provinces périphériques du Bassin parisien. De plus, 68 % des premiers colons en Nouvelle-France provenaient des couches populaires de la société française (Plourde et Georgeault, 2008, p. 76). Ainsi, la langue parlée dans les premières colonies aurait été un mélange de variétés locales non standardisées, parlées principalement par les roturiers et les habitants des villages de la région de la langue d'oïl, en France.

Au début de la colonisation européenne au XVIIIe siècle, les premiers débarquements ont eu lieu à Terre-Neuve et en Acadie, d'où les colons ont migré vers les territoires voisins jusqu'à la colonisation finale de la côte ouest. Cette migration vers l'Ouest a fait que les rives du Saint-Laurent devinrent des ports et des postes de traite privilégiés. Rapidement, la domination des voies navigables et des vastes territoires nord-américains fut très contestée. Au cours des deux siècles suivants, la Nouvelle-France sera soumise aux fluctuations de la souveraineté étrangère, les puissances européennes se battant pour la domination mondiale (Plourde et Georgeault, 2008).

La diversité fluctuante des variétés de français parlées en Nouvelle-France engendrée par la circulation des Français vers et depuis cette région se serait stabilisée à partir du moment où cette circulation aurait cessé en raison de la domination britannique (1763-1867). C'est à cette époque que le français québécois commence à acquérir ses spécificités par rapport aux autres variétés de français. Les principales forces à l'origine de ce changement linguistique auraient été l'absence de contact avec des francophones de France combinée à un contact soudain avec des anglophones et à la promulgation de lois linguistiques au profit de la langue anglaise. Au milieu de l'agitation sociale et politique sous la domination britannique, la langue française a rapidement été reprise comme une balise pour l'histoire, le patrimoine et la culture du peuple canadien-français. Malgré l'application de lois s'opposant à la langue française, l'Église catholique ainsi que certaines sociétés clandestines, s'efforcèrent de promouvoir l'usage du français et de protéger le patrimoine linguistique du Québec (Plourde et Georgeault, 2008).

Au niveau fédéral, en 1867, le Dominion du Canada est devenu une nation autonome lorsque le Parlement britannique adopta la Loi constitutionnelle. Par la suite, le Canada connaîtra un siècle entier de changements de lois linguistiques, notamment à cause des lois de l'Acte de l'Amérique du Nord britannique (1871-1975) (Plourde et Georgeault, 2008).

Au Québec, la Révolution tranquille des années 1960 marquera l'avènement d'une mobilisation importante des Canadiens français au nom de leurs droits linguistiques. Parmi une pléthore d'événements majeurs qui se sont déroulés, on retiendra notamment les États généraux du Canada français tenus en 1967 par lesquels les francophones du Québec s'approprièrent la désignation des « Québécois » pour se démarquer des Canadiens français en dehors du Québec, ainsi que la promulgation de la Loi 101 ou « Charte de la langue française », en août 1977, la décennie suivante.

Durant les dernières décennies, le Québec n'a connu que des mises à jour des lois linguistiques et le français a conservé son statut protégé. Un éventail d'actions sociales a été entrepris pour assurer sa continuité. L'opinion publique concernant sa préservation a connu un débat considérable, notamment autour de la question de l'influence de l'anglais (Molinari, 2008).

## *Le genre rap*

Intéressons-nous maintenant au caractère et à l'évolution du rap. Le rap est un genre musical populaire né de la culture « de la rue » dans le Bronx, à New York, durant les années 1970. Ce genre était à l'origine pratiqué et diffusé par les *disc-jockeys* et les artistes de rue urbains généralement issus des quartiers défavorisés et des communautés majoritairement noires ou autrement marginalisées (Alridge et Stewart, 2005).

Sur le plan stylistique, ce genre se définit comme une prestation vocale de vers chantés, scandés ou parlés en synchronisation avec un rythme de fond. L'expérimentation est d'une grande importance sur le plan musical en ce qui concerne la rime, le mètre, le rythme, l'accentuation et l'intonation. De plus, le rap se distingue par l'importance de l'expérimentation et de la créativité au sein du lyrisme, qui implique notamment des jeux rythmiques, des jeux de mots, des injures destinées aux concurrents, des fanfaronnades, et tout un éventail d'éléments argotiques et stylistiquement reliés au registre vernaculaire (Cutler, 2007a).

Sur le plan référentiel, le rap renvoie particulièrement au discours, à l'imagerie, aux perceptions et aux réalités des personnes ayant des liens étroits avec la rue (les pauvres, les membres de gangs de rue, les personnes incarcérées, les banlieusards) ainsi que d'autres personnes qui s'identifient à l'esprit de la lutte, du combat, de la survie et de la persévérance en dépit des injustices sociales et économiques. L'expression « justice poétique », fréquemment utilisée dans les vers rap, est emblématique des motivations qui sous-tendent l'art lyrique et l'adhésion au mouvement rap. En fournissant un canal pour l'expression des voix sous-représentées, marginalisées ou supprimées, la performance rap est investie d'une profonde signification sociale (Williams, 2017).

L'affinement du style d'expression lyrique de l'artiste, tant sur le plan linguistique que rythmique, revêt une importance particulière. Le mode d'exécution s'inscrit dans un continuum allant de l'impromptu total à la récitation d'un texte écrit et répété à l'avance. Il s'agit d'une pratique spontanée dans le cadre du « freestyle », l'art d'interpréter des couplets rap improvisés en direct, et du « battle rap », l'art d'exécuter des couplets de rap freestyle en alternance avec et en réponse à un artiste « adversaire » (Spady, Alim et Meghelli, 2006). En revanche, la performance en direct répétée et les enregistrements en studio affinés et travaillés représentent plutôt des formes de production orale non spontanées (Alim, Lee et Carris, 2010 ; Cutler, 2007, 2009).

Au terme de notre caractérisation du genre rap, nous tenons à souligner la singularité linguistique de la production rap. Avant toute chose, le rap s'inscrit entièrement dans un registre de langue vernaculaire. En outre, bien que son contenu soit spontanément conçu ou non, il reste une forme de production linguistique orale. Par ailleurs, la production rap est d'une spontanéité variable et peut donc être caractérisée comme étant spontanée ou non spontanée en fonction du contexte de production (Leavitt, 2021).

## *Le rap au Québec*

Dès le début des années 1970, les contacts entre les jeunes artistes liés à la culture de la rue et les artistes des communautés avoisinantes ont conduit à la diffusion et la popularisation accélérées du genre rap. Cinq ans seulement après sa conception, la culture rap est apparue au Québec, et plus particulièrement à Montréal. Entre 1977 et 1979, les premiers « blockos », c'est-à-dire les fêtes de quartier (de « block party » en anglais), ont été organisés à Notre-Dame-de-Grâce et à Greenfield

Park (Daigle-Garneau, 2018). C'est lors de ces fêtes que le premier maître de cérémonie (MC), MC Flight, monta sur scène.

Les années 1980 ont été témoins de l'essor du mouvement rap au Québec. Sur les ondes radio, les cyphers, ou batailles de rap en direct, ont été popularisés par des animateurs, tels que Mike Williams de la station CKGM 690 AM à Montréal (Daigle-Garneau, 2018). C'est au studio de CKGM que les premiers enregistrements rap se sont produits. Parmi les premiers artistes en vedette on comptera Blondie B, Wavy Wanda et Baby Blue du groupe Classy Crew, Freaky D et le duo Shaka Brothers (Daigle-Garneau, 2018). Ce dernier, un duo de frères immigrés du Ghana, a apporté à Montréal des styles tels que la danse  *popping*, *locking* et *breaking* devenus fortement associés à la culture hip-hop et aux performances rap (Desfossés, 2020). Plusieurs « crews » de  *popping* sont nés dans les rues du quartier Côte-des-Neiges, tels que Cosmic Force et Vision Force. L'association de la danse de rue au genre rap est particulièrement illustrée par la chanson « Shake Your Pants » de Shaka Brothers parue en 1984, qui, elle, représente probablement le tout premier morceau de rap produit et mis en vente à Montréal (Desfossés, 2020 ; Stevens, 2008).

À la suite du lancement de ce morceau, s'est tenue une soirée incontournable à la concrétisation du mouvement rap à Montréal, la soirée Break Dance '84, organisée par Mike Williams, animateur du *Club 980*, la première et seule émission de musique urbaine radiodiffusée à l'époque. Il s'agit de la première compétition de *breaking* à Montréal qui a permis à plusieurs artistes invités de percer sur la scène musicale. Parmi ces pionniers, on compte les DJ Butcher T et DJ Ray, le groupe electro funk Tchukon, la rappeuse Blondie B, et les groupes de danseurs de *breakdance*, Shaka Brothers, The Quality Crew, et The Classy Crew (Desfossés, 2020). Parmi une cinquantaine de groupes de danse *break* ayant participé au concours, c'est le groupe New Energy qui triompha. Le grand prix était une somme de 1000 dollars ainsi que la chance d'être au spectacle d'ouverture pour le célèbre parrain de la musique soul américaine, James Brown, au Palladium de Montréal (Desfossés, 2020). Ainsi se concrétisera durant les années 1980 une véritable visibilité pour le mouvement rap, permettant aux artistes de percer le marché de la culture populaire québécoise grâce à l'essor du *breaking*.

Le rap au Québec connaîtra la création de deux mouvements distincts qui évolueront de manière indépendante à partir de la fin des années 1980. D'un côté, le rap anglophone se mêlera au rap américain et au rap provenant de Toronto. De l'autre, le rap francophone constituera le véritable « rap québécois ». Contrairement au premier qui visait un public anglophone plus vaste principalement en dehors du Québec, les artistes du rap québécois (francophone) s'intéresseront plus au public québécois et donc à l'évolution de cet art et aux questions socioculturelles relatives au Québec. Le premier groupe montréalais de rap francophone se formera en 1989. Il s'agit du Mouvement Rap Francophone (MRF) composé du rappeur montréalais Kool Rock (Ghislain Proulx) et du DJ ontarien Jay Tee (Jean Tarzi). Sa première chanson, « MRF est arrivé », est parue en 1990 et représente le premier morceau de rap francophone mis en vente au Québec. MRF lança un 12 pouces la même année sur lequel figurent son premier morceau, « MRF est arrivé », ainsi qu'un nouveau titre, « Notre monde ». La vidéo de musique tournée pour cette chanson connaîtra un grand succès et passera fréquemment sur la chaîne de télévision québécoise, Musique Plus (Desfossés, 2020). Elle devint ainsi un véritable point de repère de l'aube du rap à caractère explicitement québécois.

## *L'évolution du rap québécois*

Durant les années 1990, le mouvement rap québécois se métamorphosa. Un militantisme est apparu à travers un style de rap désigné « rap conscient ». À titre d'exemple, mentionnons Loco Locass, un groupe qui s'est formé en 1995. Il a rapidement suscité l'intérêt du public en raison d'avoir défendu la langue française ainsi que la souveraineté du Québec à travers son lyrisme. Au même moment, la question du « jocal », c'est-à-dire la façon de parler associée aux usages vernaculaires et stigmatisés typiques de la classe ouvrière, se posait au sein de la population québécoise plus large, et ce depuis déjà trois décennies.

En 1997, l'industrie musicale québécoise a ouvert la voie au rap québécois en sélectionnant le premier album rap, *La force de comprendre* de l'artiste Dubmatique, pour un Prix Félix. Puisqu'une catégorie d'album rap n'existait pas encore, Dubmatique a été nommé gagnant du prix « Album rock alternatif de l'année » lors du Gala de l'ADISQ. Deux ans plus tard, les prix Félix comprendront une nouvelle catégorie pour « l'album hip-hop de l'année » (Thérien, 2014).

La question de la langue dans le rap s'est de nouveau posée au moment du lancement de deux albums en 1999. Les albums *514-50 dans mon réseau* de Sans Pression et *Mentalité, moune, morne* du groupe Muzion se virent attribués l'étiquette de « rap sale ». Cette appellation désignait un nouveau style. Contrairement au « jocal » qui véhiculait un certain sentiment de « Québécoisité » (Low, Sarkar et Winer, 2009), le « rap sale » représentait un vernaculaire qui reflétait la culture de la rue, particulièrement en ce qui avait trait à la diversité typique du milieu urbain à Montréal. Ce style s'est caractérisé avant tout par la diversification langagière, tant au niveau des accents et des langues employées qu'au niveau des phénomènes de contacts linguistiques, tels que les emprunts et alternances codiques. Cette étiquette est rapidement devenue un badge d'honneur que certains groupes ont arboré. À titre d'exemple, le groupe Traumatourges s'est même autoétiqueté de la sorte, notamment à travers le titre de sa chanson *Rap sale Montréal*.

Après le tournant du siècle, d'autres groupes partageant ce même esprit, autant par leur composition que par leurs pratiques langagières, gagnèrent en notoriété. À titre d'exemple, des cinq artistes membres du collectif Alaclair Ensemble, deux sont nés à Québec, l'un à Montréal, l'un au Congo, et l'un en Bosnie. Un autre exemple plus contemporain est le collectif 5Sang14 qui revendique la congruence entre la diversité socioculturelle et l'appartenance au mouvement rap québécois. Des six membres du groupe, seuls deux sont nés à Montréal, les autres étant nés en Palestine, en Algérie, au Cameroun et au Liban. La représentation d'une telle diversité au sein du mouvement rap québécois a fait de celui-ci un site propice à la construction et la performance de nouvelles identités hybrides qui reflètent les réalités sociodémographiques contemporaines de la population québécoise.

C'est au cours des années 2000 que l'industrie musicale globale au Québec commença à faire de la place aux artistes rap. Ceci fut appuyé notamment par la création de trois maisons de disques – Explicit Productions, Disques 7<sup>e</sup> Ciel, Joy Ride Records – apparues en 1999, 2003 et 2009. L'augmentation de la production et de l'accessibilité de la musique rap a entraîné une hausse de l'intérêt du public, ce qui a également conduit pour la première fois à la radiodiffusion des chansons de rap québécois à succès. Par ailleurs, de nombreux espaces rap ont commencé à apparaître en milieu urbain, permettant au rap de devenir une partie intégrante de la culture populaire. Les rappeurs sont ainsi devenus visibles dans les espaces virtuels, comme le site web, HHQc.com, créé en 2003 sous forme d'un annuaire des rappeurs québécois et qui est devenu un site d'actualités du rap québécois. Dès la création de YouTube en 2005, du contenu audiovisuel produit au sein du

mouvement rap québécois commença à être stocké et exposé de façon permanente. Par exemple, l'année même, un documentaire sur les origines du mouvement rap à Montréal est paru grâce à Ground Up Productions. En 2009, le rappeur FiligranNn et le vidéaste Jo Le Zef ont fondé la première compétition québécoise de battle rap, c'est-à-dire des joutes de rap — WordUp — qui sert de point de départ aux nouveaux artistes et dont la chaîne YouTube représente une source majeure de contenu actuel et exclusif issu du mouvement rap québécois (Boisvert-Magnen, 2019 ; Desfossés, 2020).

Grâce à Internet, l'essor du rap québécois a entraîné une nouvelle priorité chez les artistes, celle de s'intéresser aux politiques linguistiques en vigueur au sein de l'industrie musicale québécoise globale. Ces artistes mettent maintenant l'accent sur les critères d'admissibilité au financement gouvernemental des projets musicaux menés au Québec (Giguère, 2020, 2022 ; Lesacher, 2015, 2016).

Au niveau fédéral, le ministère du Patrimoine canadien subventionne l'industrie musicale à travers des Fonds pour la musique du Canada administrés par Musicaction. Depuis 2002, la politique de financement de Musicaction oblige que : « 70 % du contenu [subventionné] est francophone (soit 70 % des pièces ou 70 % du minutage), sauf pour les musiques classique, instrumentale et du monde » (Musicaction, 2021). Son homologue pour les productions anglophones, The Foundation Assisting Canadian Talent On Recordings (FACTOR), a également une réglementation linguistique selon laquelle les œuvres dont plus de 50 % des paroles sont de langue française ne sont pas admissibles au soutien financier (FACTOR). Ainsi, aucun financement n'est prévu pour les œuvres dont le contenu est de 50 à 70 % francophone, ou inversement de 30 à 50 % anglophone.

Pour cette raison, la langue d'origine des paroles de chansons rap est ainsi devenue une question qui suscite énormément d'intérêt au sein du mouvement rap québécois. Les artistes abordent cette question sous l'œil du public, tant lors d'entretiens médiatisés qu'au sein de leurs paroles. Concernant la radio et la télédiffusion, le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) « stipule qu'au moins 65 % des pièces musicales vocales de catégorie 2 mises en ondes par des stations francophones au cours de chaque semaine de radiodiffusion doivent être des pièces de langue française » (CRTC, 2011, p. 4). Ainsi, pour les artistes qui s'expriment à travers plusieurs langues, la décision de se conformer ou non aux contraintes linguistiques détermine non seulement leur admissibilité au financement gouvernemental, mais aussi la possibilité que leurs œuvres soient diffusées ou non sur les canaux médiatiques conventionnels. Par conséquent, le discours du mouvement rap québécois intègre la thématique concernant la langue, la perception et le comportement de l'artiste envers la langue, son identité linguistique, et la politique linguistique. Voici un extrait de chanson rap traitant de cette question :

L'industrie qui nous boycotte, man that's right back where we started from.  
Just like that, j'm'en viens gâcher l'fun.  
Soixant-neuf pour cent francophone, tell 'em where the fuck I'm from.  
Non, j'demanderai jamais pardon.  
(Koriass, *Love Suprême*, 2016, piste 14).

Ce vers chanté par l'artiste vedette Loud représente une revendication du droit de s'exprimer de sa propre façon malgré les conventions en vigueur au sein de l'industrie musicale québécoise.

La pertinence de l'étude du rap dans le cadre d'une étude sociolinguistique variationniste portant sur le français québécois s'illustre ainsi à la lumière de sa qualité métalinguistique et de ses qualités de représentativité de la diversité sociale, de richesse langagière et de modernité avant-

gardiste. Nous nous sommes engagés dans ce sujet d'étude parce qu'avant tout, le mouvement rap québécois reflète de nombreux aspects des réalités des jeunes membres de la société québécoise et qu'il sert à ces individus de voie expressive pour la dénonciation et la renégociation des structures sociales et de leurs conséquences marginalisantes, ainsi que pour la performance de l'identité et, particulièrement, de ses nombreuses dimensions (sociale, linguistique, culturelle, ethnique, etc.) à la lumière des forces marginalisantes auxquelles sont soumis ces individus. Globalement, le rap fait partie du discours des jeunes à l'ère contemporaine, et les jeunes sont les agents diffuseurs des pratiques linguistiques et de leur conditionnement sociolinguistique qui entreront en jeu à l'avenir. Ainsi, la pertinence de l'étude de leurs usages nous paraît à la fois évidente et prometteuse.

### *Aperçu de l'organisation du présent mémoire*

Au terme de cette introduction, nous tenons à résumer notre sujet. Nous avons examiné la variation au sein des pratiques langagières dans les chansons d'artistes du mouvement rap québécois dans le but d'en dégager la manière dont leur production orale, mais non spontanée est conditionnée par des facteurs internes et externes à la langue.

Dans le premier chapitre, nous synthétiserons les études antérieures en sociolinguistique et en linguistique plus généralement portant sur le rap et, par la suite, plus précisément sur le rap québécois. Nous démontrerons que l'étude (socio-) linguistique rap représente un intérêt émergent et prometteur. Nous mettrons en lumière les résultats des recherches antérieures sur le rap québécois et les façons dont notre étude contribuera à ce domaine de recherche.

Dans le chapitre 2, nous exposerons les trois variables linguistiques saillantes du français québécois que nous avons ciblées dans le but d'approfondir notre compréhension des corrélations sociolinguistiques conditionnant la production langagière des artistes rap. Nous présenterons une vue d'ensemble des études antérieures portant sur chacune des trois variables. Celle-ci nous servira plus tard de point de référence au moment de la discussion de nos propres observations concernant la variation relative à ces variables.

Dans le chapitre 3, nous fournirons une présentation détaillée de nos questions, de nos hypothèses et objectifs de recherche, et de la méthodologie que nous avons conçue pour les atteindre. Nous montrerons que la grande efficacité des logiciels et des outils de pointe dont nous nous sommes servis pour le traitement simultané des données audio et textuelles nous permettra d'effectuer dans un premier temps l'évaluation de la réalisation phonologique ou lexicale des 11 895 occurrences au total de nos trois variables prises ensemble, qui ne représentent que 0,82 % ( $n = 11\,895/1\,454\,425$ ) du volume de notre mégacorpus qui, lui, contient près d'un million et demi de mots. Par la suite, nous détaillerons les analyses que nous avons menées sur la totalité de nos données, ainsi que les facteurs d'effet éventuel dont nous avons tenu compte.

Enfin, dans le chapitre 4, nous ferons part de nos résultats d'analyse. À la lumière de ce que nous avons observé, nous établirons, par la suite des liens par rapport aux observations rapportées dans le cadre des travaux antérieurs, et nous terminerons par la discussion des points de convergences et de divergences entre nos résultats et ces études.

## **Chapitre 1**

### **Revue des études antérieures (socio-) linguistiques traitant du rap (québécois)**

Nous consacrons la présente section à une discussion approfondie des recherches antérieures en linguistique et en sociolinguistique ayant porté sur le rap. Nous commencerons par donner un aperçu de la portée de ces études, particulièrement concernant la diversité des variétés et des sites de mouvements rap. Dans la section 2, nous discuterons de l'intégralité des recherches en *sociolinguistique rap* publiées à ce jour. Ensuite, nous proposerons une mise en commun des apports théoriques de ces études qui, à notre connaissance, représentera la toute première tentative de présenter une théorie intégrale de la sociolinguistique rap. Enfin, nous terminerons en discutant des études et de leurs implications théoriques portées sur la variété de rap en évolution au Québec.

#### **1.1 Vue d'ensemble des études (socio-) linguistiques rap**

Les études portant sur le rap datent des années 1970. En particulier, cet intérêt s'est présenté dans les disciplines de la sociolinguistique, l'ethnographie, la sociologie, la linguistique de contact, la pédagogie, la didactique et de nombreux sous-domaines de la linguistique formelle, tels que la phonologie, la lexicographie, la morphologie et la syntaxe.

Les travaux de certains auteurs d'études en (socio-) linguistique rap exemplifient ce domaine émergent. Notons particulièrement les trois ouvrages collectifs qui regroupent des études en (socio-) linguistique rap. Alim, Ibrahim et Pennycook (2009) en est le premier et rassemble 12 études (socio-) linguistiques. Le deuxième, Terkourafi (2010) regroupe principalement les travaux d'étudiants membres du Centre de linguistique de l'Université Leidens, mais également des contributions de sociolinguistes expérimentés, tels qu'Androutsopoulos, Cutler, et l'équipe composée de Brunstad, Røyneland et Opsahl. Le plus récent ouvrage collectif de recherches en (socio-) linguistique rap a été publié en 2018 (Ross et Rivers, 2018). En plus de ces ouvrages, de nombreuses études ponctuelles ont également été menées en (socio-) linguistique rap. Elles représentent un éventail important de régions géographiques et d'approches méthodologiques.

L'aspect géographique a fait l'objet de discussions dans de nombreuses études (socio-) linguistiques rap (Auzanneau, 2001 ; Blais, 2009 ; Corona et Kelsall, 2016 ; Hornberger et Swinehart, 2012 ; Pennycook, 2007a, 2007b ; Sarkar et Allen, 2007 ; Williams et Stroud, 2010). Ces auteurs ont montré que la géographie définit le contexte socioculturel et géopolitique encadrant un mouvement rap local. Elle sert ainsi de repère principal pour différencier les mouvements rap à travers le monde. L'urbanisme étant une force motrice particulièrement saillante de l'évolution du rap, l'étude (socio-) linguistique du rap s'effectue principalement en milieu urbain, c'est-à-dire, dans les grandes villes. À des fins illustratives, énumérons par ordre de répartition géographique les villes ayant servi de sites d'études rap.

En Amérique du Nord :

- Los Angeles, Californie (Alim, 2009 ; Alim, Lee et Carris, 2010 ; Gilbers, Hoeksema, de Bot et Lowie, 2020 ; Lewis, 2017) ;
- New York, New York (Cutler, 2003 ; Gilbers *et coll.*, 2020) ;
- Chicago, Illinois ; St. Louis, Missouri ; Atlanta, Georgia (Cramer et Hallett, 2010) ;
- Montréal, Québec (Blais, 2009 ; Chamberland, 2002 ; Jones, 2011 ; Leavitt, 2021 ; Lemay, 2016 ; Lesacher, 2015, 2016 ; Low, 2010 ; Low et Sarkar, 2012, 2014 ; Low, Sarkar et Winer,

2009 ; Ransom, 2013; Sarkar, 2008, 2009; Sarkar et Allen, 2007 ; Sarkar et Low, 2012; Sarkar et Winer, 2006; Sarkar, Winer et Sarkar, 2005; Tremblay, 2020) ;

- Moncton, Nouveau-Brunswick (Thibault, 2011) ; et
- St. Johns, Terre-Neuve (Clarke et Hiscock, 2009).

En Afrique :

- Le Cap, Afrique du Sud (Williams, 2016, 2017 ; Williams et Stroud, 2010, 2013, 2014) ;
- Dakar, Sénégal (Auzanneau, 2001 ; Auzanneau et Fayolle, 2011 ; Auzanneau, Bento et Fayolle, 2002 ; Sow, 2018) ;
- Libreville, Gabon (Auzanneau, 2001, 2002 ; Auzanneau, Bento et Fayolle, 2002) ;
- Abuja, Nigérie (Omoniyi, 2009) ;
- Dar es Salaam, Tanzanie (Higgins, 2009) ;
- Tunis, Tunisie (Gabsi, 2020) ;
- Cairo, Égypte (Williams, A., 2009, 2010) ;
- Marrakech, Maroc (Harrouchi, 2015).

En Europe :

- Marseille, France (Andree, Ismail et Darmayanti, 2019 ; Jacono, 2002 ; Verbeke, 2016) ;
- Paris, France (Makerova, 2013 ; Verbeke, 2016) ;
- Barcelone, Espagne (Corona, 2018 ; Corona et Kelsall, 2016) ;
- Oslo, Norvège (Opsahl et Røyneland, 2016) ;
- Helsinki, Finlande (Westinen, 2018) ; et
- Munich, Allemagne (Alim, 2009).

Dans l'hémisphère sud :

- El Alto, Bolivie (Hornberger et Swinehart, 2012) ;
- Buenos Aires, Argentine (Beiras del Carril et Cúneo, 2020) ;
- São Paulo, Brésil (Roth-Gordon, 2009) ; et
- Sydney, Australie (O'Hanlon, 2006 ; Ross, 2018).

En Asie :

- Hong Kong (Lin, 2009, 2011, 2014 ; Lin et Man, 2011) ;
- Ulaanbaatar, Mongolie (Dovchin, 2018 ; Sultana, Dovchin et Pennycook, 2015) ;
- Tokyo, Japon (Tsujimura et Davis, 2009) ; et
- Tcheliabinsk, Russie (Makerova, 2013).

Ce qui devient clair en considérant cet ensemble de recherches dans son intégralité est que l'étude (socio-) linguistique rap relève d'un intérêt scientifique mondial.

Sur le plan méthodologique, de nombreuses approches ont été adoptées. Sur l'axe qualitatif quantitatif, la plupart des approches tendent plus vers le pôle qualitatif, quoique certaines études récentes adoptent une approche hybride (Cotgrove, 2018 ; Gilbers, 2018b ; Racine, 2018). Bien que moins nombreuses, plusieurs études quantitatives ont également été proposées en sociolinguistique rap (Cramer et Hallett, 2010 ; Cutler, 2003 ; Eberhardt et Freeman, 2015 ; Gilbers, 2018a, 2018b ; Gilbers, Hoeksema, de Bot et Lowie, 2020 ; Lemay, 2016 ; Makerova, 2013 ; O'Hanlon, 2006 ; Racine, 2018 ; Verbeke, 2016). Pour ces dernières, l'approche variationniste domine et implique une

perspective empirique (Cramer et Hallett, 2010 ; Cutler, 2003 ; Eberhardt et Freeman, 2015 ; Gilbers, 2018a, 2018b ; Gilbers, Hoeksema, de Bot et Lowie, 2020 ; O'Hanlon, 2006 ; Racine, 2018 ; Verbeke, 2016).

Les études sociolinguistiques rap traitent de diverses sources de données linguistiques. Les principales d'entre elles sont les paroles de chansons rap (voir, par exemple, Gabsi, 2020 ; Thibault, 2011 ; Wiemeyer et Schaub, 2018).

Certaines de ces dernières traitent de corpus particulièrement volumineux :

- 1260 albums de rap québécois parus entre 1990 et 2012 (Lemay, 2016) ;
- 1191 chansons de rap américain parues entre 2005 et 2011 (Gilbers, 2018a) ;
- 220 chansons de rap allemand (Androutsopoulos, 2010) ;
- 163 chansons de rap sénégalais et gabonais parues entre 1997 et 2000 (Auzanneau, 2001, 2002) ;
- 85 chansons de rap égyptien parues entre 2005 et 2009 (Williams, A., 2009, 2010) ;
- 57 chansons de rap français (Hassa, 2010) ;
- 48 chansons de rap américain des côtes est et ouest (Gilbers, Hoeksema, de Bot et Lowie, 2020) ;
- 30 chansons de rap australien parues entre 2000 et 2003 (O'Hanlon, 2006) ;
- 21 chansons de rap américain du Sud et du Midwest (Cramer et Hallett, 2010).

En plus des analyses lyriques, les analyses interactionnelles sont également abondantes. Certaines d'entre elles portent sur le battle rap, la performance improvisée de rap en direct (Alim, Lee et Carris, 2010 ; Cutler, 2007b, 2009 ; Williams et Stroud, 2010, 2014). Toutefois, la majorité est plutôt basée sur des enregistrements de performances et d'interactions entre artistes.

Plusieurs auteurs d'analyses interactionnelles ont élargi l'analyse lyrique pour y inclure d'autres sources de données. C'est dans cet esprit qu'Androutsopoulos (2009) a proposé une approche plus holistique en intégrant des données issues des *trois sphères du discours rap*. Celles-ci renvoient aux paroles de chansons (la première sphère), aux réactions et commentaires des médias (la deuxième sphère) et aux dialogues par suite de la réception des œuvres par les membres du public (la troisième sphère). Cette approche permet la triangulation des résultats à l'aide de multiples points de repère et facilite ainsi l'interprétation des résultats.

Dans cet esprit, certains chercheurs ont retraité de leurs données initiales, surtout recueillies lors travaux ethnographiques sur le terrain, pour y intégrer des sources des deuxième et troisième sphères, afin de trianguler leurs observations et résultats (voir, par exemple, Androutsopoulos, 2009 ; Cutler, 2010a, 2010b ; Higgins, 2009 ; Omoniyi, 2009 ; Roth-Gordon, 2009 ; Williams, 2016 ; Williams et Stroud, 2013).

Les sources de deuxième sphère qui ont été prises en compte sont les commentaires sur des sites web rap (Omoniyi, 2009 ; Ross, 2018), les entretiens semi-dirigés d'auteurs et de rédacteurs des sites web rap (Androutsopoulos, 2009), les enregistrements d'épisodes de la compétition rap télé-réalité, *Ego Trip's (White) Rapper Show* (Cutler, 2010b), une publicité télévisée produite au Cap (Williams, 2016), et le discours d'ouverture de la cérémonie de remise des prix rap 2007 du rappeur américain Ice-T (Omoniyi, 2009).

Les sources de troisième sphère sont en grande proportion les messages de fans du rap postulés sur des forums en ligne (pour le rap allemand, voir Androutsopoulos, 2009 ; pour le rap

tanzanien, voir Higgins, 2009). Par exemple, l'un des corpus est de grande taille et se compose de messages de fans sur le site allemand *MZEE* publiés entre 2000 et 2008, pour un total de 17,9 millions de mots (Garley, 2010). D'autres sources de troisième sphère ont également fait l'objet d'analyses, telles que les entretiens avec de jeunes membres du public rap (Corona et Kelsall, 2016 ; Cutler, 2010a), les observations qualitatives en terrain (Cutler, 2010a), les enregistrements de conversation (Roth-Gordon, 2009) et les enregistrements vidéo recueillis lors des travaux sur le terrain (Williams et Stroud, 2013), les performances rap d'étudiants (Lin et Man, 2011), les commentaires de fans sur YouTube (Ross, 2018) et les messages de fans sur une page Facebook dédiée au rap sud-africain (Williams, 2016).

Certains auteurs ont également privilégié la capacité interprétative de leurs analyses en limitant leurs sources de données à des échantillons plus restreints. Par exemple, Dovchin (2018) ne s'est focalisé que sur une chanson et un entretien semi-dirigé avec chacun de deux artistes rap mongols, Gennie et *Lumino*. Citons également Lee (2010) qui a ciblé les œuvres de quatre artistes rap sud-coréens, Stylianou (2010) qui a examiné huit chansons d'artistes rap chypriotes, Lin (2011) qui a pris en compte les œuvres de seul un groupe rap de Hong Kong, et Westinen (2018) qui s'est basé sur une seule vidéo de musique de l'artiste rap finlandais, Musta Barbaari (*barbare noir*). Ce sont, dans ces cas, le statut périphérique et l'ampleur marginale du mouvement rap pris en compte qui motivent la favorisation d'interprétabilité qualitative à travers une approche analytique fine.

Nous venons d'exposer les particularités des approches méthodologiques adoptées dans le cadre d'études antérieures en sociolinguistique rap. Passons maintenant à la discussion des résultats et des apports de ces études.

## **1.2 Revue des études antérieures en sociolinguistique rap**

Dans cette section, nous discuterons des résultats des études sociolinguistiques rap. Afin d'être en mesure de comparer ces études malgré leurs diverses particularités, nous jugeons qu'il est nécessaire d'établir un cadre comparatif fixe. Nous aborderons d'abord les études d'auteurs qui ont appelé à la nécessité d'établir un tel cadre comparatif et nous établirons par la suite notre propre cadre théorique comparatif. Enfin, nous discuterons en profondeur et structurerons la comparaison des études antérieures en sociolinguistique rap à l'aide de notre cadre théorique.

### ***1.2.1 Le cadre tridimensionnel situation-répertoire-variation***

La sociolinguistique rap vise la comparaison de différents mouvements rap locaux et nécessite donc d'établir des modèles génériques de mouvements mondiaux dominants afin d'en différencier les configurations de mouvements. Androutsopoulos et Scholz (2002, 2003) ont proposé un tel cadre qu'ils ont appelé *tertium comparationis*, un terme latin désignant un point commun entre deux choses qui permet de les comparer. Selon ces auteurs, ce cadre consiste à élaborer un profil propre à un mouvement rap précis en fonction de quatre catégories : les thèmes des chansons, les modèles des actes de parole, les ressources rhétoriques et la variation linguistique. Au-delà même de cette classification, ces auteurs ont également souligné d'autres dimensions importantes à prendre en compte, telles que la rythmique et le *flow* des paroles, c'est-à-dire, la manière dont l'artiste enchaîne des éléments sonores successifs (Pennycook, 2007a, cité par Williams, 2017, p. 11). Soulignons qu'un autre aspect important à prendre en compte est celui du temps. En effet, les performances rap ne représentent pas d'artefacts culturels synchrones, mais sont plutôt des phénomènes diachroniques s'enchaînant au fur et à mesure du temps et de l'évolution sociale.

Nous proposons ici un nouveau cadre comparatif qui intègre les notions théoriques de la sociolinguistique rap. En permettant une comparaison uniforme, ce modèle nous permettra de cibler et d'établir, tout comme Androutsopoulos et Scholz (2002, 2003), un ensemble de repères à partir des modèles génériques de mouvements rap mondiaux par rapport auquel situer les configurations de mouvements rap locaux.

Notre cadre est tridimensionnel. Ses axes sont la situation (espace, temps, contexte sociolinguistique), le répertoire sémio-sociolinguistique (les types de variables linguistiques, leurs variantes, les taxonomies des phénomènes, etc.) et la variation sociolinguistique. Nous le désignerons dorénavant comme *le cadre tridimensionnel situation-répertoire-variation*. Décrivons maintenant certaines notions clés regroupées sur ces trois axes.

### ***1.2.2 Le premier axe : la situation spatio-temporelle et la glocalisation***

Le premier axe de notre cadre comparatif comporte deux facettes — temporelle et spatiale. À notre connaissance, la dimension temporelle fait l'objet de quatre études traitant du discours rap (Gilbers, 2018b ; Lemay, 2016 ; Racine, 2018 ; Verbeke, 2016). Il s'agit des analyses diachroniques effectuées en temps réel. Ces dernières ont toutes été publiées au cours des six dernières années. Cela s'explique par la relative jeunesse, d'un côté, du genre musical rap et de l'autre, du domaine de la sociolinguistique.

D'une perspective globale, Blais (2009) met en évidence l'importance de la dimension temporelle dans la production rap. Cette auteure souligne la manière dont la variété de rap québécoise est articulée en fonction des trajectoires spatiales et temporelles des artistes. La concrétisation de ces trajectoires (sous la forme, par exemple, de vedettes, de lancements de disques, de spectacles, etc.) fournit aux mouvements rap leur caractère unique et local. Ainsi, les forces d'évolution et de remise en question auxquelles l'assemblage qui constitue le lieu rap est continuellement soumis, et pour lesquelles le temps est un facteur largement déterminant, représentent des forces de localisation. Toutefois, ces forces opèrent également sur l'échelle mondiale en tant que conditions générales du genre rap, ce qui les qualifie simultanément de forces de mondialisation. Cette concomitance est saisie par le terme « glocalisation » (Robertson, 1996, cité par Androutsopoulos, 2009, p. 44 ; ainsi que par Pennycook et Mitchell, 2009, p. 40) qui signifie la mise en œuvre simultanée des processus de globalisation et de localisation. Dans cette optique, Blais (2009) affirme que la pérennité est un facteur intrinsèque de l'évolution du genre rap, qui confère donc un rôle déterminant à la dimension temporelle.

L'autre facette du premier axe du cadre correspond à la dimension spatiale, ou diatopique. Globalement, la première instanciation du genre, celle du rap américain, est la première à avoir acquis un caractère distinctif lié à sa localisation géographique. Dès ses débuts, le mouvement s'est réparti entre les côtes est et ouest où deux grandes variétés régionales distinctes de rap ont depuis évolué. C'est entre ces deux côtes que le rap a commencé à se différencier sur le plan linguistique. Pendant les années 1990, la concurrence et les tensions entre ces deux mouvements étaient et prononcées. Ces forces se sont traduites par l'emploi élevé de marqueurs linguistiques régionaux caractéristiques des deux univers. L'association de nombreux artistes à des gangs de rue et la rivalité entre celles-ci ont accentué cette tension jusqu'au point où une guerre s'est déclenchée entre les deux côtes (Gilbers, 2018b, p. 14). La production linguistique, et en particulier l'emploi de variantes régionales marquées, est devenue l'un des principaux moyens par lesquels ces artistes ont tenté d'affirmer leur suprématie. Sur la côte est, l'authenticité s'est traduite par l'emploi des variantes de l'anglais vernaculaire afro-américain (AAVE) et de l'anglais vernaculaire latino-new-yorkais

(NYLE). Cutler (2003, 2010a) a attesté une fréquence d'emploi plus élevée de ces variantes au sein du rap qu'au sein du grand public sur la côte est, même chez certains artistes qui n'avaient pas toujours eu de contacts avec ces registres de langue. L'emploi délibéré de variantes linguistiques pour exprimer la spécificité régionale se qualifie donc d'un acte de stylisation lié à l'identité. Certaines variantes marquées des registres AAVE et NYLE sont devenues au fur et à mesure des marqueurs d'identité de la culture rap mondialisée. Par la suite, ces mêmes marqueurs peuvent avoir perdu leur caractère régional initial à travers les processus de sémiotisation et de recontextualisation qui leur attribuent plutôt une association à la culture rap mondiale. Comme le montre Williams (2017), ces variantes deviennent ainsi des outils de stylisation à la disposition de tous les artistes au sein de la diaspora rap.

### ***1.2.3 Le deuxième axe : le répertoire et l'identité de l'artiste***

Le deuxième axe de notre cadre comparatif situation-répertoire-variation concerne le répertoire linguistique. Celui-ci regroupe les formes ayant une valeur sociale ou sémiotique qui font partie du répertoire des artistes rap. Ces formes comprennent les traits et variantes des diverses catégories linguistiques, c'est-à-dire, les éléments thématiques, lexicaux, phoniques, prosodiques, morphosyntaxiques et multilinguistiques. Nous nous intéressons particulièrement à la manière dont ces formes sont impliquées dans le processus de stylisation identitaire.

L'identité est un facteur externe à la langue qui, en raison de sa complexité, représente un intérêt considérable en sociolinguistique. Cette complexité résulte du fait que l'identité a de nombreuses facettes qui se lient aux facteurs sociaux, tels que la citoyenneté, la nationalité, l'ethnicité, les compétences langagières, la dominance langagière, le réseau social, le marché linguistique et la perception des hiérarchies sociales locales liées à la langue. L'effet de ces facteurs sur la production langagière des artistes rap et l'importance respective de chacun varient en fonction des particularités de la situation sociolinguistique (par exemple, les politiques et pratiques en matière d'immigration).

La construction de l'identité dans la performance rap implique une importance particulière de l'authenticité et de la crédibilité de l'artiste face à son public et à ses concurrents. Cela signifie que la construction de l'identité peut opérer au-dessus du niveau de conscience. D'ailleurs, de nombreuses études en sociolinguistique rap montrent que la construction de l'identité se produit de manière collaborative. Williams et Stroud (2010, 2013) ont émis l'hypothèse que les jeunes artistes et les amateurs du genre rap participent et appartiennent à un réseau rap translocal, c'est-à-dire un réseau qui relie les divers mouvements rap locaux sur l'échelle mondiale. De cette manière, le rap ressemble à une diaspora, particulièrement dans la mesure où il permet l'évolution concomitante des pratiques sociolinguistiques, telles que la construction de l'identité, dans chacune des trois sphères locale, mondiale et translocale. Ainsi, les mouvements individuels évoluent de manière semi-indépendante sur l'échelle locale, mais également de manière semi-dépendante par rapport à la culture rap mondiale. Leur coexistence en tant que mouvements rap pluriels dans le monde signifie qu'ils évoluent en relation les uns avec les autres, c'est-à-dire au niveau translocal.

Au sein de ces trois sphères, les artistes rap négocient leur identité en concertation avec d'autres artistes du même mouvement ou d'autres mouvements. La construction identitaire s'effectue à travers la mise en valeur d'éléments stylistiques ainsi que par le dénigrement d'éléments qui renvoient aux identités des adversaires. Une stratégie employée dans ce processus est l'opposition. Cette dernière représente un procédé qui s'effectue de différentes manières dans le rap. La plus commune est l'opposition entre le *Soi* et le sociotype du rappeur new-yorkais, c'est-à-dire

celui qui parle anglais afro-américain vernaculaire (AAVE) et qui a grandi dans les bidonvilles de New York. Cette relation d'opposition devient plus évidente lorsque l'artiste s'écarte de ce prototype d'artiste afro-américain en termes de caractéristiques sociodémographiques. Comme souligne Williams (2017), tandis que l'anglais afro-américain vernaculaire (AAVE) sert de source principale d'éléments qui stylisent l'affiliation à la culture rap mondiale, l'image du rappeur prototypique ne convient pas à tous les artistes. Pour cette raison, l'artiste a besoin d'outils, comme celui de l'opposition, pour se construire une identité, pour la démarquer et l'orienter par rapport aux stéréotypes connus associés au rap américain et à la culture rap mondiale.

Cet outil est mis en évidence par Cutler (2003, 2007b, 2009, 2010a, 2010b). Il s'agit de la manière dont les artistes du mouvement rap new-yorkais mettent en opposition la « négritude » et la « blanchité » dans un processus de co-construction identitaire. Ainsi, les artistes négocient entre eux leurs rapports les uns avec les autres sur ce spectre oppositionnel entre la négritude et la blanchité. Les analyses de Cutler (2007b, 2009, 2010b) ont montré qu'à travers ce processus, les artistes renégocient et, souvent, subvertissent les hiérarchies sociales dominantes, comme celle liée au binaire inégalitaire noir-blanc qui domine autrement au sein de la société. À travers cette subversion des hiérarchies dominantes, le collectif d'artistes rap attribue une valeur positive et un statut de prestige au fait d'appartenir aux communautés marginalisées, minoritaires, ou désavantagées. Par conséquent, même si la blanchité est avant tout une caractéristique non marquée ou normative, elle devient potentiellement marquée dans le rap. Elle sert donc de condition déclencheuse dans la performance rap d'artistes blancs du devoir de reconnaître sa propre blanchité par sa production linguistique en particulier. Ceci peut se traduire par le fait d'éviter l'emploi de variantes associées au AAVE, par exemple, le mot en « N » et la chute du /r/ en fin de mot.

En plus de reconnaître leur propre blanchité, pour être perçus comme authentiques, les rappeurs blancs doivent aussi permettre à leurs rivaux d'y faire référence (Cutler, 2009). Dans cette optique, la production rap d'un artiste donné est contrainte par des conventions d'emploi pragmatiques rattachées aux formes linguistiques qui renvoient à une connotation sociale en fonction du rapport entre cette connotation et leur propre identité. Si, par exemple, l'emploi par un artiste blanc de variantes du AAVE dépasse un certain seuil conventionnel, l'artiste risque de perdre sa crédibilité face à son public et surtout à ses adversaires. Ceci implique l'agentivité de l'artiste lorsqu'il essaie de respecter les contraintes sociolinguistiques sur la fréquence d'emploi de variantes linguistiques auxquelles est rattachée une valeur de marqueur identitaire.

Puisque le binaire noir blanc n'est pas pertinent chez tous les artistes rap, d'autres stéréotypes oppositionnels entrent en jeu. D'une manière générale, le *Soi* et l'*Autre* (auquel s'oppose le *Soi*) servent de modèles sociotypiques dont dispose l'artiste afin de se construire son identité et de l'orienter par opposition à d'autres. Cette auto-orientation oppositionnelle implique largement des stratégies linguistiques, particulièrement pour attribuer une signification indexicale de l'altérité à certaines formes linguistiques.

Certains artistes pour qui l'opposition noir-blanc ne s'applique pas évoquent ainsi d'autres oppositions pour se définir à travers l'altérité. L'étude de Clarke et Hiscock (2009) a révélé, par exemple, qu'à Terre-Neuve, certains artistes rap stylisent l'inauthenticité de manière intentionnée et stratégique. Ils parodient les comportements stylistiques et linguistiques locaux et mondiaux ainsi que les contraintes sociolinguistiques sur l'emploi de certaines formes en accentuant l'emploi de telles formes. De cette manière, l'artiste se présente en opposition non seulement au *Soi*, qui représente l'identité prototypique de l'artiste ou du locuteur local, mais également à l'*Autre*, qui représente dans ce cas l'artiste prototypique du rap mondial. Ainsi, l'artiste fait place à une troisième

personnalité : une identité hybridisée, ou « globale » (voir, Pennycook et Mitchell, 2009), c'est-à-dire, une identité qui renvoie simultanément à son appartenance à la nation rap mondiale ainsi qu'à son mouvement local et qui véhicule un caractère individuel indexant sa propre singularité.

Cette triangulation identitaire est un processus saillant dans le rap. Elle se réalise largement par l'établissement d'une *marginalité collective* (Osumare, 2007, cité par Roth-Gordon, 2009). C'est un processus par lequel l'artiste se lie à la marginalité rattachée à l'identité du rappeur prototypique du mouvement rap mondial. Cette identité marginalisée s'est vue attribuer une valeur de prestige et de pouvoir au sein du genre à travers la subversion des hiérarchies sociales. Elle permet ainsi à l'artiste de revendiquer son prestige et pouvoir en faisant le pont entre cette marginalité typique du rap et sa propre condition de marginalité. Roth-Gordon (2009) donne un exemple de marginalité collective établie par des jeunes artistes du rap brésilien. Ces artistes empruntent des échantillons de paroles des chansons du rap américain et les transplantent dans leur propre discours. Ils mettent en lumière leur assujettissement aux conditions marginalisantes locales dérivées du ghetto urbain racialisé dans lequel ils vivent. Ainsi, leur lieu et les inégalités socioéconomiques, urbaines et raciales forment des points de convergence avec la marginalité généralisée au sein du mouvement rap mondial (Roth-Gordon, 2009, pp. 64-66). La référence explicite ou implicite à ces points communs devient ainsi un moyen expressif par lequel les artistes peuvent se lier aux diverses instanciations locales et globales du rap en fonction de leur marginalité. Sur le plan linguistique, cela se manifeste dans les textes rap par la juxtaposition et le parallélisme des références aux forces marginalisantes qui abondent dans les ghettos urbains racialisés, telles que la drogue, la violence structurelle et les inégalités sociales (Roth-Gordon, 2009, p. 66).

La marginalité collective peut également être établie en pluralité, comme le démontre Williams (2009, 2010). Cette auteure met en évidence la manière dont les artistes du rap égyptien établissent de multiples instanciations de la marginalité collective pour se construire une identité hybride tripartite à la fois égyptienne, arabe et associée au rap. Ils s'identifient comme égyptiens en incorporant à leur musique des éléments patriotiques tels que la musique de l'hymne national. Ils se rattachent au monde panarabe en faisant référence à la lutte palestinienne et aux cas d'oppression dans le monde arabe, comme la guerre en Irak, en se référant ouvertement à des formules telles que « État uni d'Arabie » (Williams, 2010, p. 82) et en préservant la phonologie arabe des emprunts à l'arabe. En ce qui concerne la culture rap mondiale, plutôt que d'emprunter directement les marqueurs d'identité rap établis, les rappeurs égyptiens effectuent des *retournements du scénario* [du terme anglais, « script flippin' »] (Smitherman, 1997, cité par Williams, 2010, p. 86). Il s'agit ici de s'approprier un trait de caractère utilisé exclusivement au sein d'un groupe particulier, de le récontextualiser et de l'employer comme marqueur de leur identité hybride, c'est-à-dire d'artiste rap arabe égyptien. Un exemple courant du retournement du scénario par ces artistes est leur emploi du terme, « sand nigga » (Williams, 2010, p. 86), qui incorpore à la fois le mot en « N », qui est normalement réservé à l'usage de la communauté afro-américaine, et la chute du /r/ qui est un trait marquant de l'anglais afro-américain vernaculaire. À travers cette pratique, les artistes du rap égyptien subvertissent ce qui est typiquement une injure raciale tabou en l'intégrant comme un indice positif de leur identité hybride plurielle.

À l'opposition s'ajoute un autre procédé principal employé par les artistes rap afin d'attribuer une valeur d'altérité à des formes linguistiques : l'entextualisation. Il s'agit du processus de recyclage des matériaux qui ont une importance sociale et une valeur culturelle, tels que des images, sons et autres représentations culturelles, par extraction d'un contexte original et transposition dans un nouveau contexte (Scollon et Scollon, 2004, pp. 101-103). Opsahl et Røyneland (2016) mettent

en valeur la façon dont de jeunes artistes du mouvement rap norvégien, majoritairement issus de l'immigration, incarnent intentionnellement l'*Autre* et s'opposent au *Soi* qui représente la forme normative d'identité locale homogène. Les artistes norvégiens revendiquent cette altérité en se présentant comme des usagers et diffuseurs de ce qu'Opsahl et Røyneland appellent le « kebabnorsk », qui se traduit par *norvégien kebab*. Il s'agit d'un style de discours émergent que Opsahl et Røyneland (2016, p. 47) classifient de « multiethnolecte ». En employant ce nouveau style multiethnolectale, ces artistes s'opposent aux usagers du norvégien standard, langue de la classe dirigeante. Dans ce cas, la négociation d'identités et de normes langagières aboutit non seulement à la subversion des hiérarchies sociales dominantes, mais également à la création d'un nouveau registre de discours. Ces nouveaux registres font l'objet de plusieurs études sociolinguistiques rap (Brunstad, Røyneland et Opsahl, 2010 ; Hassa, 2010 ; Higgins, 2009 ; Sow, 2018 ; Verbeke, 2016) et se voient attribuer une valeur culturelle dans le discours rap liée à la diversité culturelle et aux sous-cultures hybrides.

L'entextualisation se matérialise d'une autre manière en situation de contacts des langues par la mise en avant de langues et de registres locaux. Examinons de plus près l'étude de Williams et Stroud (2010) qui met de l'avant l'entextualisation des variétés de langue non standard, telles que l'afrikaans kaapse, le registre sabela et l'anglais afro-américain, dans le répertoire rap en Afrique du Sud. Les formes linguistiques intrinsèquement liées à ces variétés sont porteuses d'une valeur de prestige attribuée en raison de leur caractère marqué par rapport aux hiérarchies des langues dominantes locales. Les auteurs expliquent la manière dont cette subversion de pratiques langagières conventionnelles est conditionnée :

L'entextualisation du local et l'enregistrement concomitant du genre *cipa* [rap] permettent l'émergence d'un espace sémiotique et donnent une légitimité aux pratiques multilingues qui, en effet, créent des conditions favorables à l'expression d'identités marginalisées, [...] un espace sémiotiquement encadré dans lequel les jeunes sont souvent en mesure de s'engager dans un ensemble plus large de questions relatives à leur position dans la société, telles que la sexualité, la politique et la transformation sociale (Williams et Stroud, 2010, pp. 56-57).

Dans cet espace sémiotique, les jeunes artistes s'engagent à reformuler les conventions langagières locales et déclenchent des processus liés à la création de nouvelles variétés et de nouveaux registres de langue. Cette forme d'agentivité, ou de « citoyenneté (multi)linguistique » (Stroud, 2001, p. 353) est préconditionnée par la diversité sociolinguistique, le multilinguisme, et l'hybridité qui sont omniprésents dans la culture des jeunes. La création de nouvelles variétés et de nouveaux registres et styles de langue implique donc un seuil de diversité qui doit être atteint pour que ces changements s'effectuent.

La diffusion concomitante de multiples nouveaux styles langagiers au sein des espaces translocaux s'effectue depuis quelques décennies à travers les pratiques des jeunes artistes rap. En conséquence, cela a entraîné l'émergence de ce que Helland (2018) qualifie de « supervernaculaire ». Il s'agit d'un changement du bas vers le haut déclenché dans la mesure où le seuil de diversité pour la création de nouveaux registres linguistiques a été atteint. Bien que les artistes rap exercent de l'agentivité dans le processus de l'expression identitaire, ils ne s'impliquent pas comme intervenants en ce qui concerne la diversité latente au sein de la communauté. Ainsi, comme le montre Lin (2011), tandis que la stylisation est un processus délibéré, la créativité linguistique au sein des communautés de jeunes est une réponse inconsciente et progressive à l'existence accrue d'identités mondialisées, cosmopolites, multiculturelles et hybrides.

En fin de compte, la construction de l'identité implique de nombreuses stratégies : le subvertissement des hiérarchies langagières dominantes, l'opposition, la collaboration, l'entextualisation et la création de nouveaux registres. Nous nous tournons maintenant vers la manifestation de ces stratégies dans la production linguistique des artistes rap en passant en revue la variation observée dans les études antérieures concernant l'emploi des éléments thématiques, lexicaux, phonologiques, prosodiques, morphosyntaxiques et multilinguistiques.

#### ***1.2.4 Le troisième axe : la variation linguistique dans le rap***

Ayant jusque-là élaboré les premier et deuxième axes de notre cadre comparatif situation-répertoire-variation, passons au troisième axe, la variation. Nous proposons une synthèse des études antérieures et une discussion des résultats de celles-ci concernant la production des formes linguistiques et la variation au sein de cette production.

##### *1.2.4.1 La variation thématique*

L'analyse thématique est l'une des approches les plus répandues dans l'étude sociolinguistique rap, qui porte largement sur l'analyse des paroles de chansons rap. Afin de structurer notre discussion des analyses thématiques, nous adoptons la catégorisation de thèmes proposée par Wiemeyer et Schaub (2018). À travers leurs analyses du rap allemand, ces auteurs ont dégagé trois catégories thématiques marquantes du genre rap. Ces catégories sont la résistance contre les institutions du pouvoir, les enjeux sociaux et les enjeux mondiaux. À cette série, nous ajoutons une dernière catégorie, celle de la revendication de l'identité.

Dans la première catégorie, les institutions dont il s'agit, selon Wiemeyer et Schaub (2018), sont celles composant le *système* [du terme anglais, « the system »], qui représente l'amalgame des organes juridiques auxquels s'oppose de manière systématique la culture de la rue associée au rap. Celles-ci comprennent les procureurs fédéraux, les forces de police, les services fiscaux, le gouvernement et les politiciens (Wiemeyer et Schaub, 2018). Lee (2010) souligne, par exemple, l'une de ces institutions envers laquelle les artistes du rap sud-coréen expriment une résistance particulière : les forces armées. Puisque le service militaire est exigé des hommes sud-coréens, il est devenu un sujet envers lequel les artistes expriment leur désaccord, particulièrement dans la mesure où il risque d'interrompre leur expression artistique.

Un autre exemple d'institution envers laquelle les artistes rap orientent leur résistance est l'industrie du disque. Ce sont les artistes du rap québécois qui, selon Lemay (2016), font preuve depuis les années 1990 d'une forte résistance face aux prérequis linguistiques stricts imposés par l'industrie du disque pour être admissibles aux prix musicaux. Il s'agit d'un changement thématique principal attesté entre 1990 et 2012 dans le rap québécois, qui existe dans une situation qui se caractérise par une croissance progressive de plurilinguisme (Lemay, 2016).

D'autres thèmes sont mis en évidence par Williams (2009, 2010). Le premier est l'oppression du monde arabe par les forces occidentales. Ce thème attesté dans le rap égyptien se matérialise sous la forme d'expressions de résistance contre, par exemple, la lutte palestinienne, le sionisme, la prison de Guantanamo Bay et la guerre d'Irak, mais également sous la forme d'expressions de fierté liées au panarabisme.

Un autre exemple de résistance est révélé par Dovchin (2018). Cette auteure a mis l'accent sur la dissidence sociale véhiculée par les artistes du mouvement rap mongol. Ces artistes exposent à travers un discours explicite les injustices sociales résultant de l'histoire de mauvaise

administration et d'oppression culturelle du peuple qu'ils opposent simultanément aux symboles de fierté nationale mongole. Ces symboles ont des fonctions différentes : référentielle (tels que les références au drapeau mongol et à Genghis Khan) ; illustrative (tels que les images des costumes, des danses et des sports traditionnels) ; et musicale (tels que les extraits de chants de chamans, d'instruments et de « urtiin duu » [*chant long*] traditionnels). Dans l'ensemble, tous ces exemples d'analyses thématiques révèlent les diverses manières dont les artistes expriment et transmettent la résistance contre l'oppression systématique exercée par diverses institutions à travers leur discours rap.

La deuxième grande catégorie thématique proposée par Wiemeyer et Schaub (2018) est celle qui regroupe les enjeux sociaux. Le racisme en est le plus attesté dans la littérature et fait l'objet des analyses menées sur le rap américain de la côte ouest (Alim, Lee et Carris, 2010) et de la côte est (Cutler, 2010b), le rap sud-africain (Williams et Stroud, 2014), le rap allemand (Androutsopoulos, 2010), le rap hongrois (Simeziane, 2010), le rap chypriote (Stylianou, 2010) et le rap brésilien (Roth-Gordon, 2009). Simeziane (2010) expose, par exemple, la manière dont les artistes du mouvement rap en Hongrie établissent une connexion à la marginalité collective en faisant référence à la couleur de leur peau. Ces artistes créent des métaphores et se servent de leur langue minoritaire, le romani, pour établir un lien entre leurs origines roms et la « négritude » associée au rap américain en mettant particulièrement l'accent sur la référence explicite à la couleur de la peau.

D'autres thèmes encore s'ajoutent à la catégorie des enjeux sociaux. Wiemeyer et Schaub (2018) constatent une forte fréquence de thèmes liés à la violence et aux conditions de logement précaires. Dans le même ordre d'idées, Racine (2018) souligne les thèmes les plus dominants et la manière dont ils ont changé dans le rap américain entre les périodes de 1989 à 1990 et de 2015 à 2016. Son analyse révèle que certains thèmes circonstanciels — concernant l'argent, la drogue et le style de vie rap — étaient beaucoup plus fréquents durant la deuxième période (Racine, 2018, p. 253). Ce changement s'est accompagné d'une diminution de la fréquence de thèmes qui renvoient au « diss » (du terme anglais qui veut dire *propos irrespectueux*) et de la disparition totale de thèmes didactiques, c'est-à-dire de thèmes destinés à interpeller et à pousser l'auditeur à affronter une situation négative (Racine, 2018, p. 253-254). L'auteur attribue ces changements à l'évolution générale du genre, qui délaisse pendant cette période (1989-2016) les thèmes didactiques et sexuels explicites au profit d'une introspection sur le mode de vie personnel.

La catégorie des enjeux sociaux comprend également des thèmes reliés au genre, à la sexualité, à l'identité de genre et à l'orientation sexuelle. Commençons par le genre. Le rap dans son ensemble est nettement dominé par les hommes. Bien qu'il y ait beaucoup d'artistes rap féminines connues appartenant aux différents mouvements rap dans le monde, les artistes masculins sont beaucoup plus nombreux que leurs homologues féminins. Ainsi, bien qu'il semble évident que le genre influence la production de rap, les preuves empiriques de la variation en fonction du genre sont limitées en raison des contraintes liées à la composition pratique des échantillons. Néanmoins, Alim, Lee et Carris (2010) ont fourni des preuves qualitatives qui vont dans le sens de cette hypothèse. Ces auteurs ont discuté de la manière dont le discours rap sur la côte ouest-américaine renforce les hiérarchies négatives en matière de genre et de sexualité même s'il subvertit les hiérarchies locales de races et d'ethnies. Ils postulent qu'il s'agit d'un acte inconscient, bien que l'intentionnalité ou le manque d'intention des artistes masculins dans le renforcement de leur domination au sein de la culture rap n'ait pas encore été étudié de manière empirique.

Un autre exemple d'enjeux liés au genre est fourni par Westinen (2018) à travers son analyse du mouvement rap en Finlande. Selon son analyse, les artistes rap finlandais se servent des symboles

de la masculinité, particulièrement celle associée au stotype du rappeur afro-américain, pour revendiquer un sentiment de marginalité. Westinen (2018) constate que, dans la mesure où ces artistes font appel à la convergence entre leur propre sens de marginalité — lié au fait d'être touché par la migration dans une société relativement homogène — et la marginalité des rappeurs afro-américains, ces artistes finlandais se réapproprient les marqueurs de la masculinité afro-américaine pour véhiculer un sentiment de marginalité collective.

Les enjeux liés à la sexualité et à l'orientation sexuelle font l'objet d'une étude proposée par Auzanneau et Fayolle (2011) et portée sur le rap sénégalais. Ces auteurs ont présenté une analyse de l'emploi de marqueurs linguistiques et sémiotiques évoquant deux stotypes : l'homosexuel et la prostituée. Leur analyse révèle une tendance semblable à celle qu'ont signalée Alim, Lee et Carris (2010), dans laquelle le discours rap semble renforcer la stigmatisation sociale de la sexualité flagrante des prostituées et des orientations sexuelles autres qu'hétérosexuelles. Bien que les auteurs attribuent ce phénomène à la perpétuation involontaire par les rappeurs masculins d'idéologies sociétales, aucune preuve quantifiable n'est fournie à ce sujet. Il est donc évident qu'une plus grande attention devrait être accordée dans les recherches futures aux effets des enjeux liés au genre et à la sexualité sur la variation linguistique dans le discours rap.

La troisième grande catégorie proposée par Wiemeyer et Schaub (2018) regroupe les enjeux mondiaux. L'immigration en représente le plus commun. De nombreux auteurs ont constaté une forte présence de discours porté sur l'immigration : Brunstad, Røynealand et Opsahl (2010) et Opsahl et Røynealand (2016) dans le rap norvégien, Hassa (2010) et Verbeke (2016) dans le rap français, Westinen (2018) dans le rap finlandais, Androutopoulos (2010), Cotgrove (2018) et Wiemeyer et Schaub (2018) dans le rap allemand, Williams (2016) dans le rap sud-africain, Lin (2011) dans le rap de Hong Kong, Corona et Kelsall (2016) dans le rap espagnol, et Gabsi (2020) dans le rap tunisien. Ce dernier met notamment en lumière les périls de *harga* [un terme arabe désignant « le franchissement illégal de la frontière »] (Gabsi, 2020) qui touchent particulièrement les jeunes communautés tunisiennes. En plus des thèmes sur l'immigration, Wiemeyer et Schaub (2018) ajoutent à cette catégorie d'enjeux mondiaux des thèmes liés aux questions environnementales et aux catastrophes naturelles. Enfin, bien qu'elle n'ait pas encore fait l'objet d'une étude, nous nous attendons à ce que la pandémie mondiale de COVID-19 se retrouve dans les analyses thématiques postérieures à l'apparition de la pandémie comme un thème fréquent dans le discours rap.

Passons finalement à la quatrième catégorie thématique : la revendication de l'identité. Les thèmes abordés sont la fierté culturelle, la fierté régionale, le nationalisme et le patriotisme. Citons d'abord Cramer et Hallett (2010) qui ont mené une analyse thématique des marqueurs d'identité au sein des paroles de chansons rap du Sud et du Midwest des États-Unis. Ces auteures ont constaté qu'au Sud, les thèmes relatifs à la fierté culturelle prédominent, particulièrement ceux qui renvoient aux aliments (par exemple, *collard greens* [feuilles de chou vert], *chitlins* [chitterlings, intestin grêle du porc, semblable aux *tricandilles*, à l'*andouillette* et à l'*andouille*] *grits* [semoule de maïs], *Georgia peaches* [pêches], et *Kentucky bourbon*) et aux éléments culturels du Sud, tels que le drapeau des Confédérés et le mode de vie rural (Cramer et Hallett, 2010, pp. 266-267). En revanche, au Midwest prédominent les thèmes relatifs à la fierté régionale, tels que les références aux noms de villes, comme *St. Louie* [le diminutif de St. Louis, Missouri] et *Chi-Rock* ou *Chi-Town* [Chicago, Illinois] et de célébrités locales connues (Cramer et Hallett, 2010, pp. 267-268). À cette catégorie, l'analyse thématique menée par Makerova (2013) ajoute certains thèmes qui renvoient à la fierté liée au terroir dans le rap en France ainsi que d'autres qui évoquent une fierté liée au peuple et à leur destin dans le discours d'artistes du mouvement rap russe à Tcheliabinsk.

#### 1.2.4.2 La variation lexicale

La dimension lexicale n'est abordée que de manière indirecte dans quelques études sociolinguistiques rap. Ceci s'explique par le fait qu'il existe un chevauchement considérable entre les catégories faisant l'objet de ces études. Les unités lexicales comprennent certaines formes de l'anglais afro-américain vernaculaire (AAVE), telles que le mot « N », qui est de loin l'unité lexicale la plus étudiée, et ce, en raison de son caractère frappant en tant que cas le plus extrême d'une forme de langue limitée par des contraintes sociales (Cutler, 2003, 2007b, 2009, 2010a ; Williams, 2010).

Une autre catégorie principale regroupe les entrées lexicales du répertoire mondial du rap. Celles-ci, tirées du mouvement géniteur new-yorkais, se chevauchent largement. Toutefois, certaines de ces entrées lexicales sont exclusives au répertoire rap mondial. Un exemple est la désignation « M.C. » [de l'anglais *Master of Ceremonies*, ou « maître de cérémonie »] dont l'emploi a été attesté dans plusieurs variétés de rap. Cette entrée lexicale intègre même les répertoires d'artistes qui l'emploient dans d'autres langues que l'anglais. Un exemple est offert par Dovchin (2018) dans son étude du rap mongol. Cette étude montre les manières dont l'artiste Lumino stylise son identité, et Dovchin en souligne une qui implique l'alternance entre le français et l'anglais dans un vers : « Je m'appelle 'M' point 'C' to be » (Dovchin, 2018, p. 205). L'artiste s'identifie ainsi en tant qu'un maître de cérémonie, c'est-à-dire comme un artiste rap, en français tout en gardant la classification d'origine en sigle de ce terme dérivé de l'anglais.

Les néologismes constituent une autre catégorie lexicale principale en sociolinguistique rap. Ceux-ci font l'objet de l'étude de Auzanneau, Bento et Fayolle (2002) portée sur les mouvements rap sénégalais et gabonais. Ces auteurs ont constaté que la transformation de formes préexistantes en néologismes s'effectue en fonction de nombreux procédés, notamment la métaphore, l'antonomase (une forme de métonymie où une épithète ou une phrase prend la place d'un nom propre), l'apocope, l'adjonction, la troncation, la verlanisation et la synthématisation (l'agglutination d'un radical et d'un affixe, l'accolement de monèmes libérables ou la fusion des mots valises) (Auzanneau, Bento et Fayolle, 2002, pp. 80-82). Les auteurs ont cité l'exemple du mot *wenteck*, terme qui désigne un ensemble de néologismes lexicaux inventé par le groupe rap gabonais, Siya Po'ossi X, et dont ce mot fait partie. Ils ont précisé que « la dénomination *wenteck* vient de la transformation formelle par aphérèse et apocope des termes *pawen* « fang » et *téké* qui désignent les ethnies du même nom : (pa)wen + ték(é) < wenteck. Dovchin (2018, p. 201) constate également la transformation par troncation dans le rap mongol, notamment du mot « Mongolie » à la forme tronquée, « Mo ». L'ensemble de ces procédés opèrent au sein du discours rap en fonction des contraintes linguistiques, mais également rythmiques.

Une dernière source de néologismes dans le discours rap est l'intégration d'emprunts à l'anglais dans les répertoires rap locaux largement basés sur d'autres langues. Le mot « hip-hop » [terme anglais qui englobe à la fois la musique et la culture rap] en est un exemple. Ce mot s'est intégré au rap mongol sous la forme *hip-hopiig*, qui ajoute le suffixe — iig du mongol et signifie — « le hip-hop » (Dovchin, 2018, p. 205). De la même manière, ce mot est soumis à l'arabisation et intègre le répertoire rap égyptien, désigné par (هوب هب) dont le caractère (ب) remplace le graphème /p/ de l'emprunt « hip-hop » — qui n'existe pas en arabe — par l'orthographe arabe qui correspond plutôt au graphème /b/. Ces deux exemples sont des cas où l'emprunt intègre la langue récipiendaire de manière totale. Les emprunts qui ne sont pas complètement intégrés à la langue emprunteuse ne sont pas qualifiés de néologismes. Nous discuterons de ce type d'emprunt dans la section 2.4.6.

### 1.2.4.3 La variation phonologique

La variation phonologique est de loin la plus étudiée en sociolinguistique rap. Les études portent essentiellement sur les variantes de l'anglais afro-américain vernaculaire (AAVE). Parmi celles-ci, la plus répandue est l'absence du /r/ final sur certains mots, notamment « nigga » [variante AAVE du mot « N » de l'anglais] et « gangsta ». Cutler (2003, 2007b, 2009, 2010a) illustre que l'absence du /r/ final est une variante typique du AAVE, tandis que le maintien du /r/ final sert de marqueur identitaire d'artistes blancs qui appliquent des contraintes raciales sur la variation en ce qui concerne l'unité lexicale du mot en « N » ainsi que la phonologie du AAVE. Cutler (2003, 2010a) met également en évidence deux autres traits phonologiques typiques du AAVE — la réduction de la diphtongue vocalique /ai/ et la suppression du /t, d/ — qui ne peuvent être employés comme formes non marquées que par des artistes pour qui la « négritude » fait partie intégrante de leur identité authentique. En dehors de la scène rap américaine, seule l'absence du /r/ final fait l'objet d'étude sociolinguistique rap. Dovchin (2018) montre la façon dont les artistes rap mongols s'approprient cette forme afin d'établir un lien culturel entre leur discours rap et celui qui existe sur l'échelle mondiale.

Les traits phonologiques qui ne sont pas typiques du AAVE sont moins étudiés. Ceux-ci se répartissent en deux catégories. La première concerne la production des voyelles en anglais. Gilbers et coll. (Gilbers, 2018b ; Gilbers, Hoeksema, de Bot et Lowie, 2020) ont repéré de la variation régionale quant à la durée des voyelles dans le rap américain, celle-ci étant relativement plus longue dans la production des artistes de la côte ouest par rapport à la côte est. Mentionnons également l'étude de O'Hanlon (2006) dont l'analyse révèle que la variation phonologique dans la musique australienne est contrainte par le genre musical ainsi que par l'origine de l'artiste. En particulier, elle met en évidence la manière dont les artistes rap australiens divergent de la tendance chez les artistes d'autres genres musicaux australiens à reproduire la phonologie américaine. O'Hanlon examine la production de cinq variables phonologiques : la voyelle (A) (dont la variante australienne est [a] et la variante américaine est [æ]) typique des mots *path* et *rather* ; la consonne (R) (dont la variante australienne est [ø] et la variante américaine est [r]) typique des mots, *car* et *bird* ; et les voyelles (AY) (variantes australiennes [aɪ] et [ɔɪ], variante américaine [a]), (O) (variante australienne [ɒ], variante américaine [a]) et (OE) (variante australienne [ʌʊ], variante américaine [oʊ]) typiques des mots *right*, *got* et *boat*, par ordre respectif (O'Hanlon, 2006, p. 196). Les artistes rap font preuve d'une tendance à privilégier une prononciation typiquement locale des voyelles. Cette tendance s'oppose à la production d'artistes d'autres genres musicaux, comme la pop et le rock, qui ont plus tendance à éviter la prononciation locale en faveur d'une prononciation américaine. Cette subversion de pratiques phonologiques dans le genre rap sert ainsi à démarquer la production rap par rapport aux autres genres et à permettre aux artistes rap de se construire une identité authentique par s'associer aux pratiques locales (O'Hanlon, 2006).

La production des voyelles dans le rap a également été traitée par Gilbers (2018b) dans son analyse de la production de variantes régionales par l'artiste influent 2Pac. Bien qu'il soit né à New York, cet artiste a déménagé à Los Angeles au début de sa carrière et s'est intégré au mouvement de l'ouest. Gilbers (2018b) montre que le rappeur 2Pac a assimilé un trait dialectal de l'ouest, une durée allongée des voyelles, en augmentant progressivement et inconsciemment la durée de ses voyelles au cours de la période entre 1988 et 1995. Toutefois, son assimilation du trait s'est déroulée nettement plus rapidement et de manière délibérée entre 1995 et 1996, à la suite de l'éclatement de la guerre du rap côtière qui s'est soldée par l'assassinat de l'artiste en 1996. Gilbers interprète cette découverte comme une corroboration de la théorie soutenue par de nombreux chercheurs (voir, par

exemple, Chambers, Trudgill et Schilling-Estes, 2002 ; Eckert, 2006 ; Nycz, 2013 ; Waninge, Dornyei et De Bot, 2014). Ils attestent que « les sentiments d'identité et les attitudes envers les communautés linguistiques du nouveau et de l'ancien dialecte peuvent avoir un impact profond sur les taux d'acquisition des individus » (Gilbers, 2018b, p. 27). Bien que cette étude ne concerne qu'un seul artiste, il s'agit d'un individu qui jouissait d'un statut emblématique sur la côte ouest. Pour cette raison, nous estimons que les taux d'assimilation relatifs que rapporte Gilbers (2018b) signalent un changement linguistique probable au sein des communautés linguistiques plus larges des deux côtes. Avant l'éclatement de la guerre est – ouest, la divergence entre la durée des voyelles sur les deux côtes n'était pas reconnue comme une caractéristique régionale. Toutefois, après l'enclenchement de cette guerre, les tensions entre les deux mouvements régionaux du rap américain ont conféré à cette variable de l'indexicalité régionale. Ainsi, au-dessus du niveau de conscience, les rappeurs auraient été capables de reconnaître cette variante et de la reprendre comme arme d'expression identitaire.

La dernière catégorie de variables phonologiques étudiées en sociolinguistique rap concerne l'intégration des emprunts lexicaux. Bien que ces variables ne soient pas examinées d'un point de vue empirique, certaines tendances lourdes en ont été repérées à travers les analyses de Williams (2010) portant sur le rap égyptien et celles de Thibault (2011) portant sur le rap acadien. Dans le rap égyptien, lorsque l'anglais sert de langue matricielle, les emprunts à l'arabe maintiennent la phonologie arabe. Williams (2010) attribue cette tendance comme une forme d'expression de la solidarité panarabe par des artistes qui s'identifient simultanément comme étant des Égyptiens, des arabophones et des artistes rap. De son côté, Thibault (2011) expose l'unicité du rap acadien en fonction de sa langue source, le *chiac*. L'auteur qualifie ce dernier de langue mixte français-anglais dont la syntaxe est quasi systématiquement française. La morphologie intègre des éléments des deux langues et le lexique comprend certains lexèmes empruntés à l'anglais qui maintiennent leur phonologie anglaise (Thibault, 2011). Ainsi, comme nous pouvons le constater, l'intégration phonologique des emprunts dans la production de rap commence tout juste à être comprise et nécessite de futures recherches plus approfondies.

#### 1.2.4.4 La variation prosodique

En sociolinguistique rap, la prosodie est appelée le « *flow* » [terme anglais qui signifie flux]. Le « *flow* » regroupe les aspects mélodiques et rythmiques de la production rap. Jacono (2002) a été le premier à proposer une analyse de la variation du *flow*. Son analyse du mouvement rap français à Marseille révèle un *flow* caractérisé par une forte syncope rythmique. La syncope signifie le déplacement des accents réguliers associés à des schémas métriques donnés, ce qui a pour effet de perturber les attentes de l'auditeur et de susciter un désir de rétablissement de la normalité métrique. Ce caractère syncopé est devenu un marqueur de l'identité marseillaise dans la mesure où il reflète et renvoie à la non-homogénéité (Jacono, 2002, p. 28).

Le *flow* a également fait l'objet de deux études qui révèlent la manière dont le rap est soumis aux contraintes de rimes qui appliquent normalement à la poésie traditionnelle. La première est celle de Tsujimura et Davis (2009) portée sur le rap japonais. Ces auteurs illustrent la manière dont la rime est soumise aux contraintes non seulement de la poésie japonaise traditionnelle — qui déterminent le nombre de « *mora* » (le nombre de phonèmes à la fin d'une syllabe) autorisé — mais également à celles de la poésie occidentale qui conditionnent une forte fréquence d'assonance, qui implique la répétition d'une voyelle donnée dans les syllabes accentuées non rimées. L'autre étude est celle de Williams (2010) qui révèle une forte fréquence du motif de la rime *saj*, qui opère au sein de la poésie arabe classique. Il s'agit d'une unité de rime terminale composée d'une seule syllabe

qui suit un long segment de vers. Williams (2010) a montré que la rime *saj* sert de site dynamique où se produit de manière croissante de l'alternance codique. Chacun de ces deux cas illustre la mesure où le *flow rap* est soumis aux contraintes prosodiques typiques de la poésie traditionnelle.

Une étude récente de Gilbers, Hoeksema, de Bot et Lowie (2020) traite de la variation du *flow rap* entre les côtes est et ouest américaines. Il s'agit d'une étude portant sur la variation mélodique et rythmique dans la production lyrique et parolière chez seize artistes rap (huit de chacune des côtes). Ces auteurs montrent que le rap de la côte ouest se caractérise par une plus grande fluctuation du ton et une durée plus longue des voyelles (voir également Gilbers, 2018b). Globalement, ils ont mis en évidence une plus grande variation mélodique, mais aussi une moindre variation rythmique dans la production musicale par rapport au discours normal des artistes rap. Ils en concluent que le lyrisme du rap remplit principalement une fonction percussive, l'accent étant mis sur l'apparition temporelle des unités vocales plutôt que sur leur durée (Gilbers, Hoeksema, de Bot et Lowie, 2020).

Enfin, Low et Sarkar (2014) mettent en valeur la fonction prosodique remplie par le multilinguisme dans le rap québécois. Elles citent une entrevue au cours de laquelle KNLO, un rappeur québécois d'origine congolaise et membre du groupe *Alaclair Ensemble*, fait remarquer que « Du work [travail] dans plusieurs langues, ça ouvre les rimes [...] ça ouvre les possibilités de connecter avec ces instants-là d'expression-là plus brute un peu... » (Low et Sarkar, 2014, p. 113). Ainsi, l'artiste met non seulement en lumière l'avantage prosodique d'ajouter de multiples langues à son répertoire, qui lui permet également d'interpeller son public par la nature « brute » et authentique de son lyrisme multilingue.

#### 1.2.4.5 La variation morphosyntaxique

Bien que la recherche sur la variation morphosyntaxique dans le *rap* soit relativement peu répandue, mentionnons tout de même trois études. Eberhardt et Freeman (2015) ont observé un taux élevé de suppression de la copule — variante saillante du AAVE — dans les paroles de chansons rap de l'artiste Iggy Azalea qui contraste avec une quasi-absence de ce même trait dans sa production autre que lyrique. Ces auteurs classent ce comportement linguistique comme un cas d'appropriation de variante du AAVE mis en évidence par l'éloignement de cette artiste australienne de la communauté afro-américaine en raison de son statut de blanche, riche et célèbre.

Sur le plan strictement syntaxique, seuls Karsdorp, Manjavacas et Kestemont (2019) ont proposé une analyse de la complexité des paroles générées artificiellement. Leur analyse révèle que la complexité syntaxique a un effet significatif sur la perception de l'authenticité de ces paroles. Cet effet s'illustre en fonction de l'analyse de Cotgrove (2018). Son analyse des paroles de rap allemand révèle une tendance généralisée à la simplicité syntaxique qui se manifeste par une surutilisation des adjectifs et des noms tronqués au détriment des phrases complètes par rapport aux fréquences relatives conventionnelles de la parole normale.

#### 1.2.4.6 La variation plurilingue

La dimension plurilingue des pratiques langagières représente un point d'intérêt majeur en sociolinguistique rap. L'une des premières problématiques abordées dans ce champ de recherche est la classification des phénomènes plurilingues en catégories clairement délimitées. Tel est l'objectif des recherches menées par Auzanneau (Auzanneau, 2001 ; Auzanneau, Bento et Fayolle, 2002 ; Auzanneau et Fayolle, 2011) sur les variétés de rap sénégalaise et gabonaise en situation de contacts linguistiques dans les centres urbains de Dakar et Libreville. Ses premières études (Auzanneau,

2001 ; Auzanneau, Bento et Fayolle, 2002) présentent une typologie des phénomènes multilingues faisant partie des répertoires rap. Cette typologie a deux axes principaux : 1) l'inventaire des langues sources auxquelles sont emprunté divers éléments et 2) la composition des unités mixtes et empruntées. Dans les cas des raps sénégalais et gabonais, l'inventaire des langues sources comprend le français et l'anglais, ainsi que le wolof, le poular et le sérère pour le premier et le fang, le téké et le punu pour le deuxième (Auzanneau, 2001, pp. 718-719).

La taxonomie que propose Auzanneau (2001, p. 719-722) se divise entre cinq grandes catégories dont les trois premières — les emprunts, les alternances codiques et les mélanges — sont les plus fréquemment attestées. Nous présentons dans la Figure 1 (ci-dessous) une version modifiée de la taxonomie proposée par Auzanneau. Celle-ci prend en compte les trois grandes catégories de phénomènes multilingues. Nous y avons apporté certaines altérations afin de permettre la comparaison entre les taxonomies similaires proposées dans la littérature.

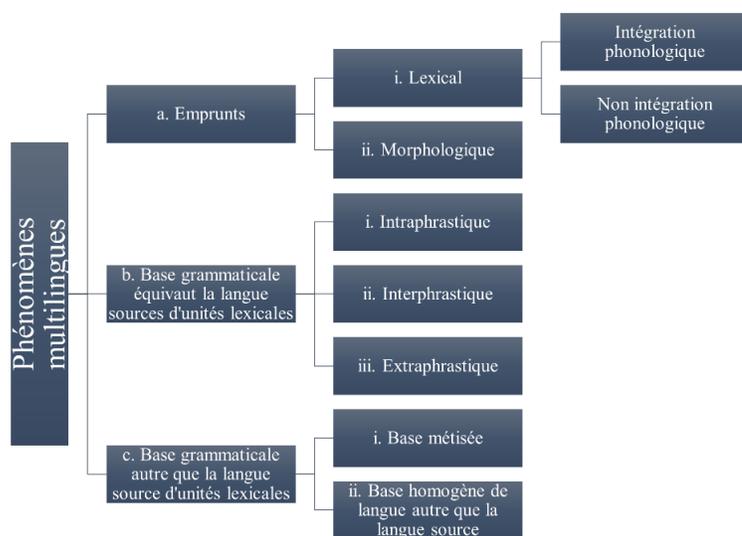
La première catégorie est celle qui regroupe les emprunts, qui se différencient par rapport à leur caractère — soit, lexicale ou morphologique (Hamers, 1997) — ainsi que par leur degré d'intégration à la langue. Garley (2010) a proposé une analyse des emprunts à l'anglais les plus répandus dans le discours des jeunes amateurs du rap et en constate les dix plus répandus : *flow*, *peace*, *MC*, *line(s)*, *diss*, « dissen », « battlen », *word*, *dope* et « haten ». Trois de ces emprunts sont des formes intégrées à la morphologie allemande. L'auteur atteste que ces dix emprunts apparaissent à un taux qui surpasse celui correspondant à la parole normale du locuteur moyen de l'allemand par 29 % (pour l'emprunt « haten ») à 1395 % (pour l'emprunt *flow*, selon Garley, 2010, p. 285).

Les deux autres grandes catégories se répartissent selon la langue qui sert de base grammaticale pour le segment de langue concerné. D'un côté, la catégorie des alternances codiques comprend les segments de langue homogène dont la base grammaticale équivaut à la langue source des éléments composant le segment, ce qu'Auzanneau désigne par « alternances codiques » (catégorie *b* de la Figure 1). Cette catégorie équivaut à ce que Myers-Scotton (1993) appelle « les îlots de langue embarquée ». Ces formes se répartissent selon leur localisation phrastique — soit à l'intérieur d'une phrase (intraphrastique), entre phrases (interphrastique) ou à l'extérieur de phrases (extraphrastique) (Poplack, Sankoff, et Miller, 1988). Cette division se reflète dans la Figure 1. Certains auteurs proposent d'autres divisions en fonction, par exemple, de leur envergure (Billiez, 1998) et du nombre d'artistes qui les produisent (Auzanneau, 2001).

De l'autre côté, la catégorie *c* comprend les unités mixtes dont la base grammaticale constitue une ou plusieurs langues autres que la langue source des éléments composant le segment. Elle se divise en deux sous-catégories selon la composition de la base grammaticale. La première de celles-ci se constitue d'une structure métissée de la langue source et d'une autre langue et correspond à *c.i* dans la Figure 1. La deuxième se compose d'une structure basée sur une langue autre que la langue source des unités qui composent le segment et correspond à *c.ii*. Cette dernière (*c.ii*) est désignée par Myers-Scotton (1993) comme « l'alternance à structure de langue matricielle » [traduit de « Matrix Language Frame code-switching »], mais se classe, selon Auzanneau (2001), plutôt comme un « mélange » (*c.ii*).

Auzanneau (2001) ajoute à cette taxonomie deux catégories supplémentaires : les néologismes qui proviennent du répertoire lexical rap et les unités ayant été soumises à la relexification. Ces dernières sont des unités lexicales qui ont été remplacées soit par d'autres unités de la même langue (endogène) à travers la transformation sémantique, soit par des unités provenant d'autres langues (exogène) qui intègrent le lexique de la langue récipiendaire.

**Figure 1**  
***Taxonomie des phénomènes multilingues dans le discours rap (basée sur Auzanneau, 2001)***

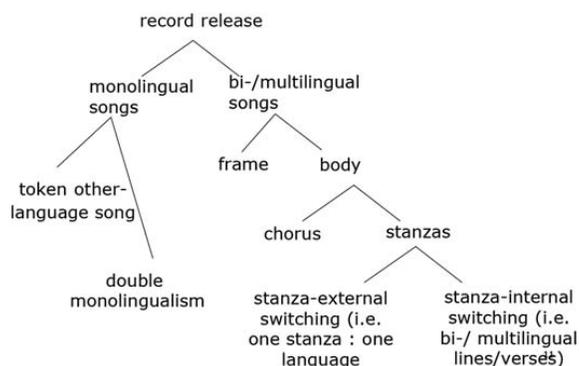


À la classification des phénomènes multilingues individuels, la sociolinguistique rap s'intéresse également à leur répartition au sein des chansons individuelles et entre les chansons d'un même artiste ou d'un même mouvement rap. Androutsopoulos (2010) propose un modèle de l'organisation générique et des choix de langues qui s'appliquent aux chansons rap (Figure 2). Il constate que, dans le rap allemand, les phénomènes multilingues ont tendance à se concentrer dans les nœuds supérieurs du modèle. C'est-à-dire que les chansons ont tendance à être soit d'une langue homogène, soit composée de deux ou de plusieurs langues qui sont chacune confinées à une partie spécifique de la chanson. Ces cas correspondent à l'alternance extraphrastique de la Figure 1. D'après l'analyse de Androutsopoulos (2010), les alternances extraphrastiques (b.iii) sont plus répandues dans le rap allemand que les alternances intraphrastiques (b.i) et interphrastiques (b.ii) ou que les mélanges à base métisée (c.i) ou à base homogène de langue autre que la langue source (c.ii). L'auteur constate que cette tendance s'avère être un point de divergence considérable par rapport aux répertoires rap au sein desquels le multilinguisme jouit d'un statut indexé plus élevé (Higgins, 2009; Lee, 2004; Sarkar et Winer, 2006; Auzanneau, 2001, cités par Androutsopoulos, 2010, pp. 39-40).

D'autres chercheurs se sont concentrés sur l'examen des fonctions pragmatiques des phénomènes multilingues dans le rap. En adoptant cette approche, Harrouchi (2015) propose une analyse du rap mixte marocain dont elle tire le constat que chaque choix de langues sert une fonction unique, et ce, principalement selon les rapports identitaires mis en évidence entre le rappeur et son public ou ses adversaires. Par exemple, bien que l'emploi unilingue de la langue véhiculaire *darja* ait pour fonction d'émaner le patrimoine et l'appartenance au peuple, l'emploi bilingue de cette langue remplit d'autres fonctions. Lorsque mélangée au français, elle a une fonction « rimique idéique », tandis que lorsqu'elle est mélangée à l'anglais, sa fonction est évocatrice des origines afro-américaines de la culture et du lexique rap. Ainsi, le choix de langues permet à l'artiste de s'orienter vers son auditoire à travers l'intensité de ses choix de langues par rapport aux conventions du discours local.

**Figure 2**

*Modèle de l'organisation et des choix de langues de chansons (Androutsopoulos, 2010, p. 26)*



En complément, une fonction contrastive est également remplie par le multilinguisme, et ce, en rapport à sa forme dans la mesure où elle permet à l'artiste de moduler l'intensité oppositionnelle entre ses usages multilingues. C'est ce qu'a démontré Helland (2018) à travers son analyse du lyrisme japonais espagnol anglais de la rappeuse japonaise Mona AKA Sad Girl. En particulier, l'auteure cite la manière dont la rappeuse construit une identité féministe « globale » — c'est-à-dire reliée simultanément aux échelles locales et mondiales — par sa juxtaposition des langues japonaise et anglaise et du « super-vernaculaire » (Varis et Wang, 2016) du rap chicano ainsi que, par extension, des discours patriarcaux et nationalistes que véhicule cette variété super-vernaculaire de l'espagnol. Le qualificatif, « super », se rattache à « vernaculaire » dans ce cas en raison de l'interconnectivité translocale entre ses locuteurs qui se caractérise, de leur part, par la « super-diversité ». Cette *superdiversité* fait référence à une diversité qui dépasse les niveaux précédents en termes de catégories préconçues telles que la nationalité, l'ethnicité, l'âge, le genre, le sexe, l'identité sexuelle, les capacités linguistiques, l'éducation, la classe socio-économique, le réseau social, ou encore le capital linguistique.

Un aspect de la superdiversité qui caractérise certaines sociétés contemporaines est le multilinguisme impliquant des compétences en langues indigènes. En contextes bilingues ou multilingues, les substrats et superstrats représentent, respectivement, les langues les moins et les plus dominantes. Le statut légitime de la langue dominante étant souvent imposé par des forces sociopolitiques venant d'ailleurs (telles que les puissances coloniales d'une perspective historique), le substrat tend souvent à être une langue parlée par les premiers habitants, c'est-à-dire une langue indigène (Winford, 2003). D'un point de vue critique, les études en sociolinguistique rap axées sur les pratiques linguistiques indigènes montrent que les artistes rap subvertissent les hiérarchies de langues dominantes qu'on constate typiquement en situation de contacts de langues notamment en ce qui concerne le binaire substrat-superstrat.

Beiras del Carril et Cúneo (2020) montrent la manière dont les artistes bilingues qom espagnols mondialisent et localisent le rap à Buenos Aires par le biais de leur choix de langues. Dans ce cas, le Qom est la langue du peuple autochtone Qom, ou Toba, du nord de l'Argentine qui tombe en désuétude chez les jeunes qom. L'espagnol sert de langue véhiculaire ainsi que de langue source des éléments associés à la culture rap mondiale. D'un côté, l'emploi de l'espagnol est un acte de mondialisation dans la mesure où il lie le mouvement rap local à la culture rap mondiale ainsi qu'aux

autres régions hispanophones. De l'autre, l'emploi de la langue qom confère à cette variété de rap son caractère local intrinsèque et représente ainsi un acte de localisation. Beiras del Carril et Cúneo (2020) montrent ainsi que dans le contexte du bilinguisme qom espagnol, il ne s'agit pas d'un simple binaire substrat-superstrat. Les deux langues remplissent des fonctions différentes dans le discours rap et jouissent de statuts relativement équilibrés.

Stylianou (2010) met également en évidence une valeur de prestige attribuée dans le discours rap chypriote au dialecte chypriote grec. Il s'agit d'une variété de langue basilectale, c'est-à-dire une variété de langue la plus locale qui se voit normalement attribuer une faible valeur de prestige. En revanche, Stylianou (2010) montre que la rudesse et l'âpreté de cette variété basilectale lui confèrent une valeur expressive qui la position, dans le genre du rap, comme ayant une plus grande valeur que le grec moderne standard, employé dans le rap à des fins commerciales.

L'emploi dans le rap des langues indigènes représente dans certains cas une source de revitalisation linguistique. En subvertissant le binaire substrat-superstrat, les artistes rap confèrent une valeur de prestige — qu'elle soit expressive, identitaire ou autre — aux langues indigènes. Lin (2011) atteste que ceci fait du rap un outil pédagogique incontournable dans des contextes d'attrition des langues indigènes. Elle précise qu'en exposant les jeunes locaux à un rap qui favorise l'emploi de la langue indigène, ces jeunes sont motivés pour améliorer leur compétence dans la langue indigène. Ce constat est corroboré par l'étude de Marques do Nascimento (2018) menée au Brésil dans la communauté guaranie. Son analyse révèle la manière dont les artistes du rap guarani se démarquent en fonction du caractère inédit de leur emploi de la langue indigène guarani au sein de leurs paroles. De la même manière, Hornberger et Swinehart (2012) ont mis en évidence la valorisation de l'indigénéité aymara en Bolivie par les artistes du mouvement rap « Wayna » [qui signifie *jeune* en Aymara]. Ces auteurs constatent que « tant par son multilinguisme résolu que par son attachement à l'authenticité et à l'indigénéité, le rap Wayna ouvre de nouveaux usages et de nouvelles compétences en matière de langues indigènes, dans un monde transnational, globalisé et mobile » (Hornberger et Swinehart, 2012, p. 521). En créant de nouvelles motivations pour développer les compétences en langues indigènes, le rap sert non seulement de source de revitalisation locale, mais aussi de force propulsant la diffusion et la circulation de la langue et de la culture indigènes dans l'espace interactif translocal dans lequel les jeunes sont des participants interconnectés très mobiles.

Concluons notre revue des études sociolinguistiques rap en soulignant l'abondance des recherches effectuées dans ce domaine. Nous constatons également que même si ces études sont nombreuses, il n'y a encore aucune cohésion dans ce domaine de recherche ni de théorie intégrale proposée nulle part. Nous considérons en revanche qu'il existe une base suffisante de contributions théoriques qui se dégagent des études antérieures pour que la formulation d'une démarche intégrale soit possible. Pour cette raison, nous proposons dans la section 2.3 une synthèse des grandes lignes théoriques de la (socio-) linguistique rap.

### **1.3 Vers une théorie intégrale de la (socio-) linguistique rap**

Bien qu'il s'agisse d'une discipline émergente, trois décennies de recherches ont déjà été consacrées à l'étude (socio-) linguistique rap. Certaines notions en ressortent en tant qu'ancrages théoriques et servent ainsi de fil conducteur entre les études qui s'inscrivent dans ce domaine. Afin de mieux être en mesure de discuter ultérieurement et de situer au sein du domaine les études portées particulièrement sur le rap québécois, nous proposons maintenant une synthèse exhaustive des contributions théoriques apportées à l'étude sociolinguistique rap.

### 1.3.1 Les principaux présupposés de la sociolinguistique rap

L'objectif principal de la sociolinguistique rap est de dresser un portrait complet des pratiques langagières et de leur signification sociale au sein d'une communauté rap précise. Les rapports entre la communauté rap et le comportement linguistique de ses membres se définissent non seulement par rapport à l'appartenance à la communauté, mais également en rapport avec l'identité de l'individu. Pour dresser le portrait sociolinguistique d'un mouvement rap précis, il faut comprendre la signification sociale attachée aux pratiques des artistes du mouvement. Dans cette optique, abordons les pratiques linguistiques d'artistes rap comme du *discours*. Ceci est l'un des postulats principaux de la sociolinguistique rap. Ce parallélisme est permis en raison de la congruence du rap et du discours, qui se classent chacun en tant que domaine de pratique complexe « dans lequel les connaissances sociales et la réalité sociale sont produites, reproduites et transformées par le biais de divers genres de discours, médiatisés par diverses technologies de communication » (Androutsopoulos, 2009, p. 43). Grâce à ce parallélisme, l'analyse sociolinguistique peut être appliquée à l'étude du rap en tant que forme de discours.

Un deuxième postulat d'équivalence s'impose. Puisqu'il est justifiable de traiter le rap comme un discours, nous étendons ce parallélisme à la communauté du rap que nous traitons de la même manière que la communauté de pratique. La première équivaut en effet, tout comme la dernière, à un groupe de locuteurs qui s'engagent dans une entreprise commune et qui, par conséquent, partagent un discours contraint par des normes et des conventions linguistiques qui leur sont communes (Wenger, 1998, cité par Dodsworth, 2014, p. 270).

### 1.3.2 Les dimensions mondiale et locale

L'une des premières étapes à franchir afin de dresser le portrait sociolinguistique d'une communauté rap et des pratiques langagières de ses membres consiste à la différencier d'autres mouvements rap. Cette différenciation s'effectue dans un premier temps en identifiant la communauté en fonction de ses dimensions temporelle et spatiale. Ces dernières sont les indices identificateurs principaux en raison de leur nature concrète et définissable. Sur le plan temporel, le rap est contraint par l'histoire de son développement. L'épicentre du rap ayant pris ses racines vers la fin des années 1970 dans les bidonvilles de New York (dans le Bronx et à Brooklyn), l'histoire du rap est circonscrite à une période de cinq décennies (Gilbers, 2018a, p. 166). Ainsi, les mouvements individuels ayant émergé après ce premier se sont développés principalement durant les années 1980 et 1990.

La dimension spatiale est l'indice le plus identificateur d'un mouvement rap précis. Puisque l'émergence de nouvelles communautés rap est contrainte par les espaces qui ne sont pas déjà dominés par d'autres mouvements rap, le lieu s'avère être une caractéristique particulièrement marquante. Le lieu a pour fonction de fournir au mouvement rap qui l'occupe, d'un côté, sa proximité géographique et de l'autre, sa proximité imaginaire et abstraite des autres communautés rap, et plus particulièrement la communauté rap mondiale, communément appelée *la nation rap mondiale* (Anderson, 1991, cité par Alim, 2009, p. 3). Cette dernière est une représentation abstraite de la culture rap collective qui englobe tout élément partagé entre les divers mouvements rap mondiaux.

Les rapports qu'a une communauté rap locale avec d'autres communautés rap ainsi qu'avec la nation rap mondiale s'établissent par le biais des processus de la *mondialisation* et de la *localisation*. Le premier signifie la diffusion et le développement de phénomènes socioculturels —

dans ce cas, des mouvements rap distincts, dont la musique est produite « en réponse aux mêmes stimuli qui ont donné naissance au rap à New York » (Batey, 2003, cité par Omoniyi, 2009, p. 115). Dans le cas du rap, la mondialisation est la force motrice de l'émergence de nouveaux mouvements ainsi que de la propagation d'éléments de la culture rap mondiale à travers ces mouvements. La localisation, elle, définit le processus par lequel une installation locale d'un mouvement plus large (tel que de la nation rap mondiale) s'imbibe de caractéristiques locales. Au fil du temps, les pratiques les plus saillantes au sein d'une communauté localisée en viennent à servir d'indices identitaires associés aux membres de la communauté.

La capacité que possède la langue à s'associer à des caractéristiques sociales spécifiques est l'*indexicalité*. Par ce processus, une langue entière ou une forme linguistique peut devenir un indice de l'identité sociale d'un locuteur, ainsi que des activités typiques de ce dernier (Milroy, 2000, cité par Dyer, 2007, p. 102). Outre les caractéristiques sociales de ses utilisateurs les plus typiques, la langue ou la forme linguistique peut également acquérir et transmettre une valeur positive ou négative. C'est ce qu'appelle Bourdieu, *le capital linguistique*, ou la valeur que la langue confère à ce qu'elle indexe directement ou indirectement (Bourdieu, 1994, cité par Roth-Gordon, 2009, p. 74). Dans le cas du rap, certaines formes linguistiques acquièrent du capital linguistique grâce à leur capacité d'indexicalité au fur et à mesure qu'elles s'associent aux locuteurs d'une communauté rap précise. Une fois que ce processus est en cours, ces formes linguistiques deviennent des outils à la disposition des rappeurs en tant que marqueurs d'identité rap locale.

C'est en fonction de leur capacité d'indexicalité que les ressources linguistiques (telles que les langues, les dialectes et leurs variantes phonologiques, morphologiques, lexicales ou syntaxiques) peuvent acquérir une signification indicielle se référant au caractère local. Les artistes rap emploient ces éléments linguistiques pour véhiculer leur appartenance locale par le biais d'un processus de localisation. Toutefois, il faut rappeler que la localisation n'est pas le seul processus impliqué dans l'évolution des mouvements locaux. En effet, la localisation et la mondialisation se déroulent simultanément et imposent des influences différentes en permanence. Le terme *glocalisation* [qui résulte de la combinaison des termes « globalization » et « localization » de l'anglais] réfère à ces deux processus se déroulant en simultanéité et par lesquels les ressources socioculturelles et linguistiques qui circulent à l'échelle mondiale sont appropriées et recontextualisées aux contextes locaux. (Robertson, 1996, cité par Androutsopoulos, 2009, p. 44). Ainsi, l'évolution sociolinguistique des mouvements rap n'est pas un simple cas de culture mondiale se propageant dans des contextes locaux et développant ensuite leur caractère local.

La complexité de la concomitance des processus de mondialisation, de localisation et de glocalisation, selon Pennycook et Mitchell (2009), doit plutôt être comprise « au-delà de l'image de la diffusion et de l'adaptation, au-delà de la pluralisation par la localisation, afin d'incorporer également l'autofaçonnement du déjà local » (Pennycook et Mitchell, 2009, p. 40). Ainsi, dans le cas du rap, c'est non seulement par le biais de la mondialisation qu'émergent les divers mouvements rap locaux, mais également par la glocalisation. Pennycook et Mitchell (2009) précisent qu'en raison de cette simultanéité, les mouvements rap individuels « n'ont pas un seul point d'origine », et que, « par conséquent, il n'est pas utile de rechercher les véritables origines du [rap] [...], mais plutôt d'apprécier le fait qu'une fois que [le rap] est adopté dans un contexte local, le sens de l'appropriation commence à s'inverser : il ne s'agit plus d'une forme culturelle qui a été localisée, mais d'une forme locale qui se connecte à plusieurs mondes » (cité par Ibrahim, 2009, pp. 233-234). Ainsi, un mouvement rap donné se définit en fonction de sa proximité géographique et

socioculturelle non seulement avec la culture rap mondiale et avec la culture locale de son milieu, mais également avec le réseau des divers espaces rap glocalisés aux quatre coins du monde.

Le rap sert alors de canal qui relie en continu des mouvements rap individuels et des *espaces translocaux* (Appadurai, 1996 ; Clifford, 1997, cité par Alim, 2009, p. 16). En d'autres termes, les mouvements rap sont simultanément reliés au local ainsi qu'aux espaces qui le transcendent, d'envergure variable sur les niveaux continental, national, régional, de la ville, du quartier, etc. Un mouvement rap peut simultanément être relié à des espaces non géographiquement circonscrits, tels que ceux entourant la politique, la race, l'ethnicité, l'identité postcoloniale, la religion, la diaspora, et les hiérarchies de langues dominantes (Omoniyi, 2009, p. 120-121). Cela permet la circulation, au sein de ce réseau translocal, de ressources linguistiques socialement significatives.

La mise à disposition des variantes linguistiques circulant dans ce réseau est un processus appelé *enregistrement* (Agha, 2007, p. 81, cité par Williams et Stroud, 2010, p. 45). Le répertoire de variantes linguistiques socialement significatives ainsi mis à disposition peut être considéré comme un *paysage sociosémiotique* (Eckert, 2019). Ce terme renvoie à des variantes linguistiques et aux différents sociotypes qu'elles évoquent. Cet horizon sert de réservoir imaginaire de ressources avec lesquelles on peut construire une identité en employant des variantes linguistiques sociotypiques.

La capacité du matériel linguistique à être recruté comme outil d'expression sociale est appelée *l'intertextualité*. Il s'agit d'une propriété permettant d'intégrer des éléments textuels avec leur signification contextuelle dans d'autres textes (Androutsopoulos, 2009). Fiske (1987) établit une distinction entre l'intertextualité « horizontale » et « verticale ». La première concerne les liens explicites entre de différents textes, alors que *l'intertextualité verticale* fait référence aux relations entre des textes ayant des fonctions différentes dans le circuit de la culture populaire et que l'on peut distinguer en tant que textes primaires, secondaires et tertiaires (Fiske, 1987, cité par Androutsopoulos, 2009, p. 45). Dans le cas du rap, Androutsopoulos propose un cadre théorique basé sur la notion d'intertextualité verticale pour aborder le rap comme un système composé de *trois sphères de discours rap* interdépendantes : l'expression de l'artiste (correspondant aux "textes primaires" de Fiske), le discours des médias ("textes secondaires"), et le discours des fans et des activistes [du rap] ("textes tertiaires") (Androutsopoulos, 2009, p. 44). Ainsi, les espaces rap translocaux qu'occupent les mouvements rap individuels vont au-delà de la seule expression artistique pour inclure le discours public en réaction à cette expression.

D'après Bauman et Briggs (1990), la façon dont l'intertextualité se produit et définit ce qui est local implique la notion d'*entextualisation* (cité par Deumert, 2014, p. 83). L'entextualisation est un sous-processus de la *resémiotisation*. Il s'agit du processus de recyclage des matériaux qui ont une importance sociale et une valeur culturelle, tels que des images, sons et autres représentations culturelles, par extraction d'un contexte original et transposition dans un nouveau contexte (Scollon et Scollon, 2004). Dans le rap, abondent des exemples de la resémiotisation dont un particulièrement saillant : le son des sirènes de police. La signification rattachée à ce son est nuancée en fonction de l'identité de l'artiste qui se sert de ce symbole sémiotique ainsi que des identités des membres de son public.

Bien que les matériaux disponibles dans le processus de resémiotisation forment un ensemble hétérogène, le processus d'entextualisation implique exclusivement des matériaux linguistiques (Blommaert, 2005, pp. 46-48, cité par Leppänen, Kytölä, Jousmäki, Peuronen et Westinen, 2013). L'entextualisation renvoie au processus général par lequel un élément de production sémiotique est perçu comme un objet autonome et délimité, c'est-à-dire, comme un texte qui peut être copié ou

imité, sorti de son « contexte infiniment riche et exquisément détaillé » et réinséré dans de nouveaux contextes tout aussi riches bien que différents (Silverstein et Urbain, 1996, cité par Deumert, 2014, p. 83). Ces deux processus de retrait et de la réinsertion dans de nouveaux contextes correspondent aux sous-processus de la *décontextualisation* et de la *recontextualisation*. Ces dernières sont infiniment itérables et permettent donc l'évolution continue de la signification rattachée aux éléments linguistiques au sein du paysage sémiotique.

Dans le cas du rap, l'entextualisation et ses deux sous-processus permettent aux artistes de remettre en question, de négocier et de redéfinir la valeur sociosémiotique rattachée aux formes linguistiques qu'ils s'approprient ou se réapproprient comme indices associatifs de leur identité dans le contexte local. Williams et Stroud (2010) résument comment ce processus s'implique dans la glocalisation dans la mesure où :

« L'entextualisation du local et l'enregistrement concomitant du genre [rap] ont permis l'émergence d'un espace sémiotique et donné une légitimité à des pratiques multilingues qui, de fait, ont créé des conditions favorables à l'expression d'identités marginalisées » (Williams et Stroud, 2010, p. 57).

La *connectivité translocale* et la fluidité des variantes linguistiques valorisées au sein du paysage sociosémiotique permettent aux artistes des différents mouvements rap d'accéder à un ensemble commun de ressources linguistiques. Cela signifie que les identités que revendiquent ces artistes peuvent avoir des points communs. Selon Williams et Stroud (2010), les éléments identitaires, c'est-à-dire les formes linguistiques qui sont les plus souvent partagées par les artistes, sont ceux associés aux identités marginalisées.

Osumare (2007) atteste qu'un phénomène s'est développé par lequel des artistes de différents mouvements partagent des éléments constituant une *marginalité collective* résultant de la convergence des formes linguistiques appropriées aux fins de l'expression identitaire (cité par Williams et Stroud, 2013). Ceci a commencé par l'échantillonnage conversationnel des paroles rap pour invoquer la marginalité attachée au mouvement rap originel (c'est-à-dire au ghetto urbain racialisé de New York), afin d'en emprunter son pouvoir, son prestige et l'authenticité rattachés à cette identité (Roth-Gordon, 2009). Au fil du temps, la connectivité translocale établie entre les mouvements rap locaux a permis d'ajouter à cette marginalité collective des éléments issus de ces différents mouvements.

Globalement, ce qui ressort de cet ensemble théorique est une approche cohérente pour l'étude sociolinguistique des divers mouvements rap locaux. D'un côté, la triangulation d'un mouvement rap donné par rapport aux processus de globalisation, de localisation et de glocalisation fournit un portrait de son caractère sociolinguistique unique. De l'autre, l'analyse du répertoire linguistique et des unités dont il se compose met en évidence les ressources linguistiques que les procédés d'enregistrement, d'intertextualité et d'entextualisation génèrent et mettent à la disposition des artistes au sein du mouvement. Ainsi, cette approche permet d'atteindre l'objectif principal de la sociolinguistique rap, c'est-à-dire, de broser un portrait des pratiques linguistiques qui met en évidence leur signification sociale ainsi que les facteurs sociolinguistiques qui contraignent les pratiques.

### ***1.3.3 Agentivité et stylisation de l'authenticité***

Aborder le mouvement rap local comme une communauté de pratiques nous permet d'appliquer un modèle ascendant lors de l'analyse du discours rap, c'est-à-dire, de tenir compte non

seulement des pratiques langagières saillantes, mais également des pratiques individuelles d'artistes appartenant à la communauté. Ainsi, *l'agentivité* de l'artiste ressort en tant que processus ayant un effet significatif sur la production du discours rap. L'artiste, tout comme ses critiques et son public, agit afin de se construire et de négocier son identité.

La manière dont l'artiste y parvient implique le processus de *la stylisation*. La stylisation linguistique du discours rap par l'agentivité de l'artiste repose de manière critique sur la propriété linguistique fondamentale de *l'indexicalité*. Rappelons qu'il s'agit de la capacité d'éléments linguistiques à véhiculer une signification sociale et à fonctionner comme marqueurs d'identité. Cette capacité est le résultat de relations d'opposition existant entre le degré de marquage porté par différentes variantes linguistiques, c'est-à-dire par des unités capables de servir d'alternatives dans un contexte linguistique donné. *Le marquage* est une propriété de démarcation que possède une variante linguistique distincte dans la mesure où elle s'oppose aux pratiques conventionnelles du discours normatif au sein de la communauté.

L'ampleur du caractère marqué ainsi véhiculé par une variante est relative à son degré de non-conformité aux conventions linguistiques locales. Cette ampleur varie à travers un continuum. D'un côté, une variante relativement conforme ne véhicule aucun caractère marqué et son emploi passe inaperçu par l'interlocuteur. De l'autre, une variante divergeant des normes linguistiques locales se fait remarquer. En employant des variantes marquées, l'artiste injecte son message des éclats subtils, mais quand même perceptibles de pratiques qui vont à l'encontre des hiérarchies langagières locales. L'artiste met donc en relief l'opposition qu'existe entre le statut de prestige porté par les variétés, registres et variantes linguistiques qu'il emploie et celui associé aux pratiques normatives au sein de la communauté afin d'évoquer des indices identitaires.

Une notion centrale à la stylisation de l'identité de l'artiste est celle de *l'authenticité*. Celle-ci est un axiome incontournable de la viabilité et de la volatilité de la culture rap. De nombreuses définitions divergentes de l'authenticité abondent dans la littérature (voir, par exemple, l'aperçu proposé par Lacoste, Leimgruber et Breyer, 2014). Pour cette raison, nous précisons ce que nous entendons par *authenticité*. *L'authenticité* est une caractéristique du comportement social par laquelle l'individu, que nous appellerons le *Soi*, cherche à dépeindre une représentation fidèle de lui-même, et ce, dans le contexte temporel, socioculturel et stylistique du moment précis où il produit cette représentation. Il y parvient en déployant des ressources sociales, linguistiques et pragmatiques à sa disposition.

L'authenticité est intrinsèquement relationnelle, car elle oblige l'implication dans l'interaction d'un *Autre* qui joue le rôle d'évaluateur. Cet Autre saisit la proximité entre sa propre évaluation de l'identité du *Soi* et la représentation que fournit celui-ci de lui-même ainsi que la mesure où cette proximité est appropriée dans le contexte précis. Cette rectitude sociale dépend des hiérarchies de préoccupations dominantes qui découlent nécessairement d'une communauté linguistique dont le *Soi* et l'*Autre* sont tous deux membres. Les capacités d'interpréter et d'évaluer l'authenticité opèrent sous le niveau de conscience et sont d'ailleurs intrinsèques à la communication humaine. Ainsi, cela signifie qu'au sein d'une communauté linguistique précise, chaque membre est capable de jouer à son tour les deux rôles.

Afin d'être en mesure de discuter de l'authenticité dans toute sa complexité, nous citons une métaphore qu'articulent Pennycook et Mitchell (2009) et qui est reprise dans la recherche traitant du rap. Il s'agit d'une image qu'intègrent souvent les publicités des projets d'aide humanitaire : celle des pieds d'enfants africains recouverts de poussière. Cette image qu'a dépeint le rappeur somalo-

canadien, MC K'Naan, n'évoque quant à lui pas d'enfant appauvri en difficulté, mais plutôt ce qu'il appelle un « philosophe de pied poussiéreux » [traduit de *dusty foot philosopher*] (Pennycook et Mitchell, 2009, p. 25). Pourquoi un philosophe? Selon MC K'Naan, cette image est employée afin d'exprimer plus que ce que l'on pourrait dire. Elle focalise sur la poussière sur les pieds qui sert d'indication de l'expérience et des difficultés que cette personne a connues, particulièrement enracinées dans le local et le territoire. Bien que privé de moyens, cet individu mérite d'être pris au sérieux pour avoir subi des épreuves et pour avoir résisté au temps. Son expérience lui confère de la sagesse et le qualifie comme un philosophe dont la voix s'élève au-dessus des autres lorsqu'il s'agit d'aspects de l'expérience humaine dont certains individus cultivés parlent, mais dont ils n'auront jamais une connaissance intime.

Les auteurs appliquent la *philosophie du pied poussiéreux* comme une lentille à travers laquelle observer l'artiste et le discours rap dans la mesure où elle met l'accent sur leur ancrage dans le local et le réel ainsi que sur la voix par laquelle ils articulent certains aspects de l'expérience humaine vécue par ceux que l'artiste représente (Pennycook et Mitchell, 2009, p. 25). Dans ce sens, l'authenticité s'exprime à travers des indices discursifs imbriqués dans la performance. Ce processus correspond à la notion de l'indexicalité, selon laquelle certaines variantes linguistiques portent une signification sociale dans la mesure où elles reflètent les caractéristiques sociales du sociotype pour qui elles font partie intégrante des normes d'expression (Cutler, 2003). Ainsi, certaines variantes linguistiques peuvent servir de porteuses d'un sens qui dépasse les messages explicites qu'elles véhiculent.

La notion du *stylisme* correspond au fait de privilégier de manière consciente certaines variantes dans un effort d'évoquer les aspects identitaires dont elles sont porteuses (Eckert, 2008). Dans cette optique, à travers la *stylisation*, c'est-à-dire le déploiement performatif de variantes stylistiques de manière à s'écarter des formes attendues, l'artiste rap se permet de construire et de transmettre une signification sociale uniquement par voie discursive. L'artiste joue avec les oppositions existantes pour créer du sens ou renégocier les attentes en matière de comportements sociaux et linguistiques. Ce processus est toutefois soumis aux contraintes sociolinguistiques imposées par la nécessité de transmettre l'authenticité.

L'artiste doit ainsi trouver le bon équilibre entre ses liens avec ce qui est local et ce qui est global, c'est-à-dire, qu'il stylise son *Soi*, de sorte qu'il soit qualifié d'authentique à la fois au sein de sa communauté locale et de la nation hip-hop mondiale. Cela nécessite la construction et la performance simultanées de son identité dans des espaces locaux, mondiaux et translocaux. Cette pluralité d'espaces sémiotiques expressifs s'étend à l'identité de l'artiste. Pour cette raison, l'artiste peut revendiquer des *identités hybrides ou plurielles*. Ces identités sont ensuite disponibles dans des espaces locaux, mondiaux et translocaux.

La mobilité translocale dont profitent les jeunes artistes appartenant aux divers mouvements rap et la circulation libre de leurs identités hybrides et plurielles donnent lieu à ce que Arnaut et coll. (2016) ont désigné par la *superdiversité*. Cette notion regroupe les contextes socioculturels complexes et diversifiés ainsi que les « trajectoires, mobilités, ressources et réseaux des personnes (diverses) [en raison desquels] [... les] diverses catégories identitaires (par exemple, « statut de migrant », « origines », « nationalité », « ethnicité ») ne doivent pas être considérées comme allant de soi, mais, au contraire, explorées » (Arnaut et coll., 2016, pp. 1-17, cité par Westinen, 2018, p. 154). Comme l'a fait valoir Arnaut (2012), la superdiversité s'offre en tant que lentille à travers laquelle concevoir la diversité comme une pratique et un discours social, c'est-à-dire comme « un espace discursif largement répandu, mondialement reconnaissable et légitime dans lequel des

personnes issues de positions très inégales imaginent, formulent et travaillent sur leurs identités individuelles et collectives » (Arnaut, 2012, p. 7, cité par Westinen, p. 154).

Au terme de notre présentation de la théorie sociolinguistique rap, nous constatons qu'en dépit de la jeunesse de ce domaine, il existe un ensemble suffisamment volumineux de recherches et de grandes lignes théoriques pour constituer une théorie cohérente. L'un des avantages de la description de cette théorie est qu'elle permet de discuter des études sociolinguistiques rap en fonction d'un ensemble commun de notions, de termes et de cadres théoriques. Ces objectifs sont précisément ceux que nous visons dans la section subséquente. Passons maintenant à la discussion des études portant sur le mouvement rap au Québec.

#### **1.4 Revue des études sociolinguistiques sur le rap québécois**

Le mouvement rap au Québec, qui a débuté à la fin des années 1970, attire l'attention des sociolinguistes depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Bien que Chamberland (2001, 2002) ait été le premier à examiner le rap québécois à travers son analyse sociohistorique des premiers groupes établis au Québec, la première véritable étude sociolinguistique portant sur le rap québécois a été réalisée par Sarkar, Winer et Sarkar (2005). Sarkar et son équipe ont examiné le rap québécois à travers des phénomènes relevant du multilinguisme — tels que l'alternance codique et la performance identitaire — chez de jeunes artistes. Ils ont tenu compte des facteurs sociolinguistiques, de leurs effets et des contraintes sociolinguistiques sur la production langagière des artistes rap. Ils ont également accordé une attention toute particulière aux implications et applications pédagogiques potentielles du rap comme outil d'apprentissage des compétences sociolinguistiques. Cet ensemble de recherches (Low et Sarkar, 2012, 2014 ; Low, Sarkar et Winer, 2009 ; Sarkar, 2008, 2009 ; Sarkar et Allen, 2007 ; Sarkar et Low, 2012 ; Sarkar et Winer, 2006 ; Sarkar, Winer et Sarkar, 2005) représente, à notre connaissance, l'enquête sociolinguistique la plus approfondie sur une variété de rap francophone au monde.

La première étude lancée par l'équipe de Sarkar *et coll.* (2005) offre un examen sociohistorique des origines du genre rap au Québec par le biais d'une analyse du discours d'un corpus de paroles de deux groupes rap québécois — *Muzion* et *Sans Pression* (Sarkar, Winer et Sarkar, 2005). Leur analyse traite principalement des alternances codiques. Les auteurs constatent que cette pratique multilingue remplit une fonction subversive des conventions « du bon français » et sert ainsi à critiquer la marginalisation exacerbée des Montréalais du centre-ville par l'exclusion systématique liée à la classe, à l'ethnicité et aux pratiques langagières (Sarkar, Winer et Sarkar, 2005).

Par la suite, l'équipe a publié quatre études d'analyse du discours au sein des paroles dans le rap québécois. Ces chercheurs ont souligné la façon dont les artistes ont recours à un répertoire qui intègre de nombreuses pratiques multilingues, telles que l'alternance codique et le jeu de mots, comprenant des unités lexicales de plusieurs langues (Sarkar et Winer, 2006). Sarkar (2008) a effectué une analyse lyrique et en a déduit que l'inventaire du rap québécois comprend : le français standard québécois, le français québécois vernaculaire, le français hexagonal, l'anglais standard de l'Amérique du Nord, l'anglais vernaculaire afro-américain, l'anglais « hip-hop » (un champ lexical de mots inventés par les artistes rap), les créoles haïtien, jamaïcain et trinitadien, l'espagnol et l'arabe (Sarkar, 2008, 2009). En ce qui concerne le choix de langues, Sarkar *et coll.* (2006) ont constaté que, dans certains cas, l'artiste pouvait en employer certaines qu'il ne maîtrisait pas, mais dont il prélevait quelques éléments, afin de s'automarginaliser par l'emploi de variétés de langues typiquement stigmatisées (Sarkar et Winer, 2006 ; Sarkar, 2009).

Ces auteurs ont également discuté des effets directs et des implications qu'entraînait le choix des langues. À travers leurs œuvres rap, les artistes produisent un sentiment d'appartenance à une communauté locale et positionnent le multilinguisme comme souhaitable (Sarkar et Winer, 2006). En outre, leur discours rejoint la résistance globale contre la domination de la culture blanche et monolingue, et fournit ainsi aux jeunes amateurs du rap un modèle alternatif de la « Québécoïcité ». Ce terme renvoie aux qualités associées au fait d'être Québécois, qui autrefois comprenaient les faits d'être blanc et de parler français avec l'accent local. En subvertissant la définition de la *québécoïcité*, ces artistes créent ainsi un site pour l'évolution de nouvelles identités linguistiques hybrides et d'où ceux qui revendiquent ces identités peuvent faire entendre leur voix (Sarkar, 2008). Ainsi, le discours rap sert à remettre en cause le prescriptivisme monolingue français pour contrer l'unilinguisme et l'homogénéisation et, ce faisant, promouvoir la diversité d'identités revendiquées par la nouvelle génération de jeunes urbains multiraciaux et multilingues ainsi que les processus de migration, d'installation et de mondialisation dont cette génération est issue (Sarkar et Allen, 2007).

Au cours de la dernière décennie, Sarkar *et coll.* (2009, 2012, 2014) ont aussi adopté une approche ethnographique. Low, Sarkar et Winer (2009) ont mené des entretiens semi-dirigés avec certains artistes et jeunes informateurs. Elles ont ainsi élargi leur corpus existant de paroles par un travail de terrain virtuel afin d'inclure les transcriptions de ces entretiens. Ayant désormais accès à un important corpus comprenant des paroles et le discours des rappeurs et des jeunes, l'équipe s'est tournée vers des méthodes d'analyse de corpus. Low, Sarkar et Winer (2009) ont réalisé une analyse de corpus dans la perspective du modèle des ordres d'indexicalité de Blommaert (2005). Elles en ont déduit que l'inclusion par les artistes de variétés de langue non standard et leur évaluation positive de la diversité linguistique (vue comme un avantage pour la créativité et la communication) servaient à aplanir et réorganiser les ordres hiérarchiques des langues dominantes.

En 2012, Low et Sarkar ont réalisé leur analyse de corpus la plus exhaustive dans une approche « hip-hopographique » en prenant en compte l'ensemble des paroles de chansons rap et des entretiens avec les artistes et les jeunes informateurs. La principale conclusion de cette analyse est que le discours rap fait preuve d'une forte représentativité non seulement des pratiques langagières des artistes interviewés, mais également de celles des jeunes informateurs. Les auteures constatent que ces deux groupes de locuteurs partagent une facilité de produire des pratiques multilingues avec une aisance et une rapidité significative. Elles y ajoutent que « le langage des chansons rap montréalais [reflète] ainsi la diversité linguistique et culturelle que l'on retrouve dans les écoles et dans la communauté de jeunes adultes » (Low et Sarkar, 2012 : 36).

À la lumière de ce caractère représentatif des pratiques linguistiques locales des jeunes à Montréal, Sarkar et Low (2012) proposent la mise en place d'une branche de recherche dédiée à l'étude du multilinguisme au sein de la culture populaire, particulièrement en ce qui concerne le rap. Ces auteures mettent en évidence l'importance que le multilinguisme a fini par prendre en tant que vecteur pour la diffusion du discours des jeunes. Elles en ont déduit que ces pratiques linguistiques au sein du mouvement rap québécois servent à célébrer l'inclusivité envers la langue, la communauté et la diversité (Sarkar et Low, 2012). Enfin, leur dernière publication montre un virage récent vers l'évaluation des applications pédagogiques du rap au Québec. Low et Sarkar (2014) discutent de la valeur du discours rap en tant que matériel pédagogique et didactique dans la mesure où il peut servir à sensibiliser les enseignants à la culture populaire des jeunes urbains, et à représenter le capital socioculturel des jeunes.

Cette valeur didactique qu'attribue Sarkar et Low (2012 ; Low et Sarkar, 2014) au multilinguisme dans le rap québécois réaffirme les constats posés par Beiras del Carril et Cúneo

(2020), Helland (2018), Hornberger et Swinehart (2012), Lin (2011), Marques do Nascimento (2018) et Stylianou (2010). Selon ces chercheurs, le rap représente un espace translocal qui relie les jeunes artistes et amateurs du rap des quatre coins de la Terre, qui correspond à leurs réalités modernes et au sein duquel existe de la superdiversité. Dans cet espace, les jeunes sont capables d'exercer de l'agentivité linguistique en tant que citoyens multilingues. À travers la négociation et la renégociation par ces citoyens de ce qui appartient à leur culture collective, ces jeunes se permettent de subvertir les hiérarchies structurelles locales et mondiales et les catégories socioculturelles dominantes qui ont un impact sur leurs langues. Cette subversion leur met à disposition tout un éventail de formes linguistiques et sémiotiques pour leur servir d'outils pour la création, l'hybridation, l'expression et la mise en avant d'identités multilingues plurielles conditionnées par la superdiversité au sein de leurs espaces rap locaux et mondiaux.

Terminons notre revue des études antérieures en sociolinguistique rap en soulignant la valeur intrinsèque rattachée au rap en tant que source d'informations sociolinguistiques particulièrement pertinentes aux jeunes. Le rap est pertinent à la culture populaire et appartient largement aux jeunes amateurs du genre. Pour ces derniers, le rap représente une source importante d'éléments linguistiques auxquels on peut attribuer du sens social et ainsi s'en servir d'outils expressifs et identitaires. Cette réalité rend ainsi le rap un site d'enquête riche quant à l'étude sociolinguistique. L'étude sociolinguistique rap ressort en tant que domaine émergent. Elle mérite de servir de discipline de formation et de recherches tant par ses apports à nos connaissances concernant les contraintes sociolinguistiques sur la production parolière que par sa promesse d'éclairer la manière dont la langue se manifeste à travers l'identité et, inversement, la manière dont l'identité se manifeste dans la langue.

## Chapitre 2

### Revue de la littérature sur les variables dépendantes

Nous dédions la présente section à la revue des études antérieures portant sur les trois variables linguistiques suivantes : l'alternance entre *so*, (*ça*)— *fait* — (*que*), *donc* et *alors* ; l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as* ; et la réalisation de *tous* et *tout* en [tʊt]. Nous exposerons les grandes lignes méthodologiques ainsi que les résultats principaux des études traitant de chacune de ces variables.

#### 2.1 L'expression de la conséquence : variation entre (*ça*)— *fait* — (*que*), *alors*, *donc* et *so*

Notre première variable dépendante est l'expression de la conséquence à travers l'emploi des marqueurs *so*, (*ça*)— *fait* — (*que*), *donc* et *alors*. Il s'agit d'une variable saillante dans les variétés de français, particulièrement celles du Québec et de l'Ouest canadien. Cette variable a fait l'objet de plus d'une vingtaine d'études linguistiques depuis les années 1970. Certains auteurs (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019 ; Dessureault-Dober, 1974 ; Falkert, 2006 ; Roy, 1979) ont pris en compte l'effet du facteur interne de la fonction grammaticale, qui peut varier entre celle de marqueur de conséquence et celle de marqueur discursif, la première étant la plus commune. De nombreuses études qualitatives ont également mis en évidence les différentes manières dont ces variantes remplissent ces deux fonctions (Bigot, 2020 ; Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017, 2019 ; Chevalier, 2007 ; Dessureault-Dober, 1974 ; Léard, 1983 ; Thibault et Daveluy, 1989 ; Wiesmath, 2006). Ces auteurs ont relevé plusieurs fonctions discursives possibles : « la suspension d'un énoncé » et « le retour à un point mis temporairement de côté » (Léard, 1983, cité par Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019, p. 37) ; la pause lexicale à l'intérieur du discours (Thibault et Daveluy, 1989) ; les particules d'ouverture et les marqueurs enchaînant le discours (Wiesmath, 2006) ; la « cause déduite par l'interlocuteur », la « demande d'explication ou de précisions » et l'« indicateur de continuité des faits ou événements rapportés dans une narration » (Dostie, 2006, cité par Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019, p. 37). La fonction discursive n'a cependant été traitée comme facteur déterminant dans un cadre variationniste qu'à trois reprises.

La première étude portant sur cette variable est celle de Dessureault-Dober (1974). Elle traite des variantes *ça-fait-que* et *alors* et de leur fonction grammaticale au sein d'un sous-échantillon du corpus Sankoff-Cedergren, réalisé à Montréal en 1971. Celui-ci regroupe les entrevues semi-dirigées de 24 locuteurs, dont 12 locuteurs de la classe ouvrière et 12 des couches supérieures. La première variante, *ça-fait-que*, s'est avérée catégorique au sein de la classe ouvrière tandis que la variante *alors* s'est également avérée catégorique, mais plutôt au sein des couches supérieures. De plus, quatre des six jeunes locuteurs des couches supérieures alternaient déjà entre les deux variantes dès 1971. L'auteure a également examiné l'influence de la fonction grammaticale sur le choix de variante, mais elle n'a pas constaté d'effet significatif. Néanmoins, Dessureault-Dober (1974) a constaté que les deux variantes *ça-fait-que* et *alors* ont plus souvent été employées sous forme de marqueurs de conséquence que de marqueurs discursifs.

Une seconde étude des années 1970 ayant pris en compte la fonction est celle de Roy (1979). Elle a porté sur un corpus du français parlé en 1976 en contexte minoritaire à Moncton au Nouveau-Brunswick. Cette étude a été la première à prendre en compte la variante *so* qui s'est avérée

s'opposer directement à la variante *ça-fait-que*. Roy (1979) a constaté, tout comme Dessureault-Dober (1974), que le choix entre ces deux variantes n'était pas influencé par la fonction grammaticale (cité par Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019, p. 39). Toutefois, la variante *so* s'est avérée majoritaire aux dépens de *ça-fait-que* dans chacun des trois contextes suivants : signe d'hésitation (79 %), marqueur de conséquence (67 %), et particule discursive (59 % ; Roy, 1979, p. 149, cité par Falkert, 2006, p. 44). Ainsi, le français acadien de Moncton se distingue par cette forte attestation de la variante *so*.

La fonction n'étant pas un facteur déterminant, elle a tout de même suscité de l'intérêt en raison de sa polyvalence. Léard (1983) s'est intéressé à la variation régionale entre (*ça*)—*fait*—(*que*) et *alors* en français québécois et en français de France (que nous appellerons dorénavant *le français hexagonal*) sous forme de marqueurs de conséquence et de marqueurs discursifs. Notons que tout comme les deux études précédentes, la variante *donc* n'a pas été prise en compte, l'auteur ayant jugé son emploi à l'oral trop marginal, ce qu'il justifie par son association quasi exclusive à la modalité écrite. L'auteur a constaté qu'en français hexagonal, les deux variantes sont contraintes à fonctionner comme marqueurs de conséquence. En revanche, la situation s'est avérée considérablement différente au Québec. L'auteur a énuméré d'autres fonctions remplies en particulier par la forme *ça fait que* :

« *Ça fait que* est compatible avec plusieurs types d'opérations linguistiques : l'opération de mise en relation de deux faits (*Y avait pas de lumière, fak je voyais rien*), l'opération de mise en relation entre un fait connu et le fait antérieur qui l'a causé, grâce à une inférence (*Y avait pas de lumière, fak Pierre est pas là*) et l'opération de mise en relation de deux faits où la principale autorise l'assertion de la subordonnée, qui est une suite prévisible du fait de la principale (*Y avait pas de lumière, fak tu voyais rien j'imagine*) » (Léard, 1983, p. 68, cité par Falkert, 2006, p. 45).

Ainsi, tandis que la fonction ne s'est pas avérée être un facteur conditionnant la variation entre les marqueurs de conséquence, Léard (1983), Roy (1979) et Dessureault-Dober (1974) ont mis en évidence le comportement particulier de la forme *ça fait que* en français québécois.

Face à l'absence d'influence de la fonction grammaticale sur le choix entre les marqueurs de conséquence, les auteurs d'études antérieures se sont plutôt tournés vers l'effet des facteurs sociaux. Beniak et Mougeon (1989) ont évalué l'effet de la restriction linguistique sur la production de *so*, (*ça*)—*fait*—(*que*), *donc* et *alors* au sein d'un corpus de français ontarien. Leur corpus se compose de 117 jeunes répondants franco-ontariens répartis entre la 9<sup>e</sup> et la 12<sup>e</sup> année d'école secondaire. L'échantillon est réparti entre quatre localités bien distinctes selon le degré de contacts entre le français et l'anglais : Hawkesbury étant francodominante (85 % francophone) et les trois autres, Cornwall, North Bay et Pembroke étant minoritaires (34 %, 17 % et 8 % francophone, respectivement). Au sein de ces communautés, l'exogamie s'avère entraîner une tendance vers les mariages mixtes et, par extension, la mixité sociolangagière au sein du foyer. Afin d'isoler l'effet de la restriction linguistique, les auteurs ont calculé pour tous les répondants un indice du maintien du français, celui-ci s'échelonnant entre haut (0,80-1,00), moyen (0,45-0,79) et bas (0,05-0,44). Ils ont constaté « en effet, que les informateurs à indice moyen de maintien du français — ceux qui sont le lieu du contact le plus intense, étant donné leur alternance plus ou moins égale entre le français et l'anglais dans le domaine privé — sont de loin les principaux utilisateurs de *so* » (Beniak et

Mougeon, 1989, p. 93). Ils ont d'ailleurs observé qu'à Hawkesbury, la seule communauté francophone majoritaire, l'emploi de *so* était marginal. Pour ces raisons, les auteurs ont émis l'hypothèse que le contact avec l'anglais conditionne l'emploi de la variante *so*.

Rehner et Mougeon (2003) traitent également du français ontarien. Ils ont mené une étude variationniste portant sur l'alternance entre *so*, (*ça*)—*fait*—(*que*), *donc* et *alors* dans la production des enseignants d'un programme d'immersion française. Les auteurs ont constaté que les enseignants privilégiaient la variante formelle *alors* (à 78 %), aux dépens de la forme hyperformelle *donc* (employée à 20 %), et de la forme familière (*ça*) *fait que*, cette dernière n'étant produite qu'à un taux marginal de 2 % (Rehner et Mougeon, 2003, p. 268). En revanche, les matériaux pédagogiques mis à la disposition des apprenants en immersion ne contenaient aucune occurrence de la variante (*ça*) *fait que* et contenaient d'ailleurs plus d'occurrences des variantes formelles que le discours des intervenants. De plus, *donc* était plus commune qu'*alors*. Ces résultats sont alignés avec le constat des auteurs selon lesquels ni les enseignants ni les matériaux ne feraient preuve d'un usage significatif de la variante informelle (*ça*) *fait que*.

Ces auteurs ont également évalué l'effet des usages des intervenants et de ceux présentés dans les matériels pédagogiques sur la production des élèves en immersion française. Ils ont mis en évidence la tendance chez ces derniers à privilégier la variante *alors* (à 78 %) plus que la forme hyperformelle *donc* (à 15 %), et à éviter de manière catégorique la variante informelle (*ça*) *fait que* (Rehner et Mougeon, 2003, p. 270). En revanche, les apprenants ont employé une autre variante informelle, *so*, quoi qu'à une faible fréquence, cette dernière n'ayant pas été produite ni par les enseignants ni dans les matériels pédagogiques. Rehner et Mougeon (2003) ont pris en compte l'effet des facteurs sociaux et en ont dégagé un effet significatif exercé par le sexe et la classe socioéconomique (CSE). Ils ont constaté que la variante *donc* a été privilégiée par les apprenants de la CSE moyenne (effet = 0,64), mais évitée par les apprenantes (effet = 0,37) (Rehner et Mougeon, 2003, p. 272). Selon les auteurs, ceci s'explique par le fait que les apprenants ne saisissaient pas correctement la valeur stylistique de formalité associée aux variantes *donc* et *alors*. Concernant la variante *so*, les auteurs ont observé une tendance chez les apprenants de sexe masculin à la privilégier, ce qui peut éventuellement signaler une conscience du statut non standard rattaché à cette variante chez les apprenants. D'ailleurs, Rehner et Mougeon (2003) ont affirmé que chez les élèves en immersion française, ce sont ceux qui ont la moindre exposition aux médias et environnements francophones qui ont le plus eu tendance à employer la variante *so* (Rehner et Mougeon, 2003, p. 275-276). Finalement, les auteurs ont émis l'hypothèse que la forte attestation de la variante *so* chez ces apprenants s'explique par le fait que cette variante originaire de leur langue dominante (l'anglais) fonctionne à remplir un trou dans leur répertoire lexical.

À la lumière de cette dernière étude, Mougeon, Rehner et Nadasdi (2004) ont proposé une comparaison de la production des apprenants ontariens en immersion française avec celle de leurs homologues francophones natifs. Ils ont constaté chez ces derniers un emploi moins important d'*alors* (36 %), quasi-égal à celui de (*ça*) *fait que* et de *so* (31 % et 32 %, respectivement), *donc* (1 %) restant marginal. Les auteurs ont donc déduit que, chez les francophones natifs, *so* représente une deuxième variante vernaculaire et sert également de marqueur de leur identité bilingue. Chez les élèves en immersion, cette variante représente plutôt une alternative lexicale, dont la forte attestation illustre une maîtrise incomplète du répertoire des marqueurs de conséquence français.

L'alternance entre les variantes *so*, (*ça*)—*fait* — (*que*), *donc* et *alors* a été traitée par Mougeon (2005) au sein du corpus de Mougeon et Beniak (1991) chez les adolescents franco-ontariens en situation francophone minoritaire. Son analyse a révélé trois tendances. La première corrobore les résultats de Mougeon, Rehner et Nadasdi (2004) selon lesquels les deux variantes *so* et (*ça*)—*fait-que* se sont vues attribuées une valeur vernaculaire. La deuxième est une divergence entre la production des locuteurs bilingues francodominants, non-restreints et celle des locuteurs semi-restreints et restreints – c'est-à-dire, bilingues équilibrés ou anglo-dominants. Les premiers ont favorisé la variante (*ça*)—*fait-que* tandis que les derniers ont privilégié la variante *so* (Mougeon, 2005, p. 271). À l'instar de Rehner et Mougeon (2003) et Mougeon, Rehner et Nadasdi (2004), Mougeon (2005) réaffirme que la variante *so* est plus employée par les locuteurs bilingues équilibrés et anglo-dominants que par leurs homologues francodominants. Selon lui, ceci s'explique en raison de l'origine intersystémique (l'anglais) de *so* qui permettrait de remplir un trou dans le lexique français.

Deux études traitant des marqueurs de conséquence en français acadien ont été publiées en 2006. La première est celle de Falkert (2006) qui a traité d'un corpus de onze entrevues enregistrées en 2003 aux Îles-de-la-Madeleine. Cet archipel a une population d'environ 13 000 habitants dont la majorité est d'origine acadienne. Tout comme Roy (1979), Leblanc (1999) et Wiesmath (2000), l'auteure a montré qu'en français acadien, la forme (*ça*)—*fait* — (*que*) avait subi une différenciation fonctionnelle (Falkert, 2006). Elle a mis en évidence des preuves qualitatives de trois fonctions remplies par (*ça*)—*fait* — (*que*) : celle de marqueur de conséquence, et celles de « connecteur qui sert d'embrayeurs de thème pour garantir la continuité sémantique dans le discours » et de « marqueur de balisage [...] qui signalent la fin d'une étape dans une intervention » (Falkert, 2006, p. 46-51). La première est la fonction grammaticale censée être primaire alors que les deux autres représentent de nouvelles fonctions pragmatiques. Selon Falkert, c'est la polyvalence de cette variante qui la rend compatible avec plusieurs opérations syntaxiques qui l'ont ainsi transformée, tant sur le plan morphologique que fonctionnel. En effet, l'auteure a révélé la distribution des diverses formes de (*ça*)—*fait* — (*que*) au sein de son corpus : 58,7 % de *ça fait (que)*, 20,3 % de *fait que*, 13,8 % de « *ça fa (que)* » et 7,2 % de « *fa (que)* » (Falkert, 2006, p. 47). Falkert (2006) a conclu que le glissement du connecteur (*ça*)—*fait* — (*que*) vers un rôle de marqueur discursif, bien qu'il ne soit pas exclusif au français des Îles-de-la-Madeleine, a entraîné un changement de sa fonction principale vers celle « d'indiquer l'enchaînement du discours sans établir un rapport de cause-conséquence » (Falkert, 2006, p. 51). Ce fait différencie considérablement l'usage de la forme (*ça*)—*fait* — (*que*) aux Îles-de-la-Madeleine par rapport aux autres régions (voir, Léard, 1983 pour le français québécois et Roy, 1979 pour le français acadien).

Wiesmath (2006) a également mené une étude sur les marqueurs de conséquence en français acadien « chiac », le français du sud-est du Nouveau-Brunswick. Son étude traite d'un corpus oral recueilli dans le sud-est du Nouveau-Brunswick en 1997 qui comprend 14 enregistrements (d'une durée totale d'environ huit heures) effectués dans différents contextes situationnels. Wiesmath (2006) propose une comparaison de la production de (*ça*)—*fait* — (*que*) en français acadien chiac à celles en français cadien louisianais et en français montréalais. En français louisianais, *ça fait* s'emploie comme marqueur de conséquence et comme marqueur de succession des faits, tandis qu'en français montréalais, *fait que* sert de marqueur de conséquence, de marqueur d'enchaînement du discours et de remplisseur de pause (Wiesmath, 2006, p. 91-92). En français chiac, cette forme

peut exprimer une conséquence, marquer la progression d'un récit, la succession de faits, ou la fin d'un énoncé, ou indiquer une hésitation (Wiesmath, 2006, p. 94-95). L'auteur a donc constaté une forte multiplicité fonctionnelle de cette variante qui s'est produite d'ailleurs sous plusieurs formes en français chiac, celles-ci comprenant *ça fait que*, *ça fait (là)*, *fait que* et *fait (là)* (Wiesmath, 2006, p. 93).

Wiesmath (2006) a également examiné les variantes *so* et *alors* en français chiac. Tandis que les deux peuvent s'employer sous forme de marqueurs de conséquence, d'ouverture et de succession de faits, leur emploi est néanmoins contraint par différents facteurs sociolinguistiques. D'un côté, la variante *so* n'est produite ni en contexte formel ni par les locuteurs plus âgés en contexte informel. De l'autre, *alors* s'emploie en contexte formel. L'auteur a souligné le parallélisme entre cette répartition et celle des variantes (*ça*)—*fait* — (*que*) et *alors* constaté en français québécois par Dessureault-Dober (1974). Wiesmath (2006) a aussi constaté la présence de la variante *donc* au sein de son corpus et en tire la conclusion que le français chiac se caractérise par une multiplicité de formes qui s'emploient dans des contextes similaires et dont, contrairement à d'autres variétés de français, aucune ne se généralise au détriment des autres.

Le français chiac a également été examiné par Chevalier (2007). Son étude porte sur quatre corpus dont un comprend le français d'adolescents (Anna-Malenfant, 1994, cité par Chevalier, 2007) et les trois autres représentent la production d'adultes (Chiac-Kasparian, 1999 ; Parkton, 1995 ; East-End, 2003, cité par Chevalier, 2007). L'auteure a évalué l'intégration au français chiac du marqueur emprunté à l'anglais *so* et a trouvé que son emploi est quasi-systématique, et ce, au détriment de *ça-fait-que* qui s'est avéré marginal. Toutefois, l'auteure a repéré une autre variante vernaculaire en concurrence avec *so*. Il s'agit de la forme *ben* dont la fonction « s'étend sur l'ensemble du continuum entre l'opposition et la conséquence » (Chevalier, 2007, p. 75). Cette variante s'oppose à *so*, « de sorte [que *so*] ne [rencontre] peut-être pas de résistance de la part des variantes standard, mais [il] en [rencontre] de la part de *ben*, qui limite [sa] possibilité de fonctionner au niveau discursif et d'autres marqueurs de registre familier » (Chevalier, 2007, p. 75). Chevalier en tire la conclusion que « *so* n'[aurait] pas évincé [son] homologue français [*ça-fait-que*], mais qu'[il aurait] au contraire profité de [sa] fragilisation à cause de la pression qu'exerçait la variante familière *ben* pour s'implanter dans le français chiac » (2007, p. 75). Ceci illustre de nouveau la multiplicité des marqueurs de conséquence qui coexistent en français acadien chiac.

À l'opposé de cette coexistence stable attestée en Acadie, les auteurs d'études sur le français ontarien ont plutôt mis en avant une forte concurrence entre les marqueurs de conséquence. Mougeon (2007) souligne ce qu'il avait précédemment constaté :

« Elle a confirmé l'opposition de base entre les parlars où les variantes vernaculaires dominant [à Hearst, Hawkesbury et Cornwall] et ceux où ces dernières variantes sont moins fréquentes que leurs contreparties standard [à North Bay et Pembroke]. Toutefois, elle a révélé une distribution polarisée de la variante marginale *donc*. En effet, on observe cette variante, à un niveau non négligeable, à la fois dans le parler des adolescents des communautés très fortement majoritaires et aussi dans celui de la plus faible [Pembroke] des trois communautés minoritaires » (Mougeon, 2007, p. 250).

Cette polarisation sur le plan géographique remet en question les corrélats sociolinguistiques attestés par Mougeon et Beniak (1991) qui ont exclu *donc* de leur analyse. Concernant cette variante, Mougeon (2007) l'a constatée davantage chez les locuteurs des classes socioéconomiques supérieures, de sexe féminin et fortement restreints. Cette dernière tendance est plus prononcée à Pembroke, la communauté dans laquelle les locuteurs franco-ontariens sont les plus restreints. L'auteur attribue cette plus forte tendance à « l'effet standardisant de l'école, espace social où [les locuteurs restreints] emploient surtout le français » (Mougeon, 2007, p. 262).

Quelques années plus tard, Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009b) ont présenté un nouveau corpus de français parlé par les adolescents franco-ontariens recueilli en 2005 et l'ont comparé au corpus franco-ontarien de 1978 (Mougeon et Beniak, 1991). Ils se sont concentrés sur les communautés de Hawkesbury et de Pembroke. Afin de faciliter notre discussion de leurs résultats, nous reproduisons dans le Tableau 1 ci-dessous la synthèse des résultats d'études antérieures sur le parler adolescent franco-ontarien (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 154).

**Tableau 1**

***Corrélats sociolinguistiques de (ça) fait (que), alors, donc et so en français ontarien de 1978***

Variantes	Corrélats sociologiques
<i>(ça) fait (que)</i>	locuteurs de la classe ouvrière ; locuteurs non restreints ; locuteurs du sexe masculin (Mougeon et Beniak, 1991 ; Mougeon, 2007)
<i>alors</i>	locuteurs de la classe (semi-) professionnelle ; locuteurs restreints ; locuteurs du sexe féminin (Mougeon et Beniak, 1991 ; Mougeon, 2007)
<i>so</i>	locuteurs de la classe ouvrière ; locuteurs (semi-) restreints ; locuteurs du sexe masculin (Golembeski, 1998 ; Mougeon et Beniak, 1991 ; Mougeon, 2007)
<i>donc</i>	locuteurs de la classe (semi-) professionnelle ; locuteurs du sexe féminin ; locuteurs restreints (Mougeon, 2007)

Dans un premier temps, les auteurs ont constaté qu'entre 1978 et 2005 s'est déroulée une augmentation du nombre de locuteurs semi-restreints à Hawkesbury et de locuteurs restreints à Pembroke (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 158). À la lumière de ces changements sociodémographiques, ces chercheurs ont émis deux hypothèses. À Hawkesbury, la fréquence respective de *so* augmenterait, celle de *(ça) fait (que)* s'avérerait la plus élevée, celle d'*alors* demeurerait marginale, et celle de *donc* resterait au deuxième rang (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 158-159). Par ailleurs, ils ont postulé qu'à Pembroke, les fréquences respectives des variantes *so* et *(ça) fait (que)* diminueraient, et que celles des variantes *alors* et *donc* augmenteraient (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 159-160).

Leurs résultats ont révélé une augmentation de la fréquence de *so* à Hawkesbury. La restriction langagière s'avère y avoir un effet significatif dans la mesure où les locuteurs semi-restreints employaient de manière la plus fréquente la variante *so* (à 18 %, effet = .88). Le sexe s'est également avéré significatif et ce sont les adolescentes qui ont privilégié *so* (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 161-162). Toujours à Hawkesbury, la fréquence d'emploi de *(ça) fait (que)* n'a que légèrement augmenté (de 81 % à 85 %). Ce changement s'observe surtout chez les locuteurs de

CSE basses et de sexe masculin. Au contraire des résultats de Dessureault-Dober (1974) sur le français montréalais, la formalité du contexte n'a pas conditionné la production de *(ça) fait (que)* (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 164-165). La variante *alors*, qui s'est avérée marginale en 1978, est totalement absente du corpus de 2005 (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 166). Quant à *donc*, sa fréquence semble ne pas avoir changé entre 1978 et 2005 et demeure donc au deuxième rang. Les effets du sexe et de la classe socioéconomique se sont avérés significatifs de sorte que les adolescentes et les locuteurs des classes supérieures l'ont privilégié (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 166-167). Somme toute, les hypothèses émises par les auteurs sont largement confirmées, à la seule exception qu'aucune occurrence de la variante *alors* n'a été attestée en 2005.

La situation s'est avérée différente à Pembroke. D'abord, la fréquence d'emploi de la variante *so* a augmenté de manière significative (de 31 — 43 %). Cette variante, en 1978, a principalement été produite par les locuteurs de sexe masculin et de classe ouvrière. Or, en 2005, ce sont les locuteurs de sexe féminin et des CSE supérieures qui ont eu le plus tendance à l'employer. Les auteurs notent que cette tendance va à l'encontre de la dévernacularisation (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 167-170). Ensuite, l'emploi de la variante *(ça) fait (que)* a diminué entre 1978 et 2005 et celle-ci fut produite davantage par les locuteurs des CSE supérieures et de sexe masculin. Les auteurs ont affirmé que ces tendances signalent à la fois la marginalisation accrue de *(ça) fait (que)* ainsi que sa perte relative d'attribut de variante vernaculaire (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 171). Pour la variante *alors*, la fréquence d'emploi a diminué (de 43 % à 18 %), bien que sa dispersion ait légèrement augmenté (de 48 % à 52 %). L'effet du sexe s'est avéré significatif dans la mesure où ce sont les adolescentes qui l'ont davantage privilégiée par rapport aux adolescents (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b, p. 171-172). En ce qui concerne la variante *donc*, sa fréquence d'emploi a augmenté de manière significative, de 9 % à 39 %. Bien qu'aucun corrélat ne se soit avéré significatif pour *donc* en 1978, le sexe et la classe socioéconomique se sont avérés significatifs en 2005. Les locuteurs de sexe masculin et de classe ouvrière ont continué à privilégier ce marqueur. Ainsi, les hypothèses émises par les auteurs concernant les variantes *(ça) fait (que)* et *donc* ont été confirmées, tandis que celles concernant *so* et *alors* ont plutôt été invalidées. À cause de l'augmentation du nombre de locuteurs restreints observée à Pembroke entre 1978 et 2005, les auteurs ont supposé que l'effet standardisant de l'école entraînerait une diminution de la fréquence de *so* et une augmentation de celle d'*alors*. Or, les tendances observées vont plutôt à l'encontre de leurs attentes.

Martineau et Séguin (2016) ont proposé une analyse comparative des résultats d'études antérieures concernant les marqueurs de conséquence. Ils ont pris en compte un corpus qui englobe diverses variétés de français nord-américaines, le corpus FRAN (Français d'Amérique du Nord). Il s'agit du tout « premier corpus panfrancophone en ligne portant sur l'Amérique française » qui a été développé dans le cadre du projet, *Le français à la mesure d'un continent : un patrimoine en partage*, mené à l'Université d'Ottawa (Martineau et Séguin, 2016, p. 1). Ce corpus regroupe de nombreux documents historiques, patrimoniaux et modernes recueillis au sein des communautés suivantes : Moncton et Baie Sainte-Marie en Acadie ; Montréal, Chicoutimi et Gatineau au Québec ; Welland, Windsor et Hearst en Ontario ; Saint-Boniface au Manitoba ; Gardner, Massachusetts et Waterville, Maine, ainsi que la Nouvelle-Orléans et Lafourche, Louisiane aux États-Unis ; et Paris et Rouen en France (Martineau et Séguin, 2016).

Afin de montrer l'utilité de ce corpus, Martineau et Séguin (2016) ont proposé deux études de cas dont une portant sur l'expression de conséquence. Ils ont évalué l'influence potentielle de la restriction linguistique (dominance francophone minoritaire ou majoritaire) sur la variation entre les formes *(ça) fait (que)*, *so*, *donc* et *alors*. Ils ont tenu compte de quatre communautés minoritaires (Gardner, Lafourche, Moncton et Welland) ainsi que de quatre communautés majoritaires (les quartiers Hochelaga-Maisonneuve et Montréal-Nord [Montréal] et les villes de Montréal [dans son intégrité] et de Gatineau). Nous reproduisons ci-dessous leurs résultats d'analyse dans le Tableau 2.

**Tableau 2**

*La fréquence d'emploi des marqueurs de conséquence dans certains sous-corpus FRAN*

Communautés	(Ça) fait (que) (%)	So (%)	Donc (%)	Alors (%)
<b>Minoritaires</b>	<b>16,06</b>	<b>51,93</b>	<b>1,30</b>	<b>30,71</b>
Gardner, MA	1,62	77,91	0,29	20,18
Lafourche, LA	9,89	73,76	2,28	14,07
Moncton, NB	2,41	97,59	0,00	0,00
Welland, ON	28,03	26,02	1,81	44,14
<b>Majoritaires</b>	<b>67,72</b>	<b>0,12</b>	<b>16,47</b>	<b>15,68</b>
Hochelaga-Maisonneuve	62,04	0,08	19,58	18,30
Montréal-Nord	94,81	0,65	2,60	1,95
Montréal, QC	98,58	0,00	1,42	0,00
Gatineau, QC	53,85	0,00	20,19	25,96

En contexte majoritaire, les auteurs ont noté deux tendances lourdes : la quasi-absence de la variante *so* ( $\leq 1\%$ ) et la haute fréquence de la variante *(ça) fait (que)* (54-99 %) (Martineau et Séguin, 2016). De plus, la variante *donc* s'est avérée significative en contexte majoritaire tandis que la variante *alors* a été produite à une fréquence importante dans certaines des communautés minoritaires (Gardner, Lafourche et Welland) ainsi que dans certaines communautés majoritaires (Gatineau et Montréal à Hochelaga-Maisonneuve). En contexte minoritaire, particulièrement où le français s'étioloie à Gardner et à Lafourche, l'emploi de la variante *(ça) fait (que)* est faible (Martineau et Séguin, 2016). Cette observation appuie les résultats de Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009b) selon lesquels cette variante se limite au contexte majoritaire et demeure la plus typique du français laurentien.

Certains autres résultats sont venus corroborer ceux des études antérieures. L'emploi de *so* à Moncton ressemble à celui attesté par Wiesmath (2006) en Acadie ainsi que celui attesté à Welland par Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009b) et à Hawkesbury, qui sont deux communautés franco-ontariennes majoritaires. Leurs résultats ont montré que *so* est à la fois en concurrence avec *(ça) fait (que)* et en progression chez les locuteurs les plus jeunes. Toutefois, la robustesse de la variante *alors* à Welland va à l'encontre des tendances observées dans les autres communautés majoritaires. Bien qu'une clarification future de cette étude de cas soit nécessaire, elle illustre la promesse comparative du corpus.

Blondeau, Mougeon et Tremblay (2017) ont mené une étude comparative en temps apparent de l'emploi des marqueurs de conséquence entre 1971 et 2012 à Montréal, et de 1975 à 2012 à

Welland (Sankoff-Cedergren, 1971 ; Mougeon et Beniak, 1975), une communauté franco-ontarienne minoritaire (11 %) (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017). Les auteurs ont corroboré certaines des tendances observées au sein du corpus Montréal 1971 par Dessureault-Dober (1974) dans les données recueillies en 2012 à Montréal : *alors* a été privilégié par les locuteurs les plus âgés et de CSE supérieures ; *donc* a été employé davantage par les locuteurs de CSE supérieure ; *(ça) fait (que)* a été plus fréquent chez les locuteurs plus jeunes et de classe ouvrière ; et *so* n'a pas été attesté dans le corpus (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017). Toutefois, les auteurs ont mis en évidence un effet significatif du sexe, bien qu'aucun ne soit attesté en 1971, ainsi qu'un effet divergent en fonction de l'âge. Concernant le sexe, les variantes *alors* et *donc* sont privilégiées davantage par les locuteurs de sexe masculin alors que *(ça) fait (que)* est privilégié par les locutrices. Quant à l'âge, seul l'effet exercé sur la variante *donc* diverge en 2012 dans la mesure où ce sont les locuteurs plus âgés qui l'ont privilégiée tandis que dans les années 1970, elle était plus typique chez les jeunes (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017).

Certaines tendances récurrentes ont également été attestées à Welland. En 2012, *alors* était privilégié par les locutrices, par les locuteurs de CSE supérieure et les anglo-dominants. La variante *donc* était plus produite par les locuteurs de CSE supérieure. Ensuite, *(ça) fait (que)* était typique des locuteurs de sexe masculin, de classe ouvrière et les bilingues équilibrés ou les francodominants. À l'opposé, *so* s'est avéré typique des locuteurs anglo-dominants (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017). Les auteurs ont également repéré certaines divergences importantes entre les deux périodes en fonction des facteurs âge, sexe et dominance langagière. D'abord, l'effet de l'âge devient significatif en 2012 et conditionne l'emploi des variantes *alors* et *(ça) fait (que)* chez les locuteurs plus âgés et celui des variantes *donc* et *so* chez les plus jeunes locuteurs. Par rapport au sexe, deux tendances observées en 2012 vont à l'encontre des données antérieures. D'un côté, la variante *donc*, antérieurement typique des locutrices, est produite plus fréquemment chez les locuteurs de sexe masculin. De l'autre, la variante *so* s'avère typique de l'usage des locutrices tandis que l'inverse était constaté en 1975. La dernière divergence observée en 2012 à Welland concerne la dominance langagière. *Donc* et *alors* ayant été attestés en 1975 plus significativement chez les locuteurs anglo-dominants, en 2012, ce sont plutôt les locuteurs bilingues équilibrés qui privilégient *donc* et ceux qui sont soit anglo-dominants soit francodominants qui favorisent *alors*.

L'étude de Blondeau, Mougeon et Tremblay (2017) a mis en évidence, dans un premier temps, plusieurs exemples de divergence entre les variétés de français montréalaise et ontarienne. De plus, elle montre une distinction importante entre ces deux variétés en ce qui concerne la forte fréquence de *(ça) fait (que)* en français montréalais et l'importance de *so* à Welland. Ils ont également attesté de la convergence entre le conditionnement de la réalisation phonétique, /fɛk/, de *(ça) fait (que)* à Montréal et celui de *so* à Welland. Cette concordance semble indiquer que ces deux variantes ont chacune acquis récemment une valeur de prestige dans ces deux communautés respectives.

La variation stylistique n'a été que récemment examinée. Villeneuve, Bigot et Beaulieu (2019) ont proposé une étude de la production de cette variable dans des registres plus soutenus du français québécois. Les auteurs ont comparé deux corpus d'entrevues de deux émissions télévisées. Le premier corpus (Villeneuve, 2017) repose sur l'émission *On prend toujours un train pour la vie*

(*Un Train*), et se caractérise par un style linguistique « plus soutenu que le vernaculaire, mais tout de même familier puisque les personnalités interviewées adoptent une posture personnelle » (Villeneuve, Bigot et Beaulieu, 2019, p. 3). L'autre corpus (Bigot, 2011) regroupe des entrevues de l'émission, *Le Téléjournal — Le Point (Le Point)*, dont le style est encore plus soutenu.

Les auteurs ont constaté une distribution relativement égale des fréquences d'emploi des trois variantes (*ça*) *fait que*, *alors* et *donc* dans le corpus *Un Train*. Par contraste, la variante (*ça*) *fait que* s'est avérée absente de l'échantillon du corpus *Le Point* au profit des variantes *donc* et *alors*. La forme d'adresse (soit le tutoiement soit le vouvoiement) exerce de manière significative une influence sur la distribution des variantes dans *Un Train*. La fréquence d'emploi de la variante (*ça*) *fait que* a été significativement plus faible chez les locuteurs qui ont été vouvoyés que chez ceux qui ont été tutoyés (Villeneuve, Bigot et Beaulieu, 2019). De plus, l'effet standardisant de la forme d'adresse s'est révélé plus fort que celui de la formalité de l'émission concernée. Ceci s'illustre dans l'usage des invités qui ont été interviewés dans les deux émissions. Ceux qui ont été vouvoyés lors des deux entrevues ont changé de manière moins prononcée leur style que ceux qui ont été tutoyés sur *Un Train*, mais vouvoyés sur *Le Point*. Ces derniers ont fait preuve d'un glissement stylistique significatif dans la mesure où ceux qui employaient la variante (*ça*) *fait que* lorsqu'ils étaient tutoyés ne l'employaient plus lorsqu'ils étaient vouvoyés (Villeneuve, Bigot et Beaulieu, 2019). Ces résultats appuient les observations rapportées ultérieurement en français québécois : la variante (*ça*) *fait que* a une valeur de familiarité, *donc* est plus ou moins neutre, et *alors* représente la forme la plus soutenue.

À l'instar de leur étude de 2017, Blondeau, Mougeon et Tremblay (2019) ont repris leur analyse du français parlé à Welland et à Montréal en examinant l'alternance entre les marqueurs de conséquence de deux manières différentes. Ils ont mené, dans un premier temps, une analyse diachronique de cette variable entre les années 1970 et 2010 et, ensuite, une analyse synchronique des données plus récentes. La contribution originale de cette étude est qu'elle a tenu compte de la fonction grammaticale des marqueurs, qui n'avait pas fait l'objet d'analyse depuis les années 1970. Leurs analyses se sont basées sur les corpus de Welland 1975 (Dessureault-Dober, 1974) et de Welland 2011 (Martineau et Mougeon, 2005) ainsi que sur les corpus de Montréal Sankoff-Cedergren 1971 (Dessureault-Dober, 1974) et d'Hochelaga-Maisonneuve 2012 (Blondeau, Frenette, Martineau et Tremblay). Les auteurs ont également pris en compte les facteurs âge, sexe, classe socioéconomique, degré de bilinguisme et temps.

L'analyse diachronique a révélé qu'à Welland, les variantes *alors* et (*ça*) *fait (que)* dominaient et que les variantes *donc* et *so* ne s'employaient qu'à des fréquences marginales en 1975. Au fil du temps, les auteurs ont observé des changements importants, notamment la nette progression de *so* et la diminution d'emploi des trois autres variantes. À Montréal comme à Welland, en 1971, (*ça*) *fait (que)* et *alors* dominaient et l'emploi de *donc* était marginal. Les auteurs ont attesté une différence diatopique marquée concernant l'absence totale de *so* au sein des deux corpus Montréal malgré son emploi attesté à Welland. Le français montréalais a connu la progression non pas de la variante *so*, mais plutôt de (*ça*) *fait (que)*, celle-ci demeurant la variante majoritaire, et de *donc*, bien que la progression de cette dernière ne soit que légère. Par ailleurs, l'emploi de la variante *alors* a considérablement diminué à Montréal entre 1971 et 2012 (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019).

L'analyse synchronique des corpus modernes (Welland 2011 et Hochelaga-Maisonneuve 2012) a révélé l'effet significatif du facteur interne de la fonction grammaticale sur l'emploi des marqueurs de conséquence à Welland. *So* est conditionné par la fonction discursive, tandis que (*ça*) *fait (que)* et *alors* sont plutôt associés à la fonction grammaticale. La variante *donc*, elle, n'était conditionnée par aucune fonction (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019).

Sur le plan extralinguistique, bien que la fréquence d'emploi de la variante *alors* ait diminué dans les deux communautés, elle s'avère influencée de manière différente dans chacune d'entre elles. À Welland, cette variante a été privilégiée, par ordre décroissant d'effet, par les locuteurs de CSE supérieures, de sexe féminin, de dominance langagière francophone, et d'âge plus élevé. À Montréal, *alors* a également été privilégié par les locuteurs plus âgés et de CSE supérieure. Malgré ces convergences, les « rythmes de diminution très différents (-6 % à Welland et -38 % à Montréal) » de *alors* en temps apparent renforcent l'hypothèse des auteurs que son emploi dans les deux communautés diverge (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019).

Concernant la variante *donc*, l'effet de la CSE s'est avéré le plus important dans les deux communautés dans la mesure où les membres de CSE supérieure l'ont favorisée. À Welland, l'emploi de *donc*, par ordre d'effet décroissant, a plus souvent été trouvé chez les jeunes locuteurs, de dominance langagière anglophone ou équilibrée et de sexe masculin, tandis qu'à Montréal, ce sont encore les locuteurs de sexe masculin, mais également d'âge plus élevé qui l'ont privilégié (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019). Ainsi, les auteurs ont constaté qu'à Welland, *donc* jouissait d'un statut de variante standard, son emploi s'étant stabilisé en fonction de l'effet standardisant de l'école. En revanche, *donc* s'est plutôt vu attribuer une valeur de prestige en tant que variante formelle à Montréal, ceci s'illustrant par la progression de son emploi.

La variante (*ça*) *fait (que)* ayant été la variante de préférence à Montréal en 1971 et celle de deuxième rang à Welland en 1975, son emploi a évolué dans les deux communautés de manière divergente. Elle s'est nettement accrue à Montréal tout en diminuant à Welland. Dans les données les plus récentes, son emploi est conditionné dans les deux communautés en fonction, d'abord, de la CSE, et s'est avéré typique des locuteurs de CSE inférieures. Toutefois, à Welland, l'emploi de (*ça*) *fait (que)* a en outre été attesté plus fréquemment chez les locuteurs de dominance langagière francophone et équilibrée, de sexe masculin et d'âge plus avancé, tandis qu'à Montréal, ce sont les locuteurs les plus jeunes et de sexe féminin qui l'ont privilégié (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019). Les auteurs ont ainsi émis l'hypothèse qu'un changement en cours entraînerait l'augmentation du prestige rattaché à cette variante vernaculaire à Montréal. En revanche, comme dans le cas de *donc*, l'effet standardisant de l'école chez les locuteurs de dominance anglophone conditionnerait le sous-emploi des variantes vernaculaires en raison de leur sous-exposition à celles-ci en salle de classe.

Enfin, la variante *so* a uniquement été attestée à Welland où elle s'est avérée privilégiée par les jeunes locuteurs de dominance langagière anglophone ou équilibrée, de CSE inférieure et de sexe masculin. Étant donné sa progression observée en temps réel, les auteurs l'ont qualifiée de nouvelle forme vernaculaire en voie de diffusion à Welland. Au terme de leur réflexion, Blondeau, Mougeon et Tremblay (2019) ont conclu qu'un changement linguistique en cours à Welland entraîne la

progression de la variante *so*, tandis que celui observé à Montréal entraîne plutôt la progression de (*ça*) *fait (que)*. Dans les deux cas, c'est la nature vernaculaire de la variante qui conditionne sa progression. Toutefois, les auteurs ont souligné qu'à Welland, la variante *so* s'est probablement vu attribuer au fil du temps une valeur supplémentaire de marquage d'identité bilingue. Somme toute, l'emploi des variantes vernaculaires représente le cas le plus évocateur pour illustrer la variation linguistique qui existe entre ces deux communautés.

Mentionnons, pour finir, trois études récentes menées par Bigot (2019, 2020) et Papen (Bigot et Papen, 2020). Celle proposée par Bigot en 2019 représente la toute première étude portant sur l'effet de l'identité (socio-) linguistique du locuteur sur le choix entre les marqueurs (*ça*) *fait que*, *alors*, *donc* et *so*. Elle a été menée auprès de 62 locuteurs interviewés à Casselman, Ontario entre 2009 et 2010 dont la moitié était de jeunes répondants âgés de 14 à 20 ans (Bigot, 2019). Casselman est une communauté francophone majoritaire, dont 79 % de la population parle le français comme langue maternelle (Bigot et Papen, 2020). L'auteur a constaté dans un premier temps que la variante *so* s'est avérée peu représentative de l'usage des locuteurs adultes, mais typique de celui des adolescents, en plus d'être privilégiée par les locuteurs ayant un niveau d'éducation moins élevé et par les locuteurs de dominance langagière anglophone ou équilibrée, et de CSE inférieure. Ensuite, les variantes *donc* et *alors* ont été attestées chez les locuteurs plus âgés, *alors* étant, au contraire, quasi-absent du parler des jeunes. Ces deux variantes ont été privilégiées par les locuteurs de sexe féminin et de dominance langagière francophone, mais elles se distinguent en fonction de la CSE. La variante *alors* s'est avérée typique de la CSE moyenne tandis que *donc* a été plus représentatif de la CSE moyenne supérieure. Concernant (*ça*) *fait que*, cette variante a été privilégiée de manière marquée par les locuteurs francodominants, mais également par les locuteurs plus âgés, de classe ouvrière, de sexe masculin et de niveau d'éducation plus élevé (Bigot, 2019). L'identité a été examinée en fonction de ses deux dimensions : ethnolinguistique (*Franco-ontarien, Canadien, ou Canadien français*) et linguistique (*francophone ou bilingue*). La première s'est avérée plus influente que l'autre sur l'emploi des variantes *so*, (*ça*) *fait que*, et *alors*. *So* et *alors* ont été privilégiés par les *Franco-Ontariens*, qui représentent le groupe majoritaire au sein du corpus, mais rejetés par les *Canadiens français*. Ces derniers ont davantage privilégié la variante (*ça*) *fait que* tandis que les *Canadiens* ont eu plus tendance à employer *donc* (Bigot, 2019). L'identité linguistique, elle, s'est avérée exercer une forte influence sur la variante *donc* qui a été rejetée par les *francophones*, qui ont privilégié, au contraire, *alors*. L'effet de cette dimension linguistique de l'identité n'a été que léger sur les variantes *so* et (*ça*) *fait que*, la première ayant été légèrement privilégiée par les *francophones*, et la dernière par les *bilingues* (Bigot, 2019). L'auteur conclut que, même si l'identité a des critères linguistiques, culturels et structurels superposés et qu'elle est en constante évolution, elle représente un facteur prometteur pour nuancer les pratiques linguistiques au sein des communautés distinctes qui ne se définissent pas en fonction des catégories traditionnelles. Ceci s'illustre particulièrement à Casselman, une communauté à cheval sur l'opposition de dominance francophone minoritaire majoritaire (Bigot, 2019).

Bigot (2020) a également évalué l'identité linguistique lors de son étude menée en 2010 à Casselman, Ontario auprès de 22 adolescents de 14 à 19 ans. L'auteur a pris en compte cinq variables indépendantes, dont une linguistique — la fonction grammaticale — et quatre sociales, à savoir, la CSE, le sexe, la dominance langagière et l'identité linguistique autodéclarée (Bigot, 2020, p. 190-

191). Concernant cette dernière, seules les deux premières réponses ont été attestées, « bilingue » ayant été revendiquée par 14 locuteurs (63,6 %) et « francophone » par 8 locuteurs (36,4 %). Curieusement, cette répartition ne reflète pas de manière exacte celle correspondant à la dominance langagière des locuteurs qui se divise en trois groupes : six « bilingues équilibrés », quinze « francos dominants » et un seul « Anglo dominant » (Bigot, 2020). L'identité linguistique s'est avérée la plus influente sur l'emploi de la variante *donc*, qui a nettement été évitée par les *francophones*, mais privilégiée par les *bilingues*. L'identité linguistique a également exercé un effet significatif sur l'emploi de *(ça) fait que*, cette fois dans le sens inverse de celui de *donc*. Pour ce dernier, l'auteur a d'ailleurs souligné que l'effet de la CSE semble éclipser celui de l'identité, 256 des 258 occurrences de *donc* ayant été produites par des locuteurs de la classe moyenne supérieure. Cependant, l'identité a bien conditionné la variante *so* dans la mesure où elle a été privilégiée chez les *bilingues*, mais légèrement défavorisée par les *francophones*. Enfin, la fréquence de la variante *alors* étant négligeable dans le corpus, aucun effet significatif n'a été attesté sur l'emploi de cette variante. Au terme de son analyse, Bigot conclut que l'identité linguistique a bien exercé un effet significatif sur l'emploi des marqueurs de conséquence, celui-ci étant le plus prononcé pour les variantes *(ça) fait que* et *so*. D'autre part, il constate que la concurrence entre les variantes standard *alors* et *donc* observée lors des recherches antérieures semble ne plus exister : *donc* serait maintenant la seule variante standard attestée chez les jeunes locuteurs à Casselman (Bigot, 2020).

Étant donné l'effet significatif de l'identité relevé par Bigot (2019, 2020), Bigot et Papen (2020) ont proposé l'analyse de cette même variable indépendante au sein du corpus Casselman entier. À l'instar de Bigot (2019, 2020), les auteurs ont pris en compte la dimension identitaire ethnoculturelle (*Franco-ontarien, Canadien français, Canadien* ou *Ontarien*) ainsi que la dimension linguistique (*francophone, bilingue* ou *anglophone*). Les résultats d'analyse en fonction des deux dimensions identitaires sont reproduits ci-dessous dans le Tableau 3 (Bigot et Papen, 2020, p. 19).

**Tableau 3**  
**Facteurs identitaires conditionnant (ça) fait que, donc, alors et so**

Facteurs	(ça) fait que			donc			alors			so		
Input	0,548			0,249			0,022			0,063		
Log.	-1354,587			-1186,207			-375,332			-655,134		
Sig.	0,000			0,000			0,000			0,000		
Id. eth.	n	%	eff.	n	%	eff.	n	%	eff.	n	%	eff.
Fr-On.	621	45,9	,40	431	31,9	,51	123	9,1	,72	177	13,1	,70
Can.	201	39,9	,35	227	45,0	,66	33	6,5	,58	43	8,5	,57
Can-fr.	314	92,4	,92	25	7,4	,23	1	0,3	,02	0	0,0	KO
Rang	1 (.52)			2 (.43)			1 (.69)			1 (.70)		
Id. ling.	n	%	eff.	n	%	eff.	n	%	eff.	n	%	eff.
Franco	273	55,0	,40	24	4,8	,14	123	24,8	,93	76	15,3	,71
Bilingue	863	20,8	,53	659	38,8	,63	34	2,0	,32	145	8,5	,44
Rang	2 (.13)			1 (.49)			2 (.61)			2 (.27)		
Disp. %	93 (n = 39)			62 (n = 26)			31 (n = 13)			33 (n = 14)		
Total	N = 1136/51,7 %			N = 683/31,1 %			N = 157/7,1 %			N = 220/10 %		

À la lumière de ces résultats, les auteurs ont trouvé que l'identité ethnoculturelle était la dimension la plus influente sur l'emploi des variantes (*ça*) *fait que*, *alors* et *so*, ce qui s'accorde avec les résultats de Bigot (2019). Elle exerce un effet plus marqué sur *so*, celle-ci étant privilégiée par les locuteurs ayant revendiqué une identité *franco-ontarienne* ou *canadienne*, mais complètement évitée par ceux revendiquant l'identité *canadienne-française*. Son effet sur *alors* est quasi-identique. À l'opposé, la variante (*ça*) *fait que* est davantage produite par les *Canadiens français*. Dans le cas de *donc*, l'effet de l'identité ethnoculturelle semble avoir été supplanté par celui de l'identité linguistique. Les locuteurs qui ont revendiqué une identité *francophone* ont évité cette variante, tandis que ceux d'identité *bilingue* l'ont privilégié. Au deuxième rang, l'identité ethnoculturelle semble avoir conditionné l'emploi de *donc* dans la mesure où ceux d'identité *canadienne-française* l'ont évité alors que les autres l'ont privilégié, bien que ce ne soit que de manière légère chez les *Franco-ontariens*. Concernant les autres variantes, c'est la dimension linguistique qui a exercé l'influence au deuxième rang. Son effet le plus fort a été observé sur la variante *alors* qui a nettement été privilégiée par les locuteurs d'identité *francophone*. Son effet sur *so* et (*ça*) *fait que* s'est avéré plus faible et a conduit à ce que *so* soit produit davantage par les locuteurs d'identité *francophone*, tandis que (*ça*) *fait que* a légèrement été favorisé par ceux d'identité *bilingue* (Bigot et Papen, 2020). Les auteurs ont ainsi affirmé que (*ça*) *fait que* représentait la variante vernaculaire prototypique, c'est-à-dire de préférence, des locuteurs d'identité *canadienne-française*. Ils ont expliqué les tendances inverses observées par rapport aux variantes standard *donc* et *alors* en fonction de l'interférence croisée des facteurs sociaux. En effet, la moitié des occurrences (53,7 %) de *donc* ont été produites par des locuteurs de CSE supérieures pendant que 57 % des occurrences de *alors* ont été produites par les locuteurs francodominants et d'âge plus élevé. Concernant *so*, les auteurs ont exprimé leur surprise devant la tendance chez les locuteurs d'identité linguistique *francophone* à employer cette variable anglaise davantage que les locuteurs d'identité *bilingue* étant donné que la plupart des locuteurs de Casselman se sont qualifiés de *Franco-ontariens*, identité qui se définit par le fait de parler principalement le français (Bigot et Papen, 2020).

Retournons maintenant à la discussion des études portant récemment sur le français montréalais. Blondeau, Tremblay, Bertrand et Michel (2021) ont présenté le sous-corpus Hochelaga-Maisonnette (HOMA), recueilli à Montréal en 2012 (Blondeau, Frenette, Martineau et Tremblay, 2012), et qui intègre le corpus panfrancophone FRAN (Martineau et Séguin, 2016). Afin d'illustrer l'utilité de la transcription alignée du son et du texte et de l'annotation dynamique réalisées sur le corpus HOMA, les auteures ont proposé une étude de cas sous forme d'analyse de l'alternance en temps apparent entre deux réalisations sociophonétiques du marqueur de conséquence (*ça*) *fait (que)*. Ces variantes sont /fak/ et /fek/, et celles-ci se distinguent en fonction de la voyelle nucléaire. Leur analyse a révélé que le choix de variante a bien été conditionné par les facteurs sociaux du sexe, de l'âge et de la CSE du locuteur. Dans un premier temps, les auteures ont révélé une tendance chez les jeunes locuteurs de sexe féminin à privilégier la variante /fek/, tandis que les locuteurs particulièrement des CSE inférieures ont plus eu tendance à favoriser l'autre variante /fak/. Étant donné les études antérieures, les auteures en ont conclu que la progression de la variante (*ça*) *fait (que)* est attribuable à sa capacité à coder sur le plan phonologique la variation sociale. Elles ont également souligné que cette distinction sociophonétique explique certains résultats antérieurs qui demeureraient autrement inexplicables. Au lieu d'une explication en fonction de la concurrence lexicale entre les marqueurs (*ça*) *fait (que)*, *alors* et *donc*, il s'agirait plutôt de la concurrence entre

les quatre variantes, *alors*, *donc*, /fak/ et /fɛk/, dont la dernière s'est avérée prévaloir sur son concurrent phonétique (Blondeau, Tremblay, Bertrand et Michel, 2021).

Blondeau et Tremblay (2022) ont encore plus récemment proposé une étude traitant de l'alternance entre les marqueurs de conséquence à Montréal. Les auteures ont ciblé un sous-échantillon de 50 entrevues enregistrées en 2012 (Martineau et Séguin, 2016) à Hochelaga-Maisonneuve, un quartier montréalais qui se caractérise comme communauté francophone majoritaire d'une grande diversité sociale (Blondeau et Tremblay, 2022). Elles ont examiné l'effet de la dimension sociophonétique sur le choix des variantes de *(ça) fait (que)*. La tendance globale qu'elles ont observée implique la progression des variantes /fɛk/, /fak/ et *donc* aux dépens de la variante *alors*, qui ne représente dorénavant qu'un vestige de variante de prestige historique. Selon les auteures, cette tendance s'explique en fonction non seulement d'un, mais de deux changements linguistiques, chacun ayant été amorcé par les locutrices. D'abord, un changement d'en haut aurait entraîné l'abandon délibéré de la variante standard *alors* au profit de l'autre variante standard *donc*. Cette dernière aurait ensuite été rapidement abandonnée en fonction d'un changement d'en bas et progressivement remplacée par la forme vernaculaire *(ça) fait (que)* (Blondeau et Tremblay, 2022).

L'analyse sociophonétique apporte un éclairage sur la rapidité de ce changement. Les auteures ont émis l'hypothèse que l'abaissement de la voyelle [ɛ] à [a] étant un trait saillant à Montréal typique des locuteurs plus âgés et de la classe ouvrière, le choix de voyelle lors de la réalisation de *(ça) fait (que)* a acquis une valeur sociolinguistique. En effet, il s'est avéré influencé par le sexe, l'âge et la CSE de sorte que les variantes en *fɛk* ont été conditionnées de manière distincte par rapport aux variantes en *fak*, produites avec la voyelle abaissée [a]. Les premières ont été privilégiées par les locuteurs les plus jeunes, de CSE moyenne et de sexe féminin. La tabulation croisée de sexe et de CSE a révélé que les principaux utilisateurs des variantes *fɛk* sont les locutrices de 40 à 60 ans de la CSE moyenne. (Blondeau et Tremblay, 2022) en ont déduit que c'est ce groupe qui dirige un changement vers l'adoption de la variante *fɛk*, forme vernaculaire non stigmatisée qui s'oppose à la variante *fak*, dont l'usage est, en revanche, stigmatisé. Ainsi, la concurrence entre *donc*, *alors* et *(ça) fait que* se complexifie sur le plan phonétique dans la mesure où la variante vernaculaire stigmatisée, *fak*, s'oppose à la variante vernaculaire non stigmatisée *fɛk*, ainsi qu'aux variantes formelles, *donc* et *alors*. Les auteures ont donc attribué la prépondérance de *(ça) fait (que)* à la série de changements dirigés par les locutrices ayant entraîné, dans un premier temps, la concurrence entre *fak* et *alors*, ce dernier ayant progressivement été remplacé par *donc*, et, ensuite, la supplantation de *donc* par *fɛk*. Ceci aurait laissé les deux variantes phonologiques /fak/ et /fɛk/ en tant que seules concurrentes dominantes restantes. D'ailleurs, l'analyse de Blondeau et Tremblay (2022) a révélé une tendance en temps apparent à la diffusion de *fɛk* dans toutes les strates socioéconomiques aux dépens de *fak*. Les auteures ont souligné que ce processus éliminatoire en cascade de variantes concurrentielles peut signaler l'éminence de la perte future de l'encodage de la stratification sociolinguistique par le choix entre les marqueurs de conséquence en français montréalais. Somme toute, cette étude illustre la promesse de contributions significatives de la part des recherches traitant des variables traditionnelles associées à la première vague en sociolinguistique, telles que l'âge, le sexe et la CSE qui « fournissent un contexte nécessaire aux études sociolinguistiques de la troisième vague, qui explorent le rôle des changements au cours de la vie, y compris l'agence et la gradation en fonction de l'âge » (Blondeau et Tremblay, 2022, p. 29), et qui offrent un aperçu significatif des

pratiques linguistiques panfrancophones distinctes ainsi que de potentielles explications de leurs convergences et divergences évolutives.

Finalement, Mougeon, Rehner et Mougeon (2022) ont également proposé une étude portant sur la participation des locuteurs individuels aux changements linguistiques communautaires au cours de leur vie. Ils comparent deux corpus de français parlé à Welland, l'un recueilli en 1975 et l'autre entre 2012 et 2015 (Mougeon, Rehner et Mougeon, 2022, p. 6). Au cours de quatre décennies, la fréquence d'emploi de la variante *so* a augmenté de 4,7 % à 27,3 %. Cette différence s'avère significative. D'ailleurs, l'emploi de *so* était conditionné en 1975 par les jeunes locutrices de CSE moyenne. Quarante ans plus tard, ce sont toujours les jeunes locutrices qui ont le plus tendance à le produire, mais elles sont rejointes par les locuteurs d'âge moyen, des CSE basse et moyenne et les bilingues équilibrés ou les anglo dominants (Mougeon, Rehner et Mougeon, 2022). Les auteurs mettent en évidence quelques tendances lourdes. En premier, la variante vernaculaire traditionnelle *fait que* est supplantée par *so* en 2015 particulièrement chez les jeunes. Les membres des CSE supérieures évitent cette dernière quoique l'étude par panel révèle des modèles de changement en fonction de l'âge selon l'individu. Notamment, trois locuteurs de la CSE supérieure font preuve d'un emploi accru de *fait que* en dépit de leur appartenance sociale. Le fait d'être à la retraite les exempte des pressions normatives sur le lieu de travail (Mougeon, Rehner et Mougeon, 2022). Les auteurs concluent que l'effet du facteur de CSE est catégorique lorsqu'il s'agit de la variante *so*, ce qui révèle la forte stigmatisation à laquelle cette variante est soumise. Toutefois, à la lumière du comportement divergeant des retraités, Mougeon, Rehner et Mougeon (2022) avancent l'importance de prendre en compte les trajectoires individuelles des locuteurs sur le plan temporel, contextuel et identitaire lors de l'étude de changements linguistique à l'échelle communautaire.

## 2.2 L'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*

La deuxième variable sur laquelle repose notre étude est l'alternance des variantes semi-auxiliaires du verbe *aller* conjugué au futur périphrastique à la première personne du singulier. En français hexagonal, la forme standard est *je vais*, or plusieurs autres variantes non standard ont été attestées en français québécois. Juneau (1976) a relevé cinq variantes vernaculaires — *j'vas*, *j'm'en vas*, *m'en vas*, *j'm'as* et *m'as* — qui s'opposaient à la forme standard, *je vais*, en français parlé à Grandes-Bergeronnes, au Québec (Juneau, 1976, p. 84-85, cité par Deshaies, Martin et Noël, 1981, p. 416). Présentons dans la présente section une discussion des études sociolinguistiques antérieures traitant de cette variable.

La première étude est celle de Deshaies, Martin et Noël (1981). Les auteurs ont examiné l'emploi des trois variantes *j'vais*, *j'vas* et *m'as* en français québécois en se concentrant particulièrement sur l'effet de la CSE. Afin d'y parvenir, ils ont examiné un corpus d'entrevues menées auprès de 57 préadolescents et adolescents issus de deux quartiers du Québec métropolitain, Sainte-Foy et Saint-Sauveur, choisis en fonction de leur représentativité, respectivement, des strates « favorisées » et « défavorisées » de la population (Deshaies, Martin et Noël, 1981, p. 412-413). Ce que les auteurs ont trouvé est que la variante *j'vas* s'est avérée dominante au sein du corpus, avec un taux de fréquence de 75 %. Au deuxième rang, la variante *m'as* a été attestée dans 20 % des cas et était produite particulièrement par les garçons de 15 à 16 ans de Saint-Sauveur, le quartier

défavorisé (Deshaies, Martin et Noël, 1981). Enfin, la variante *j'vais* n'était produite qu'à une fréquence marginale de 5 %. D'ailleurs, les auteurs ont constaté que :

« Les différences retrouvées entre des individus d'un même sous-groupe sont du même ordre dans tous les sous-groupes étudiés. Il s'avère donc que [...] *j'vas* et *m'as* semblent des formes employées de façon équivalente dans le vernaculaire des jeunes de Sainte-Foy et de Saint-Sauveur, en ce que les différences retrouvées sont davantage imputables à des causes individuelles qu'à des causes sociales » (Deshaies, Martin et Noël, 1981, p. 416).

Étant donné ces tendances, les auteurs ont attribué la marginalité de la variante *j'vais* à son statut de variante standard qui s'emploie à Québec comme marqueur de style formel. Ceci explique sa faible attestation chez les jeunes locuteurs québécois. Les auteurs ont donc conclu que, dès les années 1980, la variation stylistique entre les formes *j'vais*, *j'vas* et *m'as* était bien présente en français québécois.

La seconde étude est celle de Mougeon, Beniak et Valli (1988). Elle représente également la première traitant de l'alternance en français ontarien entre *vais*, *vas* et *m'as* dans une perspective variationniste. Les auteurs ont examiné la production de cette variable à Welland et ont pris en compte l'effet potentiel d'un facteur linguistique, la fonction grammaticale de la variante (verbe principal ou auxiliaire), et de quatre facteurs sociaux, l'âge, le sexe, la CSE et la dominance langagière. Leur analyse a montré, dans un premier temps, que la variante *m'as* était contrainte par la fonction d'auxiliaire. Pour cette raison, ils ont traité de manière séparée l'opposition binaire entre *vais* et *vas* en fonction du verbe principal et de l'opposition tertiaire entre *vais*, *vas* et *m'as* en fonction de l'auxiliaire. Concernant la fonction de verbe principal, les auteurs ont révélé une forte fréquence de la forme *vas* qui s'est avérée majoritaire à un taux de 89 %. La CSE conditionnait son emploi de sorte que les locuteurs des CSE plus élevées avaient tendance à l'éviter, tandis que ceux de la CSE basse la privilégiaient. Quant à la fonction d'auxiliaire, seul le sexe s'est avéré significatif dans la mesure où ce sont les locuteurs de sexe féminin qui ont plus eu tendance à privilégier la variante *vas*. À l'opposé, la variante *vais* s'est avérée typique du parler des locuteurs de CSE supérieure, mais également de sexe masculin. D'ailleurs, l'emploi de la variante *m'as* a également été conditionné par la CSE et le sexe de sorte qu'elle était produite davantage chez les locuteurs de CSE inférieures et de sexe masculin (Mougeon, Beniak et Valli, 1988). Les auteurs ont corroboré le constat de Deshaies, Martin et Noël (1981) selon lequel *vais* était une variante standard qui servait également de marqueur du style formel. Ils ont émis l'hypothèse que la forme *m'as* était une variante vernaculaire stigmatisée en raison de son association à l'usage de la CSE inférieure.

À la lumière des convergences relevées par ces premières études, la communauté scientifique s'est intéressée à retracer les origines de cette variable. La première des études menées dans ce but a été celle de Dörper (1990). L'auteur a proposé une revue historique des attestations de la variante, *m'as* (d'orthographe alternatif *ma*), dans les diverses variétés de français à travers la francophonie. D'abord, l'auteur a rapporté que cette variante était attestée depuis le moyen français (Fouché, 1969) dans toutes les variétés de français ainsi que dans les créoles à base française (les créoles louisianais, haïtien, martiniquais, de la Guyane française, réunionnais, mauricien et seychellois), sauf les

français cadien et acadien (Dörper, 1990). Ensuite, l'auteur a attesté l'existence de plusieurs autres formes des verbes *aller* et *s'en aller* à la 1<sup>re</sup> sg. dans certaines de ces variétés, telles que le picard et le saintongeais. Concernant le français québécois, les formes courtes *j(e) ma* et *ma* ont été attestées dans la collection, Le Trésor de la langue française au Québec. Leur emploi est d'une fréquence beaucoup plus élevée (58,1 %) que celles des formes normatives, *j(e) m'en vas* et *m'en vas*, qui étaient produites à une fréquence de 28,9 %, des formes courtes, *j(e) m'as vas* et *m'a vas* (8,8 %), et de la forme standard, *j(e) m'en vais* (4,2 %). Étant donné la présence répandue des formes réduites, de type \*/(z) mǎ/, en français d'outre-mer, il a constaté que : « il est presque certain qu'une forme \*/(z) mǎ/ appartenait déjà au moins une des variétés du français qui furent transportées outre-mer par les colons » (Dörper, 1990, p. 119). D'ailleurs, il a émis l'hypothèse d'une « origine commune de toutes les formes *ma* en français d'outre-mer » qu'il a ensuite soutenue en citant deux faits historiques (Dörper, 1990, p. 119). D'un côté, la synchronicité du peuplement « des possessions sur le continent nord-américain et [...] des colonies de plantations dans la zone caraïbe et dans l'Océan indien » permet d'expliquer la présence de la forme courte *ma* dans les français parlés dans ces régions (Dörper, 1990, p. 119). De plus, l'existence de cette forme en France, depuis le moyen français, notamment en franco-provençal et en picard, semble également être un indice d'une origine commune en France des variantes courtes *m'as* et *ma* dans les variétés de français d'outre-mer. Un autre indice s'est révélé en ce qui concerne l'exclusion de ces formes en contexte négatif attestée communément dans les variétés de français d'outre-mer et hexagonales depuis le moyen français. Au terme de sa discussion, l'auteur souligne la possibilité que se soit produite avant l'ère du moyen français « la naissance d'une forme courte spéciale, à la première personne du singulier, du futur périphrastique en français » (Dörper, 1990, p. 122).

Dans cette veine de recherches traitant de l'historique de la variable *aller* au futur périphrastique s'est également inscrite l'étude de Mougeon et Beniak (1991). Les auteurs ont émis l'hypothèse que la présence répandue de *m'as* en français canadien contemporain et dans les variétés coloniales de français représente un vestige du français populaire de l'ère précoloniale. Ils ont proposé une comparaison des résultats de Deshaies, Martin et Noël (1981) concernant le français d'adolescents québécois avec leurs propres données sur le français d'adolescents ontariens des communautés à Hawkesbury (85 % francophone), Cornwall (34 % francophone), North Bay (17 % francophone) et Pembroke (8 % francophone) (Beniak et Mougeon, 1989). Dans un premier temps, ils ont montré que *vas* était la variante dominante (87 %). De plus, son emploi s'est avéré conditionné par la CSE et le sexe dans la mesure où ce sont les locuteurs de CSE supérieures et de sexe féminin qui avaient le plus eu tendance à l'éviter. En fonction de l'auxiliaire, *vas* a uniquement été influencé par la localité, sa fréquence d'emploi ayant été plus élevée à Hawkesbury tandis qu'elle a été faible à Cornwall et à North Bay et neutre à Pembroke. Ensuite, la variante *vais* s'est avérée conditionnée par la localité et le sexe. Globalement, son emploi est faible (12 %), bien qu'il soit relativement élevé à North Bay (effet = .84), à Pembroke (effet = .59) et dans l'usage des locutrices (effet = .62). De plus, la localité et le sexe ont également été trouvés significatifs en ce qui concerne la variante *m'as*. Dans ce cas, ce sont les locuteurs de Cornwall (effet = .79) de sexe masculin (effet = .57) qui l'ont davantage produite. Au terme de leur analyse, les auteurs ont souligné que, contrairement aux résultats de Mougeon, Beniak et Valli (1988) concernant le français ontarien parlé à Welland, la variante *vas* était produite à une fréquence relativement plus élevée dans les CSE supérieures, notamment chez les locutrices et les résidents de Hawkesbury, une communauté francophone

majoritaire. Par ailleurs, ils ont constaté que l'absence de conditionnement par la CSE de l'emploi des variantes *vais* et *m'as* signifiait que ni l'un ni l'autre ne jouissait d'un statut stylistique, tandis qu'à Welland, *vais* était qualifié de marqueur stylistique du registre formel. Or, ce que les résultats de Mougeon et Beniak (1991) ont mis en évidence est l'effet standardisant de l'école qui s'est avéré important dans les deux communautés francophones minoritaires de North Bay et de Pembroke où la variante *vais* domine.

À l'instar de Deshaies, Martin et Noël (1981), Mougeon (1996) s'est penché sur le français québécois. Il a proposé une analyse variationniste et historique de la même variable en français québécois à partir de l'ère précoloniale jusqu'à nos jours. Ses résultats appuient « la thèse d'une filiation privilégiée entre le québécois et les parlers de l'ouest de la zone d'oïl » (Mougeon, 1996, p. 61) de la France qui semble avoir entraîné au Québec en particulier « un processus graduel de sélection / élimination au sein d'un ensemble plus ou moins large de variantes concurrentielles, processus sans doute largement motivé par la nécessité de se forger une langue commune » (Mougeon, 1996, p. 62). En effet, l'auteur a montré « le fait qu'il y avait sans doute dans les parlers en usage au début de la colonisation du territoire laurentien, un large éventail de variantes du semi-auxiliaire *aller* à la 1<sup>sg.</sup> dont ont émergé les cinq variantes révélées par [son] analyse de corpus (les formes en /va/, /ve/, /ma/, /mãva/ et /mãve/) » du français québécois contemporain (Mougeon, 1996, p. 72). L'auteur a constaté que les fréquences relatives de ces formes s'étendent dans l'ordre décroissant de /va/ à /ve/, /ma/, /mãva/ et /mãve/. Par ailleurs, l'auteur a mis en évidence la congruence entre cette distribution et celle attestée en français québécois moderne. Étant donné cette convergence, l'auteur a émis l'hypothèse qu'il existe une « continuité entre le français québécois contemporain et les parlers de l'époque coloniale » (Mougeon, 1996, p. 72). Dans cette perspective, il attribue d'abord la prédominance de /va/ en français québécois contemporain à la forte fréquence et dispersion de cette forme au sein des zones d'oïl et franco-provençale. Ensuite, il attribue la faible fréquence de /ve/ attestée à l'ère contemporaine à l'association de cette forme au parler des élites ainsi qu'à la faible fréquence de contact qu'ont eu ces derniers avec les porteurs de la norme du français habituel. Mougeon attribue également la persistance en français québécois de /ma/ à son existence et sa dispersion régionale non négligeables dans les zones d'oïl et franco-provençale à l'époque coloniale. Par ailleurs, l'auteur atteste la préservation de l'encodage social porté par ces trois formes — /ve/ étant typique des strates supérieures et /ma/ étant typique des strates inférieures — non seulement dans les variétés de français coloniales, mais également en français québécois. Plutôt que d'avoir cédé à la normalisation, le « sous-ensemble de variantes incluant les formes typiques du français normé et des formes typiques des parlers régionaux ou populaires a néanmoins subsisté » (Mougeon, 1996, p. 75). L'auteur a attribué cette résistance des variantes non marquées de /va/ contre les forces de normalisation à trois facteurs : « la faiblesse de la pression normative en Nouvelle-France [...], le manque de régularité des formes en /ve/ et la régularité de leurs principales concurrentes (les formes en /va/) » (Mougeon, 1996, p. 75-76). Mougeon (1996) a donc mis en évidence la manière dont cette variante représente un vestige linguistique et historique témoignant de la parenté et de la continuité entre les variétés de français précoloniales et le français québécois contemporain.

À la suite de Mougeon (1996), Martineau et Mougeon (2005) ont creusé plus loin dans l'histoire. Il s'agit d'une comparaison diachronique et dialectale de la variable *aller* au futur

périphrastique à la 1<sup>re</sup> sg. en français parlé du 16<sup>e</sup> au 19<sup>e</sup> siècle, au Québec et en France. Les auteurs ont attesté de la convergence entre les deux variétés de français en ce qui concerne la distribution des variantes et leur encodage de la stratification sociale. En particulier, dans les deux régions, les formes *aller* l'ont emporté sur les formes *s'en aller* en contexte d'auxiliaire. De plus, les formes *vais* sont associées à l'usage des strates sociales supérieures tandis que les formes *vas* sont typiques de la CSE inférieure. En revanche, les auteurs ont également constaté la divergence entre ces deux variétés. D'un côté, les formes *vas* ont subi un déclin marqué après le 19<sup>e</sup> siècle en France, bien que leur fréquence d'emploi soit demeurée stable en français québécois. De l'autre, en contexte d'auxiliaire, la variation observable en français québécois est tertiaire — compte tenu de la présence des formes *m'as* — tandis qu'elle est binaire en France. Les auteurs ont émis l'hypothèse que les formes *m'as* en français québécois sont porteuses du même statut sociosymbolique dont jouit l'auxiliaire *vas* en français hexagonal. Selon eux, cette hypothèse est renforcée par la stratification sociale encodée dans l'emploi des formes *vais* et *m'as* attestées en français québécois depuis le 19<sup>e</sup> siècle.

La même année, Mougeon (2005) s'est intéressé à l'effet de la restriction linguistique reflétée par le statut de la communauté sur le spectre francophone minoritaire majoritaire. Dans son analyse de treize variables au sein du corpus de Mougeon et Beniak (1991), il a examiné l'alternance entre *je vas*, *m'as* et *je vais*. La première s'est avérée dominante auprès des trois sous-groupes de locuteurs nivelés en fonction de la restriction linguistique, ainsi que dans les deux contextes internes d'auxiliaire du futur périphrastique et de verbe de mouvement (Mougeon, 2005, p. 271). La variante non standard *je vas* s'avère dominante en ce qui concerne l'alternance entre trois variantes du futur périphrastique à la première personne du singulier ainsi que l'alternance binaire en tant que verbe de mouvement. Cependant, cette variante ne s'est pas avérée porteuse d'une marque sociale, tandis que la variante *m'as* a été associée au parler des locuteurs de sexe masculin et des CSE inférieures. La production de cette variable a également été conditionnée par la restriction linguistique de sorte qu'elle a été moins souvent produite par les locuteurs restreints que par les autres. Mougeon a émis l'hypothèse qu'il existe une « corrélation linéaire entre la dévernacularisation et le niveau de restriction » (Mougeon, 2005, p. 280).

L'étude suivante est celle de Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009a) portant sur l'analyse diachronique en temps réel du parler des adolescents ontariens entre 1978 et 2005. Cette période a vu une augmentation significative du contact avec l'anglais et de la restriction de l'emploi du français chez les jeunes membres de la génération examinée. Les auteurs se sont concentrés sur deux communautés ontariennes, celle de Hawkesbury et celle de Pembroke. Ils ont également consulté un corpus du français parlé dans ces deux régions par les enseignants de programmes d'immersion française, afin d'en dégager des indices concernant les pratiques normatives et socialement valorisées auxquelles leurs étudiants sont ainsi exposés. Selon leurs résultats, la seule convergence entre les deux communautés entre 1978 et 2005 a été la prédominance de la variante *je vas*. Les points de divergences sont beaucoup plus nombreux. D'abord, de 1978 à 2005, l'emploi de *je vas* a augmenté à Hawkesbury, tandis qu'il a diminué à Pembroke. À la lumière de la montée *je vas* à Hawkesbury, les auteurs ont émis l'hypothèse que cette variante « fait l'objet d'une valorisation au sein de la communauté [et s'associe] : i) au parler des adolescents de la classe (semi-) professionnelle, et des adolescents du sexe féminin ; et ii) au discours des enseignants de 20-49 ans »

(Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009a, p. 362). Ils ont également estimé que cette valorisation s'est déclenchée récemment à cause de son absence dans le parler des enseignants de 50 ans ou plus. Par rapport aux deux autres variantes, les auteurs ont observé des tendances inverses. D'un côté, la fréquence de la variante *m'as* est restée stable à Hawkesbury alors qu'elle était presque nulle à Pembroke. De l'autre, *je vais* est également resté stable à Hawkesbury alors que son emploi a considérablement augmenté à Pembroke. D'ailleurs, les auteurs ont trouvé que les locuteurs de classe (semi-) professionnelle étaient à l'avant-garde de la montée de *je vais* à Pembroke. Ils ont attribué cette tendance à l'effet de restriction linguistique chez les adolescents de Pembroke qui employaient presque exclusivement le français à l'école où leur production était soumise aux effets standardisant. Une autre tendance, la quasi-absence de *m'as* à Pembroke, s'explique également en fonction des effets standardisant et dévernacularisant de l'école, surtout en contexte minoritaire. Finalement, les auteurs ont présenté un dernier constat selon lequel les contraintes linguistiques et extralinguistiques étaient en voie de se fragiliser dans le parler des adolescents à Pembroke. Ainsi, les auteurs ont conclu que lorsque la restriction linguistique s'applique au niveau communautaire, elle devient un facteur exerçant une influence sur la variation et les contraintes sur cette variation au sein de la communauté.

Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot (2010) ont proposé une étude comparative afin de tenir compte d'autres variétés de français inédites. Les auteurs ont examiné l'auxiliaire *aller* à la 1<sup>er</sup> sg. auprès de quatre corpus de français. Il s'agit de trois variétés de français laurentien parlées à Welland (1975), à Bonnyville en Alberta (1976), et à Saint-Boniface, au Manitoba (1995-1997) ainsi que dans la variété mitchive parlée à Saint-Laurent, au Manitoba (1987). Les auteurs ont mené une analyse variationniste afin d'évaluer l'effet potentiel de deux facteurs intralinguistiques, la présence du pronom *en* et la modalité du verbe à l'indicatif qui renvoie soit à l'habituel soit au futur. Ils ont également pris en compte les quatre facteurs sociaux de l'âge, du sexe, de la CSE et du niveau de bilinguisme. Globalement, les formes simples (*je vais*, *je vas* et *m'as*) ont été majoritaires dans chacun des quatre corpus par rapport aux formes pronominales (*je m'en vais* et *je m'en vas*). Les auteurs ont qualifié cette tendance de première preuve de convergence entre les quatre variétés prises en compte (Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot, 2010, p. 155).

En termes de convergences, à Welland comme à Bonnyville, ce sont les locuteurs de la CSE supérieure et de dominance langagière anglophone qui ont favorisé *je vais*. Dans ces deux communautés, de même qu'à Saint-Laurent, la distinction habituel vs futur n'a pas conditionné l'emploi de cette variante. Néanmoins, à Saint-Boniface, le futur a conditionné l'emploi de *je vais*. Toujours à Welland et à Bonnyville, la variante *je vas* n'a eu aucune corrélation avec la CSE, mais s'est avérée favorisée en contexte d'expression de l'habituel, tandis qu'à Saint-Boniface, elle n'a eu aucune corrélation avec la modalité. À Welland, *je vas* s'est associé au parler des locuteurs de sexe féminin. Dans le français parlé à Welland ainsi qu'à Bonnyville, la variante *m'as* s'est produite davantage chez les locuteurs des CSE basse et moyenne. À Welland, mais également à Saint-Boniface, cette variante a été typique des locuteurs de sexe masculin. À Welland, elle a nettement été évitée par ceux de la strate sociale supérieure et ne s'est pas avérée influencée par la modalité temporelle. Or, à Bonnyville et à Saint-Laurent, le futur a favorisé la variante *m'as*, tandis qu'à Saint-Boniface, c'est plutôt l'habituel qui a conditionné son emploi (Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot, 2010).

Les auteurs ont relevé deux cas de divergence entre ces communautés. Dans un premier temps, ils ont pu examiner à Saint-Boniface les facteurs du niveau d'éducation et de l'âge qui n'ont pas pu être pris en compte dans les trois autres communautés. Ce sont les locuteurs les plus éduqués qui ont eu tendance à favoriser *je vais*, tandis que ceux moyennement éduqués ont favorisé *je vas*. Les moins éduqués ont, eux, davantage produit *m'as*. Une association inverse s'applique à l'âge dans la mesure où ce sont les locuteurs les moins âgés qui ont favorisé *je vais* et uniquement les plus âgés ont employé *m'as*. L'autre cas de divergence concerne le français mitchif parlé à Saint-Laurent. D'abord, aucun effet n'a été exercé par la CSE ou par le sexe. Ensuite, la variante *je vais* a été nettement moins présente dans cette variété que dans les autres. De plus, *je vas* (26 %), qui était majoritaire dans les autres variétés cède sa place au premier rang à la variante *m'as* (63 %) à Saint-Laurent. L'absence d'effet de l'âge sur la production de cette variante dominante est, selon les auteurs, un indice de son statut de variante non marquée au sein de cette communauté. Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot (2010) ont ainsi conclu en signalant trois tendances lourdes. En français laurentien, *je vais* s'est associé aux CSE supérieures, *je vas* jouit plutôt d'une neutralité sociale et, enfin, *m'as* s'est avéré avoir une valeur vernaculaire. En français mitchif, c'est plutôt la variante *m'as* qui n'est pas porteuse d'encodage social et la fréquence de *je vais* n'est que marginale. En fin de compte, cette comparaison pancanadienne a mis en avant la façon dont les contraintes sociolinguistiques sur la variation peuvent se différencier d'une communauté à l'autre, même si c'est entre ces communautés qu'ont été transmises les variantes.

Les études antérieures ayant exposé l'importance de la valorisation stylistique rattachée aux variantes sur leur emploi, Bigot (2011) s'est concentré sur la norme du français québécois. Afin de caractériser la norme grammaticale du français québécois, Bigot (2011) a donc mené une analyse de quatorze variables au sein d'un corpus composé de 110 entrevues enregistrées entre 2003 et 2006 sur l'émission *Le Point* diffusée sur Radio-Canada. L'une des variables examinées est celle de l'alternance entre *je vais*, *j'vas* et *m'as*. Dans un premier temps, l'auteur a constaté que la forme *m'as* s'est totalement absente du corpus. D'ailleurs, des 84 occurrences, *je vas* ne s'est produit que dans 20,3 % (n = 17) des cas, cédant ainsi la place au premier rang à la variante *je vais*. L'auteur a aussi observé que la forme *je vas* a principalement été employée par un sous-groupe de locuteurs de catégories professionnelles de politiciens, d'universitaires ou d'élites sportives et d'âge supérieur à 31 ans. Toutefois, l'auteur conclut que *je vais* est la variante en vue de sa forte attestation dans le corpus qui représente la norme du français québécois.

Labelle-Hogue (2012), à l'opposé, a ciblé le registre du français québécois plus familier lors de son étude portant sur le dialogue des personnages de la télésérie, *La Petite Vie*. Selon ses résultats, *je vais* et *m'as* se dégagent en tant que variantes polarisées l'une à l'autre tandis que *je vas* se distingue comme une variante neutre. Cette dernière représente le produit d'un changement récent à la lumière de sa forte attestation chez les locuteurs de 24 à 42 ans. Cette variante neutre supplante la variante vernaculaire *m'as*, cette dernière étant typique des locuteurs de sexe masculin, de CSE basse et, notamment, de la tranche d'âge intermédiaire (Labelle-Hogue, 2012). Ainsi, l'auteur conclut qu'au sein du corpus *La Petite Vie*, les variantes *je vas* et *m'as* sont majoritaires, la première se dégageant comme variante socialement neutre et l'autre comme variante familière, toutes les deux aux dépens de la variante *je vais* qui n'est que marginale.

Mougeon et Rehner (2015) ont mené une étude sur l'alternance entre formes semi-auxiliaires *je vais*, *je vas* et *m'as* au sein d'un corpus recueilli en 2005 comprenant des enregistrements réalisés dans les salles de classe de 59 enseignants des écoles secondaires francophones en Ontario. Les auteurs ont pris en compte l'effet potentiel du facteur interne de la fonction discursive (enseignement, organisation ou adresse directe) et des facteurs sociaux tels que le sujet enseigné, l'âge, le sexe et le lieu de naissance de l'enseignant. La forme *je vais* s'est avérée majoritaire (52 %) et particulièrement privilégiée par les enseignants de langue française, dans un contexte d'enseignement ou d'organisation et notamment chez les enseignants de sexe féminin. L'âge et le lieu de naissance ne se sont pas avérés influents. La forme *je vas* a été trouvée légèrement minoritaire (45 %). Elle s'est d'ailleurs avérée privilégiée par les enseignants des classes autres que de français, dans un contexte d'adresse directe, par les enseignants de sexe masculin et par ceux âgés dans la tranche moyenne. Contrairement aux attentes des auteurs, la variante *m'as* a également été attestée, bien que ce soit de façon marginale (4 %). Ce sont les enseignants les plus âgés qui ont eu le plus tendance à l'employer. Cette variante a également été privilégiée dans un contexte d'adresse directe, par les enseignants des classes autres que de français et par ceux de sexe masculin. Ils ont d'ailleurs constaté que plus de la moitié des 38 occurrences de *m'as* se sont trouvées dans des contextes d'expression émotionnelle, d'explication scénarisée et de récit personnel. Les auteurs ont conclu que malgré son statut vernaculaire, *m'as* peut être employé pour produire des effets stylistiques, même dans un cadre formel, comme dans une salle de classe au secondaire (Mougeon et Rehner, 2015).

Martineau et Séguin (2016) ont examiné un sous-corpus des entretiens menés auprès de douze locuteurs relativement âgés du corpus Hochelaga-Maisonneuve recueilli à Montréal en 2012 (Blondeau, Frenette, Martineau et Tremblay, 2012). Leurs résultats ont révélé, dans un premier temps, que la variante *je vas* a été employée de manière majoritaire (70 %) et que *m'as* a été la variante la moins fréquente (11,2 %) malgré le fait que ce groupe de locuteurs se situe dans un quartier populaire. À travers une comparaison avec les études antérieures, les auteurs ont mis en évidence le déclin progressif de la variante *m'as* observable en fonction du changement de sa fréquence d'emploi entre 1971 (30,7 %), 1984 (15,9 %), 2001 (12,2 %) et finalement 2012 (11,2 %). Les auteurs ont constaté que « cette variante *m'as* semble avoir connu une régression depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, et ce, même dans des quartiers à caractère ouvrier comme Hochelaga-Maisonneuve » (Martineau et Séguin, 2016, p. 12).

Enfin, Martineau et Séguin (2016) ont examiné l'effet d'un facteur jusqu'ici inédit, celui du parcours sociobiographique du locuteur en fonction de ses réseaux, parcours et aspirations en se concentrant sur trois locuteurs en particulier. Ils ont constaté que le locuteur type du quartier qui correspondait au profil ouvrier avait tendance à privilégier la forme *je vas* (77,7 %). En revanche, le deuxième locuteur qui représentait les membres de la classe ouvrière dont les aspirations sociales sont particulièrement élevées avait davantage employé la variante *je vais* (53,3 % contre 46,7 %). Enfin, le troisième locuteur, représentant du « groupe d'invasion d'habitants des quartiers pauvres vers Hochelaga-Maisonneuve, » a privilégié de manière considérable la variante *m'as*, ce qui refléterait la marginalité sociale du locuteur (Martineau et Séguin, 2016, p. 14). Les auteurs ont conclu qu'il fallait tenir compte des trajectoires géographiques, familiales et sociales des locuteurs individuels dans le cadre d'analyses variationnistes futures. En effet, leurs résultats ont mis en évidence le fait que certains locuteurs issus du même quartier, des mêmes conditions sociales ou qui

ont le même âge « peuvent avoir des usages très différents selon leur parcours de vie et leurs réseaux sociaux » (Martineau et Séguin, 2016, p. 14).

### 2.3 La réalisation morphosyntaxique de TOUT / TOUS en [tʊt]

La dernière variable dont nous traitons dans la présente section concerne la réalisation de *tout* et *tous* en [tʊt] en français québécois. Le comportement divergent en français québécois de ce trait par rapport à d'autres variétés de français a été souligné durant les années 1970 dans le cadre d'analyses syntaxiques formelles, notamment celles de Kayne (1975), Klein (1976), Quicoli (1977) et Pollock (1978). En plus de briser les règles syntaxiques qui contraignent normalement le mouvement de *tout* / *tous* dans la phrase, le français québécois semble également permettre d'enfreindre les règles d'accord en fonction du genre et du nombre. L'explication de ces phénomènes est toujours en voie d'affinement et de débat, surtout en ce qui concerne la syntaxe.

La première étude sociolinguistique est celle de Lemieux-Nieger, Leblanc et Paquin (1981). Les auteures ont proposé une recherche portant sur la production des variantes [tu], [tus] et [tʊt] dans un sous-échantillon de 24 locuteurs du corpus de français montréalais Sankoff-Cedergren (1971). Ce que ces auteures ont mis en évidence est la divergence du comportement de *tout* en français parlé à Montréal par rapport à celui des autres variétés de français qui a fait l'objet d'analyses syntaxiques formelles menées par Kayne (1975), Klein (1976), Quicoli (1977) et Pollock (1978). Ces auteures ont attesté de « la même condition dite du branchement à gauche imposée aux mouvements de *tous* qui n'est pas possible si *tous* fait partie d'un syntagme nominal » (Lemieux-Nieger, Leblanc et Paquin, 1981, p. 313). Les auteures ont fourni les exemples suivants et en ont attesté que « la phrase 1 ne serait pas possible, alors que les exemples 2 et 3 le seraient :

- 1) \*J'ai *tous* rencontré ces garçons.
- 2) Je les ai *tous* rencontrés.
- 3) Les garçons que j'ai *tous* rencontrés. » (Lemieux-Nieger, Leblanc et Paquin, 1981, p. 313).

La particularité du français montréalais découle de l'acceptabilité de la première phrase (1), bien que la prononciation [tʊt] se produise aux dépens de [tus]. Les auteures ont émis l'hypothèse que la production en [tʊt] est conditionnée par le degré de liberté du quantifieur. Afin de la tester, les auteures ont mené une analyse de la réalisation phonologique des formes *tou(t)(e)(s)* en fonction de trois variables sociales : l'âge, le sexe et le degré d'intégration au marché linguistique. Des 1759 occurrences de *tou(t)(e)(s)* attestées, la réalisation en [tus] et celles correspondant aux variantes non normatives de /tu/ ([tsy], [twe], [te], [tø], [tə] et [twa]) ne se sont avérées que marginales par rapport à la réalisation en [tʊt]. Cette dernière semble être conditionnée par l'âge et le sexe du locuteur. Les femmes plus âgées de marché linguistique moyen ne produisent aucune réalisation de *tout* en [tʊt] tandis que leurs homologues plus jeunes le font, et ce, à une fréquence plus élevée (82,84 %) que celle des autres groupes. L'occurrence de [tʊt] masculin s'est avérée plus fréquente chez les locuteurs de marché linguistique bas, surtout ceux de sexe masculin, mais également chez les jeunes locutrices (Lemieux-Nieger, Leblanc et Paquin, 1981).

Lemieux (1982) a proposé une étude basée sur le corpus Centre-Sud (Doran, Drapeau et Lefebvre, 1982) du français parlé de 31 préadolescents et adolescents enregistré entre 1976 et 1978 dans le quartier Centre-Sud de Montréal. Son analyse a révélé une tendance lourde selon laquelle il

n'existe quasiment pas de variation dans la production des formes *tou(t)(e)(s)* au sein du corpus. La forme [tʊt] s'est avérée majoritaire, tandis que [tus] est complètement absent et [tu] est marginal (Lemieux, 1982). L'auteure a mené une analyse syntaxique de la production de [tʊt]. Dans un premier temps, ses résultats ont mis en évidence l'emploi catégorique de la forme [tʊt] en contexte d'occurrences de discours et de la forme [tu] dans les locutions figées dans lesquelles la présence de l'article défini *le* semble favoriser [tu] (Lemieux, 1982). Quant aux contextes mot de degré et quantifieur, l'auteure a constaté que celui-ci détermine quelles contraintes syntaxiques conditionnent la production morphologique de *tout*. Dans un premier temps, *tout* comme mot de degré, qui précède toujours un adjectif ou un adverbe, ne jouit pas de la même mobilité que *tout* quantifieur. En tant que mot de degré, l'adjectif employé conditionne la réalisation de *tout*, tel que dans les cas de « seul » et « petit » qui se produisent tous les deux en [tu] malgré leur distinction de genre. En tant que quantifieur, *tout* peut se situer non seulement avant un syntagme nominal, mais également dans un groupe verbal (Lemieux, 1982). Bien que la propension du quantifieur *tous* à apparaître à gauche dans le groupe verbal ait bien été illustrée par Kayne (1975), le français montréalais semble permettre le mouvement vers la droite de *tout* et *tous*, tel que dans les cas suivants.

- 4) Tu as [tʊt] beurré le plancher.
- 5) Elle avait [tʊt] mélangé ça.
- 6) Il a [tʊt] convoqué le monde en réunion.
- 7) Il avait [tʊt] pris le plat.
- 8) J'avais [tʊt] garroché la cannette d'eau (Lemieux, 1982, p. 61).

Cette contrainte n'explique cependant pas certains cas, tels que l'absence du sujet, l'accord de *tout* avec un sujet qui comprend déjà *tout*, la séparation du syntagme *tout le monde* et la répétition de *tout*. Ces cas sont illustrés respectivement dans 9-12.

- 9) Sont [tʊt] beaux comme moi.
- 10) Tout le monde s'accorde quasiment [tʊt].
- 11) Le monde s'accorde [tʊt] à cette heure.
- 12) Ça fondait [tʊt], [tʊt], [tʊt] (Lemieux, 1982, p. 58-59).

En effet, il semble plus pertinent en français montréalais d'adopter la règle de mouvement à droite proposée par Klein (1976) afin d'engendrer *tout* non seulement dans le syntagme nominal et dans le groupe verbal en position d'adverbe en contexte de gauche, mais également au contexte de droite (Lemieux, 1982). L'auteure a également résumé les particularités de français montréalais mises en valeur à travers son analyse aux niveaux morphologique et syntaxique. Au niveau morphologique, le français montréalais s'est avéré complètement dépourvu de règles d'accord du nombre et du genre pour le quantifieur *tout* qui s'appliquent normalement en français hexagonal. Sur le plan syntaxique, « les conditions sont beaucoup moins restrictives qu'en français [hexagonal] : la condition du branchement à gauche ne joue pas et la relation peut se faire avec un syntagme nominal d'une proposition enchâssée » (Lemieux, 1982, p. 68). L'auteure a donc constaté qu'il s'agissait d'une neutralisation morphologique de *tout* et *tous*.

Les cas ambigus ayant été jusque-là exclus dans analyses, Lemieux et Sankoff (1983) ont proposé une analyse du corpus Sankoff-Cedergren en se concentrant sur l'emploi des formes *tou(t)(e)(s)* dans des structures ambiguës en français montréalais. Les cas ambigus attestés se

répartissent entre cinq catégories, soit des cas d’ambiguïté entre : quantifieur du sujet et préarticle, quantifieur du sujet et adverbe de quantification, quantifieur du sujet et clitique, quantifieur du sujet et pronom, ou quantifieur et adverbe. Voici un exemple de chacun de ces cas respectifs tel que fournis par les auteurs.

- 13) On mettait [tʊt] notre linge là.
- 14) Ils ont [tʊt] des beaux chars.
- 15) Ils nous mettront [tʊt] dehors.
- 16) Ils déménagent [tʊt].
- 17) On était [tʊt] perdus avec ça nous autres (Lemieux et Sankoff, 1983, p. 161).

Pour l’intégralité des cas ambigus retrouvés au sein du corpus, ils ont comparé le choix des variantes et la vraisemblance de leur emploi respectif en tenant compte de l’influence potentielle de la structure syntaxique, du contexte et des caractéristiques sociales des locuteurs. Leur hypothèse impliquait une plus grande permissivité des constructions ambiguës pour exprimer l’interprétation la plus probable lorsque la différence de vraisemblance entre les deux interprétations possibles est nettement plus grande. Les auteurs ont trouvé que pour les 80 occurrences dans des phrases syntaxiquement ambiguës, « plus il y a d’écarts entre la vraisemblance de deux interprétations, plus l’ambiguïté est permise » (Lemieux et Sankoff, 1983, p. 164). Ils ont conclu qu’à Montréal, « en l’absence des [critères sémantiques] les locuteurs ont à leur disposition d’autres connaissances qui leur permettent de choisir l’interprétation la plus vraisemblable entre deux interprétations possibles » (Lemieux et Sankoff, 1983, p. 164).

Lemieux, Saint-Amour et Sankoff (1985) ont cherché à décrire de façon plus élaborée la variation entre [tʊt], [tu] et [tus]. Ces auteurs ont examiné ces formes attestées dans la totalité de 120 entrevues du corpus Sankoff-Cedergren en fonction de leur catégorie syntaxique. Ils ont conçu un classement selon la catégorie syntaxique, la fonction et les critères morphologiques. Ils ont exclu certains cas, notamment les cas de TOUT déterminant nominal dont le comportement est celui d’un article (ex. *toutes sortes de choses*), les cas de locutions figées *tout le temps*, *tout à coup*, *tout à fait*, *à tous coups*, les cas de TOUT devant un gérondif (ex. *tout en parlant*), les cas de liaison obligatoire et les cas de TOUT employé comme marqueur discursif. Leur classement est reproduit ci-dessous.

**Tableau 4**  
***Synthèse du classement syntaxique des formes tou(t)(e)(s)***

Variable	Forme normative	Variantes	Exemples
<b>TOUT préarticle</b>			
Préarticles masculins devant <i>les</i>	/tu/	[tu] - [tʊt] - [twe]	tous les garçons
Préarticles féminins devant <i>les</i>	/tut/	[tʊt] - [tu] - [twe]	toutes les filles
Préarticles masculins	/tu/	[tu] — [tʊt]	tout mon courage ; tous ces ennuis
Préarticles féminins	/tut/	[tʊt] — [tu]	toute la facilité ; toutes ses illusions

<b>TOUT adverbe de quantification (exprime la restriction)</b>			
Adverbe de quant. + SN masc. sing.	/tu/	[tu] - [tʊt]	il achète tout du beau
Adverbe de quant. + SN masculin pluriel	/tu/	[tu] - [tʊt]	il a acheté tous des bons billets
Adverbe de quant. + SN féminin	/tut/	[tʊt] - [tu]	il y a toutes des filles dans cette famille
<b>TOUT mot de degré</b>			
Mot de degré devant adjectif masculin	/tu/	[tu] — [tʊt]	tout content
Mot de degré devant adjectif féminin	/tut/	[tʊt] — [tu]	toute contente
<b>TOUT modifieur</b>			
Modifieur du pronom <i>ça</i>	/tu/	[tu] - [tʊt]	je veux tout ça
Modifieur du complément <i>ce que</i>	/tu/	[tu] - [tʊt]	je fais tout ce qu'il me dit
Modifieur du complément <i>qu'est-ce que</i>	/tu/	[tu] - [tʊt]	il fait tout qu'est-ce qu'on lui demande
<b>TOUT préarticle pronom</b>			
Tout pronom neutre	/tu/	[tu] - [tʊt]	tout peut arriver
<b>TOUT quantifieur</b>			
Quantifieur masculin singulier	/tu/	[tu] — [tʊt]	je l'ai tout fait
Quantifieur masculin pluriel	/tus/	[tʊt] - [tu] - [tus]	je les ai tous vus
Quantifieur féminin	/tut/	[tʊt] — [tu]	elles sont venues ; la tache est toute partie

Les auteurs ont mené une analyse variationniste de l'alternance entre [tʊt], [tus] et [tu] en fonction de trois facteurs linguistiques — le genre, le nombre et la fonction — ainsi que quatre facteurs sociaux — le sexe, l'âge, la classe socioéconomique (CSE) et la scolarité. Leurs résultats sont résumés et dans le Tableau 5 ci-dessous.

**Tableau 5**

*Facteurs significatifs conditionnant l'emploi de la forme non normative*

Variable	Facteurs conditionnant l'emploi de la forme non normative
<b>TOUT préarticle</b>	
Préarticles masculins devant <i>les</i>	[tʊt] : marché linguistique bas et moyen-bas ; âgé plus avancé
Préarticles féminins devant <i>les</i>	[tʊt] catégorique : aucun
Préarticles masculins	[tʊt] : marché linguistique bas et moyen-bas ; sexe masculin ; âge jeune et moyen jeune
Préarticles féminins	[tu] : le nombre pluriel ; scolarité basse
<b>TOUT adverbe de quantification (exprime la restriction)</b>	
Adverbe de quant. + SN masc. sing.	[tʊt] catégorique : aucun
Adverbe de quant. + SN masc. plu.	[tʊt] : sexe féminin ; âge jeune et moyen jeune ; scolarité faible et moyenne
Adverbe de quant. + SN fém.	[tʊt] catégorique : aucun

<b>TOUT mot de degré</b>	
Devant adjectif masculin	[tʊ̃t] : type d'adjectif ("seul" favorise [tu])
Devant adjectif féminin	[tu] : type d'adjectif ("seule" favorise [tu]) ; sexe masculin
<b>TOUT modifieur</b>	
Modifieur du pronom <i>ça</i>	[tʊ̃t] : élément modifié (favorise [tu]) ; marché linguistique bas et moyen
Modifieur du complément <i>ce que</i>	[tʊ̃t] : élément modifié (favorise [tu]) ; sexe masculin
Modifieur du com. <i>qu'est-ce que</i>	[tʊ̃t] : élément modifié ( <i>qu'est-ce que favorise [tʊ̃t]</i> )
<b>TOUT préarticle prénom</b>	
Tout pronom neutre	[tʊ̃t] : contexte (objet postverbal favorise [tʊ̃t], sujet favorise [tu]) ; âges jeunes, moyen-jeunes et vieux ; marché linguistique bas et moyen-bas ; scolarité faible et moyenne
<b>TOUT quantifieur</b>	
Quantifieur masc. sing.	[tʊ̃t] : position (postverbale favorise [tʊ̃t]) ; sexe masculin
Quantifieur masculin pluriel	[tʊ̃t] : nature du SN quantifié (objet et clitique favorisent [tʊ̃t]) ; marché linguistique bas et moyen-bas
Quantifieur féminin	[tʊ̃t] quasi catégorique : aucun

Une tendance lourde soulevée par les auteurs implique que la neutralisation de TOUT opère en faveur de la forme [tʊ̃t] au masculin dans certains contextes, mais que dans d'autres, il s'agit d'une situation d'alternance entre les formes [tʊ̃t] et [tu]. TOUT modifieur de *ce que* et *ça*, TOUT devant adjectif masculin et TOUT préarticle favorisent la variante normative, tandis que TOUT pronom et quantifieur privilégient l'utilisation de la forme non normative [tʊ̃t]. D'ailleurs, la forme [tʊ̃t] semble être privilégiée dans le groupe verbal, bien que cette tendance soit plus nette en position postverbale qu'entre l'auxiliaire et le verbe. De plus, cette forme est produite plus souvent que la forme normative devant *qu'est-ce que* et sous forme de TOUT adverbe de quantification (exprime la restriction). Les auteurs ont conclu qu'il n'existe pas de variation dans les cas au féminin dans lesquels prime la forme [tʊ̃t].

Sur le plan social, l'âge s'est avéré significatif dans la mesure où les locuteurs les plus jeunes ont plus tendance à employer la forme normative dans certains contextes, tels que TOUT préarticle devant *les* et TOUT pronom, mais davantage la forme non normative dans d'autres, particulièrement les quantifieurs et les adverbes de quantification (Lemieux, Saint-Amour et Sankoff, 1985). Les auteurs concluent que :

« L'interprétation des facteurs sociaux, en particulier de l'âge et du marché linguistique, ne nous permet pas de conclure que la neutralisation de TOUT représente un changement en cours ; nous sommes plutôt en présence d'un changement ancien qui a été combattu, par un groupe de locuteurs dans la période de l'après-guerre et qui continue d'être freiné par les femmes qui, là comme dans d'autres cas, ont un comportement plus près de la norme que les hommes » (Lemieux, Saint-Amour et Sankoff, 1985, p. 85).

Quelques années plus tard, Cyr (1991) a proposé une analyse syntaxique de la quantification à distance en français québécois. Concernant le quantifieur TOUT, l'auteure a abordé la généralisation phonétique en [tʊ̃t] résultant de la neutralisation des genre, nombre et fonction. En

vue de ces faits, Cyr a attribué à la forme [tʊt] en français québécois une plus grande latitude par rapport aux formes *tous* / *tout* en français hexagonal (Cyr, 1991). Plus précisément, seule [tʊt] a la capacité de se déplacer hors d'un syntagme nominal lexical, contrairement à *tous* qui ne peut se déplacer que hors d'un syntagme pronominal. C'est-à-dire que [tʊt] et *tous* peuvent tous les deux lier la trace d'un clitique mais uniquement [tʊt] peut lier la trace d'un syntagme nominal lexical. Pour illustrer ce dernier, Cyr a fourni les exemples suivants qui sont acceptables en français québécois, mais non en français hexagonal.

- 18) Marie a [tʊt] voulu revoir ses amis
- 19) Elle va [tʊt] te montrer ses livres
- 20) Ils ont [tʊt] lavé / voulu laver le plancher
- 21) Il a [tʊt] acheté / pensé acheter la collection
- 22) J'ai [tʊt] lu les livres de Pennac
- 23) J'ai [tʊt] gâché ma journée (Cyr, 1991, p. 43).

Ainsi, Cyr (1991) a illustré l'unicité du comportement syntaxique de [tʊt] en français québécois.

Léard et Beauchemin (1991) ont également abordé l'interprétation syntaxique de /tut/ en français québécois. Ils ont proposé une interprétation qui implique, au lieu de la neutralisation morphologique, l'unification catégorielle de la série /tu/, /tus/ et /tut/ à travers un processus d'adverbialisation quasi totale. Les auteurs ont émis l'hypothèse que l'ambiguïté structurale et la complexité syntaxique et sémantique des divers emplois de ces formes ont entraîné une révision du statut de cette série. Ils ont montré que l'incohérence morphologique au niveau des indices grammaticaux de genre, de nombre et de fonction véhiculés par ces formes est en fait résolue par la réduction de cette série à une seule catégorie (Léard et Beauchemin, 1991). Les auteurs ont fourni la conclusion que : « la neutralisation morphologique, souvent signalée, n'est que le résultat d'une unification de catégorie qui a eu des conséquences en syntaxe et en sémantique aussi » (Léard et Beauchemin, 1991, p. 193). Ils ajoutent un peu plus loin que :

« En apprenant sa grammaire, dans les règles qu'il a intériorisées, l'utilisateur a analysé /tut/ comme un adverbe et en a accepté les conséquences morphologiques, syntaxiques et sémantiques. Puisqu'il a unifié la série, il n'y a pas besoin de recourir à la notion de transformation. Celle-ci n'intervient pas lors de la production des énoncés, mais avant, lors de la réanalyse de /tut/ comme adverbe » (Léard et Beauchemin, 1991, p. 194).

Les auteurs ont également souligné que l'unification catégorielle de /tu/, /tus/ et /tut/ à travers un processus d'adverbialisation fournit une explication cohérente des particularités morphologiques, syntaxiques et sémantiques de l'emploi de ces formes en français québécois.

La théorie d'unification catégorielle a été soutenue par Junker (1995) qui a proposé une analyse syntaxique et sémantique du quantifieur flottant *tous* en français. Elle a mis l'accent sur l'emploi plus large de celui-ci en français québécois qui, au contraire de son homologue en français hexagonal, peut être en relation avec la position objet en plus d'en relation avec la position sujet. Voici un exemple de chacun des deux cas présentés par Junker (1995) :

- 24) J'ai [tʊt] mangé le gâteau / j'ai [tʊt] mangé les gâteaux  
 (J'ai mangé tout le gâteau / j'ai mangé tous les gâteaux)
- 25) La ville brule [tʊt]  
 (Toute la ville brule) (Junker, 1995, p. 162).

Junker (1995) a appuyé l'analyse de *tout* comme adverbe proposée par Léard et Beauchemin (1991) à travers deux arguments. Le premier concerne l'invariabilité du quantifieur en relation avec la position objet (voir 24 ci-dessus) même au pluriel. De plus, Junker (1995) a souligné la compatibilité de l'analyse de /tut/ comme adverbe avec l'ambiguïté qui existe entre les interprétations du quantifieur flottant comme adverbe d'intensité et adverbe orienté soit vers le sujet soit vers l'objet. L'auteure en conclut qu'en français québécois, la forme [tʊt] a un double fonctionnement. Selon elle, ces deux types d'interprétations comprennent « l'une où [tʊt] fonctionne comme opérateur unaire sur le verbe ou le participe passé et où il accède à des parties de processus, l'autre où il fonctionne comme opérateur binaire, mettant en relation une entité fractionnée en partie et un événement » (Junker, 1995, p. 162). Ce que l'auteure entend par cela est que, lorsque le verbe dénote un événement divisible en plusieurs processus, [tʊt] fonctionne comme opérateur unaire en n'accédant qu'à certaines parties de l'événement. Ce cas est illustré par l'exemple fourni par Junker (1995) :

- 26) La ville a toute brûlé  
 'Toute la ville a brûlé, tous les bâtiments, tous les gens, partout' (Junker, 1995, p. 164).

En revanche, lorsque le verbe dénote un événement qui ne peut pas être divisé, [tʊt] fonctionne plutôt comme opérateur binaire et se lie à un objet nul. Cette interprétation s'illustre dans l'exemple 27.

- 27) Elle a toute mangé (le gâteau)  
 'Elle a mangé tout le gâteau'  
 \*'Elle a beaucoup / énormément mangé' (Junker, 1995, p. 165).

Cet exemple ressemble à ceux fournis par Cyr (voir 18-23 ci-dessus) et représente une illustration supplémentaire des emplois plus larges de [tʊt] en français québécois par rapport à ceux des formes /tu/, /tus/ et /tut/ dans d'autres variétés de français.

DeCat (2000) a abordé l'analyse de cette variable en fonction du quantifieur « flottant », c'est-à-dire celui qui peut apparaître dans certaines positions hors du syntagme nominal pour quantifier le sujet ou l'objet en français. Or, contrairement aux études de Léard et Beauchemin (1991) et de Junker (1995), son interprétation a plutôt impliqué une analyse anaphorique du quantifieur *tout / tous*. Cela signifie que le quantifieur doit obligatoirement se lier à un antécédent qui le c-commande afin d'être interprétable. Il faut noter, néanmoins, que DeCat (2000) s'est exclusivement penchée sur la variété de français « standard » et n'a pris en compte aucun cas du français québécois de la sorte traitée par Cyr (exemples 18-23) et par Junker (exemple 24).

Une autre perspective a été présentée par Bélanger (2003) qui a avancé une analyse à l'encontre de celles proposées par Léard et Beauchemin (1991) et Junker (1995). L'auteure affirme que la forme [tʊt] en français québécois répond plus aux « contraintes syntaxiques

distributionnelles, sélectionnelles et sémantiques des quantifieurs flottants du français [hexagonal] et non à celles des adverbes » (Bélanger, 2003, p. 210). Elle a constaté d'ailleurs que les auteurs émettant l'hypothèse adverbiale n'ont pas réussi à établir d'équivalence sémantique entre les adverbes dont ils avaient tenté de montrer la substituabilité avec le quantifieur TOUT (Bélanger, 2003, p. 153). Bélanger (2003) a appuyé en partie l'hypothèse de neutralité morphologique du quantifieur [tʊt] émise par Lemieux (1982) (Bélanger, 2003, p. 165), mais a toutefois avancé l'hypothèse de la double catégorisation de [tʊt] en français québécois sous la forme, d'un côté, d'adverbe d'intensité et, de l'autre, « de quantifieur universel déterminatif dans les fonctions de quantifieur prédéterminant, de quantifieur pronominal, de quantifieur flottant quantifiant un sujet, de quantifieur flottant quantifiant un clitique et de quantifieur flottant quantifiant un objet lexical (Bélanger, 2003, p. 212). Bélanger (2003, p. 212) fournit des exemples de chacun de ces cas :

- 28) Le chien est [tʊt] mouillé ([tʊt] adverbe d'intensité)
- 29) Il est passé par [tʊt] les chemins ([tʊt] quantifieur prédéterminant)
- 30) Il vous dira [tʊt] ([tʊt] quantifieur pronominal)
- 31) J'ai [tʊt] dit ([tʊt] quantifieur pronominal flottant)
- 32) Les garçons ont [tʊt] nagé ([tʊt] quantifieur flottant de sujet)
- 33) Il les a [tʊt] entartés ([tʊt] quantifieur flottant d'objet clitique)
- 34) Luc a [tʊt] fait le travail ([tʊt] quantifieur flottant d'objet lexical).

Daveluy (2005) a classé la réalisation de *tout* et *tous* en [tʊt] d'un cas de neutralisation morphologique lors de son étude portée sur le français parlé par les Anglo-Montréalais auprès de deux corpus, l'un du parler spontané et l'autre de la lecture à voix haute. L'auteure a cherché à repérer si l'on retrouve la même neutralisation du genre et du nombre chez ces locuteurs qu'a été attestée dans les usages des Franco-Montréalais (aux taux respectifs de 19 % et 8 %) en 1971 et en 1984 (Sankoff-Cedergren, 1971 et Thibault et Vincent, 1990). Au sein du corpus de lecture à voix haute, Daveluy (2005) a constaté une tendance vers la neutralisation du genre, mais n'a pas trouvé de cas de neutralisation en fonction du nombre. Toutefois, l'auteure a repéré des cas de neutralisation morphologique du nombre dans le corpus de français spontané. Elle a constaté que ses données « fournissent une attestation des neutralisations du genre et du nombre dans ce segment de la population montréalaise. Le pattern de variation pour *tout* est donc reproduit par les Anglo-Montréalais » (Daveluy, 2005, p. 88). Ainsi, son étude montre que la neutralisation morphologique de *tout* / *tous* n'est pas socialement contrainte en fonction de la restriction langagière du locuteur.

Dans le cadre de son étude portant sur la norme grammaticale du français québécois oral, Bigot (2008) a adopté la même classification de [tʊt] que celle proposée par Bélanger (2003). Ainsi, il a fait la distinction entre les deux statuts — d'adverbe d'intensité et de quantifieur universel déterminatif (dans ses plusieurs fonctions). Son analyse lui a permis d'en dégager une tendance particulièrement lourde selon laquelle la neutralisation de *tout* et *tous* s'est produite à une fréquence considérablement faible, soit de 2,9 % (Bigot, 2008, p. 213). Par conséquent, l'auteur en a tiré une première conclusion selon laquelle « [tʊt] n'est pas une variante privilégiée de *tout*, qu'il soit employé au masculin singulier comme au masculin pluriel » (Bigot, 2008, p. 221). Bigot (2008) a constaté que la neutralisation en [tʊt] n'est pas influencée par la catégorie linguistique de la forme *tou(t)(e)(s)*. Toutefois, son analyse de facteurs externes a révélé qu'un effet croisé du sexe et de l'âge

conditionne la variation dans la mesure où les femmes de 61 ans et plus emploient de manière fortement significative plus de variantes neutralisées en [tʊt], et ce, à un taux de 22,2 %, que les locuteurs de sexe masculin du même groupe d'âge ainsi que ceux des autres groupes d'âge des deux sexes dont la fréquence d'emploi moyenne est de 1,7 %. Selon l'auteur, cette tendance s'explique par le fait que les femmes les plus âgées « [ont] encore [tʊt] non pas comme variante normative, mais bien comme variante de type vernaculaire et que malgré la situation d'entrevue formelle, leur degré d'autosurveillance [n'a] pas été maximal » (Bigot, 2008, p. 223).

Labelle-Hogue (2012) a proposé une analyse de TOUT au sein de son corpus de la télésérie, *La Petite Vie*. Il a rapporté une tendance lourde que la fréquence d'emploi de [tu] est moins importante (36,4 %) au sein du corpus *La Petite Vie* que celle attestée par Lemieux, Saint-Amour et Sankoff (1985) au sein du corpus Sankoff-Cedergren (68 %). L'auteur a souligné une autre divergence par rapport à cette étude antérieure concernant le sexe. Ce sont les personnages de sexe féminin qui privilégient la variante [tʊt], ainsi que ceux d'âge moyen et des CSE inférieures (Labelle-Hogue, 2012). D'ailleurs, un facteur interne, le contexte syntaxique, s'est également avéré comme facteur déterminant. La variante [tu] est produite en contexte de sujet, d'objet postverbal et d'auxiliaire (aux fréquences de 36 %, 35 %, 33 %, respectivement) bien que sa production soit presque ou totalement nulle en contexte de préposition et avant ou après infinitif en faveur de [tʊt] (Labelle-Hogue, 2012). Finalement, l'auteur a attribué les divergences qu'il observait au sein du corpus *La Petite Vie* quant à la norme exposée dans le cadre d'études antérieures à la subjectivité, particulièrement influencée par les stéréotypes sociaux, du scénariste Claude Meunier.

L'étude de Burnett (2012) est, à notre connaissance, l'étude la plus récente portant sur [tʊt]. L'auteure a proposé une étude traitant du [tʊt] québécois en position préverbale, qu'elle désigne par « *tUt* verbal ». Elle a examiné la pertinence de l'analyse de celui-ci sous forme de quantifieur flottant ou plutôt d'adverbe. L'auteure montre dans un premier temps que c'est la structure événementielle du syntagme verbal adjacent à *tUt* qui explique la distribution de *tUt* verbal et que, d'ailleurs, seule « l'analyse adverbiale où le complément sémantique de *tUt* est une propriété d'événements » parvient à prévoir correctement ce fait (Burnett, 2012, p. 214). Ensuite, elle propose l'analyse de *tUt* en français québécois en tant qu'opérateur pragmatique de maximalité, et non de quantifieur. Cela se justifie par le fait que « le *tUt* verbal s'applique à des constituants qui sont déjà quantifiés et élimine le créneau pragmatique [du terme *pragmatic slack* en anglais] », également désigné la propriété de non-maximalité (Brisson, 2003 ; Malamud, 2006, cité par Burnett, 2012, p. 226). Ceci s'illustre par l'exemple fourni par Burnett en (35).

35) a. Les filles ont sauté dans le lac.

b. *tUt* les filles ont sauté dans le lac (Burnett, 2012, p. 225).

Dans cet exemple, *tUt* verbal fonctionne comme opérateur pragmatique et réduit les contextes dans lesquels l'énoncé dans (35a) peut être produit. Burnett (2012) a expliqué que, « par exemple, dans la plupart des contextes, [35a] peut être dite même si une ou quelques filles restent au sec [... tandis que] cette possibilité n'existe pas pour [35b] : la phrase est fautive si l'une des filles ne saute pas dans le lac » (Burnett, 2012, p. 226). Somme toute, l'auteure conclut que seule une analyse adverbiale rend compte de la distribution et la nature pragmatique de *tUt* verbal. D'ailleurs, celui-ci

fonctionne de manière uniforme, dans le domaine verbal comme dans le domaine nominal, comme opérateur en éliminant « les effets de non-maximalité associés avec les VP non divisifs », c'est-à-dire, les contextes qui seraient possibles dans (35a), mais impossibles dans (35b) (Burnett, 2012, p. 228).

La question du comportement syntaxique des réalisations de *tout*, *tous* et *toute* en français québécois demeure ouverte. Les auteurs des études sociolinguistiques antérieures ont, eux, montré qu'il s'agissait bien d'une variable linguistique saillante en français québécois. De plus, bien qu'elle ait été occasionnellement attestée dans d'autres variétés, elle ne semble typique d'aucune autre variété. En effet, dans les autres variétés de français, *tout*, *tous* et *toute* sont contraints sur les plans syntaxique et grammatical et demeurent donc invariables. Selon nous, la réalisation de *tout* / *tous* en [tʷt] représente ainsi une cible digne d'intérêt dans le cadre d'une étude sociolinguistique variationniste traitant d'un corpus inédit du français québécois comme le nôtre.

## Chapitre 3 Méthodologie

Nous présentons dans ce chapitre la méthodologie que nous avons suivie. Nous avons effectué une analyse sociolinguistique variationniste au sein d'un corpus d'œuvres musicales produites par des artistes du mouvement rap québécois. Nous reviendrons dans un premier temps sur nos questions de recherche et nos hypothèses. Nous décrirons ensuite la construction de notre corpus et l'échantillon d'artistes pris en compte. Puis, nous présenterons les variables linguistiques que nous avons ciblées ainsi que les facteurs internes et externes à la langue susceptibles de conditionner la réalisation des variables linguistiques. Enfin, nous terminerons en décrivant les processus de cueillette et de traitement de nos données.

### 3.1 Questions de recherche et hypothèses

Notre question de recherche principale est : *quels modèles de variation sociolinguistique sont observables dans la performance lyrique des rappeurs québécois et que signifie la variation observée ?*

Nous évaluerons également le conditionnement des patterns de variation pour répondre à la question suivante : *quels sont les facteurs internes et externes qui conditionnent l'emploi des différentes variantes des variables linguistiques ciblées ?*

- 1) *So, (ça) fait que, alors et donc ;*
- 2) *J(e) vais, j(e) vas et m'as ;*
- 3) *Tout [tõ̃t] et tous [tõ̃t].*

Finalement, nous proposerons au terme de notre analyse de répondre à une dernière question : *à quel point les pratiques linguistiques issues du rap québécois sont-elles convergentes ou divergentes à celles des adolescents et jeunes adultes québécois ?*

Nous émettons l'hypothèse préliminaire que selon la distribution des variantes, les formes non standards seront majoritaires et que celles-ci seront conditionnées par certains facteurs internes et externes. En revanche, nous prévoyons observer certaines divergences en fonction du lieu de naissance des artistes puisque les études antérieures n'ont pas pris en compte la diversité par rapport à ce facteur au sein des échantillons étudiés. Alors que la langue commune entre ces artistes est le français, la trajectoire individuelle de l'artiste détermine aussi potentiellement à quelle(s) norme(s) l'artiste aurait été exposé. Nous proposons ici que ce facteur joue un rôle essentiel dans la mesure où il déterminera quelles variantes non standards prédominent au sein du répertoire de l'artiste. Enfin, à la lumière de l'association étroite entre la production parolière des artistes rap et celle de leurs fans (Low et Sarkar 2012 ; 2014), nous formulons l'hypothèse secondaire que les modèles de variation observés convergeront avec ceux qu'ont observés les auteurs d'études antérieures chez les adolescents et les jeunes adultes québécois.

### 3.2 Le corpus

Notre corpus représente, à notre connaissance, le premier corpus linguistique composé d'œuvres musicales des artistes du rap québécois. Nous avons compilé les œuvres en ligne entre 2020 et 2022. Nous décrirons dans un premier temps l'échantillonnage des artistes et, par la suite,

la création du corpus. Notre corpus que nous désignons « RapKeb21 » est disponible gratuitement en ligne à l'adresse suivante : [Corpus RapKeb21.zip](#).

Notre corpus regroupe les paroles des œuvres complètes d'un échantillon de 50 artistes jugés représentatifs du mouvement rap québécois. Les données du corpus se divisent en trois sous-ensembles. Le premier consiste en des transcriptions orthographiques des paroles en format *.txt*. Le deuxième comprend les fichiers audio correspondant aux chansons en format *.wav*. Finalement, le troisième est une série de fichiers d'horodatages qui indexent l'emplacement temporel des unités des paroles orthographiques dans les fichiers audio en format *.TextGrid*. Dans son ensemble, le corpus regroupe 2 965 chansons, et compte un total de 1 454 425 mots.

Afin de sélectionner les artistes, nous avons réalisé un échantillonnage représentatif de la communauté d'artistes du mouvement rap québécois. Pour chacun des artistes considérés, nous avons calculé un score de satisfaction des critères à l'aide d'une grille d'évaluation. Les critères de sélection et la valeur attribuable maximale de chacun des critères sont présentés ci-dessous.

**Tableau 6**  
*Critères de sélection des artistes*

<u>Critères obligatoires</u>	<u>Attribut</u>
Les langues dominantes au sein des paroles	= le français (+ X, Y, X,...)
La localité de l'artiste	= le Québec
La disponibilité des paroles en ligne	≥ 10 chansons
<u>Critères de classement</u>	<u>Scores attribuables</u>
<b>La popularité de l'artiste</b>	[ / 3]
Nombre de vues sur les plateformes de streaming musical	[0 - 1]
Spotify 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Apple Music 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Amazon Music 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Deezer 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Nombre d'abonnés sur YouTube	[0 - 1]
Tranches : Inf., Moy. Inf., Moy., Moy. Sup., ou Sup.	(+0, 0,25, 0,50, 0,75 ou 1)
Portée d'auditoire	[0 - 1]
Prix d'entrée au concert 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Portée des tournées 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Capacité d'accueil des salles 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Disques les plus vendus 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
<b>La visibilité de l'artiste</b>	[ / 3]
Existence d'un site web spécifique à l'artiste	[0 - 1]
Oui ou non	(+1 ou 0)
Nombre maximal de vues sur YouTube	[0 - 1]
Tranches : Inf., Moy. Inf., Moy., Moy. Sup., ou Sup.	(+0, 0,25, 0,50, 0,75 ou 1)
Nombre d'abonnés sur les réseaux sociaux	[0 - 1]
Facebook 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Instagram 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
TikTok 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
Twitter 30 premiers : Oui ou non	(+0,25 ou 0)
<b>La prééminence de l'artiste au sein du mouvement rap québécois</b>	[ / 3]
Offre de concerts et tournées	[0 - 1]
Oui ou non	(+1 ou 0)
Couverture médiatique (articles, entrevues d'artistes)	[0 - 1]
Oui ou non	(+1 ou 0)
En vedette sur les sites officiels du mouvement rap québécois	[0 - 1]
Oui ou non	(+1 ou 0)

<b>La prééminence de l'artiste dans la culture populaire québécoise</b>			[ / 3]
Participation à des festivals de musique locaux			[0 - 1]
Oui ou non	(+1 ou 0)		
Diffusion radiophonique des chansons			[0 - 1]
Oui ou non	(+1 ou 0)		
Attribution de prix ou de subventions québécois			[0 - 1]
Oui ou non	(+1 ou 0)		
<b>Satisfaction de critères d'inclusivité et de représentativité</b>			[ / 3]
Classement chronologique			[0 - 1]
[Âge > 30 ou production avant 2010] ou non	(+1 ou 0)		
Genre			[0 - 1]
[Féminin ou non binaire] ou non	(+1 ou 0)		
Lieu de naissance			[0 - 1]
En-dehors du Québec ou non	(+1 ou 0)		
<b>TOTAL</b>			<b>[X,xx / 15,00]</b>

Nous avons, dans un premier temps, soumis tout artiste potentiel à une présélection en fonction de trois critères obligatoires. D'abord, le français devait être au moins l'une des langues dominantes des paroles et l'artiste devait obligatoirement faire partie du mouvement rap au Québec. Enfin, à des fins pratiques, au moins dix chansons produites par l'artiste devaient être accessibles sur Internet. Par la suite, les artistes ayant satisfait les exigences de la présélection ont été soumis à un classement selon 15 critères nous permettant de leur attribuer un rang. Ces critères concernent la popularité, la visibilité et la prééminence de l'artiste au sein du mouvement rap et de la culture populaire au Québec.

Par ailleurs, nous avons conçu une catégorie particulière afin de prendre en compte certaines caractéristiques sociodémographiques et ainsi tenir compte de la diversité qui caractérise le mouvement rap québécois et le distingue des autres variétés de rap au monde. Ces critères renvoient à la période de participation de l'artiste au mouvement, l'identité de genre de l'artiste (féminin, masculin ou non binaire), et le lieu de naissance de l'artiste. Nous nous intéressons à l'influence potentielle du temps sur la production rap à l'instar de Sarkar, Winer et Sarkar (2005) et nous avons donc privilégié l'inclusion des artistes ayant participé particulièrement tôt au mouvement qui sont moins nombreux par rapport à leurs homologues qui y participent depuis plus récemment. Ensuite, nous avons privilégié l'inclusion d'artistes de genre féminin et non binaire afin d'analyser tout rapport éventuel entre les pratiques linguistiques des artistes et leur identité de genre, dont certaines études sociologiques (voir, en particulier, Lesacher 2015, 2016, mais aussi Blais, 2009 et Jones, 2011) ont montré la pertinence particulièrement dans le rap québécois. Soulignons que, à l'instar de Lesacher (2015, 2016), nous avons choisi délibérément de considérer le « genre » des artistes plutôt que le « sexe », ce dernier terme étant plus traditionnellement traité en sociolinguistique variationniste, mais ne correspondant plus à la représentation sociale contemporaine. Enfin, nous avons tenu compte du lieu de naissance des artistes dont nous avons souligné, dans la section 1.4, la pertinence quant au rap québécois dans la mesure où celui-ci se distingue des autres courants du rap en regroupant dans une seule communauté des artistes de diverses origines, surtout des pays étrangers membres de la francophonie. Celles-ci varient notamment entre la métropole montréalaise, les autres régions du Québec ainsi que les espaces francophone et non francophone hors du Québec. Nous justifions notre choix de privilégier la diversité de provenance sur notre hypothèse que, bien que la langue commune entre les artistes rap québécois soit le français, leur trajectoire individuelle détermine à quelle(s) norme(s) de la langue française l'artiste aurait été exposé.

Au terme du classement, nous avons attribué une valeur entre zéros et quinze à chaque artiste et retenu les premiers 50 d'entre eux. Le Tableau A en Annexe synthétise les résultats de sélection des 50 artistes retenus. Nous présentons dans le Tableau 7 ci-dessous la distribution des artistes en fonction des caractéristiques sociodémographiques pris en compte.

**Tableau 7**  
*Répartition des facteurs sociaux au sein de l'échantillon d'artistes*

Variable	Catégorie	Nombre	Pourcentage
Genre	Féminin	17	21 %
	Masculin	62	78 %
	Non binaire	1	1 %
Âge*	19 et moins	3	4 %
	20-29	25	31 %
	30 et plus	52	65 %
Lieu de naissance	Ville de Montréal	41	51 %
	Le Québec (excluant Montréal)	20	25 %
	Territoires francophones	12	15 %
	Territoires non francophones	7	9 %
Total		80	100 %

*\*L'âge des artistes en 2020. Notons que la plupart des artistes ayant produit de la musique avant 2020, leur âge au moment de la parution de leurs œuvres diffère selon l'année.*

Soulignons d'abord que, des 50 artistes sélectionnés, 37 sont des artistes solitaires et 13 sont des groupes composés de deux membres ou plus. Le nombre total de rappeurs individuels pris en compte est de 80. Ainsi, les pourcentages présentés dans le Tableau 7 se rapportent au total des 80 artistes.

Concernant la répartition en fonction du genre, nous constatons que le genre masculin est majoritaire, mais qu'il existe au sein du corpus un pourcentage non négligeable (21 %) d'artistes de genre féminin ainsi qu'un artiste qui s'identifie au genre non binaire. Concernant l'âge, le nombre d'artistes dans les tranches d'âge fluctue avec le temps selon la participation des artistes au moment voulu. Dans le Tableau 7, nous affichons la distribution des artistes en fonction de leur âge en 2020, année où la compilation du corpus a commencé. La tranche des artistes les plus jeunes, de 19 ans et moins, représente 4 % (n = 3) de l'échantillon. La deuxième tranche regroupe les artistes d'entre 20 et 29 ans et représente 31 % (n = 25) des artistes. Enfin, la tranche des plus âgés, ceux de 30 à 61 ans, représente 65 % (n = 52) de l'échantillon. Concernant le dernier facteur, le lieu de naissance, presque la moitié des artistes sont nés à Montréal, un quart sont nés au Québec (excluant la ville de Montréal), 15 % sont nés en territoires francophones et 9 % en territoires non francophones hors le Québec (comprenant d'autres provinces canadiennes).

Passons maintenant à la création du corpus. Afin de représenter de manière fidèle la prééminence relative des artistes choisis, les œuvres complètes de chacun d'entre eux sont représentées dans le corpus. Le Tableau B en Annexe énumère la discographie des œuvres prises en

compte classées par artiste. Cette discographie comprend 2 965 chansons, dont la moyenne par artiste est d'environ 80 chansons. Chacune des chansons est représentée dans le corpus par un triple ensemble de données sous la forme d'un fichier texte, d'un fichier audio et d'un fichier d'horodatage.

Le premier sous-ensemble, les transcriptions orthographiques des paroles des chansons (voir l'Annexe, Tableau B), a principalement été recueilli sur le site web, [genius.com](http://genius.com). Dans certains cas, nous avons obtenu les paroles directement de la page d'artiste sur le site, <https://bandcamp.com>.

Le deuxième sous-ensemble, les données audio des chansons, a été obtenu en deux étapes. Dans un premier temps, nous avons créé une liste de lecture des œuvres de chaque artiste à l'aide de l'application de streaming musical, Spotify. Ensuite, nous avons exporté les hyperliens renvoyant aux listes de lecture vers le programme Allavsoft, un téléchargeur par lots et convertisseur professionnel d'audio et de vidéo. Ce programme nous a permis de télécharger les données audio correspondant à chaque chanson. Ce sous-ensemble représente un total de 2 965 fichiers audio de format *.wav*.

Le dernier sous-ensemble, les données horodatées, a par la suite été généré à l'aide de [l'application WebMAUS Basic](#) (Kisler, Reichel et Schiel, 2017 ; Schiel, 1999, 2015). Il s'agit d'une application qui prend en entrée un fichier audio d'un signal vocal et son fichier texte de transcription orthographique. Nous avons donc téléchargé les deux premiers sous-ensembles de données (orthographiques et audio) sur l'application WebMAUS Basic. Ensuite, nous avons lancé la fonction de mise en commun qui génère un fichier d'horodatages. En croisant les deux fichiers correspondant à une même chanson, l'application calcule une segmentation phonétique du signal vocal correspondant aux unités orthographiques, leur étiquetant d'un l'horodatage qui indique le moment temporel où les unités sonores apparaissent dans le fichier audio. La vertu principale de ce processus est qu'il génère un fichier d'horodatages qui est lisible, notamment par les programmes utilisés pour l'analyse phonétique de la parole, tels que Praat et Elan. La plus importante contribution méthodologique de notre étude est la lecture simultanée des fichiers d'horodatages et des fichiers audio à l'aide du programme novateur, *Phonometrica 0.6.7* (Eychenne et Courdès-Murphy, 2019). Nous expliquerons plus en profondeur cette opération dans la section 4.5. En exécutant cette fonction, nous avons généré un sous-ensemble de 2 965 fichiers d'horodatages en format *.TextGrid*.

En guise d'exemple, nous fournissons dans la Figure 1 en Annexe une illustration de chacun des trois formats de données compris dans le corpus. Dans cet exemple, les données correspondent en particulier à la chanson, *Tu reconnais nos gangs*, du groupe Taktika (2005). Au terme de sa création, notre corpus se compose de trois sous-ensembles de données (orthographiques, audio et horodatées) qui correspondent à chacune des 2 965 chansons du corpus.

### 3.3 Les variables dépendantes

La revue de la littérature portant sur nos variables dépendantes étant exposée dans le chapitre précédent, illustrons simplement chacune de leurs variantes par un exemple tiré directement de notre corpus.

L'alternance entre *so*, *(ça) fait (que)*, *donc* et *alors* :

- 1) *Pourtant t'as d'la misère avec ta vie so gère pas la mienne* (Bad Nylon, 2018).
- 2) *Let's go, c'est nous l'coach ça fait qu'on s'encourage* (Alaclair Ensemble, 2016).
- 3) *Ça fait j'sais pas trop combien de patnais qui sont high man* (FouKi, 2016).
- 4) *J'sais pas danser, fait que j'lean sur le bar* (Koriass, 2008).

- 5) *La faim nous contrôle, donc j'veis voler ton repas pour payer mon steak* (Enima, 2016).
- 6) *Ils ont inventé la guerre on l'a fait alors c'est eux qui sont à blâmer* (Izzy-S, 2017).

L'alternance entre *j'veis*, *j'vas* et *m'as* :

- 7) *J'veis devenir millionnaire, mais j'viens du block* (Enima, 2019).
- 8) *Tu peux tester, mais j'vas t'bouffer cru comme un sushi* (Souldia et Saye, 2011).
- 9) *Pas vécu assez de patentes fait que m'as devoir attendre avant l'rideau d'ma life* (Robert Nelson, 2019).

La réalisation de *tout* et *tous* en [tu], [tus], et [tʊt] :

- 10) *On cash out tout le temps, [tu] les jours de la semaine* (Omnikrom, 2021).
- 11) *Y verront mes bijoux, ils seront [tus] saisis* (King Fali, 2020).
- 12) *Ils parlent [tʊt] de la rue, mais ne sont même pas dans la rue* (Izzy-S, 2017).

Au sein de notre corpus, nous attestons un total de 2 044 occurrences des variantes *so*, (*ça*) *fait que*, *donc* et *alors*, 1 382 occurrences des variantes *j'veis*, *j'vas* et *m'as*, et 8 469 occurrences des variantes de la réalisation de *tout* et *tous*.

### 3.4 Les variables indépendantes

Les variables indépendantes prises en compte se divisent entre les facteurs externes et internes à la langue. Nous avons considéré l'effet des mêmes facteurs externes pour chacune des variables dépendantes.

#### 3.4.1 Facteurs externes

Les facteurs externes que nous avons considérés sont le genre, l'âge et le lieu de naissance de l'artiste ainsi que l'année de parution de la chanson. Les deux premiers sont des indices classiques pris en compte dans toutes les analyses antérieures.

Le premier facteur est le genre et ses trois niveaux qui sont : le genre masculin, le genre féminin et le genre non binaire. Cette catégorisation nous permet de tenir compte de la réalité contemporaine, notamment par la présence de la catégorie non binaire. Nous avons déjà souligné que notre choix de ne faire référence qu'au *genre* plutôt qu'au *sexe* est conforme aux usages terminologiques contemporains, comme l'a démontré Lesacher (2015, 2016). De plus, le choix de privilégier le terme *genre* est conforme aux « Orientations stratégiques pour moderniser les pratiques du gouvernement du Canada en matière d'information sur le sexe et le genre » du Secrétariat du Conseil du Trésor du Canada (2018). Celles-ci précisent que le « genre réfère à l'identité personnelle et sociale d'un individu en tant qu'homme, femme ou personne non binaire (une personne qui n'est pas exclusivement homme ni femme) », pendant que « le sexe à la naissance [soit] principalement considéré sous l'angle physique et biologique » et ne s'emploie que « lorsque des renseignements sur le sexe à la naissance sont nécessaires, par exemple dans le calcul de certains indicateurs démographiques ou de santé », tel que l'estimation de la population transgenre (Statistique Canada, 2021). Afin d'illustrer cette distinction, nous reproduisons dans la Figure 2 en Annexe l'infographique fourni par les Instituts de recherche en santé du Canada (2018).

Le deuxième facteur externe est l'âge de l'artiste et ses niveaux qui sont : 19 ans et moins, 20 à 29, et 30 ans et plus. Les valeurs minimale et maximale sont 12 ans et 61 ans. Puisque notre échantillon comprend uniquement des artistes d'une seule et même profession, nous avons repris la

catégorisation d'âge proposée par Bigot (2008) qui reflète les grandes étapes de la vie liées à la carrière de la personne. Ainsi, nos catégories d'âge sont larges, et représentent les artistes les plus jeunes (de 19 ans et moins), les artistes d'âge moyen (de 20 à 29 ans), et les artistes relativement plus âgés (de 30 ans et plus). Nous supposons que les artistes les plus jeunes qui sont en train d'intégrer le mouvement auront le plus tendance à expérimenter leur style linguistique personnel. Nous nous attendons donc à observer que ces artistes feront preuve d'une production hautement variable. Leurs homologues dans la vingtaine s'étant déjà intégrés au mouvement, nous prédisons que leur style sera relativement plus stable, qu'il soit plus ou moins conforme aux normes linguistiques existant au sein du mouvement rap et de la communauté plus large. Enfin, nous considérons que les artistes trentenaires et plus sont dans une phase où ils ressentent une pression pour défendre leur place et leur appartenance au mouvement face aux artistes rivaux plus jeunes. Nous nous attendons donc à ce que ces artistes reproduisent les variantes les plus typiques des usages qui prédominent au sein du mouvement rap québécois.

Le troisième facteur externe est le lieu de naissance : Montréal, la province du Québec hors de Montréal, territoire francophone hors du Québec, et territoire non francophone hors du Québec. Nous avons tenu compte de ce facteur en raison de sa pertinence au mouvement précis du rap québécois. Le multilinguisme étant un phénomène très saillant au sein du mouvement (Low et Sarkar, 2012, 2014 ; Low, Sarkar et Winer, 2009 ; Sarkar, 2008, 2009 ; Sarkar et Allen, 2007 ; Sarkar et Low, 2012 ; Sarkar et Winer, 2006 ; Sarkar, Winer et Sarkar, 2005), le lieu de naissance de l'artiste nous permet de prendre en compte l'effet potentiel de la provenance géographique sur les pratiques des artistes. Ce facteur représente un indice discret et mesurable qui transmet finalement de multiples informations, telles que les langues officielles, vernaculaires, et maternelles dont l'artiste aurait pu acquérir des compétences ainsi que les normes langagières auxquelles il aurait pu être exposé. Celles-ci sont potentiellement déterminantes pour le choix des variantes linguistiques. Nous avons donc mis l'accent sur la répartition géographique des différents modèles de langues en catégorisant ce facteur en quatre catégories. La première regroupe les artistes nés à Montréal, qui seraient les plus influencés par la norme du français montréalais, mais aussi potentiellement en contact avec d'autres normes du français apportées par l'immigration. La deuxième catégorie comprend les artistes nés au Québec (excluant Montréal), qui seraient plus probablement influencés par une norme spécifique au Québec, distincte de celle du français montréalais. La troisième catégorie regroupe les artistes nés à l'extérieur du Québec en territoire francophone. Nous nous attendons à ce que ceux-ci soient les plus influencés par la norme du français qui prédomine là où les artistes sont nés. Enfin, la quatrième catégorie regroupe les artistes nés en territoire non francophone, pour qui nous estimons que la norme du français (soit montréalaise soit québécoise, selon leur trajectoire individuelle) représenterait leur principal modèle de français alors qu'ils entrent dans le mouvement rap québécois.

Le dernier facteur externe dont nous avons tenu compte est l'année de parution des chansons : avant 2000 (1996-1999), les années 2000 (2000-2009), les années 2010 (2010-2019), et les années 2020 (2020-2021). Celui-ci nous permet de proposer une analyse de variation d'approche diachronique. Ainsi, nous serons en mesure de discuter de potentiels changements linguistiques. De plus, en fonction des tendances observées par rapport à l'âge, nous serons potentiellement en mesure de distinguer entre le changement au cours de la vie et le changement au fil du temps survenus au sein de la communauté d'artistes entière. Les quatre catégories de l'année de parution représentent des regroupements selon la décennie. Puisque les études antérieures portent majoritairement sur des corpus de chansons parues avant 2010, cette large catégorisation nous permettra de comparer nos

résultats avec ceux de ces études préalables, mais également d'isoler et de caractériser les pratiques plus contemporaines.

### 3.4.2 Facteurs internes

**So, (ça) fait (que), donc et alors.** Concernant l'alternance entre *so*, *(ça) fait (que)*, *donc* et *alors*, à l'instar de Blondeau, Mougeon et Tremblay (2019), nous avons tenu compte de la fonction grammaticale à savoir celle de marqueur de conséquence (C) et celle de marqueur du discours (D).

Le deuxième facteur dont nous avons tenu compte est la cooccurrence de l'adverbe *là* (présence ou absence de *là*). Ce facteur a été soulevé pour la première fois par Wiesmath (2006), qui a constaté la présence de l'adverbe *là* et la variante *(ça) fait (que)* dans la variété de français parlé à Moncton au Nouveau-Brunswick. Voici des exemples pour chacune des quatre variantes :

- 13) *Jamais égalé, so (C) pourquoi tu imites, huh?* (Izzy-S, 2018).
- 14) *Comme le silence pour faire durer l'suspense, so... (D)* (Yes McCan, 2016).
- 15) *Dans le hood on se débrouille, so reste cool, la rue m'a school* (Connaisseur Ticaso, 2021).
- 16) *C'est l'battle qui va t'faire pop, so là t'as l'goût d'en mettre* (Yes McCan, 2013).
- 17) *All the places I've been, fait que (C) mes shoes s'abiment* (Yes McCan, 2016).
- 18) *Jamais d'mic check, ça fait que (D) yes respect Bas-Canada* (Alaclair Ensemble, 2013).
- 19) *Tu sais pus quoi faire de ta peau, ça fait qu'tu fais comme le troupeau* (Loco Locass, 2013).
- 20) *T'as perdu le style, fait que là c'est "byté", mais bon* (Sans Pression, 1999).
- 21) *La faim nous contrôle, donc (C) j'vais voler ton repas pour payer mon steak* (Enima, 2016).
- 22) *Ça fait la glorification de l'ignorance donc (D) bref, c'est Richard Strauss quand qu'on chill* (Loud, 2012).
- 23) *Il y a des milliards de gens, donc des milliards de races* (Samian, 2007).
- 24) *Ce que j'ai fait hier j'ai déconné donc là éteins les lumières de la suite* (Enima, 2018).
- 25) *Je n'écoute pas ces rappers de merde alors (C) demandez-moi pas mon avis* (Izzy-S, 2017).
- 26) *Motherfucker, you ain't shit at all, alors (D) blue pill, red pill* (Lary Kidd, 2017).
- 27) *Plus rien ne me retient ici, alors je vais partir* (OneNessa, 2021).
- 28) *J'ai pas l'temps pour les regrets alors là mets tes mains dans les air* (Rymz, 2011).

**J'vais, j'vas et m'as.** Concernant l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*, nous considérons l'effet de la présence ou de l'absence du pronom relatif *en* lors de la production des variantes, à l'instar de Martineau et Mougeon (2005) et de Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot (2010). Nous tenons à souligner que ce facteur ne s'applique qu'aux deux variantes, *j'vais* et *j'vas*, celui-ci n'ayant jamais été attesté en cooccurrence avec la variante *m'as*. Illustrons dans (24) et (25) un exemple d'occurrence de chacune des deux autres variantes dans laquelle *en* est présent :

- 29) *Désolé, ce soir, je vais terminer tard j'm'en vais combattre la foudre* (5Sang14, 2021).
- 30) *Another one then another one, another one j'm'en vas puffer like there's no tomorrow* (Dead Obies, 2017).

Toujours dans la même optique que Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot (2010), nous avons aussi examiné le facteur de la modalité du verbe : le futur (F) et l'aspect habituel (H). Nous fournissons un exemple d'attestation dans laquelle chacune des variantes se produit au futur et ensuite à l'aspect habituel dans 26-31.

31) *J'get le money, j'leur ai promis que j'vais le spend (F) sur une grosse Rollie* (Yes McCan, 2018).

32) *J'sors pas dans l'club, mais j'vais boire (H) avec elle, ya* (Enima, 2016).

33) *Ma plume, j'vas t'la crisser (F) dans gorge* (Souldia, 2011).

34) *Bouge pas bébé, reste là, j'vas (H) payer tes extras* (Les Anticipateurs, 2020).

35) *Eux-autres sont toutes poches m'as t'donner des coups d'crosse (F)* (Les Anticipateurs, 2013).

36) *J'ai envie d'toé, m'as (H) t'réchauffer, bae t'es ma Lysandre* (Les Anticipateurs, 2020).

**Tous et tout.** Concernant la réalisation de *tout* et *tous*, nous avons tenu compte de la catégorie syntaxique à partir de la classification proposée par Lemieux, Saint-Amour et Sankoff (1985). Donnons un exemple des 14 catégories.

Préarticle : masculin devant « les » ; masculin singulier ; masculin pluriel ≠ « les »

37) *Elle étudie les plantes, elle connaît tous les dinosaures* (Kidd, 2012).

38) *J'passé tout mon temps à m'recoudre les ailes* (Nerbonne, 2021).

39) *Entendre la voix d'André Fortin, celle de tous ces suicidés sans destin* (Loco Locass, 2012).

Pronom : singulier ; pluriel

40) *Dans le territoire hostile, tout s'achète et tout se vend* (Sans Pression, 1999).

41) *Tous attachés à un proche* (Sensei H, 2019).

Mot degré (tout suivi d'un adjectif)

42) *Des tontons pis des papis, mais tout frais comme des rookies* (Alaclair Ensemble, 2019).

Adverbe de quantification (exprime la restriction) : masculin singulier ; masculin pluriel

43) *Without a doubt tout du griot doit go in my mouth* (Alaclair Ensemble, 2016).

44) *Les trois quarts de tes gars, c'est tous des snitchs* (Izzy-S, 2017).

Quantifieur : masculin singulier ; masculin pluriel

45) *T'as tout dit, tout vu, tout fait, le passé tu l'as décomposé* (Loco Locass, 2000).

46) *Les mots que je chante je les ai tous trouvés dans ma vie* (Marième, 2021).

Modifieur de : « ça » ; « ce que... » ; « qu'est-ce que »

47) *Sur le trône, tout ça grâce au talent* (Rowjay, 2021).

48) *J'suis humble et vrai! C'est tout ce que le rap me permet* (Samian, 2007).

49) *À c't'heure elle fait tout qu'est-ce que j'lui ordonne* (Les Anticipateurs, 2020).

Marqueur de discours

50) *Connections maghrébines avec des espagnols, allahu akbar pis tout'* (Les Anticipateurs, 2019).

Enfin, le deuxième facteur interne que nous avons considéré est l'ambiguïté de la catégorie syntaxique (ambigu vs non ambigu). Ce facteur a été considéré par Lemieux et Sankoff (1983) qui ont constaté que la réalisation de [tʊt] était davantage autorisée dans les phrases ambiguës lorsque la différence de vraisemblance entre les deux interprétations possibles était relativement grande, c'est-à-dire que l'une semblait considérablement plus naturelle que l'autre. Nous délimitons les cinq cas possibles où une ambiguïté catégorielle peut exister. Il s'agit à chaque reprise de l'ambiguïté entre la catégorie de quantifieur de sujet (QS) et une autre catégorie. Voici un exemple de chacun des cinq cas.

- 51) *On a puffé tout (QS / préarticle) notre junk yeah* (FouKi, 2017).
- 52) *C'est ben correct on a tous (QS / adverbe de quantification) des p'tits problèmes* (Alaclair Ensemble, 2010).
- 53) *Les 4x4 veulent tout' (QS / clitique) me foncer d'ssus* (Calamine, 2020).
- 54) *On bouffe tout (QS / pronom)* (Muzion, 2019).
- 55) *Les employés du centre de tri finissent toutes (QS / adverbe) mouillés* (Alaclair Ensemble, 2019).

### 3.5 Cueillette des données

Dans un premier temps, nous avons mené une cueillette des données textuelles. Nous avons importé le sous-ensemble de fichiers orthographiques (.txt) de notre corpus RapKeb21 dans le logiciel concordancier de texte, AntConc 3.5.8 (Anthony, 2019). Ensuite, nous avons effectué une recherche d'occurrences des variantes pour chacune des trois variables dépendantes. Les résultats de ces recherches sont constitués des occurrences et de leur contexte environnant (d'un rayon de 10 mots) ainsi que du nom du fichier texte d'où l'occurrence avait été extraite, y compris le nom de l'artiste, l'album, le numéro de la piste et la date de sortie de la chanson concernée. La Figure 3 en Annexe illustre un produit de ce type de recherche concordantielle. Nous avons par la suite exporté nos résultats de recherche vers Excel. Au terme de la cueillette des données, nous avons détecté la présence d'un nombre total de : 2 044 occurrences de l'alternance entre *so*, *(ça) fait (que)*, *alors* et *so*, 1 382 occurrences de l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*, et 8 469 occurrences de la réalisation de *tout* et *tous*.

Nous avons suivi deux protocoles de traitement des données. Nous avons appliqué le premier uniformément sur l'ensemble des données, et l'autre uniquement aux deux variables nécessitant une interprétation phonétique, l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as* et la réalisation de *tout* et *tous*. La Figure 4 en Annexe illustre un exemple du produit du protocole de codage commun pour les marqueurs de conséquence. Le protocole commun impliquait un codage alphanumérique dans Excel. Pour ce faire, nous nous sommes d'abord servi des informations fournies par la recherche de concordance, soit le nom de l'artiste, l'album, le numéro de la piste et la date de parution. Nous avons par la suite évalué chaque occurrence afin de lui attribuer un code renvoyant à la catégorisation de facteurs externes et internes. Enfin, pour chaque occurrence, nous avons concaténé en une seule cellule l'ensemble des codes y attribués sous forme d'une série de codes à caractère unique. Nous avons appliqué ce premier protocole à chacune des trois variables, terminant ainsi le codage de celle de l'alternance entre *so*, *(ça) fait (que)*, *donc* et *alors*.

Nous avons ensuite procédé au deuxième protocole pour traiter des données audio et horodatées correspondant aux deux variables restantes, l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as* et la production de *tout* et *tous*. D'abord, nous avons téléchargé les fichiers audio (.wav) et les fichiers d'horodatage (.TextGrid) sur le logiciel concordancier audiotextuel, *Phonometrica 0.6.7* (Eychenne

et Courdès-Murphy, 2019). À partir de la même liste de critères de recherche orthographiques employée lors du protocole de codage initial, nous avons effectué une recherche des occurrences audio rattachées aux occurrences orthographiques des variantes des deux variables restantes. La Figure 5 en Annexe illustre un exemple des résultats affichés dans Phonometrica par la suite d'une telle recherche. En double-cliquant sur un résultat voulu ou en le sélectionnant et ensuite appuyant sur le bouton de lecture, le programme joue à haute voix l'extrait audio correspondant à l'occurrence choisie. Ainsi, nous sommes parvenues à écouter les occurrences de chacune des variables et à les coder selon leur réalisation phonétique.

### 3.6 Traitement des données

L'analyse des données a été effectuée à l'aide du logiciel *Goldvarb X*, qui permet d'effectuer des analyses de variance (Tagliamonte, 2006). D'abord, une analyse globale a été réalisée afin de repérer la distribution des variantes au sein des données. Les variantes qui ne produisent aucune variation sont indiquées par le marqueur « KO » (c.-à-d., l'abréviation de *knock-out*). Les variables identifiées de cette façon ont été éliminées par un recodage pour les exclure.

Ensuite, l'analyse de variance a été réalisée par le biais d'une régression multiple. Ceci implique la fonction « Binomial step up, step down » qui est une analyse des effets sur la variable dépendante à partir de l'évaluation d'une seule variable indépendante suivie de l'ajout d'une variable de plus en autant d'étapes que nécessaire pour comparer chaque combinaison des variables possible. Le résultat de cette régression permet de rendre compte de la combinaison la plus statistiquement significative et ainsi de déduire les variables indépendantes qui ont le plus d'impact sur les variables linguistiques.

Cette analyse a produit trois indices qui nous ont permis de juger du degré de signification du modèle. Le premier indice appelé « l'input » est une valeur correspondant à la fréquence moyenne d'application (par opposition à la non-application) de la variable dépendante. Le deuxième indice est « la probabilité logistique » (*log-likelihood*) que le modèle représente les données obtenues. Plus la valeur est élevée, plus le modèle est représentatif des données. Enfin, le troisième indice est « la signification » (*significance*) qui est le résultat d'un test chi-carré (p. ex., la valeur  $p$ ) déterminé en fonction du degré de liberté (c.-à-d., la différence entre le nombre total de variantes et le nombre de variables prises en compte). Une valeur  $p$  inférieure à 0,05 est requise pour que les résultats soient significatifs.

Correspondant à chaque variante d'une variable indépendante, une valeur représentative de « l'effet » (*effect*) de la variante figure également dans les résultats. Cette valeur est un indice du poids respectif de la variante par rapport aux autres variantes dans le même groupe. Plus l'effet tend vers '0', plus la variante est défavorisée, et inversement, plus il tend vers '1', plus elle est favorisée.

Enfin, nous avons établi une comparaison de l'effet des variables indépendantes. À partir de la différence, c'est-à-dire l'écart, au sein de chaque groupe entre la valeur maximale et la valeur minimale de l'effet des catégories, nous avons établi pour chaque variable un classement des facteurs selon leur poids, c'est-à-dire la puissance relative de leur effet. La valeur la plus importante par rapport aux autres indique la variable indépendante dont l'influence sur la variable dépendante est la plus élevée. Elle se voit donc attribuer le rang '1' ; la deuxième variable la plus puissante obtient le rang '2', et ainsi de suite jusqu'à ce que toutes les variables soient classées.

## Chapitre 4 Présentation et analyses des résultats

Dans ce chapitre, nous présentons les résultats des analyses variationnistes que nous avons effectuées. Pour chaque variable, nous présenterons, dans un premier temps, les tendances lourdes concernant la distribution des variantes et, par la suite, les résultats concernant l'effet des facteurs internes et externes sur la production des variantes. Puis, nous discuterons des convergences et des divergences entre nos résultats et ceux des études antérieures. Enfin, nous proposerons des hypothèses afin d'interpréter les tendances observées.

### 4.1 L'alternance entre *so*, (*ça*) fait (*que*), *donc* et *alors*

Dans le Tableau 8, nous observons de la variation dans la production des marqueurs de conséquence *so*, (*ça*) fait (*que*), *donc* et *alors*.

**Tableau 8**  
*Distribution générale des quatre connecteurs dans le corpus RapKeb21*

<i>so</i>		<i>(ça) fait (que)</i>		<i>donc</i>		<i>alors</i>		TOTAL
N	%	N	%	N	%	N	%	
927	45,4	300	14,7	527	25,8	290	14,2	2044

Tout d'abord, la variante *so* s'est avérée majoritaire, se produisant à un taux de 45,4 %, soit presque 20 % de plus que la deuxième variante la plus fréquente *donc* qui apparaît dans 25,8 % des cas. Les taux respectifs des deux autres variantes (*ça*) fait (*que*) et *alors*, sont, eux, tout à fait comparables (14,7 % et 14,2 %).

#### 4.1.1 Analyse interne

Le Tableau 9 présente les résultats concernant l'effet des facteurs internes sur l'alternance des quatre variantes.

**Tableau 9**  
*Effet des facteurs internes sur l'alternance entre *so*, (*ça*) fait (*que*), *donc* et *alors**

Catégories	Variante linguistique											
	<i>so</i>			<i>(ça) fait (que)</i>			<i>donc</i>			<i>alors</i>		
Input	0,427			0,127			0,258			0,132		
Log likelihood	-1344,908			-731,634			-1166,657			-821,222		
Significance	0,000			0,001			NS			0,022		
<b>Fonction grammaticale</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Conséquence	48,1 %	1921	.55	11,0 %	1921	.45	25,9 %	1921	NS	15,0 %	1921	.54
Discursive	2,4 %	123	.03	72,4 %	123	.95	23,6 %	123	NS	1,6 %	123	.10
Rang	1 (0,52)			1 (0,49)			NS			1 (0,44)		
<b>Présence de <i>là</i></b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Oui	40,6 %	32	NS	33,3 %	32	.81	25,0 %	32	NS	0,0 %	32	KO
Non	45,4 %	2012	NS	14,4 %	2012	.49	25,8 %	2012	NS	14,4 %	2012	
Rang	NS			2 (0,31)			NS			NA		

Attardons-nous un instant sur la composition du tableau. Il présente le pourcentage de chacune des variantes (*so*, [*ça*] fait [*que*], *donc*, et *alors*) correspondant au niveau indiqué (par rapport à l'autre niveau) de chacune des deux variables indépendantes (la fonction grammaticale et la présence de *là*). Le N total représente quant à lui le nombre total d'occurrences des quatre variantes de la variable dépendante observées.

Nous observons une influence significative de la part des deux facteurs pris en compte. La première variante, *so*, s'avère être uniquement influencée par la fonction grammaticale qui représente aussi le facteur interne au premier rang pour les variantes (*ça*) *fait (que)* et *alors*. Dans ce cas, la variante *so* est considérablement défavorisée en tant que marqueur discursif (eff. = .03) et légèrement privilégiée comme marqueur de conséquence (eff. = .55). L'effet du deuxième facteur interne, soit la présence de la particule *là*, n'est pas significatif.

La deuxième variante non standard (*ça*) *fait (que)*, est conditionnée par les deux facteurs internes. Au premier rang, la fonction discursive privilégie cette variante de manière conséquente (eff. = .95), tandis que la fonction de marqueur de conséquence défavorise légèrement son emploi (eff. = .45). La présence de *là* est le facteur au second rang et s'avère conditionner la production de (*ça*) *fait (que)* (eff. = .81). En revanche, l'absence de *là* a un effet quasiment neutre sur sa production (eff. = .49).

La variante *donc* n'est influencée de manière significative par aucun des deux facteurs internes. Les taux sont quasiment identiques selon la fonction (25,9 % de marqueur de conséquence vs 23,6 % de marqueur discursif) et selon la présence ou non de *là* (25 % lorsque *là* est présent vs 25,8 % lorsque la particule ne l'est pas).

La dernière variante, *alors*, s'avère être conditionnée par chacun des deux facteurs internes. Au premier rang, la fonction influence sa production de sorte qu'elle est défavorisée en contexte discursif (eff. = .10) et légèrement privilégiée sous forme de marqueur de conséquence (eff. = .54). Au second rang, la présence de *là* empêche totalement la production d'*alors*.

Pour résumer, les variantes *so* et *alors* sont nettement défavorisées en contexte discursif. Au contraire, (*ça*) *fait (que)* s'avère être conditionnée par la fonction discursive. Enfin, la présence de *là* favorise la production de (*ça*) *fait (que)*, mais elle semble empêcher complètement la variante *alors*.

La tabulation croisée des deux facteurs internes concernant la variante (*ça*) *fait (que)* confirme l'indépendance de leurs effets. Nous n'attestons, par ailleurs, aucun cas où (*ça*) *fait (que)* s'est produit sous forme de marqueur discursif et suivi par la particule *là*. Nous pensons donc qu'il ne s'agit pas d'un effet combinatoire en faveur de (*ça*) *fait (que)*.

Par ailleurs, un regard croisé expose l'asymétrie distributionnelle par rapport à la fonction grammaticale. Le Tableau 9 illustre que, toutes variantes confondues, la fonction grammaticale de marqueur de conséquence est nettement majoritaire par rapport au marqueur discursif (comparons n = 1921 à n = 123, respectivement). Toutefois, l'effet de la fonction grammaticale sur la production des variantes sous forme de marqueurs discursifs est plus prononcé et conditionne (*ça*) *fait (que)* et défavorise *so* et *alors* à un degré plus élevé que les effets observables par rapport à la fonction de marqueur de conséquence.

#### 4.1.2 Analyse externe

Procédons maintenant aux résultats concernant l'effet des facteurs externes à la langue sur la production de *so*, (*ça*) *fait (que)*, *donc* et *alors*. Ces résultats sont présentés dans le Tableau 10 ci-dessous.

**Tableau 10**

***Effet des facteurs externes sur l'alternance entre so, (ça) fait (que), donc et alors***

Catégories	Variante linguistique											
	so			(ça) fait (que)			donc			alors		
Input	0,441			0,119			0,244			0,113		
Log likelihood	-1207,784			-762,333			-1066,848			-708,883		
Significance	0,000			0,009			0,019			0,010		
<b>Genre</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Féminin	63,2 %	144	.73	4,2 %	144	.28	9,7 %	144	.19	22,9 %	144	.66
Non binaire	11,8 %	17	.42	58,8 %	17	.70	23,5 %	17	.35	5,9 %	17	.20
Masculin	44,3 %	1883	.48	15,1 %	1883	.52	27,0 %	1883	.53	13,6 %	1883	.49
Rang	3 (0,31)			2 (0,42)			2 (0,35)			2 (0,45)		
<b>Âge</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Adolescents (12-19)	14,1 %	99	.11	12,1 %	99	.54	36,4 %	99	.68	37,4 %	99	.87
Vingtaine (20-29)	48,8 %	1368	.52	14,5 %	1368	.53	23,7 %	1368	.49	13,0 %	1368	.53
Trentaine et plus (30-61)	42,6 %	577	.56	15,4 %	577	.46	28,9 %	577	.50	13,0 %	577	.43
Rang	1 (0,45)			4 (0,08)			3 (0,19)			3 (0,44)		
<b>Lieu de naissance</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Montréal	52,4 %	1260	.61	9,4 %	1260	.41	26,8 %	1260	.50	11,4 %	1260	.41
Québec (hors Montréal)	35,2 %	576	.31	26,9 %	576	.74	24,0 %	576	.51	13,9 %	576	.65
Territoires francophones hors du QC	24,2 %	157	.30	3,8 %	157	.19	30,6 %	157	.59	41,4 %	157	.81
Territoires non francophones hors du QC	51,0 %	51	.55	41,2 %	51	.85	5,9 %	51	.19	2,0 %	51	.08
Rang	3 (0,31)			1 (0,66)			1 (0,40)			1 (0,72)		
<b>Année de parution de la chanson</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
1997-1999	51,4 %	70	.53	12,9 %	70	.26	15,7 %	70	.50	20,0 %	70	.64
2000-2009	42,6 %	141	.47	27,7 %	141	.61	20,6 %	141	.46	9,2 %	141	.44
2010-2019	50,6 %	1460	.57	13,4 %	1460	.48	23,4 %	1460	.46	12,5 %	1460	.46
2020-2021	24,7 %	373	.25	15,0 %	373	.58	38,9 %	373	.65	21,4 %	373	.67
Rang	2 (0,32)			3 (0,35)			3 (0,19)			4 (0,33)		

Attardons-nous un instant sur la composition du tableau. Il présente le pourcentage de chacune des variantes (*so*, [*ça*] *fait [que]*, *donc*, et *alors*) correspondant au niveau indiqué (par rapport aux autres niveaux) de chacune des quatre variables indépendantes (genre, âge, lieu de naissance, et année de parution de la chanson). Le N total représente quant à lui le nombre total d'occurrences des quatre variantes de la variable dépendante observées.

La variante *so* se distingue des trois autres par le fait que le facteur âge exerce l'effet au premier rang. Nous observons une tendance régulière de sorte que plus l'artiste est âgé, plus il a tendance à produire la variante *so*. Les artistes de 30 à 61 ans la favorisent (eff. = .56), de même que les artistes dans la vingtaine (eff. = .52), bien que ce soit plus légèrement. Inversement, les adolescents évitent de produire *so* (eff. = .11).

Le deuxième facteur le plus influent sur *so* est l'année de parution de la chanson. Son emploi semble avoir fluctué autour de la neutralité avant 2020, mais il a diminué (eff. = .25) depuis 2020. Ce résultat, comme le précédent, est également curieux. Une tabulation croisée des facteurs d'âge et d'année de parution révèle qu'il n'existe pas de corrélation susceptible de modérer l'effet des deux facteurs. Ces deux tendances semblent donc indépendantes l'une à l'autre.

Au troisième rang viennent deux effets à égalité, le genre et le lieu de naissance. Concernant le genre, les artistes féminines privilégient *so* (eff. = .73), tandis que les autres artistes l'évitent. Si cette tendance est faible chez les artistes masculins (eff. = .48), l'artiste non binaire s'avère éviter *so* d'une manière légèrement plus prononcée (eff. = .42). Concernant le lieu de naissance, nous observons que la variante *so* est la plus privilégiée par les artistes nés à Montréal (eff. = .61). Les artistes nés hors territoires francophones font preuve d'un usage similaire, toutefois légèrement moins prononcé (eff. = .55). Les artistes nés au Québec hors de la ville de Montréal (eff. = .31) et sur territoires francophones (eff. = .30) ont, eux, plus tendance à éviter la variante *so*.

La variante (*ça*) *fait (que)* est la plus influencée par le facteur de lieu de naissance. Elle est privilégiée par les artistes nés en territoires non francophones (eff. = .85) et au Québec (hors Montréal) (eff. = .74). Elle est, en revanche, défavorisée par les artistes nés à Montréal (eff. = .41) et, de manière plus prononcée, par ceux qui sont nés en territoires francophones hors du Québec (eff. = .19). Au deuxième rang vient le facteur genre. Les artistes féminines évitent (*ça*) *fait (que)* (eff. = .28), tandis que les artistes masculins la privilégient légèrement (eff. = .52) et que l'artiste non binaire la privilégie de manière plus prononcée (eff. = .70). Le facteur au troisième rang est l'année de parution de la chanson. Nous observons qu'avant 2000, la variante (*ça*) *fait (que)* était nettement défavorisée (eff. = .26). Par la suite, elle est devenue privilégiée pendant les années 2000 (eff. = .61), puis sa production a diminué et demeurait quasiment neutre durant les années 2010 (eff. = .48). Nous observons toutefois que depuis 2020, (*ça*) *fait (que)* est de nouveau en progression (eff. = .58). Le dernier facteur qui exerce un effet sur cette variante est l'âge de l'artiste. Nous repérons une tendance régulière dans le Tableau 10 selon laquelle les artistes adolescents et âgés de la vingtaine privilégient (*ça*) *fait (que)* (eff. = .54 et .53, respectivement). En revanche, les artistes trentenaires et plus ont tendance à l'éviter (eff. = .46). Ainsi, plus l'artiste est jeune, plus il semble employer (*ça*) *fait (que)*.

La troisième variante, *donc*, s'avère être la plus influencée par le lieu de naissance. Les artistes nés hors du Québec en territoires non francophones (eff. = .59) la favorisent, tandis que ceux des territoires francophones hors du Québec la défavorisent (eff. = .19). Ceux qui sont nés à Montréal en font un usage neutre (eff. = .50), tout comme ceux nés au Québec (hors Montréal) qui en font un usage aussi quasiment neutre (eff. = .51). Le facteur au deuxième rang est le genre. Les artistes de genre féminin et non binaire ont nettement tendance à éviter *donc* (eff. = .19 et eff. = .35), tandis que les artistes masculins la favorisent légèrement (eff. = .53). Au troisième rang viennent à égalité les effets de l'âge et de l'année de parution des chansons. En fonction de l'âge, la variante *donc* s'avère favorisée par les adolescents (eff. = .68) et quasiment neutre chez les artistes adultes (eff. = .49 et eff. = 50). Concernant l'année de parution, nous observons que la production de *donc* était neutre avant 2000 (eff. = .50) et qu'elle est devenue légèrement défavorisée au cours des années 2000 et 2010 (eff. = .46 pour chaque décennie). Toutefois, depuis 2020, la production de *donc* semble être à nouveau privilégiée (eff. = .65).

La dernière variante, *alors*, est également conditionnée par le lieu de naissance au premier rang. Elle est privilégiée par les artistes nés hors du Québec en territoires francophones (eff. = .81) et, de manière moins prononcée, par les artistes nés au Québec (hors Montréal) (eff. = .65). À l'opposé, les artistes nés à Montréal ont tendance à l'éviter (eff. = .41), de même que les artistes nés hors Québec en territoires non francophones qui, eux, l'évitent de manière très prononcée (eff. = .08). Au second rang vient le genre. Les artistes de genre féminin privilégient *alors* (eff. = .66), tandis que les artistes de genre masculin ont un usage quasiment neutre (eff. = .49). L'artiste non binaire l'évite de manière prononcée (eff. = .20). Au troisième rang vient l'effet de l'âge. Les artistes adolescents privilégient le plus la variante *alors* (eff. = .87) et les adultes dans la vingtaine la privilégient légèrement (eff. = .53). En revanche, les artistes plus âgés l'évitent (eff. = .43). Au dernier rang, l'année de parution des chansons exerce aussi un effet sur *alors* dans la mesure où, avant 2000, cette variante était privilégiée (eff. = .64), mais elle est devenue légèrement défavorisée au cours des deux décennies suivantes (eff. = .44 et eff. = .46). Depuis 2020, *alors* semble être à nouveau privilégié (eff. = .67).

### 4.1.3 Discussion

Discutons maintenant des rapports entre nos résultats et ceux des études antérieures. Concernant la variante *so*, nous constatons dans un premier temps que la fréquence globale de cette variante est largement majoritaire au sein du corpus RapKeb21. Ceci est surprenant, car cela représente une divergence marquée par rapport au français montréalais, au sein duquel la fréquence de *so* ne s'est avérée que marginale (Martineau et Séguin, 2016), et même nulle au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971 (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019). Nous observons la même divergence par rapport au français ontarien en contexte majoritaire (Beniak et Mougeon, 1989 ; Rehner et Mougeon, 2003). Cependant, il est intéressant de noter que la forte attestation de *so* dans les paroles de chansons rap représente une convergence par rapport au français ontarien en contexte minoritaire à Pembroke (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b) et à Toronto (Mougeon, Rehner et Nadasdi, 2004), ainsi qu'en français chiac (Chevalier, 2007). Selon Mougeon, Nadasdi et Rehner (2004 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b), la forte attestation de *so* est attribuable à son statut de marqueur d'identité bilingue au sein des communautés franco-ontariennes minoritaires. Nous signalons la possibilité que la variante *so* serve de la même manière de marqueur identitaire bilingue dans le rap québécois. Une autre explication éventuelle de sa forte attestation au sein de notre corpus est sa valeur de variante vernaculaire. L'association de *so* au registre vernaculaire est confirmée dans la littérature, notamment par l'absence complète de *so* dans les corpus *Un Train* et *Le Point* (Villeneuve, Bigot et Beaulieu, 2019), qui représentent des registres soutenus du français québécois. Dans cette optique, nous émettons l'hypothèse que la forte attestation de la variante *so* au sein de notre corpus est attribuable à sa valeur combinatoire de variante vernaculaire et de marqueur d'identité bilingue au regard des artistes québécois.

Concernant l'effet des facteurs internes sur la production de la variante *so*, nous notons, dans un premier temps, que notre étude est la seule qui tient compte de l'effet de la présence de *là*. Ce facteur favorise la variante (*ça*) *fait (que)* et empêche de manière systématique la variante *alors*. Selon nous, ces tendances pourraient être dues à la nature familière de la particule *là*, qu'elle a en commun avec (*ça*) *fait (que)* et qui s'oppose à la nature formelle de la variante *alors*.

Passons à présent au second facteur interne, la fonction grammaticale. Nos résultats révèlent qu'au sein du rap québécois, la production de *so* est empêchée par la fonction discursive (eff. = .03) et légèrement favorisée par la fonction de marqueur de conséquence (eff. = .55). En contexte discursif, il semble que la défavorisation de *so* soit le résultat de la concurrence de l'autre variante vernaculaire (*ça*) *fait (que)*, qui est hautement favorisée par cette fonction (eff. = .95). Par ailleurs, le fait que *so* soit privilégié par la fonction de marqueur de conséquence a également été observée au sein de plusieurs communautés francophones minoritaires en Amérique du Nord, notamment à Moncton (Chevalier, 2007 ; Roy, 1979 ; Wiesmath, 2006), à Lafourche, Louisiane et à Gardner, Massachusetts (Martineau et Séguin, 2016). En l'absence de données concernant l'effet de ce facteur sur la production de *so* en français québécois, nous ne pouvons pas en tirer de comparaisons. Toutefois, nous constatons que cette convergence avec d'autres variétés de français suggère que, malgré la nature travaillée et non spontanée des pratiques représentées au sein de notre corpus, nous y retrouvons des tendances sociolinguistiques naturelles. Ceci pourrait renvoyer à la capacité cognitive du langage à contraindre le cerveau à respecter les règles internes de la grammaire.

Passons à l'effet des facteurs externes sur la production de *so*. Nos résultats montrent que le facteur le plus puissant est l'âge. La variante *so* est nettement évitée par les artistes les plus jeunes (eff. = .11), tandis qu'elle est légèrement privilégiée par les artistes adultes (eff. = .52 chez les artistes de 20 à 29 ans et eff. = .56 chez les artistes de 30 à 61 ans). Que les plus jeunes artistes évitent la

variante *so* est assez surprenant, étant donné qu'aucune autre étude pancanadienne n'a obtenu ce résultat. Rappelons que *so* s'est avéré complètement absent des corpus Sankoff-Cedergren 1971 et Hochelaga-Maisonnette 2012 du français québécois (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017, 2019 ; Dessureault-Dober, 1974). Par ailleurs, de nombreuses études ont montré que *so* est en progression chez les plus jeunes locuteurs tant en contexte majoritaire (pour Hawkesbury et Casselman, voir Bigot, 2019, 2020 ; Bigot et Papen, 2020 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b ; Rehner et Mougeon, 2003) qu'en contexte minoritaire (pour Toronto et Welland, voir Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017, 2019 ; Martineau et Séguin, 2016 ; Mougeon, Rehner et Mougeon, 2022 ; Mougeon, Rehner et Nadasdi, 2004). Que les artistes adultes emploient davantage *so* que les artistes les plus jeunes semble signaler que cette variante représente un type de marqueur différent selon l'âge. Elle sert possiblement de marqueur identitaire et stylistique aux adultes, mais uniquement de marqueur stylistique aux jeunes. Ainsi, la valeur identitaire supplémentaire pourrait expliquer la surutilisation de *so* par les artistes adultes contrairement aux jeunes.

Concernant le facteur de l'année de parution, nos résultats montrent que chez les artistes rap québécois, la production de *so* était relativement neutre de 1997 à 2019, mais qu'elle est plutôt évitée de nos jours (eff. = .25). *So* n'ayant pas été attesté dans d'autres corpus de français québécois, notre discussion se limite aux études portant sur d'autres variétés de français. En français ontarien, plusieurs auteurs ont constaté une tendance tout à fait inverse de nos observations. Ils ont montré que *so* est en progression au sein des communautés minoritaires de Welland et Pembroke (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b ; Mougeon, Rehner et Mougeon, 2022). Cette divergence a été nuancée par Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009b) lors de leur analyse diachronique de la production de *so* entre 1978 et 2005. Ces auteurs ont constaté non seulement la progression de *so* dans le temps, mais également un glissement d'usage en fonction du genre. Si en 1978 cette variante vernaculaire était plus produite par les locuteurs de genre masculin, en 2005 ce sont les locutrices qui ont plus eu tendance à la produire.

Concernant le facteur du genre, nos résultats convergent avec ceux des études antérieures portant sur les différentes variétés contemporaines de français canadien hors du Québec (Blondeau et Tremblay, 2022 ; Blondeau, Mougeon, et Tremblay, 2017 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b). Toutes ces études, y compris la nôtre, montrent que, dans l'ensemble, ce sont les locuteurs de genre féminin qui privilégient la variante *so*. Ainsi, les artistes féminines, tout comme les locutrices des autres études, semblent être à la pointe de l'innovation. Ce fait pourrait éventuellement signaler un changement en cours au sein des variétés de français canadiennes, tant hors du Québec qu'au Québec.

Concernant le quatrième effet du facteur externe de lieu de naissance, la tendance chez les artistes nés sur territoires non francophones hors du Québec (eff. = .55) à privilégier *so* converge avec les tendances observées au sein des communautés franco-ontariennes (Beniak et Mougeon, 1989 ; Rehner et Mougeon, 2003 ; Mougeon, 2005 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009 ; Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019 ; Bigot, 2019) ainsi que des communautés minoritaires à Gardner, Massachusetts, à LaFourche, Louisiane et à Moncton, Nouveau-Brunswick (Martineau et Séguin, 2016). Inversement, que cette variante soit relativement moins attestée chez les artistes nés à Montréal et sur territoires francophones hors du Québec est conforme aux résultats de Beniak et Mougeon (1989) et de Martineau et Séguin (2016). Selon ces auteurs, au moins en ce qui concerne les variétés de français ontariennes, le contact avec l'anglais conditionne l'emploi de la variante *so* et fournit une explication probable. Selon nous, chez les artistes rap québécois, ce serait non seulement le contact avec l'anglais qui explique ces tendances, mais également le contact avec

d'autres normes de français (de France, du Maghreb, d'Afrique, etc.) au sein desquelles la variante *so* est soit stigmatisée, soit inexistante.

Considérons maintenant l'ensemble de nos observations et hypothèses concernant *so*. Il semble que cette variante soit en voie de diminution chez les artistes qui, ont soit une variété de français autre que le français québécois comme norme linguistique, soit des contacts étroits avec d'autres variétés. Or, un changement chez les artistes qui ont le français québécois comme norme principale semble également être en cours, notamment chez les artistes féminines. Pour ces artistes, *so* est la variante dominante et représente un marqueur d'identité bilingue ainsi qu'une variante vernaculaire. L'usage de ces artistes s'écarte de celui observé au sein de la communauté québécoise plus vaste. Selon nous, ces tendances sont éventuellement attribuables aux forces de la *glocalisation* (Pennycook et Mitchell, 2009) et de la *marginalité collective* (Osumare, 2007) qui, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, se sont avérées opérer au sein du genre rap. Dans un premier temps, les artistes emploieraient *so* comme variante associée au bilinguisme afin de localiser leur identité sociolinguistique par rapport à leur situation. Ensuite, le fait que leur emploi de *so*, qui est une variante marginale en français québécois, soit relativement élevé leur permettrait d'exprimer leur propre sens de marginalité et de s'associer ainsi à la marginalité collective qui existe au sein de l'espace translocale qu'occupe le genre rap.

Passons à la deuxième variante, (*ça*) *fait (que)*. La fréquence globale de celle-ci au sein du corpus RapKeb21 est de 14,7 %. Ceci est surprenant, car les fréquences d'emploi de (*ça*) *fait (que)* observées en français québécois sont nettement plus importantes (54 % à Gatineau, 62 % à Hochelaga-Maisonneuve et 95 % à Montréal-Nord) (Martineau et Séguin, 2016). La fréquence de (*ça*) *fait (que)* chez les artistes rap québécois est également dépassée par celles observées en français ontarien au sein de certaines communautés majoritaires (81 % à Hawkesbury en 1978 et 85 % en 2005) (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b) et minoritaires (31 % chez les apprenants francophones natifs à Toronto et 28 % à Welland) (Martineau et Séguin, 2016 ; Mougeon, Rehner et Nadasdi, 2004). Curieusement, les seules communautés qui font un usage moins important de (*ça*) *fait (que)* par rapport aux artistes rap québécois sont les plus minoritaires et notamment celles au sein desquelles le français s'étirole (10 % à Lafourche, 2 % à Moncton et 2 % à Gardner) (Martineau et Séguin, 2016). Nous supposons que le contact étroit avec l'anglais peut y jouer un rôle. Cela signifierait que l'intensité de contact avec l'anglais au sein du rap québécois est assez élevée pour qu'elle exerce un effet en défaveur de la production de (*ça*) *fait (que)* plus important que celui attesté en français ontarien et moins important que celui observé au sein des communautés francophones les plus minoritaires. La forte attestation de *so* appuie, selon nous, cette hypothèse.

L'analyse des facteurs internes a révélé que (*ça*) *fait (que)* est uniquement conditionné par le facteur de la fonction grammaticale. Au sein de notre corpus, la fonction discursive favorise nettement la production de (*ça*) *fait (que)* (eff. = .95), qui n'est que légèrement défavorisée par la fonction de marqueur de conséquence (eff. = .45). Il s'agit d'un cas de divergence, car les études antérieures portant sur le français québécois n'ont pas trouvé d'effet significatif exercé par la fonction. Dessureault-Dober (1984) a constaté que la variante (*ça*) *fait (que)* est plus souvent produite en tant que marqueur de conséquence que de marqueur discursif au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971. Or, Blondeau, Mougeon et Tremblay (2017, 2019) ont par la suite mené des analyses de variance qui n'ont pas révélé d'effet significatif, ni au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971 ni au sein du corpus Hochelaga-Maisonneuve 2012. De plus, Blondeau, Mougeon et Tremblay (2017) ont constaté qu'à Welland, (*ça*) *fait (que)* s'avère conditionné par la fonction de marqueur de conséquence. Selon nous, l'influence de la fonction grammaticale sur la production de

*(ça) fait (que)* dans le rap québécois est attribuable à la stigmatisation rattachée à *(ça) fait (que)* marqueur discursif qui ne se rattache pas à *(ça) fait (que)* marqueur de conséquence. L'emploi d'une telle variante vernaculaire stigmatisée serait autorisé dans le genre musical du rap qui favorise le registre vernaculaire, mais pas autant dans le discours naturel. Ainsi, la nature de notre corpus pourrait être la raison pour laquelle nous observons cette tendance.

Passons à la discussion de l'effet des facteurs externes sur la production de *(ça) fait (que)*. Rappelons que cette variante est la plus influencée par le lieu de naissance des artistes au sein du corpus RapKeb21. Elle est privilégiée par les artistes nés au Québec (eff. = .74) et en territoires non francophones (eff. = .85), mais défavorisée par les artistes nés en territoires francophones en dehors du Québec (eff. = .19) et à Montréal (eff. = .41). En l'absence de données issues d'études antérieures concernant l'influence du lieu de naissance sur la variation, nous présentons une argumentation basée sur les parallèles établis entre le lieu de naissance et la restriction linguistique. À première vue, nos résultats semblent être en désaccord avec les observations des auteurs. Ces auteurs ont démontré que *(ça) fait (que)* est plus attesté chez les locuteurs non restreints de dominance langagière francophone (Bigot et Papen, 2020 ; Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019 ; Martineau et Séguin, 2016 ; Mougeon, 2005 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b). Néanmoins, toutes ces études portent uniquement sur des variétés de français nord-américaines. Si nous pouvons constater que la variante *(ça) fait (que)* est typique des locuteurs francodominants en Amérique du Nord, ce n'est pas forcément le cas pour les locuteurs venant d'ailleurs dans la francophonie. En effet, le contact avec d'autres normes linguistiques que celle du français québécois semble être déterminant chez les artistes de notre corpus. Les artistes nés hors du Québec en territoires francophones auraient pour modèle une norme autre que le français québécois et ne produiraient pas autant cette variante particulièrement saillante au Québec que les artistes nés au Québec ou que les artistes n'ayant eu aucun modèle autre que la norme du français québécois avant de s'installer au Québec. Cette hypothèse suggère que les artistes nés à Montréal ont peut-être suffisamment de contact avec d'autres normes que le français québécois pour qu'ils évitent de produire *(ça) fait (que)*. Ceci pourrait signaler que la variante *(ça) fait (que)* sert de marqueur d'identité avant tout québécoise. Que ce ne soit pas le cas chez les artistes nés à Montréal suggère également une éventuelle divergence d'une norme montréalaise par rapport à une norme plus globale du français québécois. Selon nous, il est possible que ce soit la puissance des contacts avec d'autres variétés de français, telles que celles d'Europe et d'Afrique, qui entraînerait ce changement.

Concernant l'effet du deuxième facteur externe le plus influent sur l'emploi de *(ça) fait (que)*, le genre, nous constatons que les artistes de genre féminin et non binaire font un usage plus marqué que celui des artistes de genre masculin, ce dernier étant relativement neutre (eff. = .52). Les artistes féminines ont tendance à éviter *(ça) fait (que)* (eff. = .28) et, à l'opposé, l'artiste non binaire favorise cette variante (eff. = .70). Curieusement, nous n'avons pas constaté la même tendance qu'ont observé Blondeau, Mougeon et Tremblay (2017, 2019) en français montréalais selon laquelle *(ça) fait (que)* s'est davantage produit par les locutrices que par les locuteurs de genre masculin. Ceci représente donc un cas de divergence. Blondeau, Mougeon et Tremblay (2017, 2019) ont d'ailleurs montré que bien que le genre n'exerce aucun effet significatif au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971, il en exerce un au sein du corpus Hochelaga-Maisonnette 2012 dans la mesure où *(ça) fait (que)* est typique des locutrices. Si nous supposons que ces tendances signalent un changement d'en dessus au sein de la communauté linguistique québécoise, que les locutrices féminines soient à l'avant-garde est tout à fait conforme à la théorie labovienne (Labov, 2001). Si ceci est bien le cas, ce serait potentiellement en raison du statut nouvellement acquis de marqueur identitaire rattaché à *(ça) fait (que)* qui entraîne le relâchement de la stigmatisation de son emploi.

L'augmentation résultante de son emploi en français montréalais pourrait ainsi avoir atteint le point où les locuteurs ont pris conscience du changement de ses contraintes sur son emploi. Une telle prise de conscience déclencherait, tel que décrit dans la théorie variationniste (Labov, 2001), une tendance chez les locutrices à privilégier *(ça) fait (que)*. Alors, pourquoi les rappeuses éviteraient-elles de produire cette variante ? Notre hypothèse implique la relation entre les pratiques des artistes rap et celles de la communauté au sens large. Une variante étant visiblement en train de perdre son association stigmatisée avec le vernaculaire au sein de la communauté québécoise générale, on devrait également s'attendre à ce qu'elle décline au sein du corpus rap par le fait de ne plus véhiculer une valeur marquée en tant que variante vernaculaire stigmatisée.

Passons à l'effet du facteur de l'année de parution des chansons sur la production de *(ça) fait (que)*. Nous avons constaté au sein du corpus RapKeb21 que cette variante était évitée avant 2000 (eff. = .26), qu'elle est devenue favorisée au cours des années 2000 (eff. = .61), qu'elle diminuait au cours des années 2010 (eff. = .48), puis qu'elle est redevenue favorisée au cours des dernières années (eff. = .58). Nos résultats confirment la tendance générale observée en temps réel à Montréal par Blondeau, Mougeon et Tremblay (2017, 2019) selon laquelle les contraintes d'usage sur *(ça) fait (que)* semblent avoir subi un changement d'en dessus entraînant l'augmentation de son emploi entre 1971 et 2012. Bien que nos groupes de facteurs ne soient pas directement comparables, nous observons la même tendance générale de l'augmentation de l'emploi de *(ça) fait (que)* au fil du temps à partir des années 1990. Aucune autre étude n'ayant traité de l'emploi de cette variable en français québécois en temps réel, nous ne pouvons que constater que nos résultats concernant sa production chez les artistes rap québécois convergent quelque peu avec les tendances observées en français québécois.

Terminons notre discussion de *(ça) fait (que)* en considérant l'effet du facteur âge. Nous observons au sein de notre corpus que les artistes les plus jeunes favorisent *(ça) fait (que)*. Cette tendance converge avec celle observée à Montréal par Blondeau, Mougeon et Tremblay (2017, 2019). Nous avons jusque-là proposé l'hypothèse que *(ça) fait (que)* servait de marqueur identitaire aux locuteurs se considérant avant tout Québécois, que la forme subissait l'affaiblissement de son statut de variante vernaculaire stigmatisée, et qu'elle était maintenant employée davantage qu'avant 2000. Dans cette optique, il n'est pas surprenant que les artistes adolescents (eff. = .54) et âgés dans la vingtaine (eff. = .53) ont plus tendance à employer *(ça) fait (que)* que les artistes de 30 ans et plus (eff. = .46). Par conséquent, selon nous, son usage chez les artistes rap semble représenter une pratique ouvertement délibérée. D'un côté, l'emploi moins fréquent chez les artistes féminines pourrait se rapporter à la diminution du statut de variante vernaculaire stigmatisée rattaché à *(ça) fait (que)*. De l'autre, nous émettons l'hypothèse que la spécialisation de son emploi en contexte discursif résulte d'une tendance chez les artistes pour qui le français québécois sert de norme à privilégier.

Notons par ailleurs que la spécialisation fonctionnelle des variantes *so* et *(ça) fait (que)* pourrait éventuellement se rapporter aux effets des facteurs prosodiques et rythmiques que nous n'avons pas été en mesure de prendre en compte en raison des limites de l'étude. Plus précisément, nous signalons que la différence entre le nombre de syllabes constituant chacune de ces variantes est marquée et qu'elle pourrait éventuellement conditionner leur production par les artistes rap. Ils privilégieraient la variante la plus courte, *so*, sous forme de marqueur de conséquence. La nature sémantique de cette fonction implique une complexité au niveau de la structure de la phrase. Une telle complexité accrue pourrait être contrecarrée sur le plan prosodique par l'emploi d'un marqueur de conséquence court. À l'opposée, que la variante *(ça) fait (que)* (qui peut se produire sous forme

de variante composée d'une, de deux ou de trois syllabes) soit favorisée en contexte discursif s'expliquerait éventuellement par la nature stylistique et facultative, c'est-à-dire non motivée par la grammaire, de son emploi.

Passons maintenant à la troisième variante, *donc*. Sa fréquence globale au sein de notre corpus est de 25,8 %. Cette fréquence surpasse celles observées en français québécois, mais se rapproche quand même à celles attestées à Hochelaga-Maisonneuve et à Gatineau (20 % dans les deux cas) et s'écarte de manière plus prononcée de celle attestée à Montréal-Nord (3 %). Le fait que *donc* soit la deuxième variante la plus attestée au sein de notre corpus est assez surprenant. En effet, compte tenu de toute la littérature, seule une étude rapporte une fréquence de *donc* plus élevée que celle au sein de notre corpus. Il s'agit de celle de Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009b) portant sur le français ontarien en contexte minoritaire à Pembroke en 2005. Ces auteurs ont attesté la variante *donc* dans 39 % des cas. Selon eux, cette forte attestation résulte de l'effet standardisant de l'école et de l'augmentation à Pembroke au fil du temps de locuteurs restreints, c'est-à-dire qui ont tendance à n'employer le français qu'à l'école. Étant donné la nature du genre rap qui privilégie l'informalité, nous ne nous attendions donc pas à attester une aussi forte fréquence de *donc*. Toutefois, nous soulignons la possibilité que la nature travaillée et non spontanée de notre corpus explique ce résultat. Nous soupçonnons néanmoins, particulièrement en raison du fait que *donc* est même plus attesté que *(ça) fait (que)*, variante vernaculaire, qu'il doit y avoir un autre facteur contribuant.

Concernant les facteurs internes, nous n'avons constaté aucun effet significatif, ni de la fonction grammaticale ni de la présence de *là*. Ces résultats sont uniquement comparables à ceux de Blondeau, Mougeon et Tremblay (2019), la seule autre étude ayant pris en compte l'un de ces facteurs. Elle montre, tout comme la nôtre, que la fonction grammaticale n'exerce aucun effet sur la production de *donc*.

Passons à l'effet des facteurs externes sur la production de *donc*. Nos résultats montrent que cette variante est privilégiée chez les artistes nés en territoires non francophones (eff. = .59), qu'elle est évitée par les artistes nés sur territoires francophones hors du Québec (eff. = .19), et qu'elle reste relativement neutre chez les artistes nés à Montréal et au Québec (eff. = .50 et .51, respectivement). Ces tendances sont conformes au constat de Mougeon, Rehner et Nadasdi (2004) indiquant que cette variante est typique des locuteurs pour qui le français n'est pas la langue maternelle par rapport aux locuteurs natifs. Par ailleurs, Bigot (2019 ; 2020) a observé une tendance nette chez les répondants (pré-)adolescents ontariens de Casselman concernant l'emploi de *donc* qui semble se rapporter à nos observations par rapport au lieu de naissance. Il a constaté que les répondants qui s'identifient, avant tout, aux *francophones* évitent clairement la variante *donc* (eff. = .14). Pareillement, les répondants ayant revendiqué l'identité ethnoculturelle de *Canadien français* évitent aussi cette variante, contrairement aux répondants revendiquant une identité de *Franco-Ontarien* ou simplement de *Canadien* qui, eux, favorisent *donc* (eff. = .51 et eff. = .66, respectivement). Ce sont donc ceux pour qui le fait de parler français importe plus que l'identité qui font un usage particulier de *donc*. Cette tendance semble être conforme à nos observations. En effet, ce sont les artistes francophones natifs nés hors du Québec qui en font l'usage le plus singulier en évitant de manière assez prononcée la variante *donc*, pendant que tous les autres artistes la favorisent ou l'emploient d'une manière neutre.

Concernant l'effet du genre sur *donc*, nous avons observé que cette variante est privilégiée par les locuteurs de genre masculin (eff. = .53). Ce résultat représente une convergence par rapport au français montréalais du corpus Hochelaga-Maisonneuve 2012 (Blondeau et Tremblay, 2022 ; Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017, 2019). Selon Blondeau et Tremblay (2022), deux changements ont eu lieu à Montréal. Dans un premier temps, la variante *alors* a été abandonnée au

profit de *donc* par un changement d'en dessus. Par la suite, *donc* a été progressivement remplacé par *(ça) fait (que)* comme variante prototypique, par un changement d'en dessous. Ainsi, *donc* porte de nos jours en français montréalais une valeur stylistique de prestige en tant que variante formelle. La favorisation de cette variante chez les locuteurs de genre masculin a également été observée en français ontarien en contexte minoritaire à Hearst, Welland et Pembroke où *donc* est une variante qui porte plutôt une valeur normative, car son l'emploi s'est généralisé grâce à l'effet standardisant de l'école (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017, 2019 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b). En revanche, il a été démontré qu'en français ontarien en contexte majoritaire, ce sont plutôt les locutrices qui privilégient *donc* (Bigot, 2019, 2020 ; Bigot et Papen, 2020 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b). Nous soulignons, toutefois, que cette tendance s'explique également en fonction du premier changement qui a eu lieu à Montréal, l'abandon de la variante standard *alors* au profit de *donc*, qui semble avoir également eu lieu en français ontarien. Pour cette raison, en contexte majoritaire en Ontario où la restriction linguistique ne mène pas à la généralisation de *donc*, celle-ci représente la seule variante de statut formel qui est donc privilégiée par les locutrices (Bigot, 2020).

Nous constatons que nos résultats convergent également avec ceux de Rehner et Mougeon (2003) concernant l'usage de *donc* par les artistes de genre féminin. Au sein de notre corpus, cette tendance est très semblable à la production de l'artiste non binaire (eff. = .35) et encore plus prononcée chez les artistes de genre féminin (eff. = .19). Rehner et Mougeon (2003) ont observé que *donc* était évité par les élèves de genre féminin en immersion française au secondaire à Toronto (eff. = .37). Il faut noter que ces auteurs ont expliqué cette tendance par le fait que les locutrices ont largement eu tendance à employer *(ça) fait (que)* aux dépens de *donc*. Dans cette optique, nous proposons l'hypothèse qu'au sein de notre corpus, les artistes de genre féminin évitent *donc*, dans un premier temps, car elles privilégient la variante *so*, mais aussi parce que la valeur stylistique de variante formelle rattachée à *donc* ne leur est pas utile dans le contexte du rap.

Concernant l'effet de l'âge, nous constatons de la divergence entre nos résultats et les observations en français montréalais (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2019). Si les artistes rap les plus jeunes privilégient *donc* (eff. = .68), en français montréalais contemporain, ce sont plutôt les locuteurs les plus âgés qui ont tendance à le produire. Néanmoins, son emploi a été favorisé dans le temps par les locuteurs les plus jeunes au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971. Selon nous, cette tendance peut s'expliquer par rapport à l'usage chez les plus jeunes artistes rap de la variante *so*. Nous avons déjà émis l'hypothèse qu'au sein du rap québécois, *donc* a été remplacé par *so* au même moment qu'il a été remplacé par *(ça) fait (que)* au sein de la communauté linguistique plus large. Or, puisque les jeunes artistes rap évitent nettement la variante *so*, ils n'ont pas participé à ce changement linguistique et n'ont donc pas remplacé la variante *donc*, d'où leur tendance à la favoriser.

Pour ce qui est du dernier facteur, l'année de parution, la production de *donc* au sein de notre corpus s'avère relativement neutre avant 2020 après quoi elle est devenue privilégiée (eff. = .65). Cette tendance semble s'aligner avec celle observée par Blondeau, Mougeon et Tremblay (2019) à Montréal. Ces auteurs ont constaté qu'entre 1971 et 2012, l'emploi de *donc* a augmenté de 17 % en raison de sa progression à titre de forme de prestige au détriment de la variante *alors*. Étant donné les changements qui ont eu lieu à Montréal, l'association croissante de la variante *(ça) fait (que)* au registre vernaculaire a ainsi permis à *donc* de remonter en tant que variante neutre. Ceci s'illustre par le fait que *donc* est privilégié davantage par les artistes de genre masculin que par les artistes féminines qui auraient normalement tendance à privilégier les variantes ayant une valeur stylistique normatif. Selon nous, cette tendance ainsi que certaines autres (notamment que les jeunes artistes

privilégient *donc*, que les artistes nés en territoires francophones hors du Québec l'évitent, et que les locuteurs non natifs du français la privilégient par rapport à leurs homologues natifs) semblent révéler une possible association entre l'emploi de *donc* et le fait d'être locuteur de français langue seconde. En français québécois, c'est plutôt l'association au fait d'être francophone ou Québécois qui conditionne la variation entre *so*, *(ça) fait (que)*, *donc* et *alors*. En revanche, nous postulons que certains artistes rap québécois se servent de la marginalité associée au fait d'être un locuteur non natif du français qui se rattache à l'emploi de *donc*. Ceci leur permettrait d'approfondir leurs liens à une *marginalité collective* et ainsi de *glocaliser* leurs œuvres par rapport à leur situation spatio-temporelle (Osumare, 2007).

Terminons notre discussion en revenant sur la dernière variante, *alors*. Au sein de notre corpus, cette variante est employée dans 14,2 % des cas et représente ainsi la variante la moins attestée. Ce taux surpasse celui attesté à Montréal-Nord (2 %), mais est inférieur à celui observé à Hochelaga-Maisonneuve (18 %), de même que celui observé à Gatineau (26 %) (Martineau et Séguin, 2016). Comparativement aux autres corpus de français nord-américains, la fréquence d'*alors* de notre corpus n'est surpassée que par les locuteurs franco-ontariens restreints en contexte minoritaire (Martineau et Séguin, 2016 ; Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009b ; Mougeon, Rehner et Nadasdi, 2004). Dans cette optique, nous soulignons la divergence la plus marquée entre la fréquence d'*alors* au sein de notre corpus et au sein du quartier Montréal-Nord (2013) (Martineau et Séguin, 2016). Il faut noter que la classe socioéconomique est un facteur déterminant quant à l'usage de la variante standard *alors*. En français québécois, cette variante a une valeur stylistique de variante formelle. Elle est donc évitée par les locuteurs des classes socioéconomiques inférieures (Martineau et Séguin, 2016). Le quartier Montréal-Nord ayant une population qui s'inscrit particulièrement dans la classe ouvrière, la très faible fréquence de cette variante dans ce quartier semble être attribuable à cette association. Que la production de cette variante soit plus élevée chez les artistes rap que chez les locuteurs du quartier Montréal-Nord est toutefois surprenant. Revenons à notre discussion de la nature de notre corpus. Bien qu'il regroupe des œuvres musicales d'un genre qui privilégie l'informalité, il s'agit toujours de textes travaillés et non spontanés. Nous émettons donc l'hypothèse que la fréquence relativement élevée d'*alors* au sein de notre corpus est attribuable à l'association de cette variante à la modalité de l'écrit.

Concernant les facteurs internes, la fonction grammaticale influence de manière la plus prononcée sur la production de la variante *alors*. Nos résultats convergent avec ceux de Dessureault-Dober (1974) sur le français montréalais, de Léard (1983) sur les variétés de français québécoise et hexagonale, de Martineau et Séguin (2016) et de Blondeau, Mougeon et Tremblay (2019) sur le français ontarien parlé à Welland. Toutes ces études montrent que la variante *alors* est conditionnée par la fonction de marqueur de conséquence (eff. = .54 selon nos résultats). Ainsi, cette tendance semble représenter une convergence entre toutes les variétés de français nord-américaines, hexagonales et d'outre-mer. Nous soulignons que dans le cas de notre corpus, la production d'*alors* est contrainte de la même manière. Ensemble, ces observations semblent encore une fois mettre en lumière le fonctionnement d'un certain mécanisme de traitement lié à la capacité du langage qui conditionne de manière interne toute production, qu'elle soit spontanée ou non. L'autre facteur interne, la présence de la particule *là*, semble exercer le même effet sur *alors* que celui observé pour la variante. Si la nature familière de cette particule conditionne sa cooccurrence avec *(ça) fait (que)*, dont la nature est également familière, elle semble empêcher de manière systématique sa cooccurrence avec la variante formelle *alors*.

Tous les facteurs externes exercent un effet sur la production d'*alors* dont le lieu de naissance au premier rang. L'effet de ce facteur au sein du corpus RapKeb21 est, selon nous, explicable si nous le considérons en fonction des contacts éventuellement eu par les artistes en raison de leur proximité à la naissance aux normes de français autres que le modèle québécois. Les artistes nés en territoires francodominants ont tendance à produire *alors* (eff. = .81), tandis que les artistes nés à Montréal (eff. = .41) et particulièrement ceux nés en territoires non francophones hors du Québec (eff. = .08) évitent cette variante. Une particularité de la norme du français québécois dont nous avons déjà discuté est la suite de changements qui ont permis à *donc* de concurrencer et de l'emporter sur *alors*. Or, ces mêmes changements ne sont pas nécessairement déroulés dans les autres variétés de français, d'où la tendance chez les artistes nés hors du Québec dans la francophonie à produire davantage *alors* que tous les autres groupes d'artistes.

Concernant l'effet du genre sur l'emploi d'*alors*, nous constatons que ce sont les artistes de genre féminin qui emploient *alors* davantage que les autres (eff. = .66). Cette tendance n'est pas en accord avec celle observée en français montréalais selon laquelle les locuteurs de genre masculin ont plus tendance à produire *alors* (Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017, 2019). Ceci pourrait s'expliquer par le fait que *donc* représente dans le rap une variante neutre et laisse ainsi la place à *alors* en tant que la seule variante formelle. Ainsi, si les locutrices québécoises ont tendance à éviter *alors* au profit de *donc*, les artistes féminines, elles, ont plutôt tendance à privilégier *alors*, variante plus normative et donc possiblement rattachée à l'écrit et non à l'oral.

Enfin, nos résultats concernant l'effet de l'âge convergent avec ceux des études portant sur les français québécois et ontarien. Ce sont non seulement les locuteurs québécois et ontariens, mais également les artistes rap les plus âgés (eff. = .65) qui privilégient *alors* (Bigot, 2019 ; Bigot et Papan, 2020 ; Blondeau, Mougeon et Tremblay, 2017, 2019). Nous expliquons cet effet de la même manière que pour l'année de parution des chansons. Par rapport à ce dernier, l'emploi de la variante *alors* diminuait de 1978 à 2015 (eff. = .62 à eff. = .18), après quoi elle est en cours de progression (comparer eff. = .59 entre 2016 et 2017 à eff. = .71 entre 2020 et 2021). Comme c'était le cas pour (*ça*) *fait (que)* et *donc*, la progression de ces trois variantes minoritaires semble être la conséquence d'une diminution marquée de la variante majoritaire, *so*.

Nous tenons à souligner quelques observations qui nous mènent à poser l'hypothèse que l'effet interne de la fonction joue un rôle important dans la production d'*alors* au sein de notre corpus. Rappelons que la fonction de marqueur de conséquence privilégie la variante *so*, celle de marqueur discursif favorise la production de (*ça*) *fait (que)*, et que la fonction n'exerce aucun effet significatif sur *donc*. Ainsi, le fait que la production d'*alors* soit privilégiée par la fonction de marqueur de conséquence place cette variante en concurrence directe avec *so*. Toutefois, étant donné la nature plus formelle d'*alors*, nous supposons que sa fréquence plus importante chez les artistes rap québécois qu'au sein de la communauté québécoise plus large, particulièrement chez les artistes féminines et au fil de ces dernières années, s'explique en fonction des facteurs prosodiques. Si *so* s'emploie lorsque le décompte de syllabes de la phrase est élevé, *alors* serait éventuellement privilégié lorsque le décompte est plus faible. Un examen des facteurs prosodiques lors des études futures s'avérerait donc nécessaire pour nous éclairer.

Au terme de notre discussion, notons que les deux variantes les plus attestées au sein du corpus RapKeb21, *so* et *donc*, sont toutes deux monosyllabiques, se distinguant nettement des deux variantes les moins attestées qui, toutes deux, peuvent se produire sous formes polysyllabiques (notons toutefois l'exception de [*ça*] *fait que* réalisé en [fɛk]). Nous n'avons pas été en mesure de prendre en compte ce facteur. Or, nous signalons l'intérêt d'en tenir compte dans le cadre d'études

futures au sein de corpus de la même nature que le nôtre, c'est-à-dire au sein desquels pourraient potentiellement opérer des facteurs prosodiques et rythmiques.

## 4.2 L'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*

Passons à la variation entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*.

**Tableau 11**

*Distribution générale des variantes j'vais, j'vas, et m'as dans le corpus RapKeb21*

j'vais		j'vas		m'as		TOTAL
N	%	N	%	N	%	
1182	85,5	181	13,0	24	1,5	1387

La distribution globale que nous présentons dans le Tableau 11 révèle que la variante standard *j'vais* est majoritaire au sein de notre corpus à un taux de fréquence de 85,5 %. *J'vas* se produit dans 13 % des occurrences et *m'as* dans 1,5 % des cas. Ainsi, nous constatons qu'il s'agit d'un cas de variation entre une forme standard majoritaire, et deux variantes non standard très nettement minoritaires.

### 4.2.1 Analyse interne

Les deux facteurs internes pris en compte comprennent la modalité et la présence du pronom relatif *en*. Des deux facteurs, seule la modalité exerce un effet significatif sur l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*. Les résultats en fonction de la présence de *en* sont donc exclus du Tableau 12. Notons également que le nombre d'occurrences de *m'as* produites avec la modalité habituelle étant limité à une seule, ceci implique que la quasi-totalité des occurrences de *m'as* ait été produite avec la modalité future ( $n = 20$  c.  $n = 1$ ). Nous avons donc exclu la variante *m'as* du tableau.

**Tableau 12**

*Effet de la modalité sur l'alternance entre j'vais, j'vas et m'as*

Catégories	Variante linguistique					
	<i>j'vais</i>			<i>j'vas</i>		
Input	0,860			0,129		
Log likelihood	-571,075			-531,981		
Signification	0,000			0,000		
Modalité	%	N total	effet	%	N total	effet
Future	85,8 %	1192	.51	12,5 %	1192	.49
Habituelle	83,7 %	190	.47	15,8 %	190	.56

Attardons-nous un instant sur la composition du tableau. Il présente le pourcentage de chacune des deux variantes (*j'vais* et *j'vas*). Le N total représente quant à lui le nombre total d'occurrences observées des deux variantes *j'vais* et *j'vas*.

La production de la variante standard, *j'vais*, s'avère être quasiment neutre au futur (eff. = .51) et légèrement défavorisée à l'habituel (eff. .47). Celle de la variante *j'vas* est également presque neutre au futur (eff. = .49), mais elle est favorisée à l'habituel (eff. = .56). L'effet le plus marquant s'exerce sur la variante *m'as* dans la mesure où elle est défavorisée à l'habituel (eff. = .27) et

favorisée au futur (eff. = .54), tout comme pour la variante standard *j'vais*, mais d'une manière nettement plus prononcée.

#### 4.2.2 Analyse externe

Passons maintenant à l'analyse des facteurs externes. Les résultats de cette analyse figurent dans le Tableau 13.

**Tableau 13**

*Effet des facteurs sociaux sur l'alternance entre j'vais, j'vas et m'as*

Catégories	Variante linguistique								
	<i>j'vais</i>			<i>j'vas</i>			<i>m'as</i>		
Input	0,922			0,058			0,007		
Log likelihood	-438,499			-397,112			-101,206		
Significance	0,033			0,029			0,002		
<b>Genre</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Féminin	81,0 %	58	NS	17,2 %	58	NS	1,7 %	58	NS
Non binaire	75,0 %	8	NS	12,5 %	8	NS	12,5 %	8	NS
Masculin	85,5 %	1321	NS	12,9 %	1321	NS	1,7 %	1321	NS
Rang	NS			NS			NS		
<b>Âge</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Adolescents (12-19)	97,2 %	107	.74	1,9 %	107	.46	0,9 %	107	.53
Vingtaine (20-29)	87,9 %	963	.50	11,5 %	963	.53	0,6 %	963	.34
Trentaine et plus (30-61)	73,2 %	317	.42	21,5 %	317	.53	5,4 %	317	.87
Rang	3 (0,32)			3 (0,07)			2 (0,53)		
<b>Lieu de naissance</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Montréal	92,3 %	740	.52	6,2 %	740	.49	1,6 %	740	NS
Québec (hors Montréal)	59,8 %	323	.14	37,8 %	323	.89	2,5 %	323	NS
Territoires francophones hors du QC	98,7 %	302	.87	0,7 %	302	.08	0,7 %	302	NS
Territoires non francophones hors du QC	40,9 %	22	.06	50,0 %	22	.92	9,1 %	22	NS
Rang	1 (0,81)			1 (0,84)			NS		
<b>Année de parution de la chanson</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
1997-1999	93,8 %	16	.34	0,0 %	16	KO	5,9 %	16	.95
2000-2009	69,0 %	86	.50	25,3 %	86	.42	4,7 %	86	.86
2010-2019	82,6 %	832	.41	15,4 %	832	.58	2,0 %	832	.63
2020-2021	92,9 %	452	.67	6,6 %	452	.37	0,4 %	452	.20
Rang	2 (0,33)			2 (0,25)			1 (0,75)		

Attardons-nous un instant sur la composition du tableau. Il présente le pourcentage de chacune des trois variantes (*j'vais*, *j'vas* et *m'as*) correspondant au niveau indiqué (par rapport aux autres niveaux) de chacune des quatre variables indépendantes (genre, âge, lieu de naissance, et année de parution de la chanson). Le N total représente quant à lui le nombre total d'occurrences des trois variantes de la variable dépendante observées.

Notons dès à présent que des quatre facteurs pris en compte, le genre ne s'avère significatif pour aucune des variantes. La variante standard *j'vais* est la plus influencée par le lieu de naissance de l'artiste. Le groupe d'artistes nés en territoires francophones hors Québec favorise considérablement cette variante (eff. = .87). Ceux nés à Montréal la favorisent également, mais pas de manière aussi prononcée (eff. = .52). À l'opposé, les artistes nés au Québec (hors Montréal) et en territoires non francophones défavorisent fortement la production de *j'vais* (eff. = .14 et eff. = .06, respectivement).

Le facteur arrivant au deuxième rang est l'année de parution des chansons. Globalement, bien que la progression ne soit pas parfaitement régulière, l'emploi de *j'vais* semble augmenter au fur et à mesure de l'année. Durant la décennie de 2000 à 2009, son emploi est complètement neutre (eff. = .50), tandis que durant la période entre 1997 et 1999 et la décennie entre 2010 et 2019, il s'avère défavorisé (eff. = .34 et .41, respectivement). Toutefois, depuis 2020, cette variante semble être à nouveau privilégiée (eff. = .67).

Le facteur au dernier rang est l'âge de l'artiste. Seuls les artistes adolescents ont tendance à favoriser *j'vais* (eff. = .74). Ceux dans la vingtaine font preuve d'une production neutre (eff. = .50), tandis que les artistes plus âgés ont plus tendance à éviter *j'vais* (eff. = .42).

La deuxième variante, *j'vas*, s'avère être conditionnée par les mêmes facteurs et dans le même ordre décroissant d'importance d'effet que pour la variante standard *j'vais*. Toutefois, les tendances observées ne sont pas les mêmes. Au premier rang, l'effet du lieu de naissance semble conditionner la production de *j'vas* dans la mesure où les artistes nés en territoires non francophones (eff. = .92) et ceux nés au Québec (hors Montréal) (eff. = .89) la privilégient. En revanche, les artistes nés à Montréal la défavorisent très légèrement (eff. = .49) et ceux nés en territoires francophones la défavorisent de manière très prononcée (eff. = .08). Au deuxième rang, l'année de parution des chansons exerce un effet sur *j'vas* qui produit des tendances quasiment inverses à celles observées pour la variante standard. Durant la décennie de 2000 à 2009 (eff. = .42) et depuis 2020 (eff. = .37), la production de cette variante est défavorisée, tandis qu'elle était privilégiée entre 2010 et 2019 (eff. = .58). Tout comme pour *j'vais*, l'âge est le troisième facteur important. Encore une fois, nous observons des tendances quasiment inverses à celles correspondant à la variante standard. Dans ce cas, ce sont les adolescents qui défavorisent *j'vas* (eff. = .46), tandis que les adultes la favorisent légèrement (eff. = .53).

Passons à l'analyse de *m'as*. Celle-ci paraît être uniquement conditionnée par deux facteurs externes. Contrairement aux autres variantes, *m'as* est la plus conditionnée par l'année de parution des chansons. Nous observons d'ailleurs une tendance régulière tout au long de la période prise en compte. Depuis la fin des années 1990, époque à laquelle *m'as* était fortement privilégié (eff. = .95), sa production est en déclin. Elle diminue tout en restant privilégiée au cours des deux décennies suivantes (eff. = .86 et .63), mais depuis 2020, elle s'avère défavorisée de manière très prononcée (eff. = .20). Ainsi, nous constatons non seulement que l'emploi de *m'as* diminue au fur et à mesure du temps, mais également que cette diminution semble s'accélérer. L'autre facteur significatif sur la production de *m'as* est l'âge de l'artiste. Les artistes adolescents favorisent *m'as* de manière légère (eff. = .53), alors que les artistes de 30 à 61 ans la privilégient (eff. = .87). Enfin, les artistes dans la vingtaine la défavorisent (eff. = .34).

### 4.2.3 Discussion

Comparons maintenant nos résultats avec ceux des études antérieures. D'abord, la distribution des variantes montre que *j'vais* apparaît à 85,5 %, *j'vas* à 13 % et *m'as* à 1,5 %. La variante standard, *j'vais*, est nettement majoritaire. En effet, nos résultats divergent de la plupart des études antérieures qui ont montré que la variante *j'vas* est majoritaire, notamment en français québécois (Mougeon, 1996), dans l'usage des adolescents québécois (Deshaies, Martin et Noël, 1981) et ontariens (Mougeon et Beniak, 1991) aux années 1970, au sein des communautés

minoritaires de l'Ouest canadien (Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot, 2010), dans l'usage des adolescents ontariens (Mougeon, Nadasdi et Rehner, 2009a) et au sein du quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal en 2012 (Martineau et Séguin, 2016). Par ailleurs, nos résultats divergent également des études ayant trouvé que la variante *m'as* était majoritaire en français québécois à l'ère précoloniale (Dörper, 1990). Parmi les distributions de variantes attestées lors des études antérieures, nos résultats sont les plus comparables à celle attestée dans la norme du français québécois au sein du corpus *Le Point* (*j'vais* à 80 %, *j'vas* à 20 % et *m'as* à 0 %) (Bigot, 2021).

Commençons notre discussion au sujet de l'effet des facteurs internes sur la production de la variante standard, *j'vais*. Nous soulignons dans un premier temps que l'effet de la présence du pronom *en* n'a été examiné qu'à une seule reprise et s'est avéré être non significatif (Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot, 2010). Nos résultats montrent aussi que la présence du pronom *en* n'a aucun effet significatif sur la production de *j'vais*, *j'vas* et *m'as*. Ceci représente donc un cas de convergence. Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot (2010) ont attribué ce manque d'effet à la faible fréquence des variantes pronominales au sein des quatre corpus qu'ils ont pris en compte. Nous confirmons la faible fréquence de ces formes au sein du corpus RapKeb21, dont celle de *j'vais* est de  $n = 1$  sur 1181 occurrences, celle de *j'vas* est de  $n = 10$  sur 178 occurrences et celle de *m'as* est de  $n = 0$  sur 20 occurrences.

En revanche, la modalité du verbe exerce un effet significatif, quoi que très léger, sur la production de *j'vais* (eff. = .51 au futur et eff. = .47 à l'habituel). Cette quasi-neutralité ne diverge finalement pas beaucoup des observations au sein des communautés de Welland, Bonnyville, de Saint-Laurent, et de Saint Boniface où les auteurs n'ont observé aucun conditionnement de la modalité sur la production de *j'vais*.

Concernant l'effet des facteurs externes sur la production de *j'vais*, nos résultats montrent que le lieu de naissance exerce l'effet le plus puissant. Rappelons que cette variante est privilégiée par les artistes nés en territoires francophones hors du Québec (eff. = .87) et par les artistes nés à Montréal (eff. = .52), tandis qu'elle est évitée par les artistes nés au Québec (hors Montréal) (eff. = .14) et en territoires non francophones (eff. = .06). Cette tendance semble signaler un rapport de stigmatisation rattaché à l'emploi de cette variante en français québécois. Si cette forme est typiquement associée au parler des élites dans la plupart des variétés de français, il semble, comme le souligne Labelle-Hogue (2012), que cette variante est plutôt marginale en français québécois familier au sein duquel *j'vas* se distingue comme variante neutre. Par ailleurs, il peut aussi s'agir d'un cas de double conditionnement dans la mesure où *j'vais* porterait possiblement une valeur de prestige chez les artistes nés en territoires francophones hors du Québec. En effet, les artistes nés là où prédominent d'autres normes que le français québécois, telles que celle du français hexagonal, ont tendance à privilégier *j'vais*, tandis que ceux ayant pour modèle principal le français québécois tendent à l'éviter.

Concernant le facteur de l'année de parution, nos résultats signalent que *j'vais* est privilégié depuis 2020, mais qu'il était évité pendant les années 1990, 2000 et 2010. En l'absence de données des études antérieures qui renvoient à ce facteur, cette tendance demeure singulière. Toutefois, nous émettons l'hypothèse que la montée de la fréquence de *j'vais* s'explique en fonction du déclin marqué de la variante *m'as* à nos jours, ainsi que de la nature moins spontanée de notre corpus.

Concernant l'âge, *j'veais* est particulièrement employé par les plus jeunes artistes. Cet effet est comparable à celui attesté par Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot (2010) à Saint-Boniface, où les plus jeunes locuteurs privilégient *j'veais*. Or, en contexte minoritaire, ces auteurs attribuent cette tendance à l'effet standardisant de l'école chez les jeunes locuteurs restreints qui emploient le français presque exclusivement à l'école. Puisque ceci n'est pas le cas au Québec, et en l'absence des données concernant l'effet de l'âge en français québécois, notre comparaison s'arrête là. Notons toutefois que la nature travaillée et non spontanée de notre corpus peut encore une fois jouer un rôle en raison de l'association de *j'veais* à la modalité écrite. Cette association influencerait probablement plus la production des jeunes qui, de par leur âge, aurait été le plus récemment exposés à des pratiques normatives à l'école, contrairement aux artistes adultes.

Dans l'ensemble, *j'veais* est majoritaire et semble même être en progression ces dernières années. Toutefois, notons que ce n'est pas le cas pour les artistes nés au Québec ou en territoires non francophones hors du Québec. Nous supposons que pour ces derniers, le français québécois sert de modèle de norme. Concernant les autres artistes, nous constatons que ce sont ceux qui ont probablement un modèle linguistique normatif exogène (français ou autre) et les artistes les plus jeunes qui semblent mener la favorisation de *j'veais*. Selon nous, ces tendances pourraient s'expliquer de deux façons. D'un côté, la valeur de prestige rattachée à la variante *j'veais* dans les variétés telles que le français hexagonal pourrait mener les artistes, pour qui de telles variétés servent de normes linguistiques, à la produire davantage que des autres artistes.

De l'autre, l'association de *j'veais* à l'usage des jeunes peut s'expliquer en fonction de l'effet standardisant de l'école. Par ailleurs, ceci pourrait éventuellement être plutôt une manifestation de l'expression par les jeunes d'aujourd'hui d'identités complexes nuancées par l'usage de la langue au sein des divers aspects de la vie. Peut-être que ces jeunes artistes, tout en saisissant la valeur stylistique rattachée à cette variante au sein de la population générale, en font-ils un usage particulièrement fréquent, afin d'exprimer une dimension nuancée de leur identité de bilingues dont le français sert de langue dominante à l'école, mais pas nécessairement dans les autres domaines de leur vie ? Il s'agirait donc de l'expression d'une identité bilingue qui n'est pas restreinte de la même manière pour ces jeunes artistes rap que pour tous les autres membres de la communauté linguistique globale. Selon nous, la possibilité que la forte attestation de *j'veais* chez les jeunes artistes rap soit le résultat d'un choix délibéré est appuyée par la congruence prosodique entre cette variante et celle au second rang, *j'vas*. Les deux étant monosyllabiques, leur alternance ne semble pas être motivée par des facteurs prosodiques. Dans ce cas, la probabilité que le comportement divergent que nous observons chez les jeunes artistes rap soit significatif nous semble importante. Cela reste cependant à vérifier par une étude ultérieure.

Passons maintenant à la variante *j'vas*. Concernant les facteurs internes, seule la modalité exerce une influence significative sur la production de cette variante. Au sein de notre corpus, l'habituel favorise *j'vas* (eff. = .56). Cette tendance est conforme aux résultats de Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot (2010) par rapport aux deux communautés de Welland, Ontario et de Bonnyville, Alberta, ainsi que de Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009a) concernant le parler des adolescents franco-ontariens de Hawkesbury en 1978 et en 2005. Nous tenons à souligner encore une fois que malgré la nature travaillée et non spontanée de notre corpus, nous retrouvons les mêmes

tendances que celles de productions spontanées. Selon nous, ceci montre la forte influence potentielle de la grammaire à conditionner la production langagière même non spontanée.

Concernant l'effet des facteurs externes sur la production de *j'vas*, nous observons des tendances reliées au lieu de naissance qui sont inverses de celles observées pour *j'vais*. Les artistes nés au Québec (hors Montréal) et en territoires non francophones hors Québec privilégient la variante *j'vas* (eff. = .89 et eff. = .92, respectivement), tandis que les artistes nés en territoires francophones hors du Québec l'évitent (eff. = .08). Comme nous l'avons souligné lors de notre discussion sur *j'vais*, cette dernière est marginale en français québécois familier, et la variante *j'vas* la remplace comme variante neutre. Celle-ci s'avère privilégiée par les artistes ayant le français québécois comme norme de français principale, tandis que son emploi semble plutôt être stigmatisé par les artistes pour qui d'autres modèles de français sont susceptibles de servir de norme dominante. En effet, l'association de *j'vas* au français québécois est renforcée par Deshaies, Martin et Noël (1981) qui l'ont trouvée être majoritaire (75 %) au sein du parler des adolescents du Québec métropolitain et plus encore par Martineau et Mougeon (2005) qui ont mis en évidence la présence de *j'vas* dans les variétés de français au sein des zones d'oïl et franco-provençale depuis l'époque précoloniale.

Concernant les autres facteurs externes, l'année de parution arrive au second rang concernant l'emploi de *j'vas* dans le rap québécois. Nos résultats montrent que cette variante était défavorisée avant 2010 (eff. = .42), puis favorisée pendant les années 2010 (eff. = .58) et défavorisée de nouveau depuis 2020 (eff. = .37). Ces tendances sont conformes à l'augmentation de l'emploi de *j'vas* entre 1978 et 2005 observée en contexte majoritaire à Hawkesbury, mais vont plutôt à l'encontre du déclin attesté durant la même période en contexte minoritaire à Pembroke par Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009a). En l'absence des données diachroniques concernant l'emploi de *j'vas* en français québécois, nous ne disposons d'aucun point de comparaison par rapport à sa production avant les années 2010. Toutefois, Martineau et Séguin (2016) ont mis en évidence l'association de *j'vas* à l'usage du locuteur type du quartier Hochelaga-Maisonneuve qui correspondait au profil ouvrier. Pour cet individu, *j'vas* représente la variante normative. Ces auteurs ont démontré que la variante *m'as* a été considérablement privilégiée par le locuteur représentant du « groupe d'invasion d'habitants des quartiers pauvres vers Hochelaga-Maisonneuve » (Martineau et Séguin, 2016, p. 14) et ils ont ainsi attribué leur favorisation de *m'as* au lieu de *j'vas* à une volonté d'exprimer leur marginalité sociale. Cette observation renforce donc notre hypothèse que *j'vas* ne porte qu'une valeur neutre en français québécois.

Concernant le facteur âge, les artistes âgés de 20 à 61 ans privilégient *j'vas* (eff. = .53), bien que les artistes les plus jeunes l'évitent légèrement (eff. = .46). La défavorisation chez les jeunes de la variante *j'vas* est conforme aux résultats de Bigot (2008, 2021) concernant la norme du français québécois selon lesquels *j'vas* a principalement été employé par les locuteurs d'âge supérieur à 31 ans. Par ailleurs, Labelle-Hogue (2012) a constaté que la variante *j'vas* représente une variante neutre, cette neutralité résultant d'un changement récent manifesté par la forte attestation de cette variante au sein de son corpus d'épisodes de *La Petite Vie* parues entre 1993 et 1998 chez les personnages de 24 à 42 ans. Ainsi, il semble qu'en français québécois, cette forme soit en train de perdre son statut de variante vernaculaire prototypique. Nous considérons de nouveau la possibilité que ce changement soit le résultat de l'acquisition récente de valeur identitaire par la variante *j'vais*.

Nous tenons à souligner que nous n'avons pas assez de données concernant l'identité linguistique des artistes pris en compte au sein de notre corpus pour discuter davantage de cette possibilité. Notre comparaison de la production de *j'vas* ne peut donc que s'arrêter là.

Terminons notre discussion par la variante *m'as*. En dépit du caractère vernaculaire des paroles rap, la fréquence globale de cette variante n'est que 1,5 % au sein du corpus. Notons que les auteurs de toutes les études antérieures portant sur les variétés de français canadiennes ont attesté une présence plus conséquente de *m'as* (20 % par Deshaies, Martin et Noël, 1981 ; 4,0 % par Mougeon et Rehner, 2015 ; 11,2 % par Martineau et Séguin, 2016). Toutefois, dans tous les cas, cette variante s'est quand même avérée être nettement minoritaire. De plus, étant donné la nature contemporaine de notre corpus, nous pouvons supposer que nos résultats confirment le déclin net de la variante *m'as* en français québécois. Soulignons également que la faible fréquence de *m'as* au sein du corpus RapKeb21 pourrait s'expliquer par la diversité de l'échantillon d'artistes qu'il représente, surtout en fonction des variétés de français autre que le français québécois qui peuvent leur servir de normes linguistiques.

Concernant l'effet des facteurs internes sur la production de *m'as*, nous avons trouvé que cette variante était défavorisée par l'habituel (eff. = .27) et favorisée par le futur (eff. = .54). Mougeon *et coll.* (2010) ont constaté de la divergence entre les communautés qu'ils ont prises en compte par rapport à la variante *m'as*. Nos résultats convergent avec les leurs concernant le français albertain à Bonnyville, le français manitobain à Saint Boniface et le français mitchif à Saint-Laurent, où l'habituel défavorise *m'as* et le futur conditionne sa production. Ces auteurs ont attribué ces tendances à la persistance historique de ce conditionnement interne dans les variétés précoloniales, coloniales et postcoloniales du français laurentien. Nous supposons que cette explication s'applique également à nos résultats étant donné que notre corpus représente des usages de locuteurs d'une variété de français laurentienne. Il est quand même très intéressant de souligner à nouveau que, malgré la nature construite et non spontanée des chansons représentées par notre corpus, nous observons les mêmes tendances qui s'appliquent au français spontané. Ceci renvoie, selon nous, à une potentielle propriété de la faculté du langage humain de conditionner la production de la parole indépendamment du mode d'expression.

Concernant l'effet des facteurs externes, seuls les facteurs de l'année de parution et de l'âge de l'artiste s'avèrent influents au sein du corpus RapKeb21. En effet, nos résultats montrent que l'emploi de *m'as* a diminué progressivement durant la période prise en compte entre 1997 et 2021 et reste privilégié uniquement par les artistes qui ont plus de 30 ans (eff. = .87). Certaines études antérieures confirment ces résultats. Mougeon, Nadasdi et Rehner (2009a) ont montré que la production de *m'as* à Pembroke a diminué entre 1978 et 2005. D'ailleurs, sa production à Saint Boniface (Mougeon, Hallion Bres, Papen et Bigot, 2010) et dans l'usage des enseignants ontariens est particulièrement privilégiée par les locuteurs les plus âgés. Enfin, Martineau et Séguin (2016) ont observé qu'en temps réel, l'emploi de *m'as* à Montréal avait diminué au fur et mesure du temps, de 30,7 % en 1971, à 15,9 % en 1984, 12,2 % en 2001 et 11,2 % en 2012. Ainsi, nous émettons l'hypothèse que la production de *m'as* est en cours de diminution au sein du mouvement rap québécois tout comme au sein des communautés francophones canadiennes. Cette hypothèse est renforcée par la forte représentation au sein de notre corpus de données correspondant à la production contemporaine. Si les auteurs d'études antérieures, dont la plus récente porte sur le

corpus Hochelaga-Maisonneuve 2012, ont attesté une fréquence plus conséquente de *m'as*, la forte représentation au sein de notre corpus d'œuvres parues plus récemment peut expliquer la nette tendance à diminuer de *m'as* que nous observons.

### 4.3 La production de [tʊt]

Nous constatons de la variation au sein du corpus RapKeb21 concernant la réalisation de *tout* et *tous* en [tʊt].

**Tableau 14**

*Distribution générale de la variante [tʊt]*

N	%	TOTAL
1388	16,4	8472

Le Tableau 14 montre que la forme [tʊt] n'est pas majoritaire, mais que son taux d'occurrence est néanmoins non négligeable à 16,4 %. Notons que les variantes standard constituent donc 83,6 % des occurrences, [tu] étant produite dans 78,6 % des cas, et [tus] dans 5 % des cas.

#### 4.3.1 Analyse interne

Le Tableau 15 ci-dessous présente les résultats concernant l'effet des facteurs internes. Seule la catégorie syntaxique s'est avérée exercer un effet significatif. L'autre facteur interne pris en compte, l'ambiguïté syntaxique, n'a pas donné de résultats statistiquement significatifs. Nous ne présentons donc que les résultats concernant le premier facteur.

**Tableau 15**

*Effet de la catégorie syntaxique sur la production de [tʊt]*

Catégories	Variante linguistique		
	[tʊt]		
Input	0,139		
Log likelihood	-3478,296		
Significance	0,000		
Catégorie syntaxique	%	N total	effet
Préarticle masc. devant <i>les</i>	13,5 %	1190	.49
Préarticle masc. devant autre	11,8 %	2355	.45
Pronom singulier	32,1 %	2134	.75
Pronom pluriel	6,9 %	102	.31
Mot degré	11,9 %	691	.46
Adverbe de quantification masc. sing.	22,2 %	127	.64
Adverbe de quantification masc. plur.	38,1 %	21	.79
Quantifieur masc. sing.	30,0 %	21	.71
Quantifieur masc. plur.	11,0 %	643	.44
Modifieur de <i>ça</i>	8,8 %	319	.37
Modifieur de <i>ce que</i>	2,9 %	856	.16
Modifieur de <i>qu'est-ce que</i>	50,0 %	4	.86
Marqueur discursif	66,7 %	9	.93

Attardons-nous un instant sur la composition du tableau. Il présente le pourcentage de la variante [tʊt] correspondant à la variable indépendante (catégorie syntaxique). Le N total représente quant à lui le nombre total d'occurrences des trois variantes de la variable dépendante observées ([tu], [tus], et [tʊt]).

Par ordre d'effet décroissant, les catégories qui privilégient la production de [tʊt] comprennent le marqueur discursif (eff. = .93), le modifieur de *qu'est-ce que* (eff. = .86), l'adverbe de quantification masculin pluriel (eff. = .79), le pronom singulier (eff. = .75), le quantificateur masculin singulier (eff. = .71), et l'adverbe de quantification masculin singulier (eff. = .64).

À l'opposé, les catégories qui défavorisent la production de [tʊt] sont le modifieur de *ce que* (eff. = .16), le pronom pluriel (eff. = .31), le modifieur de *ça* (eff. = .37), le quantifieur masculin pluriel (eff. = .44), le préartcle masculin devant un autre mot que *les* (eff. = .45), le mot degré (eff. = .46), et le préartcle masculin devant *les* (eff. = .49).

### 4.3.2 Analyse externe

Passons à l'analyse des facteurs externes que nous présentons ci-dessous dans le Tableau 16. Notons d'abord que l'année de parution de la chanson ne s'étant pas avérée significative, ce facteur est exclu du tableau.

Attardons-nous un instant sur la composition du tableau. Il présente le pourcentage de la variante [tʊt] correspondant au niveau indiqué (par rapport aux autres niveaux) des trois variables indépendantes (genre, âge, et lieu de naissance). Le N total représente quant à lui le nombre total d'occurrences des trois variantes de la variable dépendante observées ([tu], [tus], et [tʊt]).

**Tableau 16**  
*Effet des facteurs sociaux sur la production de [tʊt]*

Catégories	Variante linguistique		
	[tʊt]		
Input	0,152		
Log likelihood	-3648,115		
Significance	0,015		
<b>Genre</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Féminin	12,5 %	560	.44
Non binaire	17,6 %	91	.37
Masculin	16,7 %	7818	.51
<i>Rang</i>	2 (0,14)		
<b>Âge</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Adolescents (12-19)	4,1 %	443	.23
Vingtaine (20-29)	16,1 %	5018	.54
Trentaine et plus (30-61)	18,8 %	3008	.49
<i>Rang</i>	1 (0,31)		
<b>Lieu de naissance</b>	<b>%</b>	<b>N total</b>	<b>effet</b>
Montréal	12,6 %	4264	.44
Québec (hors Montréal)	24,1 %	2984	.64
Territoires francophones hors du Québec	11,0 %	1031	.38
Territoires non francophones hors du Québec	8,4 %	190	.33
<i>Rang</i>	1 (0,31)		

Tout d'abord, nous observons un cas d'égalité entre l'âge et le lieu de naissance. En fonction de l'âge, nous observons un écart entre les artistes adolescents qui évitent la production de [tʊt] (eff. = .23) et les artistes âgés dans la vingtaine qui, eux, le privilégient légèrement (eff. = .54) et les plus âgés qui le défavorisent très légèrement (eff. = .49). Concernant le lieu de naissance, nous constatons que les artistes nés au Québec (hors de Montréal) sont les seuls à privilégier la production de [tʊt] (eff. = .64). Les artistes qui le défavorisent sont ceux nés hors du Québec en territoires non francophones (eff. = .33) et en territoires francophones (eff. = .38), ainsi que ceux nés à Montréal (eff. = .44). Le second facteur externe est le genre. Chez les artistes masculins, on observe une production quasi neutre de [tʊt] (eff. = .51) Les autres artistes font plutôt preuve d'une production en défaveur de cette variante, cette tendance étant moins prononcée chez les artistes de genre féminin (eff. = .44), mais plus prononcée chez l'artiste de genre non binaire (eff. = .37).

### 4.3.3 Discussion

Au sein du corpus RapKeb 21, la variante [tʊt] est minoritaire (16,4 %). Son statut de variante minoritaire représente une convergence avec les résultats de Daveluy (2005), qui a constaté des taux de fréquence de 12 % au sein de son corpus de français des Anglo-Montréalais, de 19 % au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971, et de 8 % au sein du corpus du français montréalais 1984 (Thibault et Vincent, 1990). Le statut minoritaire de [tʊt] est également conforme aux résultats de Bigot (2008, 2011, 2021), qui a observé que cette variante est marginale au sein du corpus *Le Point* (2,9 %) qui représente la norme du français québécois oral. La fréquence de [tʊt] au sein de notre corpus est également comparable à celle attestée par Labelle-Hogue (2012), soit de 36 %, au sein d'un corpus d'épisodes de la télésérie, *La Petite Vie*, parues entre 1993 et 1998. Nous pensons que la nature convergente de ce corpus avec le nôtre explique leur comparabilité. Il s'agit dans les deux cas de textes travaillés et non spontanés censés représenter le registre vernaculaire du français québécois. Cependant, nous tenons à souligner la différence entre ces deux corpus en ce qui est de l'année de parution des œuvres qu'ils représentent. Le corpus *La Petite Vie* regroupe des usages d'une période antérieure. Nous suggérons donc que le facteur de temps pourrait éventuellement expliquer la différence de fréquence de [tʊt] entre les deux corpus. En revanche, que la réalisation de *tout* et *tous* en [tʊt] ne soit pas majoritaire représente une divergence par rapport aux études portant sur le français montréalais des (pré)adolescents des années 1970 (Lemieux, 1982 ; Lemieux-Nieger, Leblanc et Paquin, 1981). Lemieux, Saint-Amour et Sankoff (1985) et Lemieux-Nieger, Leblanc et Paquin (1981) ont constaté que la production de [tʊt] était majoritaire chez les adolescents (68 %) au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971. D'ailleurs, Lemieux (1982) a observé cette même tendance au sein du corpus Centre-Sud (Doran, Drapeau et Lefebvre, 1982) dans les usages d'adolescents montréalais entre 1976 et 1978. Cette divergence pourrait éventuellement s'expliquer par le fait que notre corpus prend en compte les œuvres musicales de nature travaillée qui ont été produites relativement plus récemment (entre 1997 et 2021) par des artistes adolescents et adultes, eux provenant de divers lieux de naissance et ayant donc eu des degrés variables de contact avec la norme du français québécoise et celles des autres variétés de français.

Passons maintenant à la discussion de nos résultats concernant l'effet de la catégorie syntaxique sur la production de [tʊt]. Notre discussion se limite à la comparaison aux résultats de Lemieux, Saint-Amour et Sankoff (1985) qui sont les seuls autres auteurs à avoir proposé une analyse de ce facteur interne. Nous soulignons qu'il s'agit d'un cas particulièrement surprenant en

raison d'un haut degré de convergence. Notre analyse révèle les mêmes tendances que celle de Lemieux, Saint-Amour et Sankoff (1985) par rapport aux catégories de préarticle, de mot degré, et de modifieur de *ça* et de modifieur *ce que* dans la mesure où elles défavorisent la production de [tʊt]. Nos résultats sont également conformes à ceux de ces auteurs concernant les catégories de pronom singulier, d'adverbe de quantification masculin singulier et pluriel, de quantifieur masculin singulier et de modifieur de *qu'est-ce que*. Ces catégories privilégient toutes la production de [tʊt]. Les seuls cas de divergence entre nos résultats et ceux de Lemieux, Saint-Amour et Sankoff (1985) concernent les catégories de pronom pluriel et de quantifieur masculin pluriel qui privilégient [tʊt] au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971, mais la défavorisent au sein du corpus RapKeb21. Nous revenons à notre hypothèse d'une éventuelle propriété du cerveau humain liée à la capacité du langage à respecter des contraintes internes à la langue qui semblent être intrinsèques à la production langagière, quelle que soit la modalité. Selon nous, un tel phénomène serait en mesure d'expliquer la forte convergence entre le conditionnement de l'emploi de [tʊt] au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971, un corpus de français montréalais oral spontané, et notre corpus RapKeb21, qui représente un français québécois travaillé et non spontané.

Intéressons-nous maintenant à l'effet des facteurs externes sur la production de [tʊt]. Nous tenons à souligner, d'abord, que nous n'avons pas observé d'effet significatif de la part de l'année de parution des chansons. Daveluy (2005) n'a pas non plus trouvé d'effet significatif de l'année, mais elle a toutefois révélé que [tʊt] s'est produit à une fréquence plus élevée en français montréalais en 1971 qu'en 1984.

Nous constatons que le facteur dont l'effet est le plus puissant sur [tʊt] au sein de notre corpus est l'âge de l'artiste. Les artistes dans la vingtaine s'avèrent privilégier [tʊt] (eff. = .54), tandis que les artistes plus âgés en font un usage quasiment neutre (eff. = .49) et que les plus jeunes artistes l'évitent nettement (eff. = .23). Ces tendances divergent de la production observée au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971 selon laquelle les plus jeunes locuteurs avaient tendance à privilégier [tʊt] (Lemieux-Nieger, Leblanc et Paquin, 1981 ; Lemieux, Saint-Amour et Sankoff, 1985). Nos résultats semblent aussi diverger du constat de Bigot (2008, 2021) selon lequel ce sont les locuteurs de 61 ans et plus qui sont les principaux utilisateurs de [tʊt]. Toutefois, nous nous rappelons qu'il n'y a aucun artiste qui a plus de 61 ans pris en compte dans le corpus RapKeb21. Ainsi, nos résultats ne sont pas tout à fait comparables. En revanche, nous sommes en mesure de constater que nos résultats convergent encore une fois de plus avec ceux de Labelle-Hogue (2012). Dans les deux cas, ce sont uniquement les artistes du groupe d'âge moyen qui privilégient [tʊt]. Nous émettons l'hypothèse que cette convergence est encore une fois attribuable à la similitude entre les corpus RapKeb21 et *La Petite Vie* concernant leur nature travaillée et non spontanée ainsi qu'au léger chevauchement des périodes qu'ils prennent en compte.

Passons maintenant à l'effet du genre sur la production de [tʊt]. Nous avons observé que si les artistes de genre masculin en font un usage relativement neutre (eff. = .49), ceux de genre féminin et non binaire ont plutôt tendance à éviter [tʊt] (eff. = .44 et eff. = .37, respectivement). Ces observations convergent avec celles attestées par Lemieux, Saint-Amour et Sankoff (1985) selon lesquelles les locutrices se rapprochent le plus d'un usage normatif en évitant de produire [tʊt]. Nos résultats divergent, en revanche, de l'effet observé et par Bigot (2008 ; 2021) et par Labelle-Hogue (2012) qui ont noté que les locutrices ont tendance à produire davantage [tʊt] par rapport aux autres

locuteurs. Nous signalons que cette divergence pourrait éventuellement se rapporter aux observations des études antérieures que nous avons brièvement mentionnées ci-dessus par rapport au temps. En effet, les résultats de Daveluy (2005) mettent en évidence un éventuel changement linguistique qui s'est déroulé en français québécois dans la mesure où [tʊt] perd son statut de variante vernaculaire en faveur d'une valeur sociostylistique plus neutre. Ceci se traduirait par un effet diachronique de la diminution de l'emploi de [tʊt] et par la tendance chez les locuteurs les plus jeunes à l'éviter et chez les plus âgés à continuer à l'employer.

Le dernier facteur externe qui exerce un effet significatif sur la production de [tʊt] au sein de notre corpus est le lieu de naissance. Les artistes nés au Québec privilégient cette variante (eff. = .64), alors que tous les autres artistes l'évitent. Cette tendance est plus prononcée chez les artistes nés hors du Québec en territoires non francophones (eff. = .33) et en territoires francophones (eff. = .38) que chez les artistes nés à Montréal (eff. = .44). Selon nous, ces tendances pourraient s'expliquer en fonction du rapport entre le lieu de naissance et les contacts avec des différentes normes du français. Si nous supposons qu'il y a vraiment eu à partir des années 1970 une diminution de l'emploi de [tʊt] au Québec en raison de sa perte de valeur vernaculaire, il faut que nous présumions que cette variante a ultérieurement été porteuse d'une valeur vernaculaire. Nous pensons toutefois que ce préalable du changement linguistique était exclusif au français québécois. Ainsi, [tʊt] ne posséderait de valeur stylistique en raison d'être porteuse de statut vernaculaire chez les locuteurs pour qui le français québécois ne sert pas de norme linguistique principale, indépendamment de la période ou les facteurs d'âge et de genre. La variante [tʊt] ayant perdu au Québec sa valeur vernaculaire, elle est potentiellement devenue un marqueur identitaire, renvoyant à l'appartenance à la communauté linguistique québécoise dans son sens large. Ainsi, cette dernière tendance expliquerait peut-être la persistance de [tʊt] en français québécois contemporain en dépit de son déclin au fil du temps.

La variante [tʊt] étant peu étudiée, il n'existe pas autant de points de comparaison avec des études antérieures que pour les deux autres variables précédentes. Toutefois, notons d'abord une convergence considérable concernant l'effet de la catégorie syntaxique sur la réalisation de [tʊt] entre nos résultats et ceux tirés du corpus Sankoff-Cedergren 1971 (Lemieux, Saint-Amour et Sankoff, 1985). La seule divergence entre le conditionnement interne de [tʊt] semble être un effet modérateur du facteur de nombre. Seules les catégories de pronom pluriel et de quantifieur masculin pluriel ne conditionnent pas la production de [tʊt] de la même manière au sein des deux corpus. Ainsi, c'est en fonction du nombre, et non pas de la catégorie que cette différence s'explique. Pour cette raison, malgré les différences méthodologiques et malgré la composition des corpus RapKeb21 et Sankoff-Cedergren 1971, nous considérons que la variation en fonction des facteurs internes observable au sein des deux est assez comparable.

Concernant le facteur le plus puissant, le lieu de naissance, soulignons le fait que seuls les artistes nés au Québec en dehors de Montréal (eff. = .64) (contrairement aux artistes nés en territoires non francophones hors du Québec [eff. = .33]) privilégient la variante [tʊt]. Dans le cas des deux autres variables linguistiques, nous avons observé des comportements semblables entre ces deux groupes d'artistes. Or, ce n'est pas le cas ici. Cela nous mène à croire que cette tendance ne s'explique pas uniquement en fonction des contacts qu'ont les artistes avec différentes normes du français. Plutôt, elle s'expliquerait peut-être en fonction de contacts qu'ils ont précisément eu avec

des locuteurs du français québécois issus des générations d'âge plus avancées. Ce raisonnement nous semble pertinent si nous supposons qu'il y a eu lieu exclusivement en français québécois une valorisation de [tʊt] en tant que variante vernaculaire quelque temps avant les années 1970, suivie d'un déclin de la variante amorcé entre les années 1970 et 1980 en raison de sa perte de valeur sociostylistique.

La perte éventuelle de la valeur vernaculaire semble être appuyée davantage par la comparaison des fréquences de [tʊt] au sein des corpus Sankoff-Cedergren, Centre-Sud, *La petite vie* et RapKeb21. Quoiqu'aucune étude traitant de ces corpus n'ait révélé d'effet significatif exercé par le temps, nous postulons qu'une comparaison diachronique de ces corpus révélerait qu'il y a eu des changements concernant l'emploi de [tʊt], au moins entre les usages que représentent ces corpus. Si les adolescents au sein des corpus Sankoff-Cedergren 1971 et Centre-Sud (1976-1978) en ont fait preuve d'une production majoritaire (68 %), celle des locuteurs adultes n'a été que minoritaire (19 %) en 1971 et en 1984 (8 %). Nous observons une tendance parallèle lorsque nous comparons les corpus *La petite vie* et RapKeb21 qui montrent tous les deux un usage plus typiquement vernaculaire. Labelle-Hogue (2012) a attesté une fréquence de 36 % de [tʊt], tandis que nous en observons 16 %, ce qui est donc plus faible. Ceci nous permet de constater que, quel que soit le registre de langue, la production de [tʊt] semble avoir diminué en français québécois. Au sein de notre corpus, durant ces deux dernières décennies, [tʊt] semble avoir perdu sa valeur sociostylistique, d'où sa faible fréquence non seulement chez les artistes féminines, mais également chez les artistes les plus jeunes. Le fait d'éviter une variante sociostylistiquement neutre peut renvoyer à la tendance observée à de nombreuses reprises (Beiras del Carril et Cúneo, 2020 ; Cutler, 2007, 2009, 2010b ; Opsahl et Røynealand, 2016 ; Roth-Gordon, 2009 ; Stylianou, 2010 ; Williams, 2010 ; Williams et Stroud, 2010) chez les artistes rap à subvertir de manière délibérée toute sorte de manifestations des hiérarchies sociales dominantes, même par leur comportement linguistique. Par ailleurs, cette pratique s'avère opérer précisément au sein du rap québécois en tant que moyen pour redéfinir ce qui est la « québécoïcité », c'est-à-dire le fait *d'être Québécois(e)* (Sarkar, 2008 ; Sarkar et Allen, 2007 ; Sarkar et Winer, 2006 ; Sarkar, Winer et Sarkar, 2005).

## Conclusion

Cette étude s'inscrit dans le domaine émergent des recherches sociolinguistiques centrées sur le rap (Cramer et Hallett, 2010 ; Cutler, 2003 ; Eberhardt et Freeman, 2015 ; Gilbers, 2018a, 2018b ; Gilbers, Hoeksema, de Bot et Lowie, 2020 ; Lemay, 2016 ; Makerova, 2013 ; O'Hanlon, 2006 ; Racine, 2018 ; Verbeke, 2016). Dans notre premier chapitre, nous avons présenté une vue d'ensemble des études ayant été effectuées dans ce domaine et, plus particulièrement celles portant sur le rap québécois. À partir de notre second chapitre, nous avons détaillé notre étude, en commençant par une synthèse des connaissances tirées des études antérieures concernant nos trois variables linguistiques : 1) l'alternance entre *so*, *(ça) fait (que)*, *donc* et *alors*, 2) l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*, et 3) la réalisation de *tout* et *tous* en [tʊt]. Dans notre troisième chapitre, nous avons décrit nos objectifs de recherche ainsi que la méthodologie que nous avons adoptée afin de les atteindre. Dans le dernier chapitre, nous avons présenté les résultats de notre analyse variationniste. Enfin, nous avons discuté des éléments de convergences et de divergences par rapport aux études antérieures concernant les pratiques linguistiques observées au sein des communautés plus larges à Montréal, au Québec, et ailleurs, ainsi qu'au sein des différents mouvements de rap du monde.

À la lumière de nos objectifs de recherche, nous nous sommes fixé comme point de départ l'adoption de deux présupposés : 1) que le rap peut être traité de la même manière que tout discours naturel et 2) que les artistes rap québécois peuvent être considérés comme une communauté linguistique à part entière. Sans avoir vérifié la validité absolue de ces hypothèses, nous considérons qu'il existe un haut degré de comparabilité entre les modèles de variation et le conditionnement par des contraintes sociolinguistiques que nous avons observées au sein de notre corpus des productions rap, et ceux observés par les auteurs d'études réalisées à partir de corpus de productions orales spontanées de locuteurs en contexte plus traditionnel d'entrevues sociolinguistiques semi-dirigées. Selon nous, cette comparabilité soutient suffisamment nos deux présupposés initiaux pour nous permettre de discuter des convergences et des divergences entre nos résultats et ceux des études axées sur la parole spontanée.

Nous tenons à reconnaître que la nature de nos données diverge de celle des données des corpus de parole spontanée. Nous gardons également à l'esprit que cette différence pourrait éventuellement expliquer certaines divergences que nous observons entre nos résultats et ceux des études antérieures. Si le rap est un art oral interprété en direct, les paroles de chansons sont normalement préparées et travaillées à l'avance. Elles ne sont donc pas de nature aussi spontanée que l'est la production orale des locuteurs en contexte d'entrevue sociolinguistique.

Comme nous l'avons démontré dans notre premier chapitre, toute instanciation locale de rap peut se définir et se différencier en fonction de trois dimensions communes qui servent de bases à notre *tertium comparationis* (Androutsopoulos et Scholz, 2002, 2003), ou cadre comparatif, que nous désignons comme *cadre tridimensionnel situation-répertoire-variation*. La première dimension renvoie à l'orientation et aux artistes rap d'un mouvement circonscrit à des espaces locaux, mondiaux et translocaux au sein desquels ils coexistent et interagissent avec leur public. La deuxième dimension concerne les éléments linguistiques dont l'artiste se sert pour s'exprimer. Enfin,

la troisième dimension a trait à la modélisation de la variation et aux facteurs internes et externes qui la conditionnent au sein des usages des artistes.

Nous avons vu que l'orientation de l'artiste envers son espace local est largement déterminée par le rapport entre *l'indexicalité* (Eckert, 2008), la signification hiérarchique attribuée socialement aux langues et aux registres de langue (Blommaert, 2005 ; Cutler, 2003 ; Low, Sarkar et Winer, 2009 ; Milroy, 2000, cité par Dyer, 2007 ; Pennycook et Mitchell, 2009), et *le capital linguistique*, la valeur négociée et attribuée aux divers éléments de ces variétés par les artistes rap en réponse aux déterminations sociales (Bourdieu, 1994, cité par Roth-Gordon, 2009 ; Low et Sarkar, 2014). Ce faisant, les artistes sont soumis aux forces de *localisation* (Beiras del Carril et Cúneo, 2020 ; Blais, 2009 ; Cutler, 2003, 2010a ; Omoniyi, 2009 ; Pennycook et Mitchell, 2009 ; Robertson, 1996, cité par Androutsopoulos, 2009) qui les conduisent à agrémenter leurs productions du caractère local de leur lieu de création.

Au Québec, l'indexicalité des langues au sein de la société est avant tout déterminée par les lois sur les langues officielles, sur la langue d'enseignement, et sur les exigences linguistiques en matière d'immigration (Remysen, Salita et Barrière, 2020). Le français et l'anglais ont tous deux un statut de langue officielle au niveau fédéral, et le français est privilégié en ce qui a trait à la loi provinciale du Québec. D'autres facteurs y jouent un rôle, tels que les schémas d'immigration et d'émigration, les changements démographiques, et les contacts des langues (voir notamment Calinon, 2009 ; Remysen, Salita et Barrière, 2020).

Les données des recensements nous fournissent une illustration exacte de l'emploi des différentes langues au Québec. Si l'on compare les données des recensements de 2011 et de 2021 (Statistique Canada, 2012, 2017, 2022), les changements les plus marquants concernant les langues officielles sont ceux qui correspondent à la langue française. L'emploi du français diminue sensiblement dans tous les contextes, que ce soit comme unique langue officielle maîtrisée (-4,44 %), comme langue maternelle (-3,24 %), comme langue parlée le plus souvent à la maison (-2,48 %) ou comme première langue officielle parlée (-1,76 %). Bien que nous observions une augmentation de l'emploi de l'anglais, l'autre langue officielle, l'effet est plus léger comparativement aux changements concernant le français. D'ailleurs, ceci n'est le cas que dans les trois contextes de première langue officielle parlée (+0,98 %), de langue officielle maîtrisée (+0,65 %) et de langue parlée le plus souvent à la maison (+0,58 %). Au cours de cette période, nous observons une diminution de l'anglais en tant que la langue maternelle, bien que celle-ci soit faible (-0,06 %). Ainsi, il semble donc que le seul avancement de l'anglais ne soit pas la seule cause qui explique la baisse de l'emploi du français. Effectivement, nous soulignons que le changement le plus marqué entre 2011 et 2021 ne concerne ni l'emploi du français, ni de l'anglais, mais plutôt l'augmentation de l'emploi de certaines langues indo-européennes, telles que l'espagnol, le grec et l'allemand, en tant que la langue maternelle (+5,72 %). Parmi les changements les plus notables durant cette période, figure également l'augmentation des langues afro-asiatiques comme langue maternelle (+2,69 %) et la langue parlée le plus souvent à la maison (+3,21 % et +1,33 %, respectivement). Mentionnons également l'augmentation de langues non officielles comme langue maternelle (+1,58 %), notamment de l'arabe (+0,57 %), des langues indo-iraniennes (+0,38 %), des langues nigéro-congolaises (+0,22 %) et des langues chinoises (+0,21 %). Il est également intéressant de noter que les pourcentages de la population ayant des connaissances bilingues

français-anglais et plus d'une seule langue maternelle ont augmenté (+3,79 % et +1,72 %, respectivement). Ces changements à l'échelle de la population québécoise représentent des forces de localisation qui caractérisent la situation au sein de laquelle les artistes rap québécois créent leurs œuvres et ont ainsi un impact conséquent sur le capital linguistique que ces artistes attribuent aux éléments de différentes langues sources qui intègrent leur répertoire.

Le répertoire linguistique des artistes se façonne donc à travers plusieurs processus. Tout d'abord, le recrutement à partir de leur environnement immédiat, le processus *d'entextualisation*, d'éléments et de valeurs sociostylistiques qui leur sont attachées est un processus prégnant traité dans la littérature (Bauman et Briggs, cité par Deumert, 2014 ; Blommaert, 2005, cité par Leppänen, Kytölä, Jousmäki, Peuronen et Westinen, 2013 ; Scollon et Scollon, 2004 ; Williams et Stroud, 2010). Au-delà de leur espace local, les artistes des mouvements rap du monde entier se réunissent et interagissent dans un espace commun, *l'espace translocale du rap* (Alim, 2009 ; Appadurai, 1996 ; Hornberger et Swinehart, 2012 ; Omoniyi, 2009 ; Pennycook et Mitchell, 2009). Au sein de cet espace, les artistes peuvent entextualiser des éléments composant le répertoire d'artistes d'autres mouvements. Ils peuvent ensuite, s'ils le souhaitent, renégocier la valeur qui leur est rattachée au sein de la communauté de pratique pour qui l'élément concerné représente un trait saillant de l'inventaire linguistique. Cette négociation de valeur s'effectue à travers les processus de *décontextualisation*, c'est-à-dire de dépouillement de la valeur sociostylistique originale ou locale attachée à un élément, et de *recontextualisation*, soit la réattribution d'une nouvelle valeur à l'élément (Williams, 2010). Les forces de *localisation* et de *mondialisation* exercent des effets concomitants lors de la *glocalisation*, c'est-à-dire lors de la renégociation des significations sociales rattachées aux éléments du répertoire linguistique. Ainsi se produisent des convergences et des divergences entre pratiques linguistiques d'artistes de différents mouvements et de différents espaces. Nous pensons que l'agencement de ces points de convergences et de divergences caractérise cette variation sociolinguistique si particulière au rap.

Nous avons vu que dans le contexte du rap, il existe un haut degré de variation concernant les pratiques plurilingues, qui véhiculent particulièrement l'identité de l'artiste et sa représentation de soi au sein des communautés auxquelles il appartient. Toutefois, nous observons certaines convergences entre les différents mouvements rap du monde. La plus saillante est l'émergence d'un répertoire rap collectif partagé entre artistes de tout mouvement induite par les contacts entre artistes et leurs cultures, leurs langues et leurs comportements langagiers. Cette convergence se traduit le plus souvent par l'intégration de mots ou d'expressions empruntés de l'anglais, comme « M.C. », « diss », et « hip-hop », vers d'autres langues récipiendaires. Malgré ce chevauchement de pratiques, la nécessité d'exprimer et d'accentuer les particularités et les nuances de l'identité provoque chez l'artiste des divergences entre ses pratiques et celles des autres artistes rap. Son expression identitaire implique également certaines pratiques qui s'écartent de celles typiques des communautés linguistiques hors rap, afin de produire un effet sociostylistique. En particulier, de telles pratiques sociostylistiquement saillantes servent à mettre en relief la marginalisation sociale de l'artiste, ainsi que ses liens à la *marginalité collective* (Osumare, 2007, cité par Roth-Gordon, 2009 ; Simeziane, 2010 ; Westinen, 2018 ; Williams, 2009, 2010 ; Williams et Stroud, 2013). Ces liens lui permettent de renforcer son image d'authenticité en établissant un sentiment de solidarité envers les autres membres de la communauté rap translocale par le fait d'être mutuellement soumis aux forces marginalisantes sociales.

Dans le cas du rap québécois, une pratique particulièrement marquée qui intègre le répertoire des artistes est l'alternance codique entre le français et l'anglais, ainsi que de nombreuses autres langues, telles que l'arabe, l'espagnol et le créole haïtien. Cette pratique n'est pas fabriquée, mais plutôt recrutée à partir des expériences personnelles des artistes, notamment dans le système scolaire québécois, où ils auraient été susceptibles de former des groupes d'amis au sein desquels de nombreuses langues seraient parlées. Si le français avait servi de langue d'enseignement dans la plupart des cas, le français ou peut-être l'anglais aurait probablement servi de lingua franca au sein des groupes d'amis relativement hétérogènes, et toute autre langue parlée par au moins une personne pourrait avoir servi de langue source d'éléments empruntés. Au Québec, les contacts avec l'anglais expliquent déjà la présence de la langue anglaise au sein du répertoire des artistes. Toutefois, sa présence est probablement renforcée par le recrutement de certaines entrées lexicales qui renvoient à la culture rap. Ceci a d'ailleurs été observé systématiquement au sein d'autres mouvements rap, à la suite des forces de mondialisation. Les forces de marginalité collective conduisent néanmoins à ce que ce même genre d'affinité envers l'anglais puisse se reproduire avec toute autre langue. Ainsi, le rap québécois présente de nombreuses langues « tierces », c'est-à-dire autres que le français et l'anglais, qui sont d'ailleurs très souvent la langue maternelle de l'artiste ou de ses parents. Le choix d'employer une telle langue peut s'expliquer par le fait de vouloir s'identifier simplement comme locuteur de celle-ci. Toutefois, le choix de langue peut avoir une fonction expressive en permettant à l'artiste de s'associer à la marginalité qui touche la population qui a cette langue pour langue maternelle, que l'artiste soit né au sein de celle-ci ou non, et malgré le fait de pratiquer son art ailleurs.

Notre étude s'est limitée à l'examen de la variation au sein du corpus RapKeb21 à travers trois variables linguistiques : 1) l'alternance entre *so*, *(ça) fait (que)*, *donc* et *alors*, 2) l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*, et 3) la réalisation de *tout* et *tous* en [tʊt]. Concernant la première variable, nous avons observé que la variante *so* s'emploie comme marqueur d'identité bilingue et porte donc une valeur identitaire en plus de sa valeur sociostylistique de variante vernaculaire. La variante *(ça) fait (que)*, anciennement marquée, semble maintenant moins stigmatisée et représente un marqueur d'identité pour les artistes qui ont pour modèle de langue principal une norme du français québécois plus traditionnelle, distincte de celle qui se retrouve à Montréal. De façon intéressante, nous avons trouvé que les deux variantes typiquement associées au registre soutenu, *donc* et *alors*, sont produites plus souvent par les artistes rap québécois qu'au sein de la communauté québécoise. Nous avons suggéré que cette tendance résulte d'une forte association de ces variantes à la modalité écrite qui se manifeste au sein de notre corpus d'œuvres de nature travaillée et non spontanée.

Concernant l'alternance entre *j'vais*, *j'vas* et *m'as*, nous avons trouvé que la dernière variante reste très marginale et que, comme en français québécois, elle est en voie de disparition. Nous avons constaté que *j'vais* est la variante majoritaire au sein de notre corpus, mais que *j'vas* est privilégié par les artistes qui ont pour modèle linguistique principal celui d'une norme du français québécois plus traditionnelle, un modèle potentiellement distinct d'une norme plus locale en émergence à Montréal. La prégnance de *j'vais* est surprenante, car cette variante s'est avérée plus typique des registres soutenus du français québécois lors des études antérieures. Encore une fois, la nature travaillée de notre corpus de paroles de chansons rap pourrait potentiellement expliquer cette tendance.

Concernant la réalisation de *tout* et *tous* en [tʊt], nous avons rassemblées des preuves signalant que les mêmes contraintes internes à langue qui conditionnent la production de [tʊt] en français québécois, mises particulièrement en évidence par Lemieux, St-Amour et Sankoff (1985), opèrent également dans les œuvres des artistes rap québécois. La catégorie syntaxique des formes *tout* et *tous* conditionne la variation de la même manière au sein de leurs paroles qu’au sein du corpus Sankoff-Cedergren 1971. Ceci indique que, peu importe si le discours est spontané ou non, la production des variantes semble contrainte par un ensemble de règles que nous ne percevons pas, mais qui opèrent au niveau cognitif. Par ailleurs, l’effet double de la faible attestation de [tʊt] au sein du corpus RapKeb21 par rapport aux corpus *La Petite vie* (Labelle-Hogue, 2012) et au corpus Sankoff-Cedergren des années 1970 et l’effet du net abandon de cette forme par les artistes rap de genre féminin et non binaire semble indiquer l’existence d’un changement en cours.

Ce qui ressort le plus nettement de notre étude est l’émergence apparente de multiples normes linguistiques du registre vernaculaire au Québec. D’un côté, il semble exister une norme québécoise ainsi qu’une norme montréalaise qui sont distinctes l’une à l’autre. Récemment, Blondeau et Tremblay (2016) observaient d’ailleurs une diversification du registre vernaculaire du français québécois :

« L’intégration des nouveaux arrivants au réseau scolaire francophone depuis la fin des années 1970 a permis de diversifier le paysage sociolinguistique francophone de Montréal. [...] Les pratiques langagières que [les jeunes participants de leur étude] rapportent témoignent de la diversité culturelle qui caractérise Montréal et de l’émergence d’un vernaculaire urbain marqué par le contact entre le français et les langues patrimoniales, comme cela a été observé dans d’autres grandes métropoles (comme Paris et Londres.) » (Blondeau et Tremblay, 2016, p. 39).

De l’autre côté, l’influence des variétés de français extérieures au Québec se manifeste chez les artistes rap ayant le plus haut degré de contact avec ces variétés de français.

Un autre élément qui ressort de notre étude est l’effet potentiel de la spontanéité, c’est-à-dire la nature spontanée ou non des usages examinés, sur la variation que nous avons observée. La nature travaillée, et donc non spontanée, des paroles de chansons rap semble se manifester par une production qui se rapproche dans certaines mesures à la langue écrite bien que la nature du genre musical privilégie une production dont de nombreuses caractéristiques convergent vers l’oral de style vernaculaire.

Bien entendu, notre étude comporte plusieurs limites. Avant tout, la nature travaillée et non spontanée du corpus impose des limites de comparaison avec des corpus de production orale spontanée. Plus particulièrement, cela nous empêche de généraliser les modèles de variation que nous avons observés au sein de nos données à l’ensemble de la communauté linguistique québécoise.

Une autre limite majeure de notre étude vient de la non-disponibilité de certaines informations sociodémographiques des artistes rap en plus de ce que nous avons obtenu. Puisque notre procédure de cueillette des données n’a pas impliqué de mener des entretiens semi-dirigés, nous n’avons pas eu l’occasion de demander directement des informations plus précises aux artistes. Pour cette raison, nous avons dû nous en tenir à des catégories de facteurs sociaux relativement

traditionnelles (l'âge, le genre, le lieu de naissance) et nous n'avons ainsi pas pu traiter de catégories plus contemporaines, telles que le réseau social, la trajectoire individuelle, les perceptions et attitudes envers la langue et, notamment, l'identité.

À la lumière de nos résultats et des limites de notre étude, nous aimerions suggérer aux auteur(e)s de futures recherches de prendre en considération certains points en particulier, afin d'explorer des pistes qui nous paraissent prometteuses et d'approfondir nos connaissances sur le français québécois. Nous pensons que celles et ceux qui mèneront les futures études linguistiques sur le rap devraient intégrer la terminologie et les fondements théoriques exposés dans notre premier chapitre, qui représentent le fruit du travail de plus de deux décennies de linguistes. Nous insistons surtout sur les notions d'indexicalité (Eckert, 2008 ; Remysen, Salita et Barrière, 2020), de capital linguistique (Roth-Gordon, 2009 ; Low et Sarkar, 2014), de recontextualisation et de glocalisation (Williams, 2010), et de la marginalité collective (Osumare, 2007, cité par Roth-Gordon, 2009). Dans le même ordre d'idées, les auteurs pourraient inscrire leurs discussions sur les différents mouvements rap mondiaux dans le cadre comparatif que nous avons établi dans la section 1.2.1 pour donner suite à l'appel de Androutsopoulos et Scholz (2002, 2003) à la création d'un tel *tertium comparationis*.

Concernant les facteurs internes exerçant potentiellement un effet sur la variation au sein de la production rap, nous suggérons que les recherches futures visent à isoler le rôle des interactions entre facteurs prosodiques, rythmiques et poétiques pouvant potentiellement conditionner l'usage de certaines variantes. Enfin, concernant les facteurs externes, nous espérons que les auteurs des études à venir se pencheront sur les effets de catégories plus contemporaines, notamment celles concernant l'identité et l'orientation du locuteur envers sa production.

Pour terminer, nous souhaitons encourager les auteurs des futures recherches à s'aventurer dans les eaux inexplorées de la recherche interdisciplinaire, dont les possibilités sont illimitées. À ces fins, nous avons rendu notre mégacorpus « RapKeb21 » disponible gratuitement à la disposition du public, à l'adresse suivante :

- [https://usherbrooke-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/leae3001\\_usherbrooke\\_ca/ETU2AagiRY5JiBTBiBE3VJQBjmRXHLESH6fzx00qQz7O7w?e=Tmve6l](https://usherbrooke-my.sharepoint.com/:u:/g/personal/leae3001_usherbrooke_ca/ETU2AagiRY5JiBTBiBE3VJQBjmRXHLESH6fzx00qQz7O7w?e=Tmve6l).

Nous ne nous sommes servis que de 0,82 % (n = 11 895/1 454 425) du nombre total de mots compris dans notre corpus, dans le cadre de cette étude. Il reste donc encore un grand volume de données qui n'ont pas encore été exploitées. Ces données, qui s'étendent par ailleurs sur une période de 25 ans entre 1971 et 2021, pourraient, par exemple, faire l'objet de futures analyses de nature longitudinale ou synchronique.

## Bibliographie

- Agha, A. (2007). *Language and Social Relations*. Cambridge University Press.
- Alim, H. S. (2009). Straight outta Compton, straight aus Munchen : Global linguistic flows, identities, and the politics of language in a global hip hop nation. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 1–22). Routledge.
- Alim, H. S., Ibrahim, A., et Pennycook, A. (2009). *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. Routledge.
- Alim, H. S., Lee, J., et Carris, L. M. (2010). “Short fried-rice-eating Chinese MCs” and “good-hair-havin Uncle Tom niggas”: Performing race and ethnicity in freestyle rap battles. *Journal of Linguistic Anthropology*, 20, 116–133. <https://www.jstor.org/stable/43104245>
- Alridge, D. P., et Stewart, J. B. (2005). Introduction : Hip hop in history: Past, present, and future. *The Journal of African American History*, 90(3), 190–195. <http://www.jstor.org/stable/20063997>
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the spread of nationalism*. Verso.
- Andree, A. N., Ismail, N., et Darmayanti, N. (2019). Form, meaning and function of argot in French rap song: Sociolinguistics study. *RETORIKA: Jurnal ilmu Bahasa*, 5(2), 159–167. <http://dx.doi.org/10.22225/jr.5.2.1214.159-167>
- Androutsopoulos, J. (2009). Language and the three spheres of hip hop. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 43–62). Routledge.
- Androutsopoulos, J. (2010). Multilingualism, ethnicity and genre in Germany’s migrant hip hop. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 19–43). Continuum International Publishing Group. <https://jannisandroutsopoulos.files.wordpress.com/2009/12/androutsopoulos-2010-multilingualism-ethnicity-and-genre.pdf>
- Androutsopoulos, J., et Scholz, A. (2002). On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: A contrastive analysis of rap lyrics. *Philologie im Netz*, 19, 1-42. <http://web.fu-berlin.de/phn/phn19/p19t1.htm>
- Androutsopoulos, J., et Scholz, A. (2003). Spaghetti funk : Appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), 463–479. <https://doi.org/10.1080/0300776032000144922>
- Anthony, L. (2019). *AntConc* (Version 3.5.8) [Logiciel]. Waseda University. <https://www.laurenceanthony.net/software>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large : Cultural dimensions of modernity*. University of Minnesota Press.
- Arnaut, K. (2012). Super-diversity : Elements of an emerging perspective. *Diversities*, 14(2), 1-16. [https://newdiversities.mmg.mpg.de/?page\\_id=1889](https://newdiversities.mmg.mpg.de/?page_id=1889)

- Arnaut, K., Blommaert, J., Rampton, B., et Spotti, M. (2016). Introduction : Superdiversity and sociolinguistics. Dans K. Arnaut, J. Blommaert, B. Rampton, et M. Spotti (dir.), *Language and superdiversity* (pp. 1-17). Routledge.
- Auzanneau, M. (2001). Identités africaines : le rap comme lieu d'expression. *Cahiers d'Études Africaines*, 41(163/164), 711— 734. <https://www.jstor.org/stable/4393164>
- Auzanneau, M. (2002). Rap in Libreville, Gabon : An urban sociolinguistic space. Dans A.-P. Durand (dir.), *Black, blanc, beur : Rap music and hip-hop culture in the francophone world* (pp. 106–121). Scarecrow Press.
- Auzanneau, M., Bento, M., et Fayolle, V. (2002). De la diversité lexicale dans le rap au Gabon et au Sénégal. *La linguistique*, 38, 69-98. <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2002-1-page-69.htm>
- Auzanneau, M., et Fayolle, V. (2011). Événement énonciatif et variabilité langagière dans le rap sénégalais. *La linguistique*, 47, 145-172. <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-1-page-145.htm>
- Barbaud, P. (2021). *L'instinct du sens : essai sur la préhistoire de la parole. Le jour où l'homme se mit à parler... Étude scientifique sur l'origine du langage*. Les éditions des auteurs des livres.
- Batey, A. (2003, 26 juillet). Home grown British hip hop music. *The Times UK*. [http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/music/article845985](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/music/article845985)
- Bauman, R., et Briggs, C. L. (1990). Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59–88. <https://www.jstor.org/stable/2155959>
- Beiras del Carril, V., et Cúneo, P. (2020). “Haciendo un freestyle con los qompas” : Juegos verbales y recontextualización de géneros discursivos en el rap qom. *Journal de la Société des américanistes*, 106(1), 127-153. <https://doi.org/10.4000/jsa.17901>
- Bélanger, G. (2003). *Propriétés adverbiales du quantifieur TUT en français québécois : critique syntaxique et sémantique* [Mémoire de maîtrise inédit]. Université du Québec à Montréal.
- Béniak, É., et Mougeon, R. (1989). Recherches sociolinguistiques sur la variabilité en français-ontarien. Dans R. Mougeon et É. Béniak. (dir.), *Le français canadien parlé hors Québec : un aperçu sociolinguistique* (pp. 69-104). Les Presses de l'Université Laval.
- Bigot, D. (2008). « *Le Point* » sur la norme grammaticale du français québécois oral (N° de publication 1305) [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. L'archive de publications électroniques en libre accès de l'Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/1305>
- Bigot, D. (2011). De la norme grammaticale du français parlé au Québec. *Arborescences*, 1(1). <https://doi.org/10.7202/1001939ar>
- Bigot, D. (2019). Pratiques et identités (socio-) linguistiques en Ontario français. *Travaux de linguistique*, 78, p. 93-116. <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2019-1-page-93.htm>

- Bigot, D. (2020). Identité et variation chez les adolescents franco-ontariens. Dans K. Reinke (dir.), *Attribuer un sens. La diversité des pratiques langagières et les représentations sociales* (pp. 177-205). Presses de l'Université Laval. <https://muse.jhu.edu/book/76390>
- Bigot, D. (2021). *Le bon usage québécois : étude sociolinguistique sur la norme grammaticale du français parlé au Québec*. Presses de l'Université Laval.
- Bigot, D., et Papen, R. A. (2015). *Formation en linguistique variationniste à travers l'exemple des français de l'Ouest canadien* [Cours en ligne ouvert et massif (CLOM)]. Université ouverte des Humanités. <http://uoh.concordia.ca/sociolinguistique/>
- Bigot, D., et Papen, R. A. (2020). Observing variation and change in Ontario French through internal, external and identity factors. *Journal of French Language Studies*, 31(1), 51–73. <https://doi.org/10.1017/S0959269520000186>
- Billiez, J. (1998). L'alternance des langues en chantant. *Alternance des langues et enjeux identitaires, LIDIL*, 18(1), 125-140.
- Blais, L. K. (2009). *Le rap comme lieu : ethnographie d'artistes de Montréal*. (N° de publication 18663545) [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. Papyrus dépôt institutionnel de l'Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/3545>
- Blommaert, J. (2005). Situating language rights: English and Swahili in Tanzania revisited. *Journal of Sociolinguistics*, 9, 390— 417. <https://doi.org/10.1111/j.1360-6441.2005.00298.x>
- Blondeau, H., Martineau, F., Tremblay, M., et Frenette, Y. (dir.). (2012). Sous-corpus variationniste de Hochelaga-Maisonneuve 2012, du Corpus FRAN (dir. F. Martineau).
- Blondeau, H., Mugeon, R., et Tremblay, M. (2017, 4 novembre). *Divergent vs convergent patterns of variation and change in Montréal and Welland French: The case of consequence markers* [Communication orale]. New Ways of Analyzing Variation (NWAV) 46, University of Wisconsin, Madison, Wisconsin, États-Unis.
- Blondeau, H., Mugeon, R., et Tremblay, M. (2019). Analyse comparative de ça fait que, alors, donc et so à Montréal et à Welland : mutations sociales, convergences, divergences en français laurentien. *Journal of French Language Studies*, 29(1), 35–65. <https://doi.org/10.1017/S0959269518000169>
- Blondeau, H., et Tremblay, M. (2016). Le traditionnel et l'émergent : l'apport de jeunes Montréalais issus de l'immigration au français vernaculaire. *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 10(2), 19-45. <https://doi.org/10.3917/cisl.1602.0019>
- Blondeau, H., et Tremblay, M. (2022). The hidden dimensions of a change from below: Consequence markers in Montreal French. *Canadian Journal of Linguistics/Revue Canadienne De Linguistique*, 67(1-2), 22-52. <https://doi.org/10.1017/cnj.2022.3>
- Blondeau, H., Tremblay, M., Bertrand, A. et Michel, E. (2021). A new milestone for the study of variation in Montréal French: The Hochelaga-Maisonneuve sociolinguistic survey. *Corpus*, 22, 1-16. <https://doi.org/10.4000/corpus.6221>

- Boisvert-Magnen, O. (2019, 15 novembre). 10 ans de WordUP ! Battles, la compétition qui a transformé le rap québécois. Voir. <https://voir.ca/nouvelles/actualite-musicale/2019/11/15/10-ans-de-wordup-battles-la-competition-qui-a-transforme-le-rap-queb/>
- Bourdieu, P. (1994). *Language and symbolic power* (J. B. Thompson, dir. et trad.). Harvard University Press.
- Brisson, C. (2003). Plurals, ALL, and the non-uniformity of collective predication. *Linguistics and Philosophy*, 26, 129–184. <https://www.jstor.org/stable/25001883>
- Brunstad, E., Røynealand, U., et Opsahl, T. (2010). Hip hop, ethnicity and linguistic practice in rural and urban Norway. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 223–255). Continuum International Publishing Group.
- Burnett, H. (2012). Structure événementiel et modification pragmatique : on connaît-tu tout sur /tUt/ ? Dans D. Bigot, M. Friesner, et M. Tremblay (dir.), *Les français d'ici et d'aujourd'hui. Description, représentation et théorisation*. Presses de l'Université Laval.
- Calinon, A.-S. (2009). *Facteurs linguistiques et sociolinguistiques de l'intégration en milieu multilingue : le cas des immigrants à Montréal* (N° de publication 1866/9122) [Thèse de doctorat, Université de Montréal, Université de Franche-Comté.]. Papyrus, Université de Montréal. <http://hdl.handle.net/1866/9122>
- Chamberland, R. (2001). Rap in Canada : Bilingual and multicultural. Dans T. Mitchell (dir.), *Global noise : Rap and hip-hop outside the USA* (pp. 306–325). Wesleyan University Press.
- Chamberland, R. (2002). The cultural paradox of rap made in Quebec. Dans A.-P. Durand (dir.), *Black, blanc, beur : Rap music and hip-hop culture in the francophone world* (pp. 124-13). Scarecrow Press.
- Chambers, J. K., Trudgill, P., et Schilling-Estes, N. (2002). *The handbook of language variation and change*. Blackwell.
- Chevalier, G. (2007). Les marqueurs discursifs réactifs dans une variété de français en contact intense avec l'anglais. *Langue française*, 154, 61-77. <https://doi.org/10.3917/lf.154.0061>
- Clarke, S., et Hiscock, P. (2009). Hip-hop in a post-insular community: Hybridity, local language, and authenticity in an online Newfoundland rap group. *Journal of English Linguistics*, 37(3), 241–261. <https://doi.org/10.1177/0075424209340313>
- Clifford, J. (1997). *Routes : Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.
- Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC). (2011). *Décision de radiodiffusion CRTC 2011-726*. <https://crtc.gc.ca/fra/archive/2011/2011-726.pdf>
- Corona, V. (2018). Le hip-hop latino à Barcelone : un récit des inégalités linguistiques et des discriminations ethniques. *Mouvements*, 96, 128-135. <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2018-4-page-128.htm>

- Corona, V., et Kelsall, S. (2016). Latino rap in Barcelona: Diaspora, languages and identities. *Linguistics and Education*, 36(1), 5–15. <http://dx.doi.org/10.1016/j.linged.2016.06.005>
- Cotgrove, L. A. (2018). The importance of linguistic markers of identity and authenticity in German gangsta rap. *Journal of Languages, Texts, and Society*, 2(1), 67–98. <https://ids-pub.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/year/2022/docId/10921>
- Cramer, J., et Hallett, J. (2010). From Chi-Town to the Dirty-Dirty: Regional identity markers in US hip hop. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 256–276). Continuum International Publishing Group.
- Cutler, C. (2003). “Keepin’ it real”: White hip-hoppers’ discourses of language, race, and authenticity. *Journal of Linguistic Anthropology*, 13(2), 211–233. <https://www.jstor.org/stable/43102609>
- Cutler, C. (2007a). Hip-hop language in sociolinguistics and beyond. *Language and Linguistics Compass*, 1, 519–538. <https://doi.org/10.1111/j.1749-818X.2007.00021.x>
- Cutler, C. (2007b). The co-construction of whiteness in an MC battle. *Pragmatics*, 17(1), 9–22. <https://doi.org/10.1075/prag.17.1.01cut>
- Cutler, C. (2009). “You shouldn’t be rappin’, You should be skateboardin’ the X-Games”: The coconstruction of whiteness in an MC battle. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 79–94). Routledge.
- Cutler, C. (2010a). Hip-hop, white immigrant youth, and African American vernacular English: Accommodation as an identity choice. *Journal of English Linguistics*, 38(3), 248–269. <https://doi.org/10.1177/0075424210374551>
- Cutler, C. (2010b). “She’s so hood”: Ghetto authenticity on the White Rapper Show. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 300–328). Continuum International Publishing Group.
- Cyr, F. (1991). *La quantification à distance en français québécois* [Mémoire de maîtrise inédit]. Université de Montréal.
- Daigle-Garneau, S. (2018, 13 août). Le hip-hop a maintenant 45 ans, qu’en est-il du rap québécois ?! *HHQC*. <https://hhqc.com/actualites/hip-hop-a-45-ans-quen-rap-quebecois/>
- Daveluy, M. (2005). *Les langues étendards. Allégeances langagières en français parlé à Montréal*. Nota bene.
- DeCat, C. (2000). Towards a unified analysis of French floating quantifiers. *Journal of French Language Studies*, 10, 1–25. <https://doi.org/10.1017/S0959269500000119>
- Desfossés, F. B. (2020). *Les racines du hip-hop au Québec, tome 1*. Les éditions du Quartz.
- Deshaies, D., Martin, C., et Noël, D. (1981). Régularisation et analogie dans le système verbal en français parlé dans la ville de Québec. Dans D. Sankoff et H. J. Cedergren (dir.), *Variation Omnibus* (pp. 411-418). Edmonton, Linguistic Research.

- Dessureault-Dober, D. (1974). *Étude sociolinguistique de /ça fait que/ : coordonnant logique et marqueur d'interaction* (N° de publication 15824082) [Mémoire de maîtrise] [Microfiche]. Université du Québec à Montréal.
- Deumert, A. (2014). *Sociolinguistics and Mobile Communication*. Edinburgh University Press Ltd.
- Dodsworth, R. (2014). Speech communities, social networks, and communities of practice. Dans J. Holmes et K. Hazen (dir.), *Research methods in sociolinguistics : A practical guide* (pp. 262–275). Wiley.
- Doran, M., Drapeau, L., et Lefebvre, C. (1982). Le projet Centre-Sud : corpus et méthodologie. Dans C. Lefebvre (dir.), *La syntaxe comparée du français standard et populaire : approches formelle et fonctionnelle* (pp. 73–125). Office de la langue française.
- Dörper, S. (1990). Recherches sur MA + inf « je vais » en français. *Revue québécoise de linguistique*, 19(1), 101–127. <https://doi.org/10.7202/602667ar>
- Dostie, G. (2006). Régularité et spécificité dans le paradigme des marqueurs consécutifs. *Fait que en français québécois. Cahiers de lexicologie*, 89(2), 75-96. <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-4341-1.p.0079>
- Dovchin, S. (2018). dissatisfaction and dissent in the transmodal performances of hip-hop artists in Mongolia. Dans A. S. Ross et D. J. Rivers (dir.), *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience : Dissatisfaction and dissent* (pp. 191–211). Palgrave Macmillan.
- Dyer, J. (2007). Language and identity. Dans C. Llamas, L. Mullany, et P. Stockwell (dir.), *The Routledge companion to sociolinguistics* (pp. 101–108). Routledge.
- Eberhardt, M., et Freeman, K. (2015). “First things first, I’m the realest” : Linguistic appropriation, white privilege, and the hip-hop persona of Iggy Azalea. *Journal of Sociolinguistics*, 19(3), 303–327. <https://doi.org/10.1111/josl.12128>
- Eckert, P. (2006). Communities of practice. Dans K. Brown (dir.), *Encyclopedia of language and linguistics* (pp. 683–685). Elsevier. <http://dx.doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/01276-1>
- Eckert, P. (2008). Variation and the indexical field. *Journal of Sociolinguistics*, 12(4), 453–476. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2008.00374.x>
- Eckert, P. (2019). The individual in the semiotic landscape. *Glossa: A journal of general linguistics*, 4(1), 1–15. <https://doi.org/10.5334/gjgl.640>
- Eychenne, J. et Courdès-Murphy, L. (2019). Phonometrica: An open platform for the analysis of speech corpora. Dans S.-C. Rhee (dir.), *Proceedings of the Seoul international conference on speech sciences 2019* (pp. 107–108). Seoul National University. <https://sicss2019.files.wordpress.com/2019/11/sicss2019proceedings.pdf>
- Foundation assisting canadian talent on recordings (FACTOR). (2022). *Glossary of Standard Terms and Business Policies Handbook*. [https://factorportalprod.blob.core.windows.net/portal/Documents/Updates/FACTOR\\_Business\\_Policies.pdf](https://factorportalprod.blob.core.windows.net/portal/Documents/Updates/FACTOR_Business_Policies.pdf)

- Falkert, A. (2006). La mutation achevée du connecteur ça fait que dans le français acadien des Îles-de-la-Madeleine. *Revue de l'Université de Moncton*, 37(2), 39–53. <https://doi.org/10.7202/015838ar>
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. Routledge.
- Fouché, P. (1969). *Phonétique historique du français*. Klincksieck. <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb35121150q>
- Gabsi, Z. (2020). The language of hip hop and rap in Tunisia: Socio-cultural mirror, authenticity tool, and herald of change. *The Journal of North African Studies*, 25(4), 545–571. <https://doi.org/10.1080/13629387.2019.1634557>
- Garley, M. (2010). “Realkeepen”: Anglicisms in the German hip-hop community. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 277–299). Continuum International Publishing Group.
- Giguère, F. (2020). Et si Lord Durham avait raison ? L’hétérolinguisme au cœur du rap québécois contemporain (N° de publication 10012/16329) [Mémoire de maîtrise]. UW Space, University of Waterloo. <http://hdl.handle.net/10012/16329>
- Giguère, F. (2022). L’hétérolinguisme au cœur du rap québécois contemporain : les cas de Loud et de Koriass. *Analyses*, 16(2), 139–153. <https://doi.org/10.7202/1090844ar>
- Gilbers, S. (2018a). How the financial crisis changed hip-hop. Dans A. Ross et D. Rivers (dir.), *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience : Dissatisfaction and dissent* (pp. 163–190). Palgrave Macmillan.
- Gilbers, S. (2018b). The linguistic and lyrical development of 2Pac in relation to regional hip-hop identity and conflict. Dans A. Ross et D. Rivers (dir.), *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience : Dissatisfaction and dissent* (pp. 13–36). Palgrave Macmillan.
- Gilbers, S., Hoeksema, N., De Bot, K., et Lowie, W. (2020). Regional variation in west and east coast African-American English prosody and rap flows. *Language and Speech*, 63(4), 713–745. <https://doi.org/10.1177/0023830919881479>
- Golembeski, J. (1998). *French language maintenance in Ontario, Canada : A sociolinguistic portrait of the community of Hearst* [Thèse de doctorat inédite]. Indiana University.
- Hamers, J. F. (1997). L’emprunt. Dans M.-L. Moreau (dir.), *Sociolinguistique, concepts de base* (pp. 137-138). Sprimont Mardaga.
- Harrouchi, Z. (2015). Les fonctions des langues dans le rap marocain. *Langues, cultures et sociétés*, 1(1), 118-134. <https://doi.org/10.48384/IMIST.PRSM/lcs-v1i1.3238>
- Hassa, S. (2010). *Kiff my zikmu*: Symbolic dimensions of Arabic, English and Verlan in French Rap Texts. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 44–66). Continuum International Publishing Group.
- Helland, K. I. (2018). Mona AKA Sad Girl: A multilingual multimodal critical discourse analysis of music videos of a Japanese Chicana rap artist. *Discourse, Context & Media*, 23(1), 25–40. <https://doi.org/10.1016/j.dcm.2017.09.004>

- Higgins, C. (2009). From da bomb to *bomba*: Global hip-hop nation language in Tanzania. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 95–112). Routledge.
- Hornberger, N., et Swinehart, K. (2012). Bilingual intercultural education and Andean hip hop: Transnational sites for indigenous language and identity. *Language in Society*, 41(4), 499–525. <https://doi.org/10.1017/S0047404512000486>
- Ibrahim, A. (2009). Takin hip hop to a whole nother level: *Métissage*, affect, and pedagogy in a global hip hop nation. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 231–248). Routledge.
- Instituts de recherche en santé du Canada. (2018). Intégrer le sexe et le genre pour améliorer la recherche : plan stratégique 2018-2023 [Infographique de comparaison des termes « genre » et « sexe »]. Cihir-irsc.gc.ca. <https://cihr-irsc.gc.ca/images/genderinfographic-f.jpg>
- Instituts de recherche en santé du Canada. (2020). *Qu'est-ce que le genre ? Qu'est-ce que le sexe ?* <https://cihr-irsc.gc.ca/f/48642.html>
- Jacono, J.-M. (2002). Musical dimensions and ways of expressing identity in French rap: The groups from Marseilles. Dans A.-P. Durand (dir.), *Black, blanc, beur : Rap music and hip-hop culture in the francophone world* (pp. 22–32). Scarecrow Press.
- Jones, C. R. (2011). Hip-hop Quebec : Self and synthesis. *Popular Music and Society*, 34(2), 177–202. <https://doi.org/10.1080/03007761003726407>
- Juneau, M. (1976). *La jument qui crotte de l'argent. Conte populaire recueilli aux Grandes-Bergeronnes (Québec)*. Presses de l'Université Laval.
- Junker, M.-O. (1995). *Syntaxe et sémantique des quantificateurs flottants tous et chacun : distributivité en sémantique conceptuelle*. Droz.
- Karsdorp, F., Manjavacas, E., et Kestemont, M. (2019). Keepin' it real: Linguistic models of authenticity judgments for artificially generated rap lyrics. *PLoS ONE*, 14(10), 1–23. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0224152>
- Kayne, R. (1975). *French syntax: The transformational cycle*. MIT Press.
- Kisler, T., Reichel, U. D., et Schiel, F. (2017). Multilingual processing of speech via web services. *Computer Speech & Language*, 45, 326–347. <https://doi.org/10.1016/j.csl.2017.01.005>
- Klein, S. (1976). A Base analysis of the floating quantifier in French. Dans *Proceedings of the Seventh Annual Meeting of NELS*. Department of Linguistics and Philosophy, MIT.
- Labelle-Hogue, S.-P. (2012). État du vernaculaire dans la télésérie québécoise : l'exemple de la Petite vie. Dans B. Davy, M. Friesner, et M. Tremblay, *Les français d'ici et d'aujourd'hui. Description, représentation et théorisation*. Presses de l'Université Laval.
- Labov, W. (2001). *Principles of linguistic change, volume II: Social factors*. Wiley.

- Lacoste, V., Leimgruber, J., et Breyer, T. (2014). Authenticity: A view from inside and outside sociolinguistics. Dans V. Lacoste, J. Leimgruber, et T. Breyer (dir.), *Indexing authenticity : Sociolinguistic perspectives* (pp. 1-13). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110347012.1>
- Léard, J.-M. (1983). Le statut de *fak* en québécois : un simple équivalent de *alors* ? *Travaux de Linguistique Québécoise*, 4, 59–100.
- Léard, J.-M., et Beauchemin, N. (1991). Quelques propriétés morpho-syntaxiques du français québécois : l'interprétation de /tUt/. Dans Niederehe, H. H.-J., et L. Wolf, (dir.), *Actes du 3e colloque international du français de France-français du Canada* (pp. 171-192). Niemeyer.
- Leavitt, E. (2021). A Prosodic comparison of accentuation, intonation, and rhythm between Quebec French rap production and normative Quebec French discourse. *Midwest Journal of Undergraduate Research*, 12(1), 118–136. <http://research.monm.edu/mjur/files/2021/05/MJUR-i12-2020-2021-7-Leavitt.pdf>
- Leblanc, L.-P. (1999). *Standardisation des connecteurs dans le français parlé en situation formelle en Acadie du Nouveau-Brunswick* (N° de publication 1006834191) [Thèse de maîtrise] [Microfiche]. Bibliothèque nationale du Canada.
- Lee, J. S. (2004). Linguistic hybridization in K-Pop: Discourse of self-assertion and resistance. *World Englishes*, 23(3), 429–450. <https://doi.org/10.1111/j.0883-2919.2004.00367.x>
- Lee, J. S. (2010). Glocalizing *keepin' it real*: South Korean hip-hop playas. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 139–161). Continuum International Publishing Group. <https://sites.middlebury.edu/igst404/files/2014/01/Lee2010.pdf>
- Lemay, S. (2016). *Analyse des messages dans le rap francophone du Québec : entre contestations, résistance, opinions et revendications (1990-2012)* (N° de publication 8683) [Mémoire de maîtrise]. L'archive de publications électroniques en libre accès de l'Université du Québec à Montréal. <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/8683>
- Lemieux, M. (1982). M'as /tut/ vous conter ça. Dans C. Lefebvre (dir.), *La syntaxe comparée du français standard et populaire : approches formelle et fonctionnelle, tome 2* (pp. 49-71). Publication gouvernementale du Québec.
- Lemieux, M., et Sankoff, D. (1983). On peut-tu /tUt/ désambigüiser ? *Revue de l'association québécoise de linguistique*, 3(2), 159-164.
- Lemieux, M., Saint-Amour, A., et Sankoff, D. (1985). tUt en français de Montréal. Dans H. Cedergren, et M. Lemieux (dir.), *Les tendances dynamiques du français parlé de Montréal, Volume 2* (pp. 7-90). Office de la langue française.
- Lemieux-Nieger, M., Leblanc, L., et Paquin, S. (1981). La variation dans l'emploi de /tu/ et de /tUt/ dans le français parlé à Montréal. Dans D. Sankoff, et H. Cedergren (dir.), *Variation Omnibus* (pp. 313-319). Linguistic Research Inc.
- Leppänen, S., Kytölä, S., Jousmäki, H., Peuronen, S., et Westinen, E. (2013). Entextualization and resemiotization as resources for identification in social media. Dans P. Seargeant, et C.

- Tagg (dir.), *The language of social media: Communication and community on the internet* (pp. 112–138). Palgrave. [https://doi.org/10.1057/9781137029317\\_6](https://doi.org/10.1057/9781137029317_6)
- Lesacher, C. (2015). *Le rap comme activité (s) sociale (s) : dynamiques discursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)* (N° de publication 01319018) [Thèse de doctorat, Université Rennes 2]. HAL. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01319018>
- Lesacher, C. (2016). Rap, genre, langage et québécoisité : enjeux et tensions sociolinguistiques de l'accès aux espaces médiatiques à Montréal. *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, 10, 233-256. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-desociolinguistique-2016-2-page-233.htm>
- Lewis, T. (2017). Codes, markedness and intertextuality: Code-switching as identity work in hip-hop in multilingual contexts. *Southern Journal of Linguistics*, 4(1), 1–22.
- Lin, A. (2009). “Respect for da chopstick hip hop” : The politics, poetics, and pedagogy of Cantonese verbal art in Hong Kong. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 159–177). Routledge.
- Lin, A. (2011). The bilingual verbal art of Fama: Linguistic hybridity and creativity of a Hong Kong hip-hop group. Dans J. Swann, R. Pope, et R. Carter (dir.), *Creativity in language and literature* (pp. 55–67). Palgrave Macmillan.
- Lin, A. (2014). Hip-hop heteroglossia as practice, pleasure, and public pedagogy: Translanguaging in the lyrical poetics of “24 Herbs” in Hong Kong. Dans A. Blackledge, et A. Creese (dir.), *Heteroglossia as practice and pedagogy* (pp. 119–136). Springer.
- Lin, A., et Man, E. (2011). Doing-hip-hop in the transformation of youth identities: Social class, habitus, and cultural capital. Dans C. Higgins (dir.), *Identity formation in globalizing contexts : Language learning in the new millennium* (pp. 201–219). Mouton de Gruyter.
- Low, B. (2010). The tale of the talent night rap: Hip-hop culture in schools and the challenge of interpretation. *Urban Education*, 45(2), 194–220. <https://doi.org/10.1177/0042085908322713>
- Low, B., et Sarkar, M. (2012). Le plurilinguisme dans les arts populaires, un terrain inexploré ? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple. *Kinéphanos. Revue d'études des médias et de culture populaire*, 3(1), 20–47. <https://www.kinephanos.ca/2012/rap-montrealais/>
- Low, B., et Sarkar, M. (2014). Translanguaging in the multilingual Montreal hip-hop community: Everyday poetics as counter to the myths of the monolingual classroom. Dans A. Blackledge, et A. Creese (dir.), *Heteroglossia as practice and pedagogy, Educational Linguistics 20* (pp. 99–118). Springer-Verlag.
- Low, B., Sarkar, M., et Winer, L. (2009). “Chus mon propre Bescherelle” : Challenges from the hip-hop nation to the Quebec nation. *Journal of Sociolinguistics*, 13(1), 59–82. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2008.00393.x>
- Makerova, A. (2013). Mots express Montreuil — Tcheliabinsk. *Adolescence*, 311, 227–234. <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2013-1-page-227.htm>

- Malamud, S. (2006). Non-maximality and distributivity: A decision theory approach. Dans *Les actes de semantics and linguistic theory*, 16 (pp. 120–137). GSLA Publications.  
<https://doi.org/10.3765/salt.v16i0.2943>
- Marques do Nascimento, A. (2018). Counter-hegemonic linguistic ideologies and practices in Brazilian indigenous rap. Dans A. S. Ross, et D. J. Rivers (dir.), *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience : Dissatisfaction and dissent* (pp. 213–235). Palgrave Macmillan.
- Martineau, F. et Mougeon, R. (2005, février). *Vais, vas, m'as in spoken Quebec and Metropolitan French: A diachronic and dialectal perspective* [Communication orale]. Linguistics Symposium on Romance Languages, University of Texas, Austin, Texas, États-Unis.
- Martineau, F., et Séguin, M.-C. (2016). Le Corpus FRAN : réseaux et maillages en Amérique française. *Corpus*, 15, 1-24. <https://doi.org/10.4000/corpus.2925>
- Milroy, L. (2000). Britain and the United States: Two nations divided by the same language (and different language ideologies). *Journal of Linguistic Anthropology*, 10(1), 56–89.  
<https://www.jstor.org/stable/43103225>
- Molinari, C. (2008). Anglais et français au Québec : d'une relation conflictuelle à une interaction pacifique ? *Éla. Études de linguistique appliquée*, 149, 93-106.  
<https://doi.org/10.3917/ela.149.0093>
- Mougeon, R. (1996). Recherches sur les origines de la variation *vas, m'as, vais* en français québécois. Dans T. Lavoie (dir.), *Français du Canada — Français de France : actes du quatrième Colloque international de Chicoutimi* (pp. 61-77). Niemeyer.
- Mougeon, R. (2005). Rôle des facteurs linguistiques et extra-linguistiques dans la dévernacularisation du parler des adolescents dans les communautés francophones minoritaires du Canada. Dans A. Valdman, J. Auger, et D. Piston-Hatlen (dir.), *Le français en Amérique du Nord : état présent* (pp. 261-285). Presses de l'Université Laval.
- Mougeon, R. (2006). French Language in Canada. Dans *The Canadian encyclopedia*.  
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/french-language>
- Mougeon R. (2007). Diversification du parler des adolescents franco-ontariens : le cas des conjonctions et locutions de conséquence. *Cahiers de la Société Charlevoix*, 7, 231-276.  
<https://doi.org/10.7202/1039327ar>
- Mougeon, R., et Beniak, É. (1991). *Linguistic consequences of language contact and restriction: The case of French in Ontario, Canada*. Clarendon Press.
- Mougeon, R., et Rehner, K. (2015). The neglected topic of variation in teacher classroom speech: Investigating *je vais/je vas/m'as* in Ontario French-medium high schools. Dans R.T. Cacoullos, N. Dion, et A. Lapierre (dir.), *Linguistic variation : Confronting fact and theory* (pp. 165–177). Routledge.

- Mougeon, R., Beniak, É., et Valli, A. (1988). *Vais, vas, m'as* in Canadian French : A sociohistorical study. Dans K. Ferrara, B. Brown, K. Walters, et J. Baugh (dir.), *Linguistic change and contact* (pp. 250–262). Department of Linguistics, The University of Texas at Austin.
- Mougeon, R., Hallion Bres, S., Papen, R. A., et Bigot, D. (2010). Convergence vs divergence : variantes morphologiques de la première personne de l'auxiliaire *aller* dans les variétés de français laurentien du Canada. Dans C. Leblanc, F. Martineau, et Y. Frenette (dir.), *Vues sur les français d'ici* (pp. 131-184). Presses de l'Université Laval.
- Mougeon, R., Nadasdi, T., et Rehner, K. (2009a). Évolution de l'alternance je vas/je vais/je m'en vas/je m'en vais/m'as dans le parler d'adolescents franco-ontariens (1978-2005). Dans L. Baronian, et F. Martineau (dir.), *Le français d'un continent à l'autre : mélanges offerts à Yves Charles Morin* (pp. 327-373). Presses de l'Université Laval.
- Mougeon, R., Nadasdi, T., et Rehner, K. (2009b). Évolution de l'usage des conjonctions et locutions de conséquence par les adolescents franco-ontariens de Hawkesbury et de Pembroke (1978–2005). Dans F. Martineau, R. Mougeon, T. Nadasdi, et M. Tremblay (dir.), *Le français d'ici : études linguistiques et sociolinguistiques sur la variation du français au Québec et en Ontario* (pp. 145–184). GREF.
- Mougeon, R., Rehner, K., et Mougeon, F. (2022). Participation in (non)salient linguistic change over the lifespan: An examination of panel speakers' life stories. *Journal of Sociolinguistics*, 26, 265 – 286. <https://doi.org/10.1111/josl.12544>
- Mougeon, R., Rehner, K., et Nadasdi, T. (2004). The learning of spoken French variation by immersion students from Toronto, Canada. *Journal of Sociolinguistics*, 8, 408–432. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2004.00267.x>
- Musicaction. (2021). *Normes de contenu canadien et francophone (Lexique)*. Musicaction. <https://musicaction.ca/politiques/lexique>
- Myers-Scotton, C. (1993). *Social motivations for code-switching : Evidence from Africa*. Clarendon Press.
- Nycz, J. (2013) Changing words or changing rules? Second dialect acquisition and phonological representation. *Journal of Pragmatics*, 52(1), 49–62. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2012.12.014>
- O'Hanlon, R. (2006). Australian hip-hop : A sociolinguistic investigation. *Australian Journal of Linguistics*, 26(2), 193–209. <https://doi.org/10.1080/07268600600885528>
- Omoniyi, T. (2009). “So I choose to do am Naija style”: Hip hop, language, and postcolonial identities. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 113–135). Routledge.
- Opsahl, T., et Røynealand, U. (2016). Reality rhymes: Recognition of rap in multicultural Norway. *Linguistics and Education*, 36(1), 45–54. <http://dx.doi.org/10.1016/j.linged.2016.06.003>

- Osumare, H. (2007). *The Africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. Palgrave Macmillan.
- Pennycook, A. (2007a). *Global Englishes and transcultural flows*. Routledge.
- Pennycook, A. (2007b). Language, localization, and the real: Hip-hop and the global spread of authenticity. *Journal of Language, Identity, and Education*, 6(2), 101–115. <https://doi.org/10.1080/15348450701341246>
- Pennycook, A., et Mitchell, T. (2009). Hip hop as Dusty Foot Philosophy : Engaging locality. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 25–42). Routledge.
- Plourde, M., et Georgeault, P. (2008). *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*. Les éditions Fides.
- Pollock, J. Y. (1978). Trace Theory and French syntax. Dans S. J. Keyser (dir.), *Recent transformational studies in European languages*. MIT Press.
- Poplack, S., Sankoff, D., et Miller, C. (1988). The social correlates and linguistic processes of lexical borrowing and assimilation. *Linguistics*, 26(1), 47–104. <https://doi.org/10.1515/ling.1988.26.1.47>
- Quicoli, A. C. (1976). Conditions on quantifier movement in French. *Linguistic Inquiry*, 10, 689–706. <https://www.jstor.org/stable/4177947>
- Racine, J. P. (2018). The death of dissent and the decline of dissin’: A diachronic study of race, gender, and genre in mainstream American rap. Dans A. S. Ross, et D. J. Rivers (dir.), *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience : Dissatisfaction and dissent* (pp. 237–268). Palgrave Macmillan.
- Ransom, A. J. (2013). “Québec History X”: Re-visioning the past through rap. *American Review of Canadian Studies*, 43(1), 12–29. <https://doi.org/10.1080/02722011.2013.769018>
- Rehner, K., et Mougeon, R. (2003). The effect of educational input on the development of sociolinguistic competence by French immersion students: The case of expressions of consequence in spoken French. *Journal of Educational Thought*, 37, 259–281.
- Remysen, W., Salita, A. L., et Barrière, M. (2020). Les accents régionaux au Québec : représentations et perceptions linguistiques dans la région de Beauce. *Cahiers de l'Association d'études en langue française*, 23(78), 21-54. [https://afls.net/cahiers/23.1/Cahiers\\_2020\\_23-1\\_Article2-Remysen-etAl-1.pdf](https://afls.net/cahiers/23.1/Cahiers_2020_23-1_Article2-Remysen-etAl-1.pdf)
- Robertson, R. (1996). *Globalization : Social theory and global culture*. Sage.
- Ross, A. S. (2018). “77% of Aussies are racist” : Intersections of politics and hip-hop in Australia. Dans A. S. Ross, et D. J. Rivers (dir.), *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience : Dissatisfaction and dissent* (pp. 69–99). Palgrave Macmillan.
- Ross, A. S., et Rivers, D. J. (2018). *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience: Dissatisfaction and dissent*. Palgrave Macmillan.

- Roth-Gordon, J. (2009). Conversational sampling, race trafficking, and the invocation of the *gueto* in Brazilian hip hop. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 63–77). Routledge.
- Roy. (1979). *Les conjonctions anglaises but et so dans le français parlé de Moncton* [Mémoire de maîtrise inédit]. Université du Québec à Montréal.
- Sarkar, M. (2008). « Ousqu'on chill à soir ? » : pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise. *Diversité Urbaine, Numéro thématique : Plurilinguisme et identités au Canada*, 27-44.  
<https://doi.org/10.7202/019560ar>
- Sarkar, M. (2009). “Still reppin’ pour mi gente” : The transformative power of language mixing in Quebec hip hop. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 139–158). Routledge.
- Sarkar, M., et Allen, D. (2007). Hybrid identities in Quebec hip-hop: Language, territory and ethnicity in the mix. *Journal of Language, Identity and Education*, 6(2), 117–130.  
<https://doi.org/10.1080/15348450701341253>
- Sarkar, M., et Low, B. (2012). Multilingualism and popular culture. Dans M. Martin-Jones, A. Blackledge, et A. Creese (dir.), *The Routledge handbook of multilingualism* (pp. 403–418). Routledge.
- Sarkar, M., et Winer, L. (2006). Multilingual codeswitching in Quebec rap: Poetry, pragmatics and performativity. *International Journal of Multilingualism*, 3(3), 173–192.  
<https://doi.org/10.2167/ijm030.0>
- Sarkar, M., Winer, L., et Sarkar, K. (2005). Multilingual code-switching in Montreal hip-hop : Mayhem meets method or, “tout moune qui talk trash kiss mon black ass du nord”. Dans J. Cohen, K. T. McAlister, K. Rolstad, et J. MacSwan (dir.), *Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism* (pp. 2057–2074). Cascadilla Press.
- Schiel, F. (1999). Automatic phonetic transcription of non-prompted speech. Dans J. J. Ohala, Y. Hasegawa, M. Ohala, D. Granville, et A. C. Bailey (dir.), *14th International Congress of Phonetic Sciences* (pp. 607-610). ICPhS Archive.
- Schiel, F. (2015). A Statistical Model for Predicting Pronunciation. Dans M. Wolters, J. Livingstone, B. Beattie, R. Smith, M. MacMahon, J. Stuart-Smith, et J. Scobbie (dir.), *18th International Congress of Phonetic Sciences* (article numéro 195). International Phonetic Association. <http://www.internationalphoneticassociation.org/icphs-proceedings/ICPhS2015/Papers/ICPHS0195.pdf>
- Scollon R., et Scollon, S. W. (2004). *Nexus analysis: Discourse and the emerging internet*. Routledge.
- Silverstein, M., et Urban, G. (1996). The natural history of discourse. Dans M. Silverstein, et G. Urban (dir.), *Natural histories of discourse* (pp. 1-20). University of Chicago Press.

- Simeziane, S. (2010). Roma rap and the *Black Train*: Minority voices in Hungarian hip hop. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 96–119). Continuum International Publishing Group.
- Smitherman, G. (1997). The chain remain the same: Communicative practices in the hip hop nation. *Journal of Black Studies*, 28(1), 3–25.  
<https://doi.org/10.1177/002193479702800101>
- Sow, N. (2018). Mots contre maux : le rap sénégalais, entre art du langage et activisme social. *Revue du centre de recherche analyse du discours*, 13(25), 75-83.  
<http://anadiss.usv.ro/arhiva/anadiss25/9.%20Sow%20Ndiene.pdf>
- Spady, J. G., Meghelli, S., et Alim, H. S. (2006). *Tha global cipa: Hip hop culture and consciousness*. Black History Museum Press.
- Statistique Canada. (2012). *Québec (Code 24) et Canada (Code 01). Profil du recensement, Recensement de 2011, produit n° 98-316-XWF au catalogue de Statistique Canada* [Tableau]. <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>
- Statistique Canada. (2017). *Québec [Province] et Canada [Pays]. Profil du recensement, Recensement de 2016, produit n° 98-316-X2016001 au catalogue de Statistique Canada* [Tableau]. <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>
- Statistique Canada. (2021). *Genre de la personne*.  
[https://www23.statcan.gc.ca/imdb/p3Var\\_f.pl?Function=DEC&Id=410445](https://www23.statcan.gc.ca/imdb/p3Var_f.pl?Function=DEC&Id=410445)
- Statistique Canada. (2022). *Profil du recensement, Recensement de la population de 2021, produit n° 98-316-X2021001 au catalogue de Statistique Canada* [Tableau].  
<https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2021/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>
- Stevens, L. (2008). *Breaking à Montréal : ethnographie d’une danse de rue hip-hop*. (N° de publication 10318) [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. L’archive de publications électroniques en libre accès de l’Université du Québec à Montréal.  
<https://archipel.uqam.ca/1063/1/M10318.pdf>
- Stroud, C. (2001). African mother-tongue programmes and the politics of language: Linguistic citizenship versus linguistic human rights. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 22(4), 339–355. <https://doi.org/10.1080/01434630108666440>
- Stylianou, E. (2010). Keeping it Native (?): The conflicts and contradictions of Cypriot hip hop. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 194–222). Continuum International Publishing Group.
- Sultana, S., Dovchin, S., et Pennycook, A. (2015). Transglossic language practices of young adults in Bangladesh and Mongolia. *International Journal of Multilingualism*, 12(1), 93–108.  
<https://doi.org/10.1080/14790718.2014.887088>

- Tagliamonte, S. A. (2006). *Analysing sociolinguistic variation*. Cambridge University Press.
- Terkourafi, M. (2010). *The languages of global hip hop*. Continuum International Publishing Group.
- Thérien, R. (2014). ADISQ. Dans *l'Encyclopédie Canadienne*.  
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/adisq>
- Thibault, A. (2011). Un code hybride français / anglais ? Le chiac acadien dans une chanson du groupe Radio Radio. *Zeitschrift Für Französische Sprache Und Literatur*, 121(1), 39-65.  
<https://www.jstor.org/stable/41348194>
- Thibault, P., et Daveluy, M. (1989). Quelques traces du passage du temps dans le parler des Montréalais, 1971-1984. *Language Variation and Change*, 1(1), 19-45.  
<https://doi.org/10.1017/S0954394500000107>
- Thibault P., et Vincent, D. (1990). *Un corpus de français parlé : recherches sociolinguistiques*. Université Laval.
- Tremblay, A. (2020). Emprunts verbaux dans le français de la communauté haïtienne du Québec. Dans D. Bigot, D. Liakin, R. A. Papen, A. Jebali, et M. Tremblay (dir.), *Les français d'ici en perspective* (pp. 131-151). Presses de l'Université Laval.
- Tsujimura, N., et Davis, S. (2009). Dragon Ash and the reinterpretation of hip hop: On the notion of rhyme in Japanese hip hop. Dans H. S. Alim, A. Ibrahim, et A. Pennycook (dir.), *Global linguistic flows : Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (pp. 179-193). Routledge.
- Varis, P., et Wang, X. (2016). Superdiversity on the internet: A case from China. Dans K. Arnaut, J. Blommaert, B. Rampton, et M. Spotti (dir.), *Language and superdiversity* (pp. 218-236). Routledge.
- Verbeke, M. (2016). *Rappers and linguistic variation: A study of non-standard language in selected francophone rap tracks* (N° de publication 680825) [Thèse de doctorat, University of Stirling]. <http://hdl.handle.net/1893/22915>
- Villeneuve, A.-J., Bigot, D., et Beaulieu, S. (2019). L'expression de la conséquence en français québécois : recherche empirique et pistes pour l'enseignement de l'oral. *Correspondance*, 25(4), 1-17. <http://correspo.ccdmd.qc.ca/index.php/document/l'expression-de-la-conséquence-en-francais-quebecois-recherche-empirique-et-pistes-pour-l'enseignement-de-l'oral>
- Waninge, F., Dörnyei, Z., et De Bot, K. (2014). Motivational dynamics in language learning: Change, stability, and context. *The Modern Language Journal*, 98(3), 704-723.  
<https://doi.org/10.1111/modl.12118>
- Wenger, E. (1998). *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803932>

- Westinen, E. (2018). “Who’s afraid of the dark?”: The ironic self-stereotype of the ethnic other in Finnish rap music. Dans A. S. Ross, et D. J. Rivers (dir.), *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience : Dissatisfaction and dissent* (pp. 131–161). Palgrave Macmillan.
- Wiemeyer, L., et Schaub, S. (2018). Dimensions of dissatisfaction and dissent in contemporary German rap : Social marginalization, politics, and identity formation. Dans A. S. Ross, et D. J. Rivers (dir.), *The sociolinguistics of hip-hop as critical conscience : Dissatisfaction and dissent* (pp. 37–67). Palgrave Macmillan.
- Wiesmath, R. (2000). *Enchaînement des propositions dans le français acadien du Nouveau-Brunswick/Canada : place de ce parler parmi d’autres variétés d’outre-mer* [Thèse de doctorat inédite]. Universität Freiburg.
- Wiesmath, R. (2006). *Le français acadien. Analyse syntaxique d’un corpus oral recueilli au Nouveau-Brunswick / Canada*. L’Harmattan.
- Williams, A. S. (2009). “We ain’t terrorists, but we droppin’ bombs” : Language use and localization of hip hop in Egypt (N° de publication 2142/14682) [Mémoire de maîtrise, University of Illinois at Urbana-Champaign]. IDEALS. <https://hdl.handle.net/2142/14682>
- Williams, A. S. (2010). “We ain’t terrorists but we droppin’ bombs’: Language use and localization in Egyptian hip hop. Dans M. Terkourafi (dir.), *The languages of global hip hop* (pp. 67–95). Continuum International Publishing Group.
- Williams, Q. E. (2016). Ethnicity and extreme locality in South Africa’s multilingual hip-hop ciphaz. Dans H. S. Alim, J. R. Rickford, et A. F. Ball (dir.), *Raciolinguistics : How language shapes our ideas about race* (pp. 113-133). Oxford University Press.
- Williams, Q. E. (2017). *Remix multilingualism: Hip hop, ethnography and performing marginalized voices*. Bloomsbury Academic.
- Williams, Q. E., et Stroud, C. (2010). Performing rap ciphaz in late-modern Cape Town: extreme locality and multilingual citizenship. *Afrika Focus*, 23(2), 39–59. <http://hdl.handle.net/10566/6953>
- Williams, Q. E., et Stroud, C. (2013). Multilingualism remixed: Sampling, braggadocio and the stylisation of local voice. *Stellenbosch Papers in Linguistics*, 42(1), 15–36. <https://doi.org/10.5774/42-0-145>
- Williams, Q. E., et Stroud, C. (2014). Battling the race: Stylizing language and coproducing whiteness and colouredness in a freestyle rap performance. *Journal of Linguistic Anthropology*, 24(3), 277–293. <https://www.jstor.org/stable/45278486>
- Winford, D. (2003). *An Introduction to Contact Linguistics*. Blackwell Publishing.

# Annexe

**Tableau A : Résultats de l'évaluation des artistes**

Artiste et rtmz	Critères de sélection										Abonnés FB	Abonnés IG	Abonnés TikTok	Abonnés Twitter	Article	Entrevue
	Vues Spotify	YouTube Music	Amazon	Deezer	Last.fm	Vues YouTube	Abonnés YT	Abonnés FB	Abonnés IG	Abonnés TikTok						
(1) Aleclair Ensemble	0.25/0.25 [53773]	0.25/0.25 [3110]	0.25/0.25 [300]	0.25/0.25 [3156]	1/1 [212700]	1/1 [12300000]	1/1 [78200]	0.25/0.25 [13285]	0.25/0.25 [24200]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2778]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(1) Korias	0.25/0.25 [147252]	0.25/0.25 [8720]	0.25/0.25 [800]	0.25/0.25 [18877]	1/1 [175400]	1/1 [3300000]	1/1 [78200]	0.25/0.25 [103656]	0.25/0.25 [62600]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2778]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(4) Dead Obies	0.25/0.25 [113299]	0.25/0.25 [29100]	0.25/0.25 [900]	0.25/0.25 [14386]	1/1 [62800]	1/1 [2400000]	1/1 [78200]	0.25/0.25 [89468]	0.25/0.25 [55800]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2778]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(4) Sans Pression	0.25/0.25 [50739]	0.25/0.25 [32000]	0.25/0.25 [70]	0.25/0.25 [5352]	1/1 [164900]	1/1 [2100000]	0.75/1 [32000]	0.25/0.25 [3266]	0.025 [0]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [5175]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(6) Mami Mitari	0.25/0.25 [22036]	0.25/0.25 [17300]	0.25/0.25 [50]	0.25/0.25 [2329]	0.75/1 [395100]	1/1 [1900000]	0.75/1 [17300]	0.25/0.25 [44198]	0.025 [13700]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(6) Suralmécia	0.25/0.25 [25655]	0.25/0.25 [34400]	0.25/0.25 [90]	0.25/0.25 [11286]	1/1 [84800]	1/1 [3300000]	0.75/1 [34400]	0.25/0.25 [58198]	0.025 [6561]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2778]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(8) Loud	0.25/0.25 [17512]	0.25/0.25 [6390]	0.25/0.25 [200]	0.025 [1359]	0.5/1 [6486]	0.5/1 [260000]	0.5/1 [6380]	0.25/0.25 [15225]	0.25/0.25 [19200]	0.25/0.25 [13300]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [1920]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(8) Loup	0.25/0.25 [201494]	0.25/0.25 [114000]	0.25/0.25 [1000]	0.25/0.25 [15541]	1/1 [384000]	1/1 [8600000]	1/1 [114000]	0.25/0.25 [1756]	0.25/0.25 [123000]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [632]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(9) Fouki	0.25/0.25 [311788]	0.25/0.25 [17300]	0.25/0.25 [1000]	0.25/0.25 [5942]	1/1 [123500]	1/1 [2500000]	1/1 [78200]	0.25/0.25 [45135]	0.25/0.25 [65500]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2778]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(9) Loco Locass	0.25/0.25 [61249]	0.025 [1790]	0.25/0.25 [90]	0.25/0.25 [9063]	1/1 [247400]	1/1 [1900000]	0.25/1 [1790]	0.25/0.25 [48000]	0.025 [1555]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [39700]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(9) Rymz	0.25/0.25 [40360]	0.25/0.25 [36900]	0.25/0.25 [100]	0.25/0.25 [9199]	0.75/1 [23500]	1/1 [2300000]	1/1 [36900]	0.25/0.25 [49379]	0.25/0.25 [31600]	0.25/0.25 [49]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [526]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(9) Sir Pathétik	0.25/0.25 [69875]	0.25/0.25 [9540]	0.25/0.25 [90]	0.25/0.25 [17141]	1/1 [87400]	0.75/1 [484000]	0.5/1 [9510]	0.25/0.25 [106210]	0.025 [0]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2100]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(9) Taklka	0.25/0.25 [34500]	0.25/0.25 [106000]	0.25/0.25 [60]	0.25/0.25 [9440]	0.75/1 [1078000]	1/1 [600000]	1/1 [106000]	0.25/0.25 [59658]	0.025 [13700]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [1123]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(14) Les Antipateurs	0.25/0.25 [37581]	0.25/0.25 [4030]	0.25/0.25 [100]	0.25/0.25 [4038]	1/1 [56900]	1/1 [3900000]	1/1 [66200]	0.25/0.25 [52025]	0.25/0.25 [27300]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [1099]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(14) Dnamic Massive	0.025 [1333]	0.025 [1690]	0.025 [0]	0.025 [994]	0.75/1 [22400]	0.25/1 [150000]	0.25/1 [1690]	0.025 [1500]	0.025 [2379]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [1361]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(16) Dnamic	0.025 [16476]	0.025 [470]	0.025 [20]	0.025 [386]	0.75/1 [23500]	0.75/1 [829000]	0.5/1 [2890]	0.025 [45800]	0.025 [528]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [453]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(16) Samian	0.025 [23027]	0.025 [991]	0.025 [0]	0.25/0.25 [3057]	0.75/1 [28600]	0.25/1 [65000]	0.25/1 [1960]	0.25/0.25 [39018]	0.25/0.25 [15900]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [5]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(18) Laurence Nerbone	0.025 [20167]	0.025 [2460]	0.25/0.25 [200]	0.025 [555]	0.75/1 [37300]	0.5/1 [244000]	0.25/1 [2460]	0.25/0.25 [11083]	0.25/0.25 [10000]	0.25/0.25 [77]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [1943]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(18) Webster	0.025 [3143]	0.025 [288]	0.025 [0]	0.025 [300]	0.75/1 [14500]	0.5/1 [205000]	0.5/1 [11200]	0.25/0.25 [16516]	0.025 [6349]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(20) Enma	0.25/0.25 [11733]	0.25/0.25 [4960]	0.25/0.25 [200]	0.25/0.25 [9120]	1/1 [104200]	1/1 [4700000]	1/1 [91500]	0.25/0.25 [39987]	0.25/0.25 [108000]	0.025 [53]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [4218]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(21) SSAANG14	0.25/0.25 [83372]	0.25/0.25 [56700]	0.25/0.25 [300]	0.25/0.25 [10301]	1/1 [49500]	1/1 [4300000]	1/1 [56600]	0.25/0.25 [23750]	0.25/0.25 [50500]	0.025 [234]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [234]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(21) Omnikrom	0.025 [3226]	0.025 [197]	0.025 [0]	0.25/0.25 [3776]	1/1 [168600]	0.75/1 [430000]	0.1/1 [0]	0.25/0.25 [9826]	0.025 [488]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(23) Tizzo x Shreez	0.25/0.25 [48805]	0.25/0.25 [3000]	0.25/0.25 [100]	0.25/0.25 [2471]	0.75/1 [18700]	0.75/1 [839000]	0.5/1 [12100]	0.25/0.25 [8813]	0.25/0.25 [39400]	0.25/0.25 [968]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [425]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(24) Mizton	0.025 [6382]	0.025 [0]	0.025 [20]	0.025 [224]	0.75/1 [106000]	0.25/1 [220000]	0.1/1 [400]	0.025 [1456]	0.025 [0]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(24) Yes Mc'an	0.25/0.25 [27981]	0.25/0.25 [20300]	0.025 [20]	0.025 [509]	0.75/1 [17900]	1/1 [2200000]	0.75/1 [20300]	0.25/0.25 [25851]	0.25/0.25 [58400]	0.25/0.25 [273]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [3959]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(24) Yvon Krevé	0.025 [1397]	0.025 [577]	0.025 [0]	0.025 [219]	0.5/1 [6698]	0.75/1 [966000]	0.25/1 [1660]	0.25/0.25 [12860]	0.025 [1283]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [542]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(27) LaF	0.25/0.25 [32856]	0.025 [987]	0.25/0.25 [40]	0.025 [164]	0.75/1 [26900]	0.25/1 [126000]	1/1 [78200]	0.025 [6104]	0.025 [6393]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2778]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(27) Rowjay	0.025 [17232]	0.025 [745]	0.025 [10]	0.25/0.25 [1609]	1/1 [41200]	0.25/1 [101000]	0.5/1 [5200]	0.25/0.25 [3376]	0.25/0.25 [17100]	0.25/0.25 [262]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [5102]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(29) Anodjay	0.025 [2404]	0.025 [109]	0.025 [0]	0.025 [543]	0.5/1 [5572]	0.5/1 [177000]	1/1 [78200]	0.025 [3244]	0.025 [3649]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2114]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(29) Izzy-S	0.025 [22210]	0.25/0.25 [31500]	0.025 [20]	0.25/0.25 [1896]	0.5/1 [9760]	1/1 [2200000]	0.75/1 [31500]	0.25/0.25 [10774]	0.25/0.25 [32000]	0.25/0.25 [90]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [342]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(29) La Zorra	0.25/0.25 [140850]	0.25/0.25 [12500]	0.25/0.25 [60]	0.25/0.25 [1791]	0.5/1 [5902]	0.75/1 [1300000]	0.75/1 [12300]	0.025 [3000]	0.25/0.25 [10800]	0.25/0.25 [7669]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [487]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(29) Leïla Lamova	0.025 [2895]	0.25/0.25 [10700]	0.025 [0]	0.025 [1363]	0.5/1 [5698]	0.5/1 [267000]	0.5/1 [10700]	0.025 [8110]	0.25/0.25 [19700]	0.25/0.25 [11900]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [8173]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(33) Benny Adam	0.025 [20475]	0.25/0.25 [13800]	0.025 [0]	0.025 [154]	0.25/1 [3298]	0.75/1 [138000]	0.75/1 [13800]	0.025 [1300]	0.025 [8335]	0.25/0.25 [30]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [30]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(33) Brown Family	0.025 [6429]	0.025 [76]	0.025 [0]	0.025 [49]	0.5/1 [5024]	0.5/1 [184000]	1/1 [78200]	0.025 [5500]	0.025 [2302]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [2778]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(33) Jay Jay	0.025 [4053]	0.025 [374]	0.025 [0]	0.025 [629]	1/1 [66100]	0.25/1 [106000]	1/1 [78200]	0.025 [2300]	0.025 [1818]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(36) Connaisseur Tianso	0.025 [10541]	0.25/0.25 [5220]	0.25/0.25 [40]	0.025 [161]	0.5/1 [9341]	0.5/1 [271000]	0.5/1 [5180]	0.025 [2500]	0.025 [8907]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [29]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(36) Marième	0.025 [6719]	0.025 [729]	0.025 [0]	0.025 [4]	0.25/1 [1091]	0.25/1 [99000]	0.1 [723]	0.25/0.25 [23422]	0.25/0.25 [15000]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(36) Raceoon	0.025 [5144]	0.025 [177]	0.025 [0]	0.025 [119]	1/1 [44500]	0.25/1 [120000]	0.75/1 [22000]	0.025 [1200]	0.025 [4851]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(36) Salimo	0.025 [14475]	0.25/0.25 [12300]	0.025 [0]	0.025 [486]	0.25/1 [3505]	0.5/1 [315000]	0.75/1 [12300]	0.025 [4597]	0.25/0.25 [1860]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [525]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(40) Soobilz	0.025 [5166]	0.025 [260]	0.025 [10]	0.025 [654]	0.1 [588]	0.75/1 [1500000]	0.75/1 [14400]	0.025 [0]	0.25/0.25 [19900]	0.25/0.25 [408]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(41) Farfader	0.025 [11885]	0.025 [499]	0.25/0.25 [40]	0.25/0.25 [1498]	0.25/1 [2397]	0.25/1 [760000]	0.5/1 [3890]	0.25/0.25 [24309]	0.25/0.25 [13800]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [1201]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(41) Lary Kidd	0.025 [12811]	0.25/0.25 [4750]	0.025 [20]	0.025 [574]	0.75/1 [36500]	0.5/1 [252000]	0.5/1 [4750]	0.025 [7304]	0.25/0.25 [14900]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(43) Kella	0.025 [22]	0.025 [6]	0.025 [0]	0.025 [332]	0.1 [0]	0.1 [26000]	0.1 [286]	0.025 [5100]	0.025 [793]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(44) OneNessa	0.025 [4109]	0.025 [317]	0.025 [0]	0.025 [103]	0.1 [17]	0.1 [4000]	0.1 [317]	0.025 [1578]	0.25/0.25 [16]	0.25/0.25 [16]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [61]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(45) Bad Nylon	0.025 [176]	0.025 [311]	0.025 [0]	0.025 [34]	0.25/1 [2140]	0.25/1 [33000]	0.1 [420]	0.025 [3200]	0.025 [822]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(46) Calamine	0.025 [5246]	0.025 [661]	0.025 [10]	0.025 [88]	0.1 [68]	0.1 [13000]	0.1 [656]	0.025 [1300]	0.025 [2245]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(46) MCM	0.025 [4699]	0.025 [312]	0.025 [0]	0.025 [807]	0.1 [0]	0.5/1 [201000]	0.5/1 [10200]	0.25/0.25 [8300]	0.025 [3091]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(48) Parazar	0.025 [108]	0.025 [250]	0.025 [0]	0.025 [2]	0.1 [16]	0.1 [4600]	0.1 [250]	0.025 [186]	0.025 [1696]	0.025 [0]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	0.25/0.25 [4068]	1/1 [Out]	1/1 [Out]	
(49) King Fall	0.025 [484]	0.														



**Tableau B**  
**Discographie**

Ané.	Œuvre	No	2011	Tuladis	12	2010	Et7era	13
		.	2011	Un PIOU PIOU	14	2010	Les mots	1
				parmi tant		Tota		51
				d'autres		1		
			2012	AMERICA	19	<b>Bad Nylon</b>		
			2012	Dans l'South du	3	2015	Le deuxième set	7
				Bas		2015	Musique de	5
			2012	E.M.M.A.N.U.E.	4		brunch	
				L.		2016	Bootycall	1
			2012	Jimmy	1	2017	GIRL GANG	1
			2012	Les filles du roé	9	2017	Rappa	1
			2012	Soya	1	2018	Bébé t'es unique	9
			2013	Les maigres	19	Tota		24
				blancs de		1		
				l'Amérique du		<b>Benny Adam</b>		
				Noir		2015	Logan's Run	1
			2013	Sur les terres	5		Remix	
				d'Armand Viau		2019	La barquetterie	7
			2014	Toute est	14	2020	G.O.A.T. Talk	1
				impossible		2020	La	5
			2014	XXL	11		barquetterie SS2	
			2016	Les frères	13	2020	Non C non	1
				cueilleurs		2021	Alizée	1
			2016	Long jeu	14	2021	Yen aura po de	1
			2017	La joie	12		facile	
			2018	Cadillac Rose	1	Tota		17
			2018	Le sens des	14	1		
				paroles		<b>Brown Family</b>		
			2019	AMERICA	10	2016	Brown	12
				Volume 2		2016	Spring Again	1
			2019	LOTO	1	2017	Monstres	1
			2019	Maison	6	2017	Pain Killer	1
			2019	Mets du respect	1	2017	POPLUV	7
				dans ton bac		2018	Nervous	2
			2019	Nul n'est roé en	12	2019	Brown baby	14
				son royaume			gone	
			2019	Sainte-Foy	11	2020	Pawn Shop	1
			2020	1036	13	2021	Fireman	1
			2020	Capitaine	14	2021	Pull Up	1
				Canada		Tota		41
			2020	Club	14	1		
				Mixtape 2020		<b>Calamine</b>		
			2020	Poussin Chatte	1	2019	Sessions 1420	5
			2020	QDBV	1	2020	Boulette proof	11
			2021	On cherche plus	1	2020	Fraîche heure	5
				on trouve		2020	Jean-Talon	1
			2021	Sac à surprise	9	2021	Ghetto Blaster	1
			Tota		29	2021	Sunshine (III)	1
			1		5	Tota		24
			<b>Anodajay</b>			1		
			2003	Premier VII	20	<b>Chloé KDL</b>		
			2006	Septentrion	17	2020	5K	1

2020	Brasser	1	1997	La force de	12	2017	Sexe, violence,	1
2020	C'est Chloé	1		comprendre			rap et flouze	
	Bitch		1999	Dubmatique	13	2018	Des fusils et des	17
2020	Parler caca dans	1	2001	Influences	11		roses	
	l'aile		2003	Mémoire	12	2018	Enlève mon nom	1
2020	Pull Up	1	2009	Trait d'union	12		de ta bouche	
2020	R.M.Q.D.	1	Tota		60	2018	Le monde est à	1
Tota		6	l				nous	
l			<b>Enima</b>			2019	Montrez-moi	1
<b>Connaisseur Ticaso</b>			2016	En attendant	6	2020	Asile	1
2000	Apéro	8		MMS Vol. 1		2020	F5*	1
2000	Interlude	1	2016	Flexin	1	2020	Lascars	1
	Montréalité		2016	MMS, Volume 1	17	2020	Rouge neige	1
2001	Ange ou démon	1	2016	MMS,	12	2021	On se bat	1
2003	Skillz et réalité	23		Volume 1.5		Tota		56
2004	Juste des paroles	1	2017	Éclipse	26	l		
2004	Nightlife	1	2017	Finesse Kingz	11	<b>FouKi</b>		
2004	On s'laissera pas	1	2017	Going to Hell	1	2016	Plato Hess	13
	faire		2017	Pole	1	2017	#Actif	1
2005	Bienvenue dans	20	2018	BTP	1	2017	B&C	1
	mon blok Vol. 1		2018	Cardi B	1	2017	Extendo	9
2007	La vie qu'on a	1	2018	Chacun sa	1	2017	Parapluie	1
	choisis			manière		2017	Pré_Zay	11
2007	S'tu correct tête	1	2018	Mi amor	1	2017	Sour Face	8
	poule?		2018	OPN	21		Musique	
2021	Air Ali	1	2018	Santana	1	2017	Yay	1
2021	Contre le monde	1	2018	Water	1	2017	Zeya	1
2021	Le pont	1	2019	514 Freestyle #1	1	2018	Audigier	1
2021	Normal de l'Est	15	2019	À l'aise	1	2018	Bûrlés	1
2021	QCLTUR	1	2019	De rien	16	2018	Debout	1
Tota		77	2019	Essayer	1	2018	La zayté	4
l			2019	MASD9OCH	1	2018	Lait de chèvre	1
<b>Dead Obies</b>			2019	Melodie	1	2018	LEGO	1
2012	Beubé Boom !	12	2019	Plan B	1	2018	Makeup	1
2012	Collation Vol. 1	22	2020	Cullinan	1	2018	Miracles	1
2013	Montréal \$ud	17	2020	JSP	1	2018	Nervous	1
2014	Collation Vol. 2	11	2020	Mary Jane	1	2018	Presque par	1
	Limon Verde :		2020	Million	1		coeur	
	La experiencia		2021	Béatrice	1	2018	Purp de St-Mich	1
2016	Gesamtkunstwer	15	2021	Booska MMS	1	2018	Rebondir	1
	k		2021	E7*	4	2018	Rigolade	1
2016	Grunt #30	1	2021	Sang sur les	1	2018	Zay	12
2017	Air Max (EP)	6		mains		2019	#Savage	1
2017	Monnaie	1	2021	Untitled*	1	2019	AIR	1
2018	Break	1	2021	Validé	1	2019	Budapest	1
2019	DEAD.	11	2021	Vedette	1	2019	COSMOS	1
Tota		97	Tota		13	2019	Danger	1
l			l		8	2019	Juulie	1
<b>Donzelle</b>			<b>Farfadet</b>			2019	New Man	1
2008	Parle parle, jase	15	2011	Indomptable	1	2019	Nouveau soleil	1
	jase		2013	F.A.R.F.	13	2019	Origami	1
2017	Jalousie	1	2015	Avant mon	1	2019	Politesse	1
2018	Génie	1		dernier adieu		2019	Positif	1
2018	Presse-jus	10	2015	Farfadet	12	2019	Ride alone	1
Tota		27	2016	Claquer ma paye	1	2019	Wono	1
l			2016	Ma couronne	1	2019	ZayZay	18
<b>Dubmatique</b>			2016	Une fois	1	2020	All bleu	1



2016	XO	10
2017	All I Want for Christmas is You	1
2017	XO Deluxe	3
2018	On s'envole encore	1
2019	Entre tes bras	1
2019	FEU	14
2020	C'est Noel Naughty Christmas	1
2020	Faut que ça change	1
2021	OMG	12
Tota		47
l		
<b><u>Leïla Lanova</u></b>		
2015	Single	3
2018	Mon lit	1
2018	Talent	1
2018	Trop tard	1
2019	Bread	1
2019	Frisson	1
2020	Feu vert	1
2020	Malin plaisir	1
2020	Mon fix	1
2020	Percer le ciel	1
2020	Star Trek	1
2021	Qui te connaît	1
Tota		14
l		
<b><u>Les Anticipateurs</u></b>		
2010	Deep dans l'game	6
2012	Jeu de puissance	10
2013	Tour du chapeau	17
2014	Prolongation	8
2015	G.O.L.F. Gangster Original de la Langue Française	18
2015	L'ANTICHAM BRE	10
2016	La coupe	10
2016	Match des étoiles	10
2017	\$loche	1
2017	Diamants francs-maçons	1
2017	Ouin a fait ça bin	1
2017	Ouinouinouin	1
2017	P.U.C.K. Prophètes universels de la	10

	chanson kebekoise	
2017	Raisonnable	1
2018	Avec le DJ	1
2018	Bateaux Colombiens	22
2018	Justin Trudeau	1
2019	Nana	1
2019	Temple de la renommée	10
2020	Dieu du Québec	22
2020	On va gagner	1
Tota		16
l		2
<b><u>Loco Locass</u></b>		
2000	Manifestif	17
2004	Amour oral	13
2006	La russe	1
2007	La paix des braves	1
2012	Hymne à Québec	1
2012	La trahison des marchands	1
2012	M'accrocher	1
2013	In vivo	4
2013	Le Québec est mort, vive le Québec!	14
2014	Le but	1
2014	Libérez-nous des libéraux	1
2016	Le clan	1
Tota		56
l		
<b><u>Loud</u></b>		
2006	Erreurs de la nature	28
2009	Money Money	1
2011	David Blaine	1
2011	Orson Welles	1
2012	Gullywood	11
2013	10kilos.us Freestyle	1
2013	Cendres	1
2013	Gully plus	7
2013	O mon Dieu	6
2014	Blue Volvo	10
2014	BRBR 2014 Freestyle	1
2015	Savoir	1
2015	Young Summer	1
2016	FLAME	1
2016	Grunt #29	1
2016	Ondulé	5
2016	Pardon	1

2017	Divine moments of truth	1
2017	New Phone	4
2017	RIP	1
2017	Une année record	10
2018	Dans la nuit	1
2018	Iron Mic Freestyle	1
2019	Sac de sport	1
2019	Tout ça pour ça	10
2019	WOOZY	1
2020	Légendaire	1
2020	Rêve de jeunesse	1
Tota		11
l		0
<b><u>Manu Militari</u></b>		
2004	Bidou	1
2004	Nos couleurs	1
2004	Pour qui tu te prends?	1
2005	Automne 2005	1
2006	Voix de fait	12
2009	Crime d'honneur	12
2012	L'attente	1
2012	Marée humaine	12
2013	Arrive en ville	1
2013	La vida loca	1
2013	Violence	1
2014	Kinshasa Nights*	1
2015	Le rappel	1
2015	Océan	12
2020	Grands départs	1
Tota		59
l		
<b><u>Marième</u></b>		
2003	Raison de vivre	1
2003	Soirée chill	1
2003	Whatdafuckittakes to Be Heard	1
2003	Why	1
2006	Ultime atome	1
2011	Everyday	1
2013	Another day	1
2014	Petit Tonnerre	13
2016	Jusqu'à l'aube	4
2016	Overseas Telegram	1
2017	Lova Notes and Outta Space Poems	12
2018	Asile	1
2018	Jeune forever	1
2018	Le sablier	1
2021	Brûler les ponts	1
2021	On se bat	1

Tota	42	2008	Redanse la poutine	1	2018	Slick Rick	1	
1					2018	Zéros	1	
<b>MC La Sauce</b>		2009	Comme à la télévision 100	13	2019	Streaming	1	
2011	Société parfaite	15			2019	Swisher rempli	1	
Tota	15	2021	Bus magique	5	2020	Bounce	1	
1		2021	Michel-Ange	1	2020	Free CDF2	8	
<b>MCM</b>		Tota		48	2020	Kung Fu Margiela 2	1	
2016	Militante	1			2021	CDF2 : Les chroniques d'un jeune entrepreneur	7	
2017	Bonnie and Clyde	18	<b>OneNessa</b>		Tota		77	
2018	La Nina	13	2015	The Archer	12	1		
2019	Bonnie and Clyde 2.0	11	2017	Tough Man	1			
2020	Femmes de valeur	1	2019	In My Feelings	1			
2020	Middle Finger	1	2019	Tout donner	1			
2020	Tenir debout	20	2020	Dernière	1			
2021	Fleur noire	1	2020	Free Yourself	1			
Tota	81	2021	Avancer	1	<b>Rvmz</b>			
1		2021	Partir	1	2006	Choisis	1	
<b>Muzion</b>		Tota		19	2011	Jungle Music	18	
1999	Mentalité Moune Morne	17	<b>Parazar</b>		2011	Marchand d'son	18	
1999	Témoin	1	2021	C'est live	8	2012	Complicité de meurtre	1
2002	J'révolutionne	14	Tota		8	2013	Avant qu'on s'arrache	1
2005	C'est pour ça qu'on vit	1	1			2013	Demain veut dire jamais	1
2006	Tous nés pour mourir	1	<b>Raccoon</b>			2014	Blessures éternelles	1
2012	Pionniers	1	2016	One Love	1	2014	Indélébile	15
2016	Ma voix	1	2019	Arno vs Raccoon	1	2015	Diamant rare	1
2019	Shadow	1	2019	Gentil pour un noir	9	2015	Enterrer vivant	1
Tota	37	2019	Mettre les gants, tuer le Croc-mitaine	9	2015	Rolling Stone	1	
1		2020	Honneur	1	2015	Super héros	1	
<b>Nomadic Massive</b>		2020	Le set up	8	2016	Amsterdam	11	
2007	Nomad's Land	9	2021	Gars d'la ville	1	2016	Overdose	1
2010	Nomadic Massive	18	2021	Narcissique	1	2016	Petit prince	16
2015	Jistis Set Me Free	1	2021	Pavlov	1	2017	Crâne	1
2015	Konsa	1	2021	Pull Up	1	2017	Mille soleils	14
2016	The Big Band Theory	16	2021	QCLTUR	1	2017	Montréal XO	1
2018	Miwa	5	2021	R2*	1	2018	Dans mon sang	1
2019	Times	12	2021	Victime	1	2018	S-H	1
Tota	62	Tota		36	2018	Sorbet Collant	1	
1		1	<b>Rowjay</b>		2019	Cercueil	1	
<b>Omnikrom</b>		2013	Stunnin'	12	2019	Fais ton shift	1	
2005	Futurs millionnaires Vol. 1	5	2014	Birth of Rowjayz	7	2019	GOLF	1
2006	Chewing-Gum Fraise	1	2015	A Trappin Ape	13	2020	Faiseur de pluie	5
2006	FM2 : 24 Pouces Glacés	8	2016	Carnaval de Finesse	12	2020	Légendaire	1
2007	Trop Banane!	13	2016	Tour de France	1	2020	Nouvelle Jungle	5
2008	McFly	1	2017	F-Zero	1	2020	On my way	1
			2017	Hustle	1	2021	#Numéro	1
			2018	Bonjour, Hi	1	2021	Party	1
			2018	Geeked Up	1	Tota		12
			2018	Hors catégorie	6	1		4
			2018	Rolls Royce	1	<b>Salimo</b>		
						2016	514 mon domicile	1
						2016	À force d'y croire	1
						2017	G.G	1

2017	Habibi	1
2017	Son inédit	1
2017	Une histoire, un début	6
2018	Chacun son chemin	14
2019	BanDZ	1
2019	Mia Cara	1
2019	Sal Story	1
2020	Blackout	1
2020	Hood Boy	1
2020	Pas comme eux	1
2021	Gotham	1
Tota		32

1

### Samian

2007	Face à soi-même	13
2010	Face à la musique	14
2010	Le 7e Régiment	1
2012	Plan Nord	1
2015	Enfant de la terre	13
2019	Le messenger	8
2021	Nikamo	8
Tota		58

1

### Sans Pression

1999	514-50 Dans mon réseau	14
2001	Interlude Le plan	1
2001	Pète la coche	1
2003	Répliques aux offusqués	17
2007	Thirteen Deep	13
2008	La tendance se maintient	16
2012	Le mouvement	1
2013	Vagabond ma religion	17
2017	Si j'part aujourd'hui	1
2018	French Amerikkka	17
2018	Good shit	1
2019	Bando	1
2019	Que du love	1
2020	Fameux modialement	1
2020	No turning back	1
2020	Partenaire de crimes	1
2020	Psycho	1
2021	Immortel	4
2021	Quasiment over	1
2021	Sur le terrain	1
2021	We Nasty	1

Tota	11
1	2

### Sarahmée

2015	Légitime	16
2018	Cissé	1
2018	Jamais trop tard	1
2019	Fabuleuses	1
2019	Irréversible	14
2020	Local	1
2020	Tout recommencer	1
2021	Poupée Russe	13

Tota	48
1	

### Sensei H

2018	Utopie	9
2019	Magstyle	1
2019	Magouille	5
2019	Roya	1
2020	Force de vivre	1
2020	Le but du jeu	13
2021	Focus	7
2021	Parlons de l'essence	1

Tota	38
1	

### Sir Pathétik

2000	Démo	5
2004	3 ans de trippe après	20
2005	Un gars d'même	21
2006	Comme je suis	18
2006	It's All Right	1
2007	Mauvaize Frékentations	18
2008	Avant k'tu m'oublies	21
2008	Cédrika	1
2009	Hier encore	1
2009	Toute une histoire	17
2010	10e Round	20
2011	On veut la coupe	1
2012	100 000 fois merci	12
2012	Encore et encore	1
2012	Soldat de la musique	21
2013	Comme dans l'temps	20
2013	Désolé II	1
2013	J'rap pour toi	1
2013	Prisonnier des mots	20
2014	Erreur de gars chaud	1

2014	Je veux que tu sois fier	1
2014	La prière du trippeux	1
2014	Le petit gars d'à côté	1
2014	Le Québécois	17
2014	Les gars de la place	1
2014	On va se planter	1
2017	Me passer de toi	1
2018	Un dernier shooter	19
2019	Inédit	22
2019	La tisseuse de cocons	1
2020	Est-ce que l'amour existe encore?	1
2020	Qui sommes nous pour juger	1
2021	Ak les boys	6
Tota		29
1		4

### Soubillz

2018	Blow	1
2018	C'est la vie	1
2018	Kingz	1
2018	Mr. Bean	1
2018	Pour la mula	1
2018	Senorita	1
2019	Best life	1
2019	Milf	1
2019	Omerta	1
2020	Bella	1
2020	Né pour briller	11
2021	Né pour vaincre	9
2021	Paradise	1
Tota		31

### Souldia

2009	Art Kontrol	18
2011	Double tranchant	14
2011	Les Archives Vol. 1	15
2012	Les origines du mal	24
2014	Krime grave	15
2015	Les Archives Vol. 2	15
2016	Amsterdam	11
2016	Les Archives Vol. 3	13
2016	Sacrifice	12
2017	Ad vitam aeternam	13
2018	L'album noir	10

2018	Survivant	16
2019	Barillet	1
2019	Every day	1
2019	Méromane	1
2019	Nouveau soleil	1
2020	Backstage	18
2020	KM	1
2020	Minuit trop tard	1
2020	OFF	13
2020	Rêve de jeunesse	1
2020	Rouge neige	1
2020	Silence radio	10
2020	SKRAB	1
2021	Brûler les ponts	1
2021	Ciao	1
2021	Les apparences	1
Tota		22
l		9

### **Taktika**

2001	Mon mic, mon forty, mon blunt	13
2005	L'affaire Taktika	16
2005	Un été cher nous	1
2007	Génération extreme	1
2007	Hey	1
2007	J'étouffe	1
2007	Québec dort	1
2008	Le coeur et la raison	17
2009	Désarmé jusqu'aux dents	1
2009	Ma marque part 2	1
2010	La loi du silence	1
2010	La loi du silence	1
2010	Moje nech	1
2010	Urgence de vivre	1
2011	À bout portant	15
2011	C'est qui l'best	1
2011	Le tour de mon monde	1
2012	À force d'y croire	1
2012	Plus qu'un souvenir	1
2012	Strugglin	1
2013	La vérité choque	1
2013	Mouvement de foule	1
2013	Opinion publique	1
2013	Sale sud	1
2014	Explicit music	1
2014	Faut pas clasher l'équipe	1
2014	Marginalie	1

2014	Trop fort pour la ligue	1
2014	Vie d'artiste	1
2015	Avant mon dernier adieu	1
2015	Référence	1
2015	Résilient	13
2017	À feu et à sang	1
2017	À la croisée des chemins	1
2017	Explicit gang	1
2017	Même réalité	1
2017	Respecte le flag	1
2019	Tant que j'respire	14
2021	À raison ou à tord	1
2021	Celui qui rêve	1
Tota		12
l		2

### **Tizzo x Shreez**

2018	51tr4p Fr4p50	16
2018	Ahuntsic	1
2018	Dang	1
2018	Fouette Jean-Baptiste	11
2018	Fouette leur langue	1
2018	J'ai frette	1
2018	JNSP	1
2018	Sale	1
2018	Tu sais, Vol. 1	16
2018	Zowlloven	9
2019	2 dans la coupe	1
2019	Bip	1
2019	Canicule, Vol. 1	13
2019	Dans mon temps	1
2019	En amour	1
2019	Fais ton shift	1
2019	Fast Life	1
2019	Flocon Zow	11
2019	Fouette St-Patrick	13
2019	Joyeuse fouette	5
2019	La vie gratuite	12
2019	Mets du respect dans ton bac	1
2019	On est lit	1
2019	Pavel Bure	1
2019	Poof	1
2019	Poudlard	1
2019	Soucoupe volante	1
2019	Soussa	1
2019	Temps des fouette	1
2020	412	1

2020	24/7	1
2020	Boîte à pizza	1
2020	Ca crash	1
2020	Contrebande	1
2020	Drogue	1
2020	Gaillance	1
2020	Girlfriend	1
2020	Ini mini mani mo	1
2020	Jamais j'trust	1
2020	Légendaire	1
2020	Méga mula	1
2020	Murder - Pt. 1	1
2020	Mystique	1
2020	OFF	13
2020	On frap	16
2020	Pas des blagues	1
2020	Père Noel	1
2020	Pipi	1
2020	Pole	1
2020	Tout recommencer	1
2020	Tout tuer	1
2020	Uber	1
2020	Zob	1
2021	#PLP	1
2021	4 Freestyle Remix	1
2021	Accessible	1
2021	Ahla W Sahla	1
2021	Avalon	1
2021	Bad	1
2021	Drip	1
2021	Grangou	1
2021	Incompris	1
2021	Je m'en rappelle	1
2021	Key Largo	1
2021	Money Man	1
2021	Montréal Interlude Kayak	1
2021	NBA	1
2021	Oué oué	1
2021	Percer	1
2021	Pour le plug	11
2021	Réel	1
2021	Salsa	1
2021	Scooby Doo	1
2021	Victory Lap	1
Tota		20
l		8

### **Webster**

2003	L'album double	19
2007	Sagesse immobile	16
2011	Le vieux de la montagne	16
2012	Bars on me	1

2013	À l'ombre des feuilles	15	Tota l	32
2013	La poignée de Punchlines #19	1		
2018	PINACOLADA	1		
2019	Webster & 5 For Trio	10		
2020	Just enough	1		
2020	Naît aigre	1		
2020	Sky	4		
2021	Quasiment over	1		
Tota l		86		

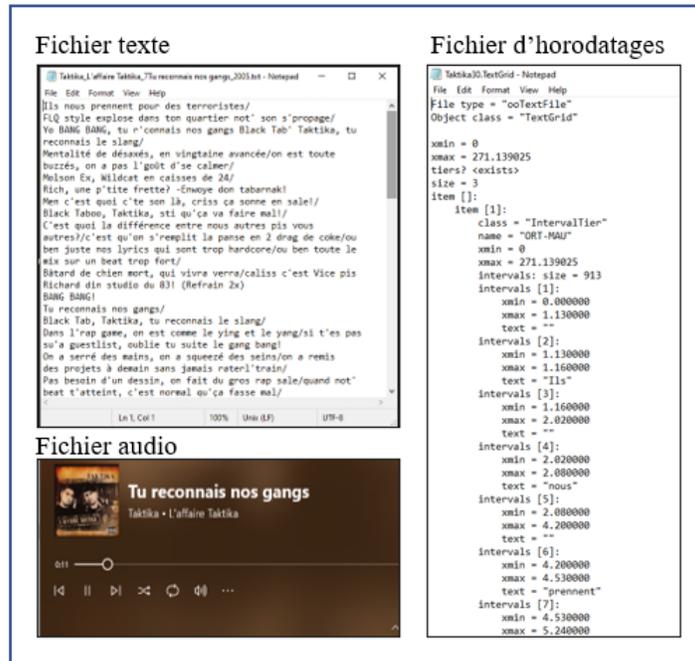
### **Yes McCa**

2012	Collation Vol. 1	22		
2013	Chacalcolik vs Yes McCa	1		
2013	JH\$ Remix	1		
2013	Montréal \$ud	17		
2014	0 à 10 kilos	1		
2015	Pow Wow	1		
2016	Gesamtkunstwer k	15		
2016	Yes McCa vs Hermano Salvatore	1		
2017	Air Max (EP)	6		
2017	Les palmiers brûlent dans la nuit	1		
2017	Monnaie	1		
2017	PS, merci pour le love	7		
2018	Désirée	1		
2018	Forêts	1		
2018	OUI (tout, tout, tout, toutttte)	8		
2019	Loi 101	1		
2020	Dans la peau	1		
2020	Panorama	1		
2021	4 Freestyle	1		
2021	4 Freestyle Remix	1		
Tota l		89		

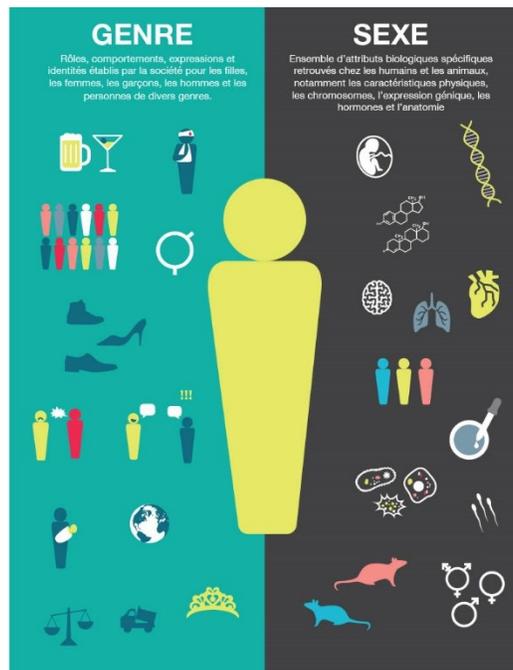
### **Yvon Krevé**

1998	450 degrés	1		
1999	L'étage souterrain	1		
1999	Zone sinistrée	1		
2000	L'accent grave	14		
2000	Les rues sont énervées	1		
2001	Pète la coche	1		
2003	Quand j'rap pas	12		
2008	T'aimes un bad boy	1		

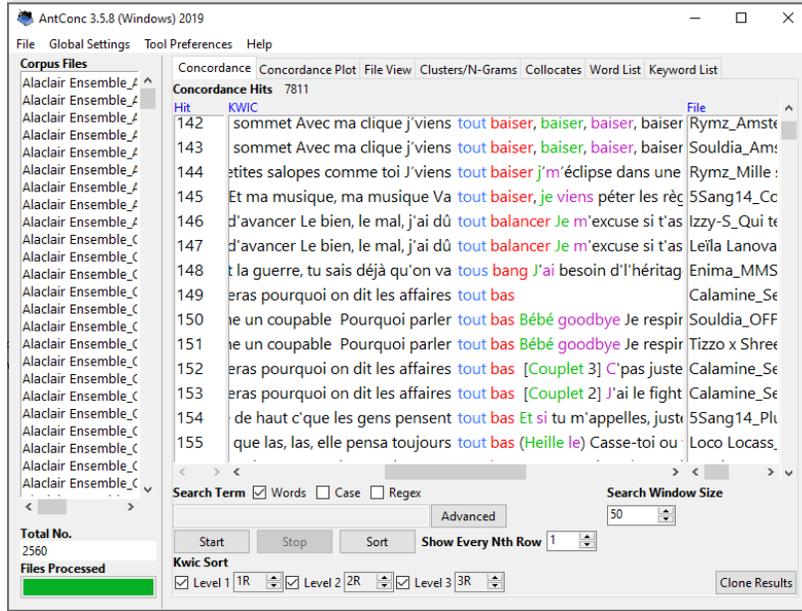
**Figure 1**  
*Exemple des trois formats de données du corpus*



**Figure 2**  
*Infographie sur le « genre » et le « sexe » des Instituts de recherche en santé du Canada*



**Figure 3**  
*Exemple de résultats de recherche concordantiel dans AntConc*



**Figure 4**  
*Exemple du produit de la procédure générale de codage*

The screenshot shows a spreadsheet with a table of artist data. The table has 13 columns: Artistes, Vari, Genre, Age, Naissi, Orig, Gene, Année, Fonction, Lâ, Pré-texte, Post-texte, Album, Chanson, and CONCAT. The data rows list various artists like Rowjay, Fouki, OneNessa, Muzlon, etc., with their corresponding metadata and text snippets.

Artistes	Vari	Genre	Age	Naissi	Orig	Gene	Année	Fonction	Lâ	Pré-texte	Post-texte	Album	Chanson	CONCAT
Rowjay	( s m a m l	1 p	a	n						mon ? ne baise pas Pour some pour some hennes	So many soldiers on the field oyou know	A Trappin Ap6	Hennes	(smam1p
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						' I'm all fucking drippin' Killing myself I'm	so fucking addicted She want a kiss but she fucking [	Single	Yay	(smbm2ran
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						Bugatti (yay yay yay) [Verse 2 : Fouki] Imma get	so high (Imma get so high) Fuck rester sober (Fuck	Single	Yay	(smbm2ran
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						me and I don't know yeah Imma get	so high (Imma get so high) Imma end up so	Single	Yay	(smbm2ran
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						ay) [Verse 2 : Fouki] Imma get so high (Imma get	so high) Fuck rester sober (Fuck rester sober) J'ai	Single	Yay	(smbm2ran
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						't know yeah Imma get so high (Imma get	so high) Imma end up so low (Imma end up	Single	Yay	(smbm2ran
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						nuit Des fois, l'poids sur mes épaules est	so loud Qu'j'me sens petit (ouh) On m'	Extendo	2GoGo	(smbm2ran
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						so high (Imma get so high) Imma end up	so low (Imma end up so low) I've made	Single	Yay	(smbm2ran
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						high) Imma end up so low (Imma end up	so low) I've made the wrong decisions (I've	Single	Yay	(smbm2ran
Fouki	( s m b m M	2 r	a	n						then Les gars qui voulaient pas me voir réussir	so mad yeah Verse 1: On a puffé toute notre junk	PréZay	11Make It	(smbm2ran
Muzlon	( s f b m H	1 a	a	n						hard yesterday But now we getting paid I get	so pissed, my style'll explode bladders Flows shatter	Mentalité Mo	16Get it ri	(sfbm13an
OneNessa	( s f b a A	0 p	a	n						a plate oh you deserve to have it all	So easy to loose sight why you do it Just	The Archer	3Faded	(sfba0pan
OneNessa	( s f b a A	0 p	a	n						out the blue and I make em so green	So easy to loose sight why you do it Just	The Archer	3Faded	(sfba0pan
OneNessa	( s f b a A	0 p	a	n						'm coming out the blue And I make them	so green Coming out the blue and I make em	The Archer	3Faded	(sfba0pan
OneNessa	( s f b a A	0 p	a	n						green Coming out the blue and I make em	so green So easy to loose sight why you do	The Archer	3Faded	(sfba0pan
Fouki	( s m c m M	2 s	a	n						it won't work She tryna flirt She's	so alert Wanna eat me for desert Yeah she taking	Zay	8Eau (feat	(smcm2san
Fouki	( s m c m M	2 s	a	n						a challenger My girl is acting up I be	so high From the shit That I'm adding up	Zay	8Eau (feat	(smcm2san
Fouki	( s m c m M	2 s	a	n						Ting, Rum & Ting, Overproof sur la piste de danse	So smooove quand j'bouge ae'c mes moves de	Single	Bôrlés	(smcm2san
Fouki	( s m c m M	2 s	a	n						faded Cruisin' like a Mercedes Floatin', yea I'm	so wavy Late night I go crazy, yea Late night	Single	LEGO	(smcm2san
LaF	( s m c m M	2 q	a	n						high, no fuck given, puff puff chillin', yeah we	so fly [Couplet 1 : Bkay & Mantisse] Yeah we so fly	Monsieur-Ma 2Fleurs		(smcm2qan
LaF	( s m c m M	2 q	a	n						we so fly [Couplet 1 : Bkay & Mantisse] Yeah we	so fly comme un Boeing, I don't know where	Monsieur-Ma 1Maison		(smcm2qan
LaF	( s m c m M	2 q	a	n						' high No fuck given, puff puff chillin' Yeah we	so fly I'm rollin' high No fuck given, puff	Monsieur-Ma 1Maison		(smcm2qan
LaF	( s m c m M	2 q	a	n						' high No fuck given, puff puff chillin' Yeah we	so fly No fuck given, no fuck given	Monsieur-Ma 1Maison		(smcm2qan
LaF	( s m c m M	2 q	a	n						high, no fuck given, puff puff chillin', yeah we	so fly We so fly, puff puff chillin', no fuck	Monsieur-Ma 2Fleurs		(smcm2qan
LaF	( s m c m M	2 q	a	n						[Intro : Bkay] We	so fly, puff puff chillin', no fuck given, I'm	Monsieur-Ma 2Fleurs		(smcm2qan
LaF	( s m c m M	2 q	a	n						given, puff puff chillin', yeah we so fly We	so fly, puff puff chillin', no fuck given, I'm	Monsieur-Ma 2Fleurs		(smcm2qan

**Figure 5**  
*Exemple des résultats audio textuels renvoyés dans Phonometrica*

Phonometrica  
 File Analysis Window Tools Help  
 Project tous concordance  
 Start Query 1

28 matches

	File	Layer	rt	t: d	ti	Left context	Match	Right context
1	S5ang14-1-TextGrid	1	74.4	74.5		gang En prison ou dehors j'dédicace	tout	le gang M ilbn de do l'ns futquj
2	S5ang14-1-TextGrid	1	81.1	81.4		e gang En prison ou dehors j'dédicace	tout	le gang Oh m am a m à Yeah yeah Tout
3	S5ang14-1-TextGrid	1	98.1	98.3		W hie B P épaie à va l'ne oua s on veut	tout	le cob On soit à ca l'ne eton vo l' b
4	S5ang14-1-TextGrid	1	101.	101.		ut le cob On soit à ca l'ne eton vo l' b	tout	le stck Je sa s qu l' b busent j
5	S5ang14-1-TextGrid	1	137.	137.		d le cocaïne J'ai pas pris de risques	tout	j'ê avant qu l' b pènt les ta i tes
6	S5ang14-1-TextGrid	1	155.	155.		gang En prison ou dehors j'dédicace	tout	le gang M ilbn de do l'ns futquj
7	S5ang14-1-TextGrid	1	162.	162.		le gang En prison ou dehors j'dédicace	tout	le gang Oh m am a m à Yeah yeah Toutp
8	S5ang14-1-TextGrid	1	182.	183.		le gang En prison ou dehors j'dédicace	tout	le gang M ilbn de do l'ns futquj
9	S5ang14-1-TextGrid	1	189.	189.		le gang En prison ou dehors j'dédicace	tout	le gang Oh m am a m à Yeah yeah Toutp
10	S5ang14-10-TextGrid	1	111.	111.		a l'quo pour l' m effe stce que tu vas	tout	donnerou abandonner J'ê vo s gasp il
11	S5ang14-100-TextGrid	1	44.6	44.8		e Passe m o l' b boute l' l' j' va s bo l' m	tout	e l' night J'en aim ame de ces futeus
12	S5ang14-101-TextGrid	1	59.7	59.9		tva a l' m a l' nstictan a l' j' ta i ne	tout	seul j' n vo s plus l' s m l' ns J' sa s qu
13	S5ang14-102-TextGrid	1	58.4	58.6		à On oub l' pas d' ou on v'nt c'est	tout	pour l' s m l' ns On m à d'ê b e l' c l' b so
14	S5ang14-102-TextGrid	1	98.2	98.5		jus un p t'ê t'ê s s une p t'ê ca sse	tout	es l' s plus d'ê c'ê t'ê s On a m on l' s
15	S5ang14-102-TextGrid	1	112.	112.		des bam l' s l' s e m é l' e de m o i car	tout	peut am e r l' s ont go u t'ê l' n e r il
16	S5ang14-103-TextGrid	1	63.4	63.5		es do l' ns ça vend du ca l' a i ne Ça vend	tout	es so t'ê s de m a t'ê s De t'ê t'ê s so t'ê s
17	S5ang14-103-TextGrid	1	65.6	65.8		e Ça vend t'ê t'ê s so t'ê s de m a t'ê s De	tout	es so t'ê s de m a n'ê s de t'ê t'ê s so t'ê s
18	S5ang14-103-TextGrid	1	66.6	66.9		t'ê s De t'ê t'ê s so t'ê s de m a n'ê s de	tout	es so t'ê s de m a n'ê s Tum l' s l' s s é t
19	S5ang14-105-TextGrid	1	39.6	40.0		veul'nt plus de l' t'ê s s i Sab l' b est par	tout	d l' m é s i h e Y aua pas de m a t' h am l' al
20	S5ang14-105-TextGrid	1	45.7	46.0		l' s S5ang14 on m on t'ê en f'na l' J' va s	tout	n'ê qu e r j' va s pas t'av l'ê r J' va s tout
21	S5ang14-105-TextGrid	1	47.5	47.7		t'ê t'ê qu e r j' va s pas t'av l'ê r J' va s	tout	n'ê qu e r j' va s pas t'av l'ê r O u a s j' veu