

« C'est pas about toi, c'est about moi » : l'acadjonne, le rap et l'intertextualité dans la  
construction identitaire du rappeur acadien Jacobus  
par

Olga Ziminova  
Bachelor of Linguistics, Saint-Petersburg State University, Russia, 2019

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS  
(French Literature, Language and Culture)

in the Department of French

© Olga Ziminova, 2021  
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy  
or other means, without the permission of the author.

We acknowledge with respect the Lekwungen peoples on whose traditional territory the  
university stands and the Songhees, Esquimalt and WSÁNEĆ peoples whose historical  
relationships with the land continue to this day.

## **Supervisory Committee**

« C'est pas about toi, c'est about moi » : l'acadjonne, le rap et l'intertextualité dans la construction identitaire du rappeur acadien Jacobus

by

Olga Ziminova

Bachelor of Linguistics, Saint-Petersburg State University, Russia, 2019

### **Supervisory Committee**

Dr Pierre-Luc Landry (Department of French)  
**Co-supervisor**

Dr Catherine Léger (Department of French)  
**Co-supervisor**

## **Abstract**

This thesis analyzes elements which contribute to the construction of the artistic identity of the Acadian rap artist Jacobus. Nowadays, many artists perform on the local and international stages from musical, social or linguistic margins. Their success is due to the democratization of production and music broadcasting tools. As this phenomenon becomes more and more common and popular, “marginal” artists and their communities blur the lines between the mainstream and the underground, by the means of performing in their vernacular and promoting these authentic language practices. Jacobus sings in Acadjonne, a variety of Acadian French spoken in la Baie Sainte-Marie, Nova Scotia. By singing in his vernacular, consciously or not, he claims his Acadian identity, as other artists do so with Chiac, another variety of Acadian French (for example, Lisa LeBlanc and Les Hay Babies).

Jacobus, as other artists, claims and proclaims his Acadian identity while promoting his vernacular, which has provoked controversial discussions in the media. Through his songs, the artist destroys the stereotypes of rap music. At the same time, he transgresses the linguistics norms by choosing the linguistic minority over the proper, standard French.

In this thesis, I analyze the songs from Jacobus’ two solo albums and various aspects of his songs that contribute to the construction of a “marginalized” and authentic artistic identity. This research shows that the artist’s linguistic practices and the fact that he brings the Acadjonne variety on the Québécois, Canadian or even global stages, contribute to the construction of his authentic identity, but also to the spreading of local varieties of French language, which goes against the linguistic imperialism of the ideology

of the standard. This linguistic behaviour enhances the actual societal conversation about inclusion and diversity in Canada.

## Résumé

Cette thèse analyse les éléments qui contribuent à la construction de l'identité artistique du rappeur acadien Jacobus. De nombreux artistes provenant des périphéries sociales et linguistiques réussissent de nos jours à percer sur les scènes locales et internationales, grâce à la démocratisation des outils de production et de diffusion de la musique. Certains de ces artistes brouillent encore davantage les frontières entre le mainstream et la contre-culture en performant dans leur vernaculaire, mettant de l'avant des pratiques linguistiques authentiques. Jacobus chante en acadjonne, une variété de français acadien parlée à la baie Sainte-Marie, en Nouvelle-Écosse. En chantant dans son vernaculaire, consciemment ou non, il revendique son identité acadienne tout comme d'autres artistes le font avec le chiac, par exemple, une autre variété de français acadien (entre autres, Lisa LeBlanc et Les Hay Babies).

Comme d'autres artistes, Jacobus réclame et affirme son identité acadienne en promouvant en même temps son vernaculaire, ce qui a provoqué des débats dans les médias. À partir de ses chansons, l'artiste détruit les stéréotypes de la musique rap. Simultanément, il franchit les normes linguistiques en utilisant une variété de français en milieu minoritaire, au lieu du français « pur », standard.

Dans cette thèse, j'analyse les chansons des deux albums solos de Jacobus et j'observe comment l'identité artistique de Jacobus est construite à partir de ses chansons : la langue utilisée, l'éthos qui y est développé, ainsi que les références et les cas d'intertextualité. Ma recherche démontre que les pratiques linguistiques de l'artiste et le fait qu'il rend audible la variété acadjonne sur les scènes québécoise, canadienne et même internationale contribuent non seulement à la construction de son identité authentique, mais

aussi au rayonnement des variétés locales de français, allant à l'encontre de l'impérialisme linguistique de l'idéologie du standard. Ce comportement linguistique encourage la conversation sociétale actuelle sur l'inclusion et la diversité au Canada.

## Table des matières

Supervisory Committee .....	ii
Abstract .....	iii
Résumé.....	v
Table des matières.....	vii
Liste des figures .....	ix
Remerciements.....	x
Dédicace.....	xi
Introduction.....	1
Chapitre 1. Acadie en bref : quelques éléments historiques, culturels et sociolinguistiques .....	4
1.1. Quelques renseignements historiques et culturels sur l'Acadie et la baie Sainte-Marie .....	4
1.2. Français acadien et acadjonne.....	8
1.3. Idéologies linguistiques en circulation en Acadie et à la baie Sainte-Marie .....	13
1.4. Variété vernaculaire dans les arts .....	19
Chapitre 2. Analyse du discours : éthos, rap et réseau intertextuel .....	24
2.1. Éthos et identité : concepts clés .....	24
2.1.1. Scénographie.....	26
2.1.2. Éthos dit (discursif) et éthos montré (prédiscursif).....	27
2.1.3. Arsenal préexistant et stéréotypes.....	30
2.2. Rap : concepts clés.....	33
2.2.1. Histoire du rap.....	34
2.2.2. Narrativité musicale .....	35
2.2.3. Langage rap.....	39
2.2.4. Authenticité et localisation dans le rap .....	45
2.3. Intertextualité .....	49
2.3.1. Clichés de la culture rap.....	50
2.3.2. Appartenances manifestées.....	52
Chapitre 3. Corpus et méthodologie .....	54
Chapitre 4. Analyse et résultats .....	61
4.1. Utilisation du vernaculaire .....	61
4.2. Références dans les chansons .....	70
4.2.1. Références identitaires .....	71
4.2.2. Références musicales .....	81
4.2.3. Références au style de vie festif.....	87
4.2.4. Références à l'apparence et au style .....	89
4.2.5. Références cinématographiques.....	93
4.2.6. Références à la magie .....	96
Conclusion .....	100
Références.....	105
Appendice A. « À la longue », <i>Le retour de Jacobus</i> .....	117
Appendice B. « B&B » (avec Joseph Edgar et Arthur Comeau), <i>Le retour de Jacobus</i> .....	117
Appendice C. « C'est lovely », <i>Le retour de Jacobus</i> .....	119
Appendice D. « Chanceux », <i>Le retour de Jacobus</i> .....	120

Appendice E. « Dr. Jacobus et M. Doucet », <i>Le retour de Jacobus</i> .....	121
Appendice F. « Gone sur (une) trip », <i>Le retour de Jacobus</i> .....	123
Appendice G. « Ma vie c'est un movie », <i>Le retour de Jacobus</i> .....	125
Appendice H. « Magie contemporaine » (avec Luc Langevin), <i>Le retour de Jacobus</i> ...	127
Appendice I. « Robot mécanique », <i>Le retour de Jacobus</i> .....	129
Appendice J. « Unbelievable: Merci pour la... », <i>Le retour de Jacobus</i> .....	130
Appendice K. « About moi », <i>Caviar</i> .....	131
Appendice L. « F la plage », <i>Caviar</i> .....	133
Appendice M. « Faire la fête » (avec Pierre Kwenders), <i>Caviar</i> .....	134
Appendice N. « Fur Coat Hand-me-down », <i>Caviar</i> .....	135
Appendice O. « La neige » (avec Michel Bénac, DJ UNPIER et Kenan), <i>Caviar</i> .....	137
Appendice P. « Ligne d'attente », <i>Caviar</i> .....	138
Appendice Q. « Mr. Bond », <i>Caviar</i> .....	140
Appendice R. « One Stop Shop », <i>Caviar</i> .....	142
Appendice S. « Stimulant », <i>Caviar</i> .....	144
Appendice T. « The Art of Manliness », <i>Caviar</i> .....	146

## Liste des figures

Figure 1 : <i>A model of popular music performance</i> /Un modèle de performance en musique populaire (Auslander, 2004 : 11).....	38
---	----

## **Remerciements**

Je remercie tout le monde qui a contribué à l'accomplissement de cette thèse : mes parents Irina Ziminova et Igor Ziminov pour m'avoir soutenue émotionnellement et financièrement, mes cosuperviseurs Pierre-Luc Landry et Catherine Léger pour leur aide, et surtout Jacobus (Jacques Alphonse Doucet) pour être ouvert à communiquer.

## **Dédicace**

*À la francophonie et aux heureux hasards qui m'ont menée à la découverte de ce sujet.*

## Introduction

Lorsque je travaillais sur cette thèse, on m'a souvent posé la question suivante : « Pourquoi avez-vous choisi ce sujet ? » En fait, ce que les gens voulaient ainsi savoir, c'est pourquoi une étudiante russe inscrite dans une université en Colombie-Britannique avait-elle choisi de travailler sur un artiste rap francophone originaire de l'Acadie ? Eh bien, la réponse est simple : j'ai toujours été fascinée par les variétés de français dispersées dans le monde et je voulais travailler sur un sujet actuel, qui aurait des chances de susciter mon intérêt et l'intérêt du public en général. Alors, je suis allée voir mon professeur de littérature québécoise afin de lui demander s'il voulait devenir mon superviseur et s'il avait un thème à me proposer. Au tout début, j'ai tenté d'analyser l'œuvre du groupe acadien Radio Radio et cela semblait être une piste prometteuse, jusqu'au moment où j'ai lu un article de Catherine Leclerc qui résumait à peu près mon intuition de recherche. Il fallait donc tenter une autre hypothèse, ou encore, l'appliquer à un corpus différent, et j'ai commencé à creuser. Après des lectures, j'ai découvert qu'un des membres de Radio Radio avait commencé un projet solo. Eurêka ! J'avais découvert mon sujet ; mon intérêt pour la musique acadienne en général et la musique rap en acadjonne en particulier naissait ainsi. Le travail sur cette thèse a changé mon opinion sur bon nombre de points sur la langue. Autrefois puriste invétérée, j'ai commencé à découvrir cette variété acadienne qui m'avait semblé auparavant bizarre, variété parfois considérée comme étant hybride, à cause des emprunts à l'anglais. Bref, j'ai appris à naviguer dans la riche complexité des variétés de français et cette compétence s'est alors ajoutée à l'anglais, au russe et à l'allemand que je

connais déjà, faisant de moi une chercheuse hétérolingue, pour reprendre le terme de Myriam Suchet (2014).

L'artiste rap acadien Jacques Alphonse Doucet, connu sous le pseudonyme scénique Jacobus, membre du groupe Radio Radio, est originaire de Clare en Nouvelle-Écosse. Jacobus crée et performe en acadjonne, une variété de français acadien, en mettant de l'avant les caractéristiques particulières de cette variété. Une analyse des traits de l'acadjonne présents dans les textes des chansons des deux albums solos de Jacobus (*Le retour de Jacobus*, 2017 et *Caviar*, 2019) permet de révéler de quelle manière l'artiste performe son identité par le biais de la langue. Par ailleurs, de nombreuses références aux réalités acadiennes et nord-américaines ainsi qu'aux chansons de Radio Radio ou de Jacobus lui-même contribuent à cette performance très singulière de son identité. Dans ses chansons, Jacobus construit un personnage dont l'originalité et la marginalité reposent notamment sur ses origines acadiennes et sa positionnalité dans le monde du rap.

Ce travail s'insère dans le cadre théorique de l'analyse du discours qui met l'accent sur la notion de l'éthos discursif, et intègre le concept des trois strates de l'identité de l'artiste (voir Auslander, 2004, qui emprunte les notions à Frith, 1996) : la personne réelle (*person*), la persona de performance (*persona*) et le personnage de chanson (*character*). La présente recherche décrit les diverses stratégies employées par l'artiste pour construire et communiquer son identité à travers sa musique : la langue choisie, l'adaptation ou la destruction des stéréotypes liés au rap, mais aussi les références et l'intertextualité.

Le présent travail est organisé comme suit : le premier chapitre donne des renseignements historiques, culturels et sociolinguistiques propres à l'Acadie et à la baie Sainte-Marie (1.1.) et une description du français acadien, y compris l'acadjonne (1.2.). De

plus, je décris dans ce chapitre les idéologies linguistiques en circulation en Acadie et à la baie Sainte-Marie (1.3.) ainsi que l'utilisation d'une variété vernaculaire dans différentes formes d'art (1.4.). Le deuxième chapitre présente différents concepts clés pertinents pour l'analyse du discours : des notions liées à l'éthos et à l'identité (2.1.) ; les notions les plus importantes concernant le rap (2.2.) ; ainsi que le concept de l'*intertextualité* (2.3.). Le troisième chapitre expose la méthodologie de la présente analyse. J'y décris le corpus utilisé et je décris les étapes de mon analyse. Pour enrichir l'analyse, je m'appuie sur des renseignements donnés par les critiques ou sur des extraits des interviews avec l'artiste. Le quatrième chapitre présente l'analyse et les résultats de l'étude : le vernaculaire utilisé (4.1.) et les références dans les chansons (4.2.), notamment les références identitaires (4.2.1.), les références musicales (4.2.2.), les références au style de vie festif (4.2.3.), les références à l'apparence et au style (4.2.4.), les références cinématographiques (4.2.5), et, enfin, les références à la magie (4.2.6.).

La présente recherche décrit une analyse détaillée de la construction de l'identité artistique d'un rappeur acadien — Jacobus — à partir des éléments tels que la variété vernaculaire présente dans les chansons, les références culturelles et les cas d'intertextualité.

## **Chapitre 1. Acadie en bref : quelques éléments historiques, culturels et sociolinguistiques**

Ce chapitre présente un aperçu du contexte historique, culturel et sociolinguistique de l'Acadie, y compris des communautés acadiennes du sud-ouest de la Nouvelle-Écosse (1.1.), et décrit certaines particularités du français acadien et de la variété néo-écossaise, l'acadjonne (1.2.). Il traite aussi des idéologies linguistiques qui circulent sur les variétés acadiennes (1.3.) et présente l'utilisation du français acadien dans les arts (1.4.).

### **1.1. Quelques renseignements historiques et culturels sur l'Acadie et la baie Sainte-Marie**

L'Acadie n'a aucune frontière étatique ni géographique déterminée (Boudreau, 2016), donc elle est difficile à définir. Généralement, elle désigne certaines régions francophones en Amérique du Nord, soit des régions de l'est du Nouveau-Brunswick, certaines régions de l'Île-du-Prince-Édouard et de la Nouvelle-Écosse (les communautés d'Argyle, de Chéticamp, de Clare, d'Isle Madame, de Halifax et de Pomquet) ainsi que les Îles-de-la-Madeleine au Québec et certaines communautés de Terre-Neuve-et-Labrador<sup>1</sup> (Neumann-Holzschuh et Mitko, 2018).

Selon Boudreau (2016 : 24), l'histoire de l'Acadie a fortement marqué l'imaginaire commun acadien, et « continue d'être un référent identitaire important ». Les premiers colons français sont arrivés dans le Nouveau Monde en 1604 à l'île Sainte-Croix ; en 1605, soit trois ans avant la fondation de Québec (en 1608), Port-Royal a été fondée près

---

<sup>1</sup> D'après les données de Statistique Canada (2017) qui présentent les résultats du recensement de 2016, les provinces maritimes comptent environ 270 000 francophones : 234 000 francophones au Nouveau-Brunswick, 30 000 en Nouvelle-Écosse et 4700 à l'Île-du-Prince-Édouard.

d'Annapolis Royal, dans la vallée d'Annapolis en Nouvelle-Écosse. Port-Royal a été capitale de l'Acadie jusqu'en 1710.

À cause de fortes tensions entre la France et l'Angleterre, au 18<sup>e</sup> siècle commence et se déroule la déportation des Acadiens, autrement appelée *le Grand Dérangement*. Par le traité d'Utrecht en 1713, les territoires français (à part l'Île-du-Prince-Édouard et l'île du Cap-Breton) sont cédés à la Grande-Bretagne. Les Acadiens ont la permission de rester sur ces territoires à condition qu'ils prêtent le serment d'allégeance à l'Angleterre, mais de nombreux Acadiens ne veulent pas trahir la France et partent ; en 1755 beaucoup d'Acadiens sont déportés, sauf certains qui ont réussi à se cacher dans les forêts (Comeau, 2011). Selon Deveau et Ross (1992), environ 6000 Acadiens ont été déportés sur la côte est des États-Unis ou en France ; d'autres sont envoyés en Grande-Bretagne comme prisonniers. En 1763, suite au traité de Paris, la Nouvelle-France et l'Acadie passent aux mains de la Grande-Bretagne. Il est estimé qu'un petit nombre d'Acadiens demeure dans les provinces maritimes : certains partent, d'autres choisissent de rester sur le territoire et fondent ainsi l'Acadie qu'on connaît aujourd'hui avec ceux qui reviendront plus tard.

En Nouvelle-Écosse, comme dans les autres provinces de l'Atlantique, les communautés d'Arichat, de Chéticamp, de Comeauville, de Grosses Coques, de Meteghan, de Petit-de-Grat, de Pointe-de-l'Église, de Pomquet et de Pubnico ont réussi à sauvegarder la langue française et la culture acadienne grâce à leur isolement relatif (Comeau, 2011). Comeau (2011) souligne que l'absence d'accès au français normatif (l'accès à l'éducation en français étant limité) a permis aux variétés présentes dans ces communautés de préserver un grand nombre de leurs caractéristiques aujourd'hui considérées comme archaïques. De

plus, à divers degrés, selon la région, le contact avec l'anglais a laissé ses traces dans ces parlers.

À partir du 20<sup>e</sup> siècle, les Acadiens commencent à revendiquer une certaine « égalité linguistique ». Selon Boudreau (2016 : 24–25), « [o]n entend par égalité la capacité d'utiliser le français dans la plupart des secteurs de la vie publique ». De nos jours, la société acadienne possède des institutions autonomes et monolingues (contrairement aux institutions bilingues canadiennes, par exemple) : universités, radios, hôpitaux, etc.<sup>2</sup> (voir Boudreau, 2016 pour l'Acadie en général et le Nouveau-Brunswick en particulier ; LeBlanc, 2017 pour la Nouvelle-Écosse). Le Conseil de développement économique de la Nouvelle-Écosse (le CDÉNÉ) décrit l'Acadie contemporaine en mettant davantage l'accent sur l'aspect francophone des communautés que sur la géographie. LeBlanc (2017 : 155), dans un article qui porte sur le tourisme culturel et son impact en Nouvelle-Écosse, affirme que : « La langue prend [...] une plus grande place qu'elle ne pouvait le faire dans les lieux historiques de l'Acadie patrimoniale. L'Acadie contemporaine comme produit acadien est une Acadie définie par la langue française ».

Historiquement, la Nouvelle-Écosse bénéficiait de trois industries principales : l'industrie navale, l'industrie forestière et, plus tard, l'industrie de la pêche. En ce qui concerne la langue, au quotidien, dans les régions francophones de la province, le français est majoritairement utilisé dans la plupart des sphères de la vie, et il y a de nombreux services locaux en français : des restaurants, des magasins d'alimentation, des clubs

---

<sup>2</sup> L'Université d'Ottawa et l'Université Laurentienne (jusqu'à tout récemment) sont des universités bilingues, tandis que l'Université de Moncton est monolingue francophone. Radio-Canada et CBC sont des institutions bilingues, contrairement à la station de radio francophone CIFA dans la région de Clare, en Nouvelle-Écosse, dont le français est la seule langue de diffusion.

sociaux, des coopératives de crédit et des magasins de vêtements. L'Université Sainte-Anne, établie en 1890 à Pointe-de-l'Église, est la seule université francophone en Nouvelle-Écosse (Comeau, 2011). Le seul journal francophone de la province, *Le Courrier de la Nouvelle-Écosse*, a son siège social à La Butte (Chantal White, 2018).

Plus particulièrement, la communauté de la baie Sainte-Marie, municipalité autrement appelée *Clare*, a été colonisée en 1755–1756, en même temps que le Grand Dérangement a eu lieu, à la différence des autres régions acadiennes. Pierre Belliveau a emmené un petit groupe de réfugiés de la Déportation acadienne sur une petite île qui serait située au large des côtes de l'Anse-des-Belliveau (de nos jours, il s'agit soit de l'Île-des-Piau ou encore de Pointe-à-Major), mais les hivers étaient trop froids, et les nouveaux venus n'ont pas survécu. Plus tard, en 1768, des terres d'Anse-des-Belliveau jusqu'à Petit-Ruisseau ont été concédées aux Acadiens. Pendant les années 1785–1804, on a donné aux descendants des premiers colons les terres plus au sud (de nos jours Comeauville, Meteghan et Saulnierville); les villages de Cap Saint-Marie, Mavillette et Rivière-aux-Saumons ont été peuplés par les descendants des premières familles acadiennes (Deveau et Ross, 1992). Il s'avère important de noter que la baie Sainte-Marie a toujours été une communauté majoritairement francophone et est la communauté la plus linguistiquement homogène de la province, qui est majoritairement anglophone. En fait, la baie Sainte-Marie est une communauté dont la composition est majoritairement de langue maternelle française (Comeau, 2011 : 71).

## 1.2. Français acadien et acadjonne

Les variétés de français acadien sont souvent décrites comme étant conservatrices par rapport à d'autres variétés de français, mais elles sont en même temps innovatrices (Comeau, 2011 ; King, 2012). Elles sont conservatrices dans le sens où de nombreux traits archaïques y sont toujours présents (par exemple, pour l'acadjonne, la particule négative *point* employée au lieu de *pas*). Elles sont aussi innovatrices par le fait que de nouvelles variantes ou de nouveaux sens ont émergé dans le discours des locuteurs. Par exemple, des anglicismes subissent parfois un changement de sens ; l'adverbe *back* constitue un tel cas (Fritzenkötter, 2014, 2016). Ces caractéristiques peuvent être liées à la pression normative linguistique relativement faible et aux contacts pas très fréquents et intenses de cette variété avec d'autres (Comeau, 2011 : 1). De plus, le français acadien se distingue d'autres variétés de français, notamment du français québécois, par ses origines (Flikeid, 1994). Historiquement, les colons acadiens viennent principalement des régions du centre-ouest de la France, au sud de la Loire, par exemple, du Poitou-Charentes ou de la Saintonge (King, 2012). Selon Flikeid et Richard (1993), ce sont surtout les phénomènes phonétiques acadiens (voir les paragraphes ci-dessous) qui remontent aux parlers régionaux et populaires français du 17<sup>e</sup> siècle. D'autres colons provenant principalement du nord-ouest de la France (par exemple, du Val de Loire) se sont installés de façon permanente dans la vallée du Saint-Laurent après la fondation de la ville de Québec en 1608 (Charbonneau et Guillemette, 1994 ; King, 2012 ; Massignon, 1962). Les descendants de ces colons parlent une variété de français laurentien (dont le français québécois).

Les traits distinctifs du français acadien sont nombreux, et je ne décris ici que ceux qui sont les plus pertinents pour la présente étude. Au niveau phonétique, les chercheurs

distinguent le [ʃ] et le [ʒ] saintonguais, deux manifestations particulières du phénomène de l'affrication (Comeau, 2011, 2016 ; Flikeid, 1994 ; Flikeid et Richard, 1993 ; Gesner, 1979 ; Lucci, 1973 ; Massignon, 1962 ; Péronnet, 1989 ; Petraş, 2016 ; Ryan, 1981). Il s'agit de l'affrication des consonnes /k/ et /g/ devant certaines voyelles, de même que des consonnes /t/ et /d/ suivies de la semi-voyelle /j/ et d'une voyelle, qui deviennent [tʃ] et [dʒ]. Quelques exemples sont *quelque (affaire), quelqu'un, quel* et *tiens* avec la réalisation de la variante [tʃ] au lieu de [k] et de [tj] à l'initiale et *guerre* et *dieu* avec la réalisation de la variante [dʒ] au lieu de [g] ou de [dj] (Flikeid et Richard, 1993 : 136). L'ouïsme (Flikeid, 1989, 1994 ; Flikeid et Richard, 1993 ; Gesner, 1979 ; Patterson, 1978 ; Petraş, 2016 ; Ryan, 1981) est un autre trait typique du français acadien ; il s'agit de la fermeture des voyelles [o] et [ɔ] en voyelles [u] ou [ʊ]. Par exemple, *bonne* est prononcé [bun], *grosse*, [gru:s], etc. De surcroît, Gesner (1979), Petraş (2016) et Ryan (1981) mentionnent la prononciation du *h* aspiré, surtout dans la position initiale de mot, devant une voyelle ou dans la position intervocalique, parfois dans un contexte où il est nécessaire pour l'opposer à un autre mot (par exemple, *haut* et *eau*).

Du point de vue morphosyntaxique, le français acadien possède un système de morphologie verbale très riche (Comeau, 2011 : 21) où sont conservées plusieurs conjugaisons disparues dans la plupart des variétés de français contemporain, comme les flexions verbales *–ont* et *–iont* à la troisième personne du pluriel pour le présent (*ils font*, *ils appellont*), le conditionnel présent (*ils diriont*), l'imparfait (*ils parliont*) et le subjonctif présent (*je crois pas qu'ils pouviont venir*) (Chevalier, 2008 ; Flikeid, 1989, 1991, 1992, 1994 ; Flikeid et Péronnet, 1989 ; Fox, 2006 ; Fritzenkötter, 2014, 2016 ; Gesner, 1979 ; King, 2012 ; Neumann-Holzschuh et Wiesmath, 2006 ; Péronnet, 1989, 1995, Petraş,

2016). Ce trait est attesté au 16<sup>e</sup> siècle, mais au 17<sup>e</sup> siècle il est marginalisé. De plus, dans la majorité des cas, dans les temps composés, l'auxiliaire choisi est *avoir* au lieu de *être* (Chevalier, 2008 ; Gesner, 1979 ; King, 2012 ; Petraş, 2016). Par ailleurs, Petraş (2016) discute de la tendance à éliminer les formes irrégulières du pluriel (par exemple, *chevals* est utilisé au lieu de *chevaux*).

Sur le plan lexical, les chercheurs observent des calques de l'anglais et aussi des emprunts à l'anglais qui sont souvent intégrés à la morphologie du français (Chevalier, 2008 ; Comeau, 2007b ; Flikeid, 1989 ; Fritzenkötter, 2016 ; King, 2000). Les parties du discours plutôt ouvertes à l'emprunt sont les substantifs, les verbes, les adjectifs et les adverbes, et les parties du discours plutôt fermées sont les conjonctions et les prépositions (Fritzenkötter, 2016). Chevalier (2008) et Kadlec (2004) soulignent l'usage d'archaïsmes comme un des traits caractéristiques du lexique du français acadien (par exemple, *accoutumance* qui veut dire « habitude », *bailler* ou *bayer* qui signifie « donner »). Chevalier (2008) et Petraş (2016) mettent l'accent sur l'utilisation de certaines prépositions et conjonctions archaïques, par exemple, la préposition *de* avec certains verbes (*aimer de*, *espérer de*) ou les conjonctions de subordination complexes (*comme que*, *quand que*, *à cause que*) et le *à* explétif dans certaines expressions temporelles (par exemple, *à soir*). Kadlec (2004) note aussi des expressions maritimes qui ont subi un élargissement de sens : par exemple, le verbe *haler*, analysé en profondeur par Karine Gauvin (2006). Il discute aussi de mots qui existent dans d'autres variétés de français, mais qui ont un sens différent en français acadien (par exemple, *marionnettes* qui veut dire « aurore boréale » ou *train* qui veut dire « bruit »). Pour le lexique du français acadien, Yves Cormier (1999), Massignon (1962) et Poirier (1993) sont des ouvrages incontournables.

L'acadjonne, la variété de français acadien parlée dans le sud-ouest de la Nouvelle-Écosse, est un vernaculaire particulièrement intéressant ; il est considéré comme un des parlars les plus conservateurs, puisqu'il a préservé des traits qui sont en déclin ou qui sont déjà perdus dans d'autres variétés acadiennes. Ce conservatisme peut être lié entre autres au fait que la province de la Nouvelle-Écosse a longtemps été coupée du reste de la francophonie canadienne en raison de sa position géographique (Comeau, 2011 : 27 ; Fritzenkötter, 2016 ; Petraş, 2016).

Selon Fritzenkötter (2016), la baie Sainte-Marie est l'une des cinq principales régions francophones de la Nouvelle-Écosse, soit des régions où le français est majoritairement présent (avec Argyle, Chéticamp, Isle Madame et Pomquet ; voir aussi Deveau et Ross [1992], et Neumann-Holzschuh et Mitko [2018] qui y ajoutent Halifax). La majorité des habitants de la baie Sainte-Marie parle encore français à la maison (voir Petraş, 2016), mais si on demande aux locuteurs natifs de décrire leur parler, la plupart d'entre eux affirment qu'ils parlent « moitié moitié » ou même « franglais » (Fritzenkötter, 2016 : 191).

L'acadjonne comporte les traits du français acadien mentionnés ci-dessus, mais aussi des traits qui lui sont propres.

Un des traits morphosyntaxiques caractéristiques de l'acadjonne est l'adverbe de négation *point* employé au lieu de *pas* (Chauveau, 2009 ; Comeau, 2007a, 2007b, 2019 ; Flikeid, 1989, 1991, 1994 ; Flikeid et Péronnet, 1989 ; Fritzenkötter, 2014, 2016 ; Martineau, 2005, 2007, 2014 ; Neumann-Holzschuh, 2005, 2008 ; Neumann-Holzschuh et Wiesmath, 2006 ; Petraş, 2016) qui historiquement a été utilisé dans le contexte partitif en s'opposant au *pas* utilisé comme marqueur général. Comeau (2007b) et Flikeid (1994)

attestent que 72 % des locuteurs de la baie Sainte-Marie ainsi que 83 % des habitants du village de Grosses Coques utilisent la négation *point*. Comeau (2007b) démontre qu'en acadjonne ce marqueur négatif n'est pas limité aux contextes partitifs. De plus, ce marqueur est en général utilisé sans marqueur préverbal négatif *ne*, la chute du *ne* étant fréquente dans le parler familial (Iglesias et Larrivée, 2014 ; Martineau et Mougeon, 2003). Les chercheurs notent également la conjugaison de la première personne du pluriel *je... -ons*, appelé parfois le *je collectif*, qui signifie *nous... -ons*. Ce trait était observé dans le français parlé dans une certaine couche de la société au 14<sup>e</sup> siècle, mais a disparu de la majorité des variétés urbaines en France vers le 19<sup>e</sup> siècle (Brasseur, Neumann-Holzschuh et Wiesmath, 2005 ; Comeau, 2011 ; Flikeid, 1989, 1991, 1994 ; Fritzenkötter, 2014, 2016 ; King, 2012 ; King, Martineau et Mougeon, 2011 ; Massignon, 1962 ; Neumann-Holzschuh et Wiesmath, 2006 ; Petraş, 2016). Enfin, Flikeid et Péronnet (1989) affirment que le passé simple et l'imparfait du subjonctif sont toujours attestés en Nouvelle-Écosse. Les travaux de Gesner (1979, 1982) sur le passé simple et l'imparfait du subjonctif à la baie Sainte-Marie et de Butler, Comeau et King (2012) sur le passé simple dans la même région ont montré que ces temps verbaux sont encore très fréquents (Comeau, 2011 : 23).

Sur le plan phonologique, en acadjonne, il y a le phénomène de dénasalisation des voyelles nasales : le son [ɛ̃] devient [ɔn], par exemple *bien* est prononcé [bjɔn] (Flikeid, 1989 ; Gesner, 1989 ; Petraş, 2016). De surcroît, Flikeid et Richard (1993) discutent de la diphtongaison de la voyelle nasale [ɔ̃] qui peut être prononcée [ɛ̃<sup>w</sup>] à Meteghan. Les chercheuses décrivent également la diphtongaison des voyelles orales dans la même région : la diphtongaison s'étend aux syllabes fermées et ouvertes et à toutes les voyelles tendues sauf les plus ouvertes, par exemple, *aller* [alɛ<sup>j</sup>], *peau* [pɔ<sup>w</sup>], *fort* [fɔ<sup>w</sup>r], etc. De

surcroît, la séquence [ɛr] devient [ar] ou [ɑr] devant une autre consonne ou dans le cas où ce [r] est final (Flikeid, 1994 ; Flikeid et Richard, 1993 ; Gesner, 1979 ; Petraş, 2016). Par exemple, le mot *mer* est prononcé [mar]. De plus, la syllabe finale fermée ou interne ouverte [wa] (*oi*, comme dans *roi* et *moi*) est plutôt prononcée [we] (Flikeid, 1989 ; Petraş, 2016).

Un des traits récurrents dans les chansons de Jacobus est la prononciation des pronoms *tout* ou *tous* comme [tot] ; ce trait est décrit par Meney (1999) comme un emploi généralisé du pronom *toute*, peu importe les formes possibles de ce pronom, ou même sa fonction grammaticale (pronoms indéfinis, déterminants quantitatifs ou adverbes).

Sur le plan lexical, comme dans d'autres variétés de français acadien, l'acadjonne compte des archaïsmes, des mots maritimes dont le sens a été étendu et des emprunts à l'anglais. De nombreuses analyses portent sur les emprunts à l'anglais (pour la baie Sainte-Marie, voir Comeau [2007b] sur l'usage de *about* et *tight* ; Fritzenkötter [2014, 2016] sur l'adverbe *back*).

### **1.3. Idéologies linguistiques en circulation en Acadie et à la baie Sainte-Marie**

La construction d'une nation repose sur l'identification d'éléments, surtout culturels, qui permettent de distinguer les groupes entre eux (voir, par exemple, Boudreau, 2009, 2016, 2018 ; et Thiesse, 1999, citée dans Boudreau et LeBlanc, 2016 : 80). Ces éléments font partie du discours qui construit l'identité nationale. Dans le contexte actuel, les Acadiens sont considérés comme une des minorités linguistiques canadiennes et ils ont une identité propre (Boudreau et LeBlanc, 2016). L'attitude des locuteurs natifs et l'attitude générale des gens envers certaines langues et certaines variétés de langues ont suscité et

continuent de susciter de vifs débats. De multiples travaux ont été écrits sur les idéologies linguistiques (voir Meney, 2017 et Remysen, 2017 pour le français québécois ; Francard, 1993 pour le français belge ; Ancelet, 2008 pour le français louisianais ; et les nombreux travaux de Boudreau et de ses collègues sur le français acadien des provinces maritimes : Arrighi et Boudreau, 2013 ; Boudreau, 2009, 2016, 2018, 2019 ; Boudreau et Dubois, 2007). Boudreau (2009 : 440) définit les idéologies linguistiques comme « des croyances complètement intériorisées dans les consciences individuelles, si bien que les locuteurs les tiennent pour acquises et ne cherchent pas à en questionner les fondements ». Plusieurs types d'idéologies linguistiques sont répertoriées dans la littérature, dont les trois suivantes qui sont les plus pertinentes pour la présente étude : l'idéologie du standard, l'idéologie du dialecte et l'idéologie de l'authenticité.

Selon l'idéologie du standard, la variété standard d'une langue est considérée comme la seule forme légitime de cette langue. Jean-Marie Klinkenberg (1999, cité dans Suchet, 2014 : 42) affirme que la langue standard est la variété de langue dans laquelle tous les membres d'une communauté linguistique acceptent de se reconnaître. Cette idéologie peut mener au sentiment d'insécurité linguistique<sup>3</sup> qui est défini ainsi par Francard (1993 : 13) :

L'insécurité linguistique [est] la prise de conscience, par les locuteurs, d'une distance entre leur idiolecte (ou leur sociolecte) et une langue qu'ils reconnaissent comme légitime parce qu'elle est celle de la classe dominante, ou celle d'autres communautés où l'on parle un français « pur », non abâtardi par les interférences avec un autre idiome, ou encore celle de locuteurs fictifs détenteurs de LA norme véhiculée par l'institution scolaire.

---

<sup>3</sup> Suchet (2014 : 42) utilise le concept de *surconscience linguistique* qu'elle tient de Lise Gauvin (2000). Ce concept partage des éléments avec celui de l'insécurité linguistique, mais ils ne sont pas des synonymes complets. Voir, également, Boudreau et Dubois (1993).

Le premier à avoir discuté de ce phénomène est William Labov (1976), pour qui l'insécurité est « une très large variation stylistique » qui est influencée « par de profondes fluctuations au sein d'un contexte donné, par un effort conscient de corrections, enfin, par des réactions fortement négatives envers la façon de parler dont ils [les locuteurs] ont hérité » (1976 : 194, cité et traduit par Boudreau, 2016 : 125). Selon Boudreau (2016), comme les locuteurs natifs des langues vernaculaires perçues comme minoritaires sont sujets à des « normes » dominantes, sur lesquelles ils n'ont pas de pouvoir, ils ont peur de prendre la parole en public, et cette peur ainsi que le sentiment de dépossession linguistique sont liés à un grand nombre de facteurs socioculturels et historiques. Arrighi et Boudreau (2013) soulignent que le français acadien est vu comme « impropre, exotique, fautif[f] », et ces commentaires, le plus souvent faits de l'extérieur, poussent davantage les locuteurs à ressentir de la peur ou de l'insécurité linguistique, définie par Boudreau (2009 : 442) comme « un sens d'illégitimité à l'égard d'une langue ». Selon Boudreau (2016), l'insécurité linguistique est la manifestation des tensions liées à la « légitimité » d'une variété de langue. Ce phénomène peut se manifester de différentes manières : hypercorrection, hypocorrection, reformulation et reprise (Boudreau, 2016 : 125). Se débarrasser du sentiment d'insécurité linguistique est possible par deux moyens : effacer toute trace du vernaculaire dans le discours ou accepter les différences entre le vernaculaire et le véhiculaire. D'un autre côté, Boudreau (2019) affirme que dans certains cas l'insécurité linguistique peut mener aux manifestations d'une certaine contre-légitimité, surtout dans les secteurs touristique ou artistique. Pour Arrighi et Boudreau (2013), l'idéologie du standard dans le contexte canadien prend ses origines au 18<sup>e</sup> siècle, puisque c'est durant ce siècle que le français commence à être perçu comme la langue la plus pure

et qu'elle est considérée comme la langue universelle en Europe. Selon Arrighi et Boudreau (2013), cette idéologie est basée sur l'essentialisme de la langue qui rejette toute variation et vise à faire du standard l'unique variété valable. À cet égard, Arrighi et Boudreau (2013) affirment que le français standard est une langue « hyper normée » qui exclut toute possibilité de diversité linguistique.

L'idéologie du dialecte met l'accent sur le caractère spécifique d'une variété ou d'une langue (Boudreau et Dubois, 2007). Boudreau (2018) soutient aussi que cette idéologie s'applique à un parler stigmatisé et considéré comme illégitime en général, mais qui est, dans une situation précise, considéré comme étant supérieur à tous les autres. Par exemple, certains locuteurs de l'acadjonne mettent de l'avant les traits singuliers de cette variété en affirmant que c'est LA variété légitime (Boudreau, 2016, 2018 ; Boudreau et Dubois, 2007).

Boudreau (2019 : 76) soutient que :

l'acadjonne et le français acadien sont dotés d'une plus grande légitimité sociale que le chiac, les premiers tirant leur valeur du fait que des traits de ces variétés peuvent être rattachés à la langue des premiers colons arrivés en Acadie (Boudreau, 2011), la seconde étant stigmatisée en raison des emprunts à l'anglais qui la caractérise.

Finalement, Boudreau et Dubois (2007) définissent l'idéologie de l'authentique, qui est liée à celle du dialecte, mais qui en diffère par sa capacité à engendrer un sentiment de fierté et le rejet des discours stigmatisants ; elle vise à se débarrasser des stéréotypes (Boudreau, 2018). L'idéologie de l'authentique se répand avec la visibilité de la variété sur les scènes provinciales, nationales et même internationales. À titre d'exemples, je citerai l'utilisation de l'acadjonne comme langue de la radio communautaire CIFA, à Saulnierville, en Nouvelle-Écosse (White, 2018) et la langue de performance de certains

membres du groupe Radio Radio. D'après l'idéologie de l'authentique, la diversité présente un atout linguistique et économique et possède une valeur marchande (voir Arrighi et Boudreau, 2013 ; Boudreau, 2009, pour le français acadien ; voir Heller, 1999 pour le français québécois et pour le franco-ontarien). Selon Boudreau (2016), la globalisation a permis de repenser de nouveaux usages linguistiques et de redéfinir l'identité, ce qui représente maintenant de nouveaux enjeux de commercialisation. Deux notions, celles de fierté et de profit, attachées au produit final de l'énonciation, à son authenticité, permettent de rompre avec la dichotomie assimilation/différenciation. Ainsi, en Acadie, ce qui est archaïque et traditionnel engendre un sentiment de fierté, opposé à celui de honte, et le bilinguisme, un des traits particuliers des provinces maritimes, représente un profit.

En Acadie, particulièrement en Nouvelle-Écosse, on a beaucoup investi dans la promotion de l'authentique. Par exemple, le 3<sup>e</sup> Congrès mondial acadien, tenu en 2004 en Nouvelle-Écosse dans les communautés de la baie Sainte-Marie, de Chéticamp, de Grand-Pré et aussi à Halifax, a connu un grand succès et a engendré une reconnaissance plus grande des communautés acadiennes sur les plans culturels et économiques, ce qui a également renforcé le sentiment de fierté identitaire chez les Acadiens eux-mêmes. De surcroît, l'acadianité comme source de fierté peut apporter des profits économiques (le tourisme culturel misant sur l'authentique) et symboliques (la visibilité, la reconnaissance et le statut) (LeBlanc, 2017). En effet, depuis les années 1990, on observe l'apparition d'un intérêt pour le patrimoine dit immatériel qui « englobe les populations locales et valorise la “différence” et la promotion des identités locales » (Cousin, 2008, cité dans LeBlanc, 2017 : 154). De plus, comme l'affirme LeBlanc (2017 : 155), « l'authenticité culturelle d'une destination touristique se traduit souvent dans des performances langagières, dans

une démonstration de formes linguistiques particulières ou perçues comme authentiques ». LeBlanc (2017 : 156) souligne également que « ce qui fait l'authenticité des communautés acadiennes, du moins en Acadie des Maritimes, c'est la langue ». Selon l'auteure, la langue, qui est souvent liée à l'identité des groupes, devient un bien, une ressource. En plus de contribuer au développement économique, l'authenticité permet le développement culturel et identitaire : ainsi est créé un espace où la langue est valorisée et se développe. Par ailleurs, aux yeux de la majorité anglophone, la minorité francophone prend plus de valeur ; non seulement elle est reconnue « officiellement » par le gouvernement, mais aussi elle représente un intérêt touristique et culturel renouvelé. Grâce à son passé très riche, la baie Sainte-Marie est représentée dans l'imaginaire collectif comme une communauté acadienne « historiquement authentique » (LeBlanc, 2017 : 165). La langue qui a conservé de nombreux traits archaïques est vue également comme une des manifestations de l'identité authentique, même si elle a été stigmatisée pendant longtemps. De ce phénomène vient la volonté de valorisation et de légitimation ainsi que de protection de cette variété vernaculaire (LeBlanc, 2017).

Enfin, l'adoption de l'idéologie de l'authentique permet de renverser les représentations plutôt négatives du français acadien et d'engendrer simultanément un sentiment de fierté communautaire. Les locuteurs de l'acadjonne n'ont pas toujours conscience de l'unicité et de la spécificité de leur langue : parfois, le sentiment d'insécurité linguistique ressenti par les gens de la région les pousse à opter pour l'anglais. Selon Jean-Louis Belliveau<sup>4</sup>, on pourrait y trouver le remède en revendiquant l'autonomie de

---

<sup>4</sup> Militant pour la sauvegarde du français local et auteur d'un petit lexique sur le français acadien de Clare (Radio-Canada, 2020).

l'acadjonne (White, 2018 : 518–519). Pour Fritzenkötter (2016 : 195), même si les caractéristiques de l'acadjonne sont encore bien présentes dans le parler d'aujourd'hui, « il est fort probable qu'elles se perdent à l'avenir, à cause principalement de l'influence du français standard à l'école [...] ». D'un autre côté, les locuteurs de l'acadjonne manifestent très souvent un sentiment de fierté envers leur variété de français. Cette fierté est également appuyée par le fait que de plus en plus d'artistes de nos jours créent dans leurs variétés vernaculaires.

#### **1.4. Variété vernaculaire dans les arts**

Antonine Maillet, née au Nouveau-Brunswick en 1929, est une des premières écrivaines acadiennes à utiliser le vernaculaire (le français acadien traditionnel) dans ses romans et ses pièces de théâtre, dont *La Sagouine* (1971). L'écrivaine France Daigle, originaire de Moncton au Nouveau-Brunswick, utilise pour sa part le chiac pour les dialogues des personnages dans certains de ses romans (par exemple, *Pour sûr* publié en 2011). De plus, la poétesse Georgette LeBlanc, qui a grandi dans la région de la baie Sainte-Marie, et poétesse officielle du Parlement du Canada depuis 2018, écrit en acadjonne (*Alma* sorti en 2006, *Amédé* paru en 2010, *Prudent* de 2013 et *Le grand feu* publié en 2016). Ses livres de poésie ont reçu de nombreux éloges dans la presse : la musicalité de sa langue, le choix « osé » d'écrire de la poésie dans une variété minoritaire de français, l'adaptation de la langue à l'époque de la Déportation décrite dans ses livres grâce à l'utilisation de traits particuliers ainsi que les histoires qui touchent au cœur, font partie des aspects les plus

admirés de son œuvre (Lonergan, 2013 ; Saada, 2010)<sup>5</sup>. À côté de ces représentantes du monde littéraire, on retrouve des musiciens : Lisa LeBlanc, chanteuse populaire du Nouveau-Brunswick, performe ses chansons folks en chiac, ou le groupe Radio Radio, dont les chansons sont principalement en chiac et en acadjonne. Dans son livre *À l'ombre de la langue légitime : l'Acadie dans la francophonie*, Boudreau (2016) démontre comment les textes de Radio Radio et de Lisa LeBlanc sont « instrumentalisés pour montrer l'état d'avancement de la détérioration du français en Acadie » dans les publications de certains chroniqueurs (par exemple, Christian Rioux et Antoine Robitaille) qui ont déclenché des débats sur Internet en Acadie et au Québec. Néanmoins, l'important, selon Boudreau (2016 : 253), c'est le fait que les artistes n'essaient pas de s'expliquer et de justifier leur choix de langue : « [i]ls jouent de leur identité — l'identité comme performance — et en retirent des profits à la fois matériels et symboliques ». Actuellement, on note l'apparition et le succès flamboyant de nombreux musiciens originaires de l'Acadie. Il y a par exemple le groupe Cy dont les membres sont originaires de la baie Sainte-Marie et du sud-est du Nouveau-Brunswick. Le réalisateur de leur album *Acadian Dream* (2019) n'est nul autre qu'Arthur Comeau, un des membres fondateurs de Radio Radio. Le succès de ces nouveaux artistes s'appuie en partie sur la notoriété développée au fil des décennies par les groupes 1755 et Le Grand Dérangement, par exemple, dont les noms renvoient à l'événement le plus tristement célèbre de l'histoire acadienne, ainsi que par le groupe Vishtën de l'Île-du-Prince-Édouard, dont les membres performent des chansons dans le style traditionnel en français acadien. Enfin, parmi d'autres musiciens au succès confirmé

---

<sup>5</sup> Voir l'article de Leclerc (2018) sur le bilinguisme minoritaire et la littérature franco-canadienne, y compris acadienne.

au fil des ans, on note le groupe Les Hay Babies, dont les membres ne dissimulent en rien leur langue vernaculaire. En ce qui concerne la performance de l'identité authentique, Boudreau (2016 : 254) affirme que « la volonté de s'afficher le plus authentiquement possible n'est pas propre aux artistes acadiens et prend des formes différentes selon les contextes, mais dans les petits milieux où les artistes sont des emblèmes identitaires en raison de leur exposition médiatique, ce genre d'attitude devient vite l'objet de curiosité de toute la collectivité ». Ces propos mettent en relief, en fait, l'importance du sujet de la présente recherche dont un des aspects porte sur l'authenticité dans les chansons d'un artiste émergent.

Dans ce travail, il s'avère nécessaire de mettre en lumière l'histoire du succès du groupe Radio Radio, qui compte au cours des années des membres de la baie Sainte-Marie et du sud-est du Nouveau-Brunswick, et de l'artiste solo Jacobus. Leurs parcours professionnels démontrent à quel point ils sont appréciés par le public. Avant la formation de Radio Radio, Jacques Doucet (Jacobus) et Marc Comeau (Maleco) ont créé le groupe Jacobus et Maleco en 2002. L'histoire de Radio Radio commence en 2007 quand la formation sort son premier mini-album *Télé Télé* ; en 2008, le groupe part en tournée et fait paraître le premier album studio *Cliché Hot*. La même année, le groupe est nommé aux prix Félix<sup>6</sup> dans la catégorie « révélation de l'année ». Dans les années qui suivent, le groupe reçoit de nombreux Félix et est nommé pour différents prix (Nova Scotia Music Awards, East Coast Music Awards, Indie Awards, prix de musique Polaris, etc.). Au cours

---

<sup>6</sup> Les Félix, ou Gala de l'ADISQ (l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo) est une cérémonie de récompenses créée en 1979 afin de souligner l'excellence des artistes québécois œuvrant dans l'industrie de la musique (« Prix Félix », 2020).

des années, certains membres ont quitté le groupe (Timothée Richard puis Arthur Comeau) ; depuis 2020, le groupe ne compte que deux membres — Gabriel Louis Bernard Malenfant et Jacques Alphonse Doucet (Jacobus). Les stratégies linguistiques diverses du groupe au fil des années sont liées au fait que ses membres viennent de régions différentes : certains sont originaires de Clare en Nouvelle-Écosse et d'autres du sud-est du Nouveau-Brunswick. En 2020, le groupe sort la chanson « Last Call » qui sera aussi le nom d'une bière confectionnée par la microbrasserie Lion Bleu à Alma. Leclerc (2016) et Thibault (2011) décrivent l'utilisation du vernaculaire dans les chansons du groupe Radio Radio. Comme on le verra dans les prochains paragraphes, la langue utilisée par le groupe Radio Radio a provoqué de la controverse dans la presse (voir Léger, 2012 et Rioux, 2012)<sup>7</sup>.

Jacobus, à son tour, a commencé sa carrière solo en 2017 avec la sortie de son premier album, *Le retour de Jacobus*. En 2019, il fait paraître son deuxième album, *Caviar*, et ses chansons sont également nommées pour des prix, parmi lesquels l'enregistrement de l'année — rap/hip-hop et l'enregistrement francophone de l'année (East Coast Music Awards). Par ailleurs, son single « Photo sur moi » (2020) figure dans une publicité télévisée de Telus.

Boudreau (2016) affirme que les artistes qui choisissent de performer dans leur vernaculaire sont presque toujours interrogés sur leurs pratiques linguistiques dans les interviews qu'ils accordent aux médias locaux et nationaux. D'ailleurs, en utilisant différentes stratégies, ils se réapproprient leur langue. Il y a deux choses que ces artistes démontrent : d'abord, qu'il est possible de revendiquer sa langue ; ensuite qu'ils peuvent

---

<sup>7</sup> Voir l'article de Pénélope Cormier (2019) pour une analyse de l'émergence de nombreux artistes acadiens, y compris Radio Radio.

agir sur le discours normalisant par leur propre discours, en s'opposant aux « normes ». Cet usage de la langue authentique représente toujours une performance, et Boudreau et LeBlanc (2016) soutiennent que les artistes qui performant en dehors des frontières de l'Acadie deviennent de plus en plus visibles : ils s'éloignent de la tendance à neutraliser les traits linguistiques particuliers et mettent de l'avant leurs différences linguistiques et culturelles.

Dans ce chapitre, j'ai donné quelques éléments historiques, culturels et sociolinguistiques sur l'Acadie en général et sur la baie Sainte-Marie en particulier (1.1.), décrit brièvement des traits distinctifs du français acadien et de la variété appelée *l'acadjonne* (1.2.), présenté trois grandes idéologies linguistiques (celle du standard, du dialecte et de l'authentique) qui circulent en Acadie et à la baie Sainte-Marie (1.3.) et discuté de l'utilisation du vernaculaire dans les arts, surtout en musique (1.4.). Le prochain chapitre s'intéressera aux notions clés de l'analyse du discours, du rap, mais aussi au phénomène d'*intertextualité*.

## Chapitre 2. Analyse du discours : éthos, rap et réseau intertextuel

« L'éthos est toujours présent comme réalité problématique de tout discours humain » (Amossy, 1999 : 33).

Le présent chapitre traite des concepts les plus importants pour mon analyse. Dans la section 2.1., il est question des concepts liés à l'éthos et à l'identité : *scénographie* (2.1.1.), *éthos (dit et montré)* (2.1.2.), et *stéréotypes* (2.1.3.). La section 2.2. est consacrée au rap : à son histoire (2.2.1.), à sa narrativité musicale (2.2.2.), au langage rap (2.2.3.) et à l'authenticité et à la localisation dans le rap (2.2.4.). De surcroît, j'aborde dans ce chapitre le phénomène de l'intertextualité (section 2.3.) : j'analyse des clichés caractéristiques de la culture rap (2.3.1.), et je décris le concept des *appartenances manifestées* (2.3.2.). La langue est le quatrième aspect de la construction identitaire qui est peut-être le plus important, puisque la langue fait partie intégrante des trois aspects définis dans ce chapitre. L'utilisation du vernaculaire et ses enjeux sont décrits en détail dans le chapitre 1.

### 2.1. Éthos et identité : concepts clés

Les travaux majeurs sur l'éthos discursif s'inscrivent dans le cadre de l'analyse du discours (Amossy, 1999, 2000, 2010 ; Maingueneau, 2007). La majorité des travaux de Ruth Amossy est consacrée à l'argumentation dans le discours politique (voir Amossy, 2000), tandis que Dominique Maingueneau se concentre sur le discours littéraire. En général, les recherches mettent l'accent sur la manière dont se construit l'image de soi — l'éthos — dans différents textes. Dans la présente recherche, j'analyserai les aspects de la construction de l'éthos afin d'identifier lesquels sont utilisés dans le cas particulier de la construction de l'image de soi par l'artiste Jacobus.

Une définition de l'éthos est donnée par Maingueneau (2009 : 60, cité dans Suchet, 2014 : 183) : « image que donne implicitement de lui un orateur à travers sa manière de parler ». Selon Suchet (2014 : 190), l'éthos est une notion mouvante aux contours flous : « image produite par l'orateur comme une négociation continue entre une figure du discours et sa réception ». Cette image peut changer au cours du discours.

Amossy (2010) souligne que l'éthos et l'identité sont liés dans la dynamique d'un échange en situation : l'identité se construit dans la mise en scène que l'individu fait de sa personne dans un cadre interactionnel dans la mesure où il ne s'agit pas de refléter fidèlement une identité préexistante, mais de la construire dans une interaction concrète. Elle ajoute que l'individu effectue une présentation de soi qui est au service du but de l'échange dans toute interaction, même la plus quotidienne ou informelle. Pour Amossy (2010 : 31), l'éthos est une notion qui relève de tout type d'échange et participe au bon fonctionnement de toute situation.

Comme les identités sont construites à travers les actes du discours, l'identité d'une personne résulte « de la combinaison des attributs de son identité sociale avec tel ou tel trait que construisent ses actes langagiers » (Charaudeau, 2006 : 342–343). Parfois l'identité construite par les actes de langage peut servir à réactiver l'identité sociale ou également les stéréotypes.

Pour Charaudeau (2006 : 340), une identité discursive, à travers laquelle se construit le sujet du discours, ne serait rien sans une identité sociale qui permet de se définir. L'identité, c'est ce qui permet au sujet du discours de prendre conscience de son existence (la prise de conscience de son corps dans l'espace et le temps), de son savoir (les

connaissances sur le monde qui l'entoure), de ses jugements ou croyances, de ses actions (les pouvoirs). Donc, l'identité va de pair avec la prise de conscience de soi.

### 2.1.1. Scénographie

Maingueneau (1984) a élaboré la notion de *scénographie* qui va de pair avec celles de *statut*, de *mode d'énonciation* et de *ton*, ce dernier étant défini comme « la détermination de la vocalité qui implique également la détermination du corps de l'énonciateur » (Amossy, 1999 : 78–79). Maingueneau souligne l'existence de la « double figure de l'énonciateur, celle d'un caractère et d'une corporalité » (Maingueneau, 1984 : 100, cité dans Amossy, 1999 : 18). La notion de *scénographie* est définie par Amossy (2010 : 38) comme suit : « l'image légitimée par le cadre discursif [qui] le légitime à son tour », et s'inscrit dans le contexte de l'importance des cadres sociaux dans la modélisation des images de soi. Amossy (1999 : 82) présente la scène d'énonciation comme la combinaison de la scène englobante qui dépend du type et du statut pragmatique de discours, de la scène générique qui dépend du genre, d'une certaine « institution discursive » et de la scénographie, construite par le texte lui-même. Dans notre cas, la scène d'énonciation est représentée par l'album de musique rap, et la scène générique peut être perçue comme le genre du rap ou la scène musicale acadienne. Selon Amossy (2010), les scènes englobante et générique sont des éléments sociaux et institutionnels préexistants qui conditionnent l'image de soi.

### 2.1.2. Éthos dit (discursif) et éthos montré (prédiscursif)

Amossy (2000, 2010) cite Maingueneau (1993 : 138) qui explique la différence entre les concepts de *l'éthos dit* et *l'éthos montré* : « Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'éthos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours ». Selon Amossy (1999), l'éthos dit va au-delà de la référence directe de l'énonciateur à sa propre personne ou à sa propre manière d'énoncer. Il peut également porter sur l'ensemble de la scène de parole (scène validée) qui est déjà installée dans la mémoire collective. D'ailleurs, la scène validée se fixe facilement dans les représentations stéréotypiques et popularisées. De plus, au niveau prédiscursif, il est important d'examiner le statut institutionnel du locuteur, les fonctions ou la position dans le champ qui confèrent une légitimité à son dire, l'image que l'auditoire se fait de sa personne préalablement à sa prise de parole (la représentation collective ou le stéréotype qui lui est attaché). Au niveau discursif, les chercheurs définissent l'image qui dérive de la distribution des rôles inhérente à la scène générique et au choix d'une scénographie (les modèles inscrits dans le discours), l'image que le locuteur projette de lui-même dans son discours telle qu'elle s'inscrit dans l'énonciation plus encore que dans l'énoncé, et la façon dont il retravaille les données prédiscursives (Amossy, 2000 : 71). Pour Bourdieu (1982, cité dans Amossy, 2010 : 85), dans la sociologie des champs<sup>8</sup>, il est important de s'appuyer sur la notion de *position*, donnée au départ, et celle de *positionnement*, dynamique et

---

<sup>8</sup> Le champ étant « un microcosme social relativement autonome à l'intérieur du macrocosme social. Chaque champ (politique, religieux, médical, journalistique, universitaire, juridique, footballistique...) est régi par des règles qui lui sont propres et se caractérise par la poursuite d'une fin spécifique » (Wagner, 2010 : 50, en se basant sur Bourdieu et Wacquant, 1992).

évoluant. Donc, l'éthos préalable va de pair avec l'éthos discursif. Ici je pourrais créer le lien avec les notions de *capital culturel* et de *capital symbolique* dans le domaine des idéologies linguistiques ainsi qu'avec celle de *valeur marchande* (voir la section 1.4.) : l'éthos discursif apporte à l'énonciateur une certaine forme de capital. D'ailleurs, Kitwana (2005 : xiii) affirme que le hip-hop « est maintenant à vendre pour tous les acheteurs », ce qui souligne également la globalité de ce phénomène.

Selon Amossy (1999 : 147), l'efficacité de la parole est liée à l'autorité de l'orateur. De surcroît, l'efficacité de la parole n'est ni purement extérieure, donc institutionnelle, ni purement interne, donc langagière. Elle se joue simultanément à différents niveaux du discours.

L'éthos ne se dit pas, mais il se montre dans plusieurs éléments, d'où vient la distinction entre l'éthos discursif et l'éthos prédiscursif (appelés également *éthos dit* et *éthos montré* ou *préalable*). Le dernier englobe les connaissances préalables sur l'orateur, le sujet du discours, etc. L'éthos préalable, c'est l'image publique qui précède la construction de l'image dans le discours, qui a un lien avec le stéréotype (voir la section 2.1.3.). Cette image est construite par l'auditoire en fonction du statut de l'orateur, de sa réputation ou de ses discours antérieurs (Amossy, 1999, 2010). Amossy (2000, 2010) souligne que l'orateur a la capacité de retravailler l'éthos préalable dans le cas où on se base sur une image collective et une image individuelle, ce qui donne plus de légitimité et de pouvoir à l'orateur<sup>9</sup>. L'éthos préalable dérive de sources diverses. Il revêt dans un premier temps la forme des stéréotypes professionnels ou sociaux, mais il consiste aussi

---

<sup>9</sup> Laurent K. Blais et Alexandrine Boudreault-Fournier (2016 : 118) évoquent également les notions de la « construction individuelle de l'appartenance linguistique » et de « l'expression de son individualité » dans leur analyse de l'expression identitaire sur la scène rap montréalaise.

dans l'image d'une figure publique ou d'une personnalité célèbre qui apparaît dans la chronique, dans les médias et dans les conversations. Alors, c'est la réputation personnelle de l'orateur qui oriente la façon dont il sera perçu. Il peut aussi s'agir de quelqu'un dont on a lu les textes ou écouté les discours, ou encore d'un locuteur qui ne possède pas d'image publique, mais avec qui l'auditoire a eu des contacts préalables et dont il se fait une certaine idée avant d'entrer de nouveau en interaction avec lui. Dans le cas de Jacobus, c'est à partir de ses performances au sein de Radio Radio ou de Jacobus et Maleco que son image a commencé à se développer. La connaissance des textes antécédents de l'artiste règle l'écoute des chansons et le déchiffrement de l'image projetée. Il est également important de souligner le poids considérable du statut social : la position du locuteur est déterminante dans l'idée que l'auditoire peut se faire de lui et dans le degré d'autorité qu'il est disposé à lui reconnaître. L'éthos préalable est représenté comme l'ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de la présentation de soi et se compose donc d'aspects divers : il comprend la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne qui dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social (Amossy, 2010 : 73). Amossy (2010) oppose aussi la réputation de l'orateur à l'éthos construit dans le discours et souligne que l'image de soi est construite nécessairement dans sa relation constitutive au discours social (autrement appelé *interdiscours*) et cette perspective dialogique lie toujours l'éthos discursif à l'éthos prédiscursif. Allen et Sarkar (2007) affirment que les identités sont construites par le discours et sont sujettes à des rapports de force entre le discours social et les individus. Selon Bob W. White (2019), ces relations reproduisent certaines formes de désavantage structurel. Dans la situation d'oppression par le pouvoir, les rappers

possèdent plusieurs stratégies individuelles ou collectives pour pouvoir sauvegarder l'estime de soi et la dignité par la résistance, la résilience et le retrait.

Amossy (1999) souligne la différence, dans la dimension du discours, entre des mœurs oratoires (qui sont déterminées par la dimension vocale ainsi que les caractéristiques physiques et psychiques de l'orateur) et des mœurs réelles, ou, encore, entre « paraître » et « être ».

### **2.1.3. Arsenal préexistant et stéréotypes**

Amossy (2010) souligne que les rôles du locuteur dans le scénario de son choix font partie d'un arsenal préexistant (dans notre cas, l'arsenal préexistant consiste en stéréotypes, codes culturels et codes du rap, la carrière de l'artiste jusqu'au présent et la langue qu'il utilise), répondent à des modèles culturels prégnants et se réfèrent aux représentations collectives du groupe, c'est-à-dire que l'image de soi est doublement déterminée, à la fois par les règles de l'institution discursive (la scène de musique rap) et par un imaginaire social (les stéréotypes). De plus, l'éthos montre la façon dont le sujet parlant construit son identité en s'intégrant dans un espace structuré qui lui assigne sa place et son rôle. Amossy (2010) émet l'hypothèse d'un lien étroit entre la construction de l'image de soi et la construction identitaire : même si la présentation de soi est un phénomène universel, elle s'effectue quand même dans des cadres sociaux et institutionnels commandés par des modalités singulières. De plus, la construction d'une image de soi (individuelle ou collective) est toujours tributaire d'un imaginaire social. L'identité ainsi construite est l'identité sociale et je peux parler ici de la socialisation et des rôles incarnés par les locuteurs au cours de l'échange. Ces rôles ou leurs représentations

peuvent être aussi appelés *stéréotypes, clichés, préjugés, modèles fixes* (Amossy, 2010) ou *préconstruits*<sup>10</sup> (Amossy, 2000). La base des imaginaires (ou stéréotypes) sociodiscursifs est l'endroit où diverses représentations sociales sont construites (Charaudeau, 2006 : 352). Selon Amossy (2010), s'approprier un stéréotype (image stéréotypée d'une catégorie sociale) est indispensable pour construire l'identité et pour communiquer d'une manière efficace. La notion de *stéréotype* est importante pour la présente recherche, parce que les chansons de Jacobus véhiculent de nombreux stéréotypes, en les démontrant ou en les démentant. Amossy (2010 : 45–46) définit le stéréotype comme suit : « une représentation collective figée, un modèle culturel qui circule dans les discours et dans les textes et favorise la cognition dans la mesure où il découpe et catégorise un réel qui resterait sans cela confus et ingérable ». Parfois le stéréotype peut être stigmatisant ou représenter une simplification excessive et figée. Il présente le réel sous une forme schématique et immuable, surtout quand il est attaché à un groupe, et est également défini comme un « élément doxique obligé sans lequel non seulement aucune opération de catégorisation ou généralisation ne serait possible, mais encore aucune construction d'identité et aucune relation à l'autre ne pourrait s'élaborer » (Amossy, 2000 : 110).

Le processus de la schématisation ou de la catégorisation, c'est-à-dire le processus d'associer un stéréotype à quelqu'un, est, par contre, indissociable de la construction identitaire qui passe par le stéréotypage. Le stéréotype permet de jouer le jeu dans son actualisation. Amossy (2010) ajoute que c'est la dynamique du stéréotypage qui est décisive dans la construction de l'éthos. Par contre, la reproduction simple d'une représentation est très rare et produit généralement un effet caricatural ; l'essentiel est que

---

<sup>10</sup> Dans le même contexte, les chercheurs évoquent les notions de *schéma* et de *schématisation*.

l'éthos se construit à partir d'une représentation préexistante faisant partie d'un imaginaire collectif<sup>11</sup>.

Le stéréotypage a pour but et pour effet de permettre aux membres du même groupe de se reconnaître entre eux et de former une communauté qui se différencie et s'éloigne des groupes extérieurs (Amossy, 2010). Le locuteur qui démontre ses manières et ses façons de parler construit en même temps dans son discours un éthos manifestant l'appartenance ou le désir d'appartenance à un groupe. L'activation d'un éthos modelé selon les représentations sociales provoque des enjeux de pouvoir (Amossy, 2010). Ainsi, l'éthos représente l'appartenance et la différence à la fois. Dans le cas de Jacobus, le stéréotypage est très important pour sa construction identitaire, parce que cela lui permet de revendiquer son appartenance à Radio Radio, mais cela permet aussi à son public de le reconnaître. Charaudeau (2007 : 85, cité dans Amossy, 2010 : 48) définit la notion de l'*imaginaire sociodiscursif* comme suit : « les imaginaires sont engendrés par les discours qui circulent dans les groupes sociaux [...] », et ils varient selon la nature du groupe. Cette notion est assez proche de celle d'une *doxa* définie comme « un ensemble d'opinions, de

---

<sup>11</sup> Des notions similaires à celles de *stéréotype* et de *stéréotypage* sont le *schéma* et la *schématisation*. Amossy (1999 : 28) donne aussi la définition de *schéma* qui est « une représentation discursive par définition partielle et sélective d'une réalité construite par le discours », ainsi que de schématisation, qui est une activité de construction (énonciation), dont le résultat est un énoncé. Du processus de la schématisation vient aussi l'apparition du stéréotype. Pour Amossy (1999), le stéréotype joue un rôle important dans la mise en place de l'éthos. Le stéréotype est « une image collective figée, qu'on peut décrire en attribuant un ensemble de prédicats à un thème » (Amossy, 1991, cité dans Amossy, 2000 : 40). Le stéréotype est par définition doxique (Amossy, 2000). La schématisation est « le processus de mise en discours » (Grize, 1996, cité dans Amossy, 2000 : 39). Selon Amossy (2000 : 39), c'est « le processus au gré duquel le locuteur active une partie des propriétés censées définir l'allocataire pour produire une image cohérente répondant aux besoins de l'échange ». Le stéréotypage est défini comme « l'opération qui consiste à penser le réel à travers une représentation culturelle préexistante, un schème collectif figé » (Amossy, 1999 : 135, 2000 : 40), et c'est un modèle préconstruit. S'il s'agit d'une personnalité connue, elle est vue en fonction de l'image publique que les médias en ont forgée et qui circule dans l'opinion publique. Le stéréotypage permet de retrouver en fonction du groupe-cible les idées, les croyances, les évidences et les préjugés dont l'orateur doit tenir compte (Amossy, 2000).

croyances, de représentations propres à une communauté et qui ont à ses yeux valeur d'évidence et force d'universalité » (Amossy, 2010 : 48). Les opinions communes sont des *topoi*, et le topique est présenté comme l'ensemble de lieux communs, autrement dit, « une réserve de stéréotypes » (Amossy, 2000 : 102). La doxa est aussi l'espace de ce qui est plausible, tel qu'il est appréhendé par le sens commun (Amossy, 2000). Dans notre cas, la doxa est représentée par l'ensemble des clichés sur le rap (voir la section 2.3.1.). Ainsi, tout processus de la construction de l'éthos s'appuie sur les valeurs et les opinions de la communauté.

Le degré de stéréotypage et la liberté du locuteur par rapport aux modèles dominants varient en fonction des genres de discours qu'il mobilise, et chaque genre de discours comporte sa propre distribution de rôles (Amossy, 2010). Dans le cadre du présent travail, je considère le rap comme étant un genre de discours, ce qui fait immerger immédiatement toute une série de codes actualisés dans le discours produit par un artiste rap.

## **2.2. Rap : concepts clés**

Pour commencer cette section, je vais définir les notions de *hip-hop* et de *rap*, « afin de [me] donner la possibilité d'examiner le rap comme une pratique artistique à part entière, qui peut être conçue à l'extérieur du cadre culturel hip-hop » (comme propose de le faire Laurent K. Blais, 2009 : 3, cité dans Lesacher, 2015 : 24) Le *hip-hop* est défini comme suit : « the broad term that encompasses the social, fashion, music and dance subculture of America's urban, black, and latin (mainly, but not exclusively) youth of the 1980s and 1990s. It embraces rap, break-dancing, graffiti art, music clubs with DJs, athletic attire

(baseball caps, basketball boots, etc.) » (Shuker, 1998 : 248–249). Le *rap* désigne un genre spécifique de musique et ne représente qu'une des facettes de la culture hip-hop, et c'est cette notion qui m'intéresse ici. Luca de Gennaro, un disc jockey italien (cité dans Mitchell, 2000 : 45), décrit le rap de la façon suivante : « a universal language, in whatever language and whatever part of the world it is performed<sup>12</sup> ».

### 2.2.1. Histoire du rap

Le rap est né à la fin des années 1970 à New York, et en quelques années il a acquis un fort caractère d'engagement social (Bradley et DuBois : 2010 ; Laabidi, 2007 ; Lesacher, 2015 ; Trimaille, 2001). Selon Brunson (2011 : 6), le rap fonctionne « comme source de formation identitaire et de statut social ». De plus, c'est une source de créativité linguistique, utilisée pour fuir l'oppression sociale ou la pauvreté (Cotgrove, 2018). Le rap agit comme une force sociale soutenue par la révolte de la communauté, dont le moteur se trouve dans le pouvoir de la prise de conscience collective. La culture rap comporte deux idéaux qui portent à la fois un projet politique et une certaine esthétique, permettant aux artistes d'être reconnus : l'activité artistique et la transmission d'un message de révolution et de changement. Selon Lesacher (2015 : 5), « le rap demeure rarement envisagé “dans la neutralité” » : le rap est le plus souvent vu comme l'expression des inégalités sociales et la revendication de la justice, et en même temps il est perçu comme un genre très subversif. Une telle catégorisation paraît ambivalente : certains soulignent la créativité des pratiques

---

<sup>12</sup> Boudreault-Fournier, Djerrahian et LeBlanc (2007 : 10) dans leur analyse du rap montréalais affirment que « [la culture] hip-hop est pour toutes les races », en ajoutant que « la culture hip-hop québécoise fournit un espace grâce auquel ils [les artistes] tentent de s'insérer dans la société dominante, tant sur un plan identitaire que social, politique et économique » et que « le hip-hop marque un nouvel espace urbain au sein duquel il est possible pour les jeunes rappers francophones “to think and experience their own being in a manner or modality that previously had left them feeling denied” (Maxwell, 2001 : 265). »

artistiques qui s'opposent aux normes dominantes, notamment des pratiques langagières, tandis que d'autres discutent de la violence verbale. Ainsi, une des qualités du rap est de produire une agitation sociopolitique et une communauté prête à agir. Le hip-hop nord-américain, plus particulièrement, résulte d'une double volonté, celle de renaissance sociale, manifestée par les mouvements de contestation, et celle de revalorisation, vue dans la possibilité de reconstruire une appartenance collective (Laabidi, 2007).

Actuellement, le rap n'est plus un style musical propre aux États-Unis et on le définit de la façon suivante : « a transitional, global artform, capable of mobilising diverse, disenfranchised groups » (Potter, 1995, cité dans Cotgrove, 2018 : 71), peu importe l'ethnicité ou l'origine géographique ou culturelle de l'artiste. La catégorie musicale « rap » est caractérisée par la multiplicité et l'hétérogénéité, et il semble impossible de percevoir toutes ses pratiques, problématiques et formes artistiques diverses (Lesacher, 2015).

### **2.2.2. Narrativité musicale**

La narrativité musicale dans le rap est un de ses éléments constitutifs. Selon Lacasse (2006), la majorité des travaux sur ce concept se concentre sur la musique dite traditionnellement classique, le plus souvent instrumentale, présentée comme une conception idéale de la musique. Wolf (2005, cité dans Lacasse, 2006 : 11) définit la narrativité musicale en se basant sur « trois classes de pratiques intermédiatiques, dont les combinaisons plurimédiatiques de musique avec d'autres médias narratifs non musicaux (par exemple, le cinéma ou l'opéra) ». Lacasse (2006) affirme que la nature multimédiatique ou même multiartistique d'une chanson est caractérisée non seulement par

la combinaison musique-parole, mais aussi par la présence d'une performance multipliée (vocale et instrumentale).

Frith (1996 : 169–170, cité dans Lacasse, 2006 : 13), à son tour, propose de voir chaque chanson comme un récit : « De façon implicite, toutes les chansons sont des récits : elles comportent un personnage principal, l'interprète, soit un personnage adoptant une attitude, faisant face à une situation, s'entretenant avec quelqu'un (si ce n'est qu'avec lui-même) ». Lacasse (2006 : 13) compare la chanson au cinéma et propose de voir la chanson comme un « récit phonographique », c'est-à-dire un récit « dont l'articulation n'est pas restreinte au seul texte chanté à son contenu sémantique, mais bien à l'ensemble des paramètres ». Dans le contexte de la présente recherche, je vais adopter la théorie de Frith (1996) qui propose de voir les artistes comme des acteurs de cinéma : le personnage du film est incarné par l'acteur et en quelque sorte « contaminé » par « l'aura médiatique de l'acteur », ce qui est appelé « *double enactment* » (Lacasse, 2006 : 13). Ainsi, dans le contexte d'une performance vocale, l'identité de l'artiste est divisée en trois parties qui sont connectées :

En premier lieu, on retrouve le personnage présenté comme le protagoniste de la chanson, son interprète et son narrateur : l'être implicite qui contrôle l'action en adoptant une attitude et un ton spécifiques. Mais il peut y avoir aussi un personnage « cité », celui dont il est question dans la chanson [...]. Superposé à ces personnages, on trouve la personnalité de l'interprète comme star, avec tout ce que l'on connaît à son sujet, ou plutôt, tout ce que l'on a bien voulu nous laisser croire à son sujet par le biais de la publicité et de la mise en marché. Finalement, s'ajoute notre représentation de l'interprète en tant que personne, telle que nous aimons bien nous l'imaginer, et qui nous est révélée, en fin de compte, par sa voix (Frith, 1996 : 198–199, cité dans Lacasse, 2006 : 14).

De surcroît, Frith (1996 : 212, cité dans Lacasse, 2006 : 14) analyse l'acte de chanter du point de vue performatif :

L'acte de chanter, conçu comme agencement de manifestations vocales, c'est à la fois incarner le protagoniste de la chanson (avec les émotions appropriées pour ce rôle), incarner la star (en adéquation avec l'image à projeter), tout en laissant transparente une partie de l'être véritable : un corps physique produisant des sons physiques ; [...] une présence physique qui déborde des contraintes formelles de la performance.

Auslander (2004 : 6) propose la même division identitaire : la véritable *personne*, la *persona* de l'artiste et le(s) *personnage(s)* incarné(s) dans les chansons (voir la figure 1 « *A model of popular music performance/Un modèle de performance en musique populaire* », tirée d'Auslander, 2004 : 11). L'auteur met l'accent sur le fait qu'il faut faire attention en supposant que les artistes sont tout simplement « eux-mêmes » sur scène et il souligne que la frontière entre la véritable personne et la persona de l'artiste est toujours ambiguë et difficile à percevoir. La véritable personne est la dimension de l'identité artistique à laquelle l'auditoire a le moins accès, puisque l'artiste est toujours caractérisé à partir de sa persona et que les détails de sa vie réelle ne sont pas nécessairement connus du public. De nombreux éléments contribuent à la création de la persona ou du personnage : les costumes, le maquillage, l'apparence générale, la lumière, la place sur scène, les instruments de musique, les effets visuels, etc. De surcroît, la persona n'est pas seulement communiquée par le biais des éléments de la performance réelle, mais aussi à partir des images visuelles, des publicités, des interviews, des vidéos, etc., ainsi qu'à travers les actes de discours que sont les chansons et leurs paroles. La persona n'est pas statique et peut évoluer à travers le temps, étant également contrainte par le genre de musique performée (Auslander, 2004). Jacono (1998) discute du fait que dans le cadre de l'analyse des

chansons on doit prendre en compte l'expression artistique symbolique qui est liée à la réalité sociale, est en même temps pleine d'imaginaire. À l'instar de nombreux artistes, cinéastes ou comiques issus de minorités culturelles, les rappers abordent souvent des questions liées à l'identité : ainsi, ils établissent une connivence l'un avec l'autre, mais aussi avec l'auditoire, afin de proposer, ou d'imposer, selon leur niveau de visibilité et leur influence, des visions du monde et des rapports sociaux (Trimaille, 2001 : 52).

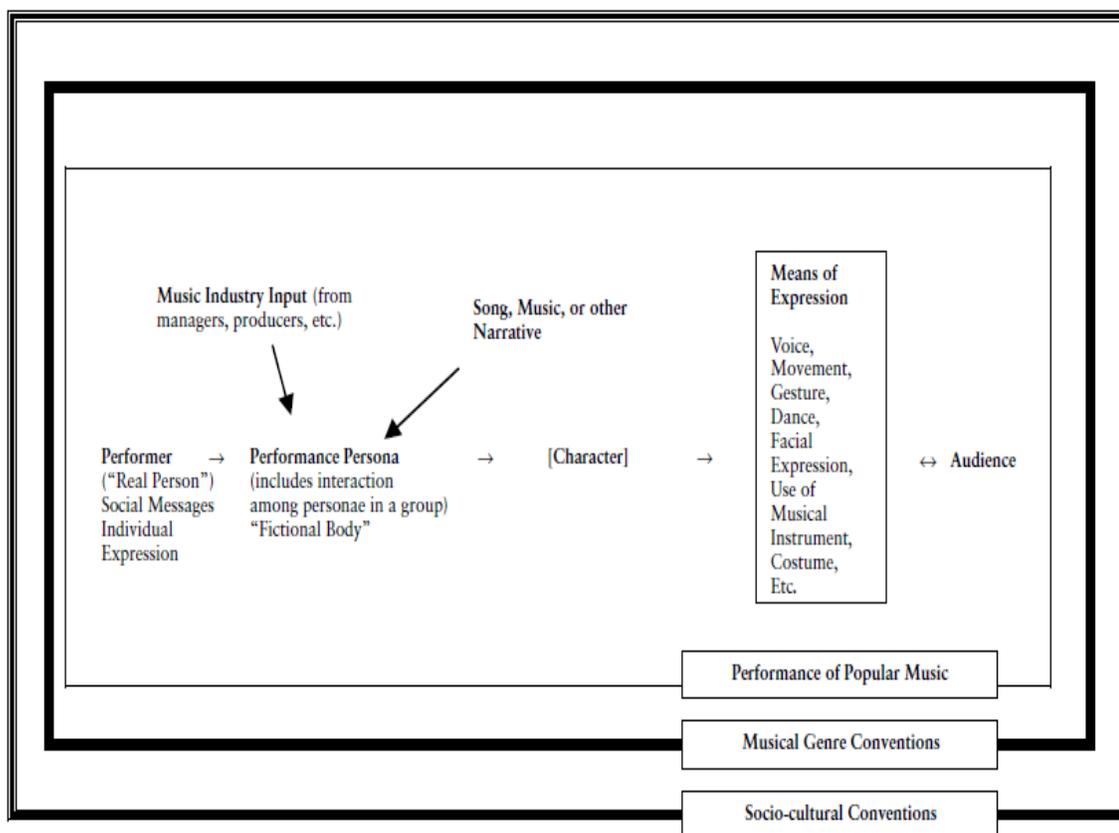


Figure 1. *A model of popular music performance*<sup>13</sup>/Un modèle de performance en musique populaire (Auslander, 2004 : 11).

<sup>13</sup> Je traduis les termes *Performer*, *Performance Persona* et *Character* de la façon suivante : *personne réelle*, *persona artistique* et *personnage*.

Dans le domaine de l'analyse discursive, les chercheurs distinguent trois caractéristiques de l'orateur (Amossy, 1999 : 78–79) : le *garant*, dont le lecteur doit construire la figure à partir d'indices textuels et qui affecte le caractère et la corporalité et dont le degré de précision varie selon les textes ; le *caractère* qui correspond à un faisceau de traits psychologiques ; la *corporalité* qui est associée à l'apparence physique, mais aussi à une manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social. Ces trois caractéristiques pourraient être associées aux trois strates de l'identité artistique : le garant étant le personnage ; le caractère, la personne réelle ; et la corporalité, la persona. Il faut souligner que le caractère et la corporalité du garant s'appuient sur un ensemble de représentations sociales et de stéréotypes culturels. C'est l'énonciation du texte qui influence la corporalité du garant. Ainsi, le co-énonciateur assimile l'ensemble des schèmes correspondant à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps (Amossy, 1999 : 80). La qualité de l'éthos renvoie à la figure du garant qui transpose son identité à travers sa parole.

### **2.2.3. Langage rap**

En ce qui concerne le langage spécifique ou « codé »<sup>14</sup>, utilisé par les rappeurs, c'est un acte d'identité et de pouvoir de faire peur aux oppresseurs (Cotgrove, 2018). Ce langage, souvent critiqué pour « désobéissance » aux règles de la langue standard, est, en fait, un espace pour exprimer sa créativité (Alim, Baugh et Bucholtz, 2011). Par ailleurs, l'usage d'un langage codé, autrement appelé *counterlanguage*, attire l'attention sur le caractère

---

<sup>14</sup> Frédéric Giguère (2020 : 54) décrit ce langage comme « l'hétérolinguisme ludique, c'est-à-dire la manière dont les artistes rap utilisent les langues et les codes pour créer des jeux de mots et d'esprit ».

changeant et la multitude d'interprétations des textes du rap. En outre, enfreindre les règles d'une langue standard permet aux artistes non seulement de lier la langue et la culture, mais aussi d'exprimer d'une manière créative leurs expériences, sentiments ou protestations.

Boudreault-Fournier, Djerrahian et LeBlanc (2007 : 17) soutiennent :

Il reste que plusieurs des réalités sociales que les rappers dénoncent sont directement liées aux politiques provinciales, fédérales et même globales, telles que la pauvreté et le décrochage scolaire, la mobilisation contre la guerre, ou l'appui à des mouvements de grève étudiants. Ces exemples démontrent que les jeunes rappers ne restent pas passifs face à leur situation. Au contraire, ils réagissent de diverses manières, originales et significatives.

La manière dont les artistes rap utilisent la langue pousse les chercheurs à repenser la construction des relations entre la langue et la culture : les pratiques linguistiques des jeunes rappers visent à démontrer l'obsession et l'attitude bornée des personnes qui prônent la langue standard ou la « matrice de domination » (Collins, 2000, cité dans Lesacher, 2015 : 11) (voir la section 1.3. pour une discussion sur les idéologies linguistiques). La langue des artistes rap devient donc à la fois une source de plaisir de création et un moyen de se battre contre des politiques langagières oppressantes (Alim, Baugh et Bucholtz, 2011). D'ailleurs, une des manifestations du langage codé est le choix et l'utilisation du nom de rappeur<sup>15</sup> :

Even the names rappers assume for themselves are a kind of coding, a way of transforming identity through language. Names in rap help define a persona, allowing for the necessary distance between person and performer and announcing certain defining qualities of the artist before he or she has said a word (Bradley et DuBois, 2010 : xxxvi).

---

<sup>15</sup> Dans le cas de Jacobus, je pourrais supposer que ce n'est que la forme latine utilisée comme diminutif de son vrai prénom Jacques.

La musique rap est un genre de challenges ; c'est un lieu de protestations politiques, culturelles et identitaires contre la culture dominante qui est remise en question dans le rap. Selon Allen et Sarkar (2007), il faut distinguer les notions de *reality (gangsta) rap* et de *conscious (political) rap*. Le premier est défini comme : « Which is machismo in orientation, and includes themes of gang violence, drugs, and the mistreatment and abuse of women, often with explicitly violent or sexual lyrics (e.g. Snoop Doggy Dogg, Ice T). Musically, a heavy bass is prominent » (Shuker, 1998 : 248). Le deuxième est caractérisé comme suit : « rap that is socially aware and consciously connected to historic patterns of political protest and aligned with progressive forces of social critique » (Dyson, 2007 : 64). White (2019), dans une étude portant sur l'usage du français dans le rap québécois, affirme que, dans le contexte actuel, l'usage du français (ou d'un autre langage codé) est à la fois l'outil et l'arme, et que par l'utilisation du français, les jeunes de la génération post-rap envoient un message sur leurs identités qui sortent du paradigme social habituel dans le contexte québécois héritier de l'adoption de la Charte de la langue française en 1977 (voir les paragraphes suivants). Cotgrove (2018) cite Potter (1995 : 57–58) qui décrit la langue utilisée par des rappeurs allemands comme *resistance vernacular* : une source de nouvelles formes et fonctions linguistiques qui de manière délibérée rejettent et changent les normes sociales et permettent de créer de nouvelles identités pour les artistes, souvent appartenant à des minorités ethniques ou linguistiques.

Ces dernières années, de nombreux travaux ont été effectués sur le choix linguistique dans les textes des chansons rap, particulièrement au Québec (Allen et Sarkar, 2007 ; Low et Sarkar, 2012 ; Low, Sarkar et Winer, 2009 ; Mitchell, 2000 ; Potter, 1995 ; Sarkar, 2008 ; Sarkar, Sarkar et Winer, 2005 ; Sarkar et Winer, 2006 ; White, 2019). Par

contre, le domaine du rap acadien n'est pas encore bien exploré, sauf sommairement dans Leclerc (2016) et Thibault (2011), d'où la nécessité d'analyser les paroles des chansons rap d'artistes acadiens, par exemple du groupe Radio Radio ou du projet solo d'un de ses membres, Jacobus. Le problème de l'identité et de son expression à travers le choix linguistique reste de vigueur, surtout parce que le statut du français acadien continue à susciter de vifs débats (voir, par exemple, Arrighi et Boudreau, 2013 ; Boudreau, 2016, 2018 ; Perrot, 1995, 2006).

Roger Chamberland (2001, 2005) note que la question de l'identité manifestée dans la musique rap est au centre du discours sur la musique au Québec ; par contre, il n'est plus question de l'identité nationale, mais plutôt de l'identité transculturelle, comme personne n'hésite plus à exprimer ses origines ethniques via l'utilisation des langues vernaculaires mélangées avec le français. D'autres chercheurs (Allen et Sarkar, 2007 ; Blais et Boudreault-Fournier, 2016 ; Boudreault-Fournier, Djerrahian et LeBlanc, 2007 ; Low et Sarkar, 2012 ; Low, Sarkar et Winer, 2009 ; Sarkar, 2008 ; Sarkar, Sarkar et Winer, 2005 ; Sarkar et Winer, 2006) ont également démontré dans leurs travaux que la scène du rap québécois en particulier est représentée par de nombreux artistes d'identités ethniques et culturelles différentes : pensons par exemple aux groupes Dead Obies et Loud Lary Ajust, dont les membres rappent en franglais, ainsi qu'à d'autres artistes, parmi lesquels on note le groupe Muzion qui utilise le créole haïtien ou encore les rappers autochtones Samian, Shauit ou Young Black Inuk qui utilisent respectivement l'algonquin, l'innu-aimun et l'inuktitut dans leur musique (Audet, 2009).

La définition de l'alternance codique est très vaste. Sarkar et Winer (2006) comprennent par l'alternance codique, entre autres, l'alternance interligne ou intra- et

interphrastique (l'alternance d'une ligne à l'autre ou entre les vers d'une chanson). L'alternance codique dans les textes des chansons n'est pas spontanée, mais intentionnelle, donc elle est différente de l'alternance codique dans la conversation (Sarkar, Sarkar et Winer, 2005). Picone (2002 : 201) propose le terme *artistic codemixing* pour décrire ce phénomène. Selon lui, une des fonctions du mélange codique artistique consiste en « creat[ing] multiple messages for multiple audiences, based on relative levels of linguistic competence ».

Selon Chamberland (2001, 2005), les tendances actuelles sont caractérisées plutôt comme le passage vers un discours plus ouvert à un certain multilinguisme et l'expression des mélanges culturels. D'ailleurs, dans les travaux de l'équipe de Sarkar et ses collaborateurs (Allen et Sarkar, 2007 ; Low et Sarkar, 2012 ; Low, Sarkar et Winer, 2009 ; Sarkar, 2008 ; Sarkar, Sarkar et Winer, 2005 ; Sarkar et Winer, 2006), il est souligné que les tendances d'aujourd'hui, surtout celle de l'alternance codique, reflètent les changements majeurs dans la société. Pour White (2019), c'est plus controversé : le phénomène de l'alternance codique démontre à la fois un sentiment d'inclusion et l'appartenance à une communauté, c'est-à-dire un sentiment de solidarité, mais aussi un sentiment d'exclusion sous formes diverses, ce qui est, pour le moment, la situation actuelle avec le rap au Québec.

Il est important de noter que, en ce qui concerne l'alternance codique, Comeau (2011) affirme qu'elle ne peut se produire que s'il y a maîtrise des deux langues. Dans le cas particulier de Jacobus, il n'est pas question d'une alternance codique à proprement parler, c'est-à-dire une pratique au sein d'une communauté de bilingues qui peut passer aisément d'une langue à l'autre au sein d'un même discours. Si Jacobus passe d'un code à

l'autre parfois dans ses chansons, l'alternance peut être caractérisée comme un moyen artistique.

Allen et Sarkar (2007) soulignent que proclamer son identité via l'alternance codique peut poser un défi pour la stigmatisation d'une langue qui ne se conforme pas aux normes, donc pour l'idéologie du standard. Le mélange des langues est perçu comme un moyen de revendiquer l'appartenance à un territoire et à un mélange de cultures et d'attirer l'attention sur des références multilingues et multiculturelles (Lesacher [2015 : 64] parle de la revendication poétique ou identitaire). Selon Mitchell (2000 : 53) qui analyse l'œuvre du rappeur Maori Danny Haimona : « The choice of local indigenous “resistance vernaculars” is an act of cultural resistance and preservation of ethnic autonomy, and as such, it is a choice that overrides any global or commercial concerns ».

Comme la population au Québec est relativement homogène (la majorité des Québécois sont blancs et/ou parlent français), l'accent de la problématique des chansons rap passe par les demandes et revendications de la jeunesse, sur lesquelles les rappeurs essaient d'attirer l'attention (Chamberland, 2001). En particulier, l'alternance codique est un des moyens de s'attaquer à certaines normes sociales liées aux politiques linguistiques et de poser un défi à la vision traditionnelle de l'identité dite québécoise et de la norme d'une langue unique et monoculturelle, ainsi que de lutter contre l'oppression sociale ou socioéconomique (Allen et Sarkar, 2007 ; Low et Sarkar, 2012 ; Low, Sarkar et Winer, 2009 ; Sarkar, 2008 ; Sarkar, Sarkar et Winer, 2005 ; Sarkar et Winer, 2006). White (2019) atteste que les marqueurs de l'identité linguistique sont généralement considérés comme moins controversés que ceux associés à l'ethnicité, peut-être parce que la langue est vue plutôt comme le résultat de la socialisation et non pas comme « déterminée

biologiquement ». Ainsi, parler des différences liées à la langue semble moins controversé, mais il est possible que ces discours incluent des formes subtiles de discrimination, consciemment ou non, par exemple, la discrimination selon la race. De plus, les communautés dites minoritaires sont parfaitement conscientes de leurs différences. Dans le contexte québécois, Sarkar (2008) propose un nouveau terme : la *québécoïcité*, où sont mélangés les concepts du *vu* — la couleur de la peau (être blanc) — et l'*entendu* — l'accent (avoir l'accent français approprié). La chercheuse confronte les défenseurs de la *québécoïcité* ; elle oppose ce concept aux pratiques multilingues qui caractérisent la communauté hip-hop montréalaise. La tension des débats de ces dernières années est étroitement liée à la norme et au standard. La notion de *québécois* est vue comme une notion ethnospcifique ou civique, liée à l'apparence (couleur de la peau), et pose la question de l'appartenance à un groupe ethnique particulier. Par contre, au Québec, l'importance primordiale est attribuée à la connaissance de la langue et à l'accent comme marqueur d'identité et c'est la langue qui devient la cause principale de discrimination (Sarkar, 2008 ; White, 2019)<sup>16</sup>.

#### **2.2.4. Authenticité et localisation dans le rap**

Depuis longtemps, une des questions importantes dans les domaines musical et musicologique est celle de l'authenticité, et cette notion émerge à toutes les étapes de l'histoire de la musique populaire. Par contre, ce concept peut désigner des phénomènes différents dans des domaines musicaux différents : « But different kinds of popular music

---

<sup>16</sup> Voir l'analyse de Boudreault-Fournier, Djerrahian et LeBlanc (2007 : 16) ; les chercheurs discutent de la catégorie des « minorités visibles », soit « des groupes d'origines ethniques et de cultures variées ».

have “different authenticities” » (Davison, 2001 : 263, cité dans Armstrong, 2004 : 336). Par ailleurs, l’authenticité est plus importante dans la culture rap que dans d’autres genres (Boucher, 2000, cité dans Armstrong, 2004 : 336). Armstrong (2004) discute de l’authenticité dans le contexte de son analyse de l’identité authentique d’Eminem. Nonobstant, il s’agit de l’authenticité spécifique au gangsta rap, ce qui n’est pas le cas de la présente recherche, donc je ne lui emprunte que quelques concepts et procédés qui conviennent pour la présente recherche. Il y a trois types d’authenticité évidents : être fidèle à soi-même (« rap illustrates self-creation and individuality as a value » [Armstrong, 2004 : 336]), la question géographique, donc les allégeances locales et territoriales, et, enfin, la relation et la proximité avec les origines du rap. Il s’avère pertinent pour le présent travail de développer ces trois aspects d’authenticité. D’abord, « first person authenticity » (le fait d’être fidèle à soi-même) apparaît quand les artistes arrivent à créer l’impression que toutes leurs énonciations constituent un ensemble (Moore, 2002 : 214, cité dans Armstrong, 2004 : 337). De nombreux rappers croient que « the subject matter isn’t as important as being true to yourself » (Snyder, 1994, cité dans Armstrong, 2004 : 337). Ensuite, le concept du lieu est très important dans le rap. Par exemple, dans ses chansons, Jacobus affirme qu’il vient de la Nouvelle-Écosse en faisant de nombreuses références à la province et à la culture acadienne ou nord-américaine (voir la section 4.2.1.). D’ailleurs, c’est le premier aspect désignant l’authenticité à être défini par la critique savante. Enfin, l’authenticité repose sur l’idée que l’artiste est « naturel ». Ce processus est nommé « naturalization » par Peterson (1997 : 211, cité dans Armstrong, 2004 : 337). Un moyen de montrer qu’on est « naturel » est de démontrer les liens historiques entre soi-même et les autres artistes déjà reconnus dans le domaine.

En outre, l'utilisation des langues différentes ou même d'une langue minoritaire (vernaculaire) dans les chansons rap peut relever également de l'authenticité ou de l'esthétique « keepin' it real ». Boudreault-Fournier, Djerrahian et LeBlanc (2007 : 14) affirment que « l'authenticité du discours est à la base du rap ». L'authentique dans le rap est très souvent vu comme une obsession pour une histoire particulière incluant la violence, les drogues, la vie des banlieues. Pennycook (2007 : 103) cite Morgan (2005 : 211) : « The hip-hop mantra “keepin’ it real”<sup>17</sup> represents the quest for the coalescence and interface of ever-shifting art, politics, representation, performance and individual accountability that reflects all aspects of youth experience ». Pennycook (2004, 2007) met l'accent sur l'importance d'être honnête avec soi-même afin de pouvoir démontrer de l'authenticité, ce qui peut être vu comme une obsession individualiste et/ou comme un engagement dialogique avec la communauté, c'est-à-dire comme un acte discursif. Boudreault-Fournier, Djerrahian et LeBlanc (2007 : 15) affirment que « pour être authentique et crédible, le rappeur doit parler des réalités de la rue et faire référence à son quartier d'origine, tout en sachant que s'il devenait populaire, il pourrait perdre son statut de porte-parole. » Taylor (1991 : 39, cité dans Pennycook, 2007 : 103), quant à lui, affirme : « Authenticity cannot be defined without relation to social contexts and “horizons of significance” ». Alim (2004 : 86, cité dans Pennycook, 2007 : 103) souligne : « Not only is you expressin yoself freely (as in “straight talk”), but you allegedly speakin the truth as you see it, understand it, and know it to be ». Selon Androutsopoulos (2003 : 11, cité dans

---

<sup>17</sup> « Rester vrai » (*keep it real*) continue de vouloir dire « rester noir » (*keep it black*) ou « inspiré par la culture noire » (*black inspired*) (Watkins, 2001 : 393).

Pennycook, 2007 : 103), comme le rap et le hip-hop en général sont maintenant dispersés partout dans le monde, on pourrait invoquer la notion de *global spread of authenticity*.

Si la distance entre l'artiste original et le résultat est grande, l'authenticité d'une chanson diminue, dans le sens qu'elle est « séparée » de ses origines (Girard, 2011 : 106) :

[The construction] of a pop star's public self through a multifaceted artistic work (either musical, lyrical or visual) [...] serves as a way to assert original authorship for the artist, even when this authority and its related authenticity explicitly appear in the end to be a "fictional construct".

L'authenticité dans le contexte de la musique rap et l'authenticité dans le contexte linguistique sont étroitement liées. Le concept de l'« authenticity in performance » de Coupland (2003 : 48) servira ici de transition entre les deux notions. Alors, l'authenticité n'est pas innée et incontrôlable, elle est une performance mise en scène, donc, contrôlée par l'artiste (Bucholtz, 2003 ; Coupland, 2001, 2003).

Pour de nombreux artistes hip-hop, le premier pas vers la localisation<sup>18</sup> est le rejet des aspects du rap typique des États-Unis et le rapprochement avec des thèmes plus locaux, en plus de l'utilisation d'un vernaculaire. Ici s'opposent les notions de *personal* (*personnel*), *lyrical* (*lyrique*), *authentic* (*authentique*) et *public* (*publique*), *plain* (*mondain*), *inauthentic* (*inauthentique*) (Pennycook, 2007 : 106). Dans son livre *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, Mitchell (2000 : 41) affirme que « [the goal of these performances is to] re-territorialize not only major Anglophone rules of intelligibility but also those of other "standard" languages [...] ». Mitchell (2000 : 43) utilise aussi la notion de *resistance vernacular*, comme le fait Potter (1995, cité dans Cotgrove, 2018),

---

<sup>18</sup> Selon Pennycook (2007 : 102), « Localization inevitably involves complex relations of class, race, ethnicity, and language use ».

pour décrire l'usage de la langue ayant pour but la revendication de la culture et du vernaculaire (voir Androutsopoulos et Scholz, 2003 pour une analyse comparative des processus d'émancipation de la musique rap dans différentes cultures). Dans le même article, Mitchell (2000) discute de l'indigénisation globale manifestée dans l'utilisation du vernaculaire qui a pour but la revendication de l'identité, mais qui, en même temps, possède une valeur marchande (voir la section 1.3. sur les idéologies linguistiques pour une brève discussion de cette notion).

### **2.3. Intertextualité**

Girard (2011 : 110) définit l'intertextualité comme « the presence of one text within another ». Selon Macey (2000 : 203–204, cité dans Girard, 2011 : 110–111), « [t]he basic premise of the theory of intertextuality is that any text is essentially a mosaic of references to or quotations from other texts; a text is not a closed system and does not exist in isolation. It is always involved in a dialogue with other texts ». Cette notion n'est pas limitée aux paroles ; l'échantillonnage de sons dans la musique populaire en est aussi un exemple. Lacasse (2000) emprunte la définition de Genette (1997, cité dans Lacasse, 2000 : 36) qui définit la notion de *transtextuality* (l'intertextualité chez d'autres auteurs) comme suit : « The ensemble of any type of relation, explicit or not, that may link a text with others ». Selon Julia Kristeva (1969 : 146, cité dans Suchet, 2014 : 212), « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». Pour Genette (1997 : 1–2, cité dans Lacasse, 2000 : 36), l'intertextualité est l'une

des catégories de la transtextualité<sup>19</sup> et est définie comme « a relationship of copresence between two texts or among several texts ». Lacasse (2000 : 38) catégorise tous les types d'intertextualité, parmi lesquels je citerai seulement la citation (*quotation*) qui est caractérisée par l'insertion réelle d'un bout du texte donné dans un autre texte, et l'allusion, c'est-à-dire l'évocation d'une personne ou d'un objet culturel. D'autres types ne sont pas pertinents dans le contexte de la présente recherche, puisque l'intertextualité dans les chansons de Jacobus se limite à ces deux pratiques.

### 2.3.1. Clichés de la culture rap

La musique rap regorge de clichés et de références : les plus populaires sont les références aux drogues (en particulier, cocaïne, codéine, cannabis, etc.) ainsi qu'aux barons de la drogue, aux pratiques sexuelles (surtout aux jolies filles dont les rappeurs s'entourent), aux éléments de la vie riche (des voitures chics, les courses automobiles comme celles de la NASCAR [Association nationale des courses de voitures de série], beaucoup d'alcool, les vêtements et les chaussures de luxe, les accessoires chics) ainsi qu'à la violence (les armes, les confrontations, la tuerie) et à la vie pauvre (habiter dans une banlieue ou des « quartiers chauds », ne pas avoir d'argent ou de travail)<sup>20</sup>. Dans un interview (Kheops, 2015) sur son essai *Les jeunes de banlieue mangent-ils des enfants ?*, Thomas Guénolé résume les clichés les plus populaires à propos des rappeurs :

---

<sup>19</sup> D'autres types de transtextualité sont la paratextualité qui réfère à l'ensemble de relations entre un texte particulier et ses caractéristiques, par exemple, le titre, la préface, les illustrations, etc. ; la métatextualité qui est définie comme la relation sous forme de commentaires entre deux textes ; l'architextualité qui désigne une relation plus abstraite entre les textes du même genre ; l'hypertextualité qui est définie comme « any relationship uniting a text B [the 'hypertext'] to an earlier text A ['the hypotext'], upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary » (les définitions de Genette, 1997 : 3–5, cité dans Lacasse, 2000 : 36–37). L'intertexte, dans ce cas, est le texte où on trouve des éléments de l'autre texte (Lacasse, 2000 : 38).

<sup>20</sup> Voir Coleman (2019) et Rinehart (2017).

[...] le cliché du rappeur correspond assez fidèlement à celui du monstrueux jeune-de-banlieue vu des centres-villes. Ce dernier est un jeune et grand gaillard, arabe ou noir, qui menace de violer votre femme ou votre fille, de voler votre bien, et de brûler votre voiture. Le cliché du rappeur, lui, est un jeune sauvage arabe ou noir, torse nu avec une chaîne en or et une casquette à l'envers, consommant les filles faciles comme des clopes en s'extasiant sur son gros gun et sa grosse voiture de sport. On retrouve donc bien dans les deux cas la sauvagerie violente, la sauvagerie sexuelle, et le statut de dangereux *alien* agressivement haineux.

Boudreault-Fournier, Djerrahian et LeBlanc (2007 : 20) discutent également des stéréotypes : « En effet, les médias associent couramment le rap à la violence, les gangs de rue, la drogue et l'illégalité. À titre d'exemple, un journaliste du quotidien *La Presse* décrit une gang de rue de Saint-Michel en ces termes : ces jeunes “font de la musique hip-hop, vendent des drogues...” (Bérubé, 2003) ». L'image du gangsta rap (le plus souvent américain) très présente dans les divers médias renforce ces préjugés, donc le rap est souvent perçu comme violent et misogyne. Il est important de noter que les stéréotypes qu'on associe à la culture hip-hop sont étroitement liés aux origines culturelles des artistes (Boudreault-Fournier, Djerrahian et LeBlanc, 2007).

Amossy (2010 : 50) discute de l'*éthos typifié* qui constitue une identité attendue en vertu du genre d'activité dans laquelle les participants s'engagent, et l'*éthos émergé* : c'est un modèle culturel entériné actualisé par un agent particulier. L'éthos typifié se manifeste dans les stéréotypes et l'éthos émergé est représenté par le rappeur dans ses performances. Ainsi, « le stéréotypage recouvre des routines d'interaction où les participants se conforment à un modèle culturel préétabli au gré d'un habitus qui gouverne leurs comportements verbaux. Il préside aussi à toute présentation de soi qui doit exhiber, de façon plus au moins programmée, une compétence professionnelle » (Amossy, 2010 : 52). Dans tous les cas, le locuteur construit une identité qui passe par les représentations

sociales. Amossy (1991, 2010) souligne que le stéréotype est par définition une construction de lecture et existe seulement à condition que l'allocutaire repère ses éléments constitutifs et les rassemble dans un schème familier : si le stéréotypage et le déchiffrement sont en discordance, la communication peut être troublée.

### **2.3.2. Appartenances manifestées**

Trimaille (2001 : 53) affirme que « comme la façon de se vêtir, les propos tenus, les langues dans lesquelles ils sont énoncés, permettent de manifester des appartenances » et de « participer au sentiment d'appartenance » (Lesacher, 2015 : 44 ; voir aussi Chamberland, 2001). Selon Trimaille (2001), les textes des chansons rap dans leur fonction de communication diffusent l'historicité des rappeurs ainsi que la représentation d'eux-mêmes et des groupes auxquels ils appartiennent. De plus, ils contribuent à la projection des images de soi et de l'autre dans l'espace public où, selon Lesacher (2015), l'identité est manifestée. Ainsi, les chansons rap favorisent la modification des représentations mutuelles et même l'évolution des paramètres des rapports identitaires. De cette manière, le rap permet de se débarrasser des stéréotypes imposés par la société. Selon Trimaille (2001), le rap est une action collective qui consiste dans la recomposition identitaire, c'est-à-dire dans le changement des stéréotypes, dans le processus de s'en débarrasser et dans la production d'une nouvelle identité collective : les rappeurs se réapproprient et réinventent de nouveaux modèles identitaires ou culturels hybrides, en les opposant aux modèles dominants imposés par la société. D'ici vient l'importance de l'attachement à une langue, à une ville, à une communauté particulière. Une des stratégies présentes dans le rap est le renversement du préjugé : « il consiste à utiliser, en le considérant comme positif, un trait

perçu comme négatif par le groupe majoritaire » (Trimaille, 2001 : 53). Cette stratégie est liée à l'idéologie du dialecte ou de l'authentique, comme les artistes mettent l'accent sur les traits langagiers « non standards », en particulier ceux associés à une variété de français ou à une culture francophone minoritaires. De plus, le renversement du préjugé est une stratégie étroitement liée au domaine du rap, discuté dans la section 2.2.3.

Dans ce chapitre, j'ai présenté les concepts clés de l'éthos et de l'identité (2.1.), de la musique rap (2.2.) ainsi que ceux de l'intertextualité (2.3.). Le chapitre 3 présente la méthodologie et le corpus.

### Chapitre 3. Corpus et méthodologie

Ce chapitre présente le corpus utilisé pour l'analyse et la méthodologie adoptée. Il fournit également des détails sur les albums et les chansons analysées, tirés de critiques ou d'interviews avec l'artiste.

Les textes des chansons des deux albums ont été fournis par l'artiste lui-même, qui a eu la gentillesse de me les envoyer après ma demande. Jacobus est tout d'abord un artiste de la scène et dans sa carrière il insiste sur la performance orale, surtout scénique, où il y a toujours la possibilité d'improvisation. Cette prédominance de l'oral influence la manière dont l'artiste fixe les paroles des chansons sur papier : il semble que Jacobus ne s'était pas beaucoup préoccupé de l'orthographe et des règles grammaticales de l'écrit, donc dans certains cas il a préféré les formes qui reflètent l'oralité au détriment des formes écrites respectant les règles du français. Voilà pourquoi j'ai apporté quelques changements à ses textes originaux pour en assurer la lisibilité. Par exemple, j'ai changé l'orthographe de certains mots, en particulier des noms (communs et propres) (par exemple, *stewardess*, *Freddy Krueger*). Certaines modifications ont été effectuées pour uniformiser l'orthographe du pronom *je* qui était orthographié parfois comme *ej*, représentant la prononciation [əʒ]. Les graphies *chu* et *chus*, correspondant à une des variantes phonétiques de *je suis*, ont été remplacées par *je suis* tout simplement. De la même façon, *pis* a été changé à *puis*, *ben* à *bien*, etc. En plus, les *e* muets ont été représentés à l'écrit : *je suis* remplaçant *j'suis*, *tu es* remplaçant *t'es*, etc. Des changements similaires ont été effectués dans les paroles des chansons de Radio Radio<sup>21</sup>, parfois présentées comme

---

<sup>21</sup> Trouvés sur le site [http://www.parolesmania.com/paroles\\_radio\\_radio\\_65248.html](http://www.parolesmania.com/paroles_radio_radio_65248.html).

exemples dans les cas d'intertextualité. Par exemple, *kossque* a été changé en *qu'est-ce que*, *yousque* ou *ousque* en *où est-ce que* et *su* en *sur*. Je suis consciente du fait que les présents changements pourraient potentiellement nuire à la justesse de l'analyse puisque certains des aspects uniformisés sont représentatifs du français acadien ou de l'acadjonne. Par contre, il fallait faire un choix et prendre en considération les éléments les plus pertinents, illustratifs et distinctifs. Ainsi, j'ai décidé de ne pas garder les aspects de la prononciation tels que *ej*, *chu* et *chus*, *pis* et *ben* qui n'allaient pas être étudiés dans cette thèse pour davantage me concentrer sur d'autres éléments linguistiques : phonologiques, morphosyntaxiques et lexicaux. Un changement majeur est l'uniformisation de la conjugaison verbale : les terminaisons françaises des verbes anglais ont été représentées à l'écrit, par exemple : « But ça feele bien ». En général, la plupart des changements visaient des mots orthographiés de façon non standard pour tenter de reproduire la parole du registre familier. D'ailleurs, certaines corrections uniformisant les textes des chansons sont mises, dans les appendices, entre crochets. Ces changements ne nuisent aucunement à la justesse de l'analyse ; ils visent à faciliter la lecture des paroles des chansons tout simplement<sup>22</sup>.

J'ai lu attentivement les textes en écoutant en même temps les chansons plusieurs fois afin de vérifier si les textes fournis par l'artiste correspondaient à la version sonore. Parfois, il a fallu compléter des « lacunes », c'est-à-dire que certaines paroles étaient manquantes surtout dans les chansons avec des artistes invités : Pierre Kwenders (« Faire la fête », *Caviar*) ; Michel Bénac (« La neige », *Caviar*) ; Joseph Edgar et Arthur Comeau (« B&B », *Le retour de Jacobus*) et le cas plus particulier d'un discours de l'illusionniste

---

<sup>22</sup> Pour un exemple de l'orthographe « originale » de l'artiste, voir la vidéo avec les paroles « Ma vie c'est un movie » (Le retour de Jacobus) sur YouTube : [https://www.youtube.com/watch?v=rRp3wvHlcmY&ab\\_channel=JustJacobus](https://www.youtube.com/watch?v=rRp3wvHlcmY&ab_channel=JustJacobus)

Luc Langevin (« Magie contemporaine », *Le retour de Jacobus*). De plus, dans certains textes, l'ordre des couplets et des refrains pouvait être différent de celui qu'on retrouve dans les versions sonores, et c'est un aspect qui a été ajusté avant l'analyse. Les textes finalisés de toutes chansons analysées au cours de la recherche sont en appendices.

J'ai ensuite relevé les traits phonologiques, morphosyntaxiques et lexicaux particuliers de l'acadjonne et du français acadien présents dans chaque chanson, par exemple, sur le plan de la prononciation, l'ouïsme — « grosse [gru:s] fur coat » (« Fur Coat Hand-me-down », *Caviar*) —, ou des manifestations de l'affrication, par exemple [tʃekafer] pour « quelque affaire » (qui signifie « quelque chose »), et la dénasalisation de certaines voyelles nasales (« C'est point [pwɔ̃n] about toi », « C'est point [pwɔ̃n] about moi » [« About moi », *Caviar*]). Sur le plan morphosyntaxique, la négation *point* au lieu de *pas* ou encore au niveau lexical certains archaïsmes (par exemple, « **À cause que**<sup>23</sup> la viande, j'adore » [« About moi », *Caviar*]) et les emprunts à l'anglais sont aussi présents dans les chansons de Jacobus. Pour faciliter l'identification et la catégorisation des particularités, j'ai utilisé le logiciel Excel et j'ai créé une page pour chaque type de caractéristiques : phonétiques, morphosyntaxiques, lexicales, etc.

L'étape suivante consistait à identifier les références aux réalités acadiennes et nord-américaines ainsi qu'à la culture rap, mais aussi les références à de nombreux autres phénomènes. Ces références ont également été catégorisées dans Excel, tout comme les particularités linguistiques susmentionnées. Par ailleurs, j'ai classé dans ce logiciel les références aux chansons du groupe Radio Radio, aux chansons de l'artiste lui-même et aux

---

<sup>23</sup> Les mots en caractères gras ici et dans le reste de la thèse sont ceux sur lesquels je voudrais attirer l'attention dans un passage spécifique. Par exemple, le mot mis en relief est celui qui représente une des particularités linguistiques.

autres objets culturels mentionnés, c'est-à-dire les cas d'intertextualité. Ceux-ci permettent de comprendre comment des traces de Radio Radio et certains aspects artistiques de cette partie de la carrière de Jacobus (son « passé artistique ») peuvent être décelés dans son œuvre même si, dans de nombreuses interviews, Jacobus affirme que son projet solo a pour but de créer quelque chose de nouveau, d'unique et d'indépendant de Radio Radio — il voudrait être reconnu comme artiste solo, pas seulement comme membre du groupe<sup>24</sup>.

L'analyse de tous ces éléments permet de comprendre comment les strates de la persona et du(des) personnage(s) de l'artiste sont construites : la langue des chansons fait partie de la persona artistique, tout comme de la personne réelle, tandis que de nombreuses références et les phénomènes d'intertextualité doivent être analysés de plus près pour être associés à une strate ou à une autre.

Chacun des aspects (les particularités linguistiques, les références socioculturelles et les phénomènes d'intertextualité) contribue à la construction de l'identité particulière de l'artiste Jacobus.

Le corpus étudié est constitué des deux albums de Jacobus parus à ce jour : *Le retour de Jacobus* (2017) et *Caviar* (2019), chacun comptant dix chansons. La sortie du troisième album, caractérisée par les journalistes comme « une dégringolade “légendaire” du souverain » (Morasse, 2019) est prévue en 2022. Jacobus commente que cet album pourrait être le dernier de sa carrière : « C'est encore plus difficile maintenant, parce que le climat a tellement changé dans l'industrie de la musique. Les disques ne vendent plus, les spectacles sont tellement difficiles à vendre et ce sont les *social media* qui règnent, alors

---

<sup>24</sup> Même si Jacobus est revenu sur la scène en tant que membre du duo Radio Radio en 2020, cela n'annule pas son projet solo et son but de réussir comme artiste solo.

il faut trouver une façon de se réinventer » (Morasse, 2019). Comme il a passé une grande partie de sa carrière artistique à créer au sein de Radio Radio et pour son projet solo, « [à] quarante ans, ce sera peut-être le temps de faire autre chose. Ça se peut que je fasse d'autres albums dans d'autres styles ou que je travaille dans le domaine artistique, mais derrière les estrades. On va voir ; pour l'instant, celui-là, la mise, ce sera le tout pour le tout » (Morasse, 2019). L'intention de Jacobus était de créer trois albums qui devraient constituer une trilogie qui s'apparente, selon lui, à une trilogie classique de films : « Ma vie c'est un movie / Commence avec la trilogie / Basée sur ma vie / Premier c'est le retour / De Jacobus / Suivie par le règne / De Jacobus / Par la suite c'est la fin / Nickname c'est le déclin / De Jacobus » (« Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*).

Il s'avère pertinent pour la présente recherche d'observer comment les albums de Jacobus sont acceptés par la critique musicale et les journalistes. Dans certains des articles sur les deux albums de l'artiste, on retrouve des descriptions des chansons sur les plans musical et textuel ainsi que des remarques sur les liens entre les nouveaux albums de Jacobus et les chansons de Radio Radio. Certains critiques voient le premier album de Jacobus comme une tentative de continuer le succès de Radio Radio : « Est-ce que Jacobus va remettre les pendules à l'heure avec *Le retour de Jacobus* ? » (Labrèche, 2017). Ils comparent *Le retour de Jacobus* avec les albums de Radio Radio sur le plan musical, en affirmant : « Dans l'ensemble, *Le retour de Jacobus* est tout de même beaucoup plus le fun pour les tympanes que les derniers albums de Radio Radio. On y trouve des chansons qui donnent envie de partir sur la go et même parfois de danser » (Labrèche, 2017). D'autres soulignent que : « Enregistré en Nouvelle-Écosse et à Montréal, l'album nous présente 10 chansons dans le style de Radio Radio [...] » (FrancoMusique, 2018) ; ils

démontrent l'habileté de l'artiste à jouer avec les mots : « mélangeant français et anglais dans une symbiose des mots qui veulent nous faire bouger. Jacobus, c'est la magie de prendre un mot et de l'amener dans une phrase grâce à sa signification et surtout dans sa sonorité » (FrancoMusique, 2018). D'autres pensent que : « La moitié de l'excellent duo Radio Radio fait cavalier seul, au moins le temps d'un album, intitulé *Le retour de Jacobus*. Le rappeur ne s'est pas trop éloigné de l'univers musical dans lequel il bidouille depuis 10 ans. L'ancien de Radio Radio, Arthur Comeau, a d'ailleurs été impliqué dans la création des chansons » (Horth-Gagné, 2017). L'auteur de cette critique souligne également la question des thématiques diverses présentes dans l'album : « Jacobus s'approprie son monde par les thèmes qu'il aborde (apparemment, il est un gros fan de magie), faisant de l'album une œuvre unique et personnel[le] » (Horth-Gagné, 2017).

Le premier album a été créé en collaboration avec Arthur Comeau (Alexandre Arthur Comeau Bilodeau), « responsable des beats » de Radio Radio jusqu'en 2014. Les deux artistes « avaient commencé à faire de la musique ensemble et avaient inventé l'avatar de Jacques lorsqu'ils étaient adolescents » (Morasse, 2019). On pourrait dire que ce premier album est plutôt la transition, un pont entre Radio Radio et le projet solo de l'artiste, et Jacobus lui-même définit le premier album comme « un Radio Radio sans Gabriel [Malenfant] » (Morasse, 2019). La présence d'un des anciens membres de Radio Radio [Arthur Comeau] est une manière de « boucler la boucle », affirme Jacobus : « Après dix ans à travailler aux côtés de Gab [Gabriel Malenfant], je sentais qu'il était temps de faire mes propres choses ». Les critiques affirment qu'« en lançant *Le retour de Jacobus* en 2017 [...] [Jacobus] annonçait la résurrection de l'alter ego qu'il avait créé à ses débuts. Tuxedo

sur le dos et white collar au cou, l'alias du Néo-Écossais réaffirme son identité rap et entame son règne dans "Caviar" [...] » (Morasse, 2019).

Pour le deuxième album, « c'était important de changer un peu de son, rien que pour que les fans comprennent que ce n'est pas la même chose », affirme l'artiste : « Je voulais me changer de ma bulle et me réinventer comme artiste pour redécouvrir d'autres marchés. Je veux m'amuser et avoir du fun » (Morasse, 2019). Ainsi, ce n'est pas simplement la continuation logique de ce que Radio Radio a fait, mais tout un nouveau projet. Jacobus caractérise le deuxième album comme suit : « C'est un de mes albums dont je suis le plus fier parce que je suis sorti de ma norme. C'est encore moi, mais c'est moi, maintenant » (Morasse, 2019). De plus, c'est « le retour à aimer faire de la musique. Je voulais le faire à ma façon pour être heureux de faire des spectacles » (Morasse, 2019). Les critiques, à leur tour, décrivent l'album de la manière suivante : « cette sonorité renouvelée, dansante et plus rap sans pourtant déstabiliser ses apôtres, serait comme les œufs que le dandy déguste "straight from" le ventre d'un saumon sur sa nouvelle pochette [le caviar] » (Morasse, 2019). Dans *Caviar*, l'artiste collabore avec des Ontariens, DJ UNPIER et Kenan Belzner, qui ont aidé à créer le rythme unique de l'album ainsi qu'avec Pierre Kwenders (dans « Faire la fête ») et Michel Bénac, le chanteur de LGS (Le Groupe Swing) (dans « La neige »).

Dans ce chapitre, j'ai décrit le corpus analysé dans la présente recherche ainsi que chaque étape de la démarche employée pour codifier et analyser les données.

## Chapitre 4. Analyse et résultats

Ce chapitre présente l'analyse de la construction de l'identité artistique de Jacobus, inscrite dans le cadre théorique de l'analyse du discours. L'analyse consiste à examiner différents aspects des chansons de ses deux albums solos, *Le retour de Jacobus* (2017) et *Caviar* (2019). Dans un premier temps, j'examine l'utilisation du vernaculaire (4.1.). Dans un deuxième temps, je me penche sur les nombreuses références (4.2.) dans les chansons : les références identitaires (4.2.1.); les références musicales qui parsèment les chansons (4.2.2.), en particulier, les références à la culture rap ; les références à certaines réalités de la vie artistique fortement associées à la culture rap et hip-hop, comme la vie festive (4.2.3.); les références à l'apparence et au style (4.2.4.); les références cinématographiques (4.2.5.) ; et, enfin, les références à la magie (4.2.6.). Tous ces éléments aident à comprendre le processus de construction de la persona artistique et du(des) personnage(s) des chansons. À l'instar de la méthodologie employée par Armstrong (2004) dans un article sur la construction de l'authenticité chez Eminem, pour procéder à l'analyse, je détaillerai principalement les dimensions des manifestations de l'authenticité de Jacobus telles qu'elles se révèlent dans les paroles des chansons. Par contre, les textes des chansons ne sont pas le seul matériel utilisé pour l'analyse ; je convoquerai aussi quelques réponses autobiographiques ou autofictives offertes par Jacobus dans différentes interviews.

### 4.1. Utilisation du vernaculaire

Les traits linguistiques présents dans les chansons de Jacobus font partie de la construction de la strate de la persona artistique, mais il faut prendre en compte que la

langue des chansons peut différer de la langue utilisée par l'artiste dans la vie réelle (dans ses interactions quotidiennes avec les amis ou la famille, et même dans les interviews), pour des fins artistiques, par exemple. La langue utilisée dans les chansons pourrait perdre un peu de sa spécificité pour que le public plus large, moins familier avec l'acadjonne, puisse comprendre. Néanmoins, comme d'autres artistes acadiens (Radio Radio, Arthur Comeau, Cy), Jacobus ne tente pas d'effacer les traits de son vernaculaire dans ses chansons. Ce comportement linguistique peut avoir un rapport avec l'idéologie du dialecte ou celle de l'authentique<sup>25</sup>, en attribuant au vernaculaire utilisé une valeur marchande (voir, à ce sujet, Arrighi et Boudreau, 2013 ; Boudreau, 2009, 2016, 2018 ; Boudreau et Dubois, 2007 ; Boudreau et White, 2004 ; LeBlanc, 2017 ; Moïse, McLaughlin, Roy et White, 2006). Le fait que l'artiste choisit de performer dans une variété vernaculaire place celle-ci sur le marché linguistique en tant que produit culturel disponible à tous. En effet, comme l'affirme Boudreau (2016 : 173), le discours mondialisant (concept lié à l'idéologie de l'authentique, défini initialement par Heller et Labrie [2003]) fait « en sorte que l'acadjonne devienne une langue distinctive et donc qu'elle soit dotée d'une valeur marchande [...] en plus d'une valeur identitaire ». Boudreau (2016) souligne le fait que certains locuteurs y compris des artistes mettent en scène leur parler authentique, car il y a des avantages qui y sont attachés. En fait, l'authenticité représente une source importante de profits symboliques et économiques, mais aussi langagiers. En conséquence, les artistes choisissant de miser sur l'authentique obtiennent un statut de symbole linguistique,

---

<sup>25</sup> Rappelons que, comme discuté dans la section 1.3., selon Boudreau et Dubois (2007), l'idéologie du dialecte met l'accent sur le caractère spécifique d'une variété ou d'une langue, contrairement à l'idéologie du standard. L'idéologie de l'authentique est liée à celle du dialecte, mais en diffère par sa capacité d'engendrer un sentiment de fierté et le rejet des discours stigmatisants ; elle vise à se débarrasser des stéréotypes (voir aussi Boudreau, 2018).

récupérable par le marché qui accorde alors une valeur économique au vernaculaire, en permettant à d'autres artistes d'en profiter. Également, ces artistes obtiennent une popularité et une reconnaissance sur les scènes musicales. En fait, la variété utilisée est ainsi plus facilement reconnaissable et davantage acceptée, et les artistes eux-mêmes agissent comme représentants de cette variété. De surcroît, la langue se transforme en une source pour la production identitaire et la revalorisation des origines et des cultures associées à la langue (Bucholtz et Hall, 2010, cités dans Cotgrove, 2018 : 74). Boudreau (2016) affirme que les artistes qui utilisent leur langue comme instrument de construction identitaire jouent de leur identité, la performant, et en retirent des profits matériels et symboliques. Duchêne et Heller (2012, cités dans Boudreau, 2014 : 178) montrent comment les notions de « fierté et de profit » acquièrent de nouvelles fonctions en cette ère de capitalisme avancé où « l'authenticité » devient un produit marchand qui peut être source de « profit de distinction » dans certaines niches touristiques.

De nos jours la fierté est reconvertie en valeur marchande et donc en profit (identitaire ou autre) associé à la construction de « l'authentique » (formes stigmatisées resémantisées en « parole vraie », valorisation des accents régionaux sur les marchés linguistiques<sup>26</sup> francophones, etc.), procédés qui contribuent à construire des espaces sociaux et linguistiques remodelés sur d'autres bases que celles reliées aux schèmes identitaires habituels (Boudreau, 2014 : 194).

En introduisant ces aspects linguistiques dans le contexte de la culture du rap, je pourrais affirmer que, dans le cas où un artiste ou un groupe de musiciens utilisent une langue particulière, une identité authentique se crée. Selon Laabidi (2007), l'utilisation d'une langue (surtout d'un vernaculaire) est un des modes d'identification et de

---

<sup>26</sup> Le concept de *marché linguistique* est emprunté à Bourdieu (1982).

reconnaissance de soi au sein d'une communauté, en particulier dans le rap qui est un genre musical fortement associé au capitalisme global et à la critique de cette culture dominante.

Jacobus chante clairement en acadjonne. Nombre de particularités du vernaculaire sont présentes dans ses chansons. D'abord, sur le plan phonologique, il y a entre autres des manifestations de l'ouïsme (Flikeid, 1989, 1994 ; Flikeid et Richard, 1993 ; Gesner, 1979 ; Patterson, 1978 ; Petraş, 2016 ; Ryan, 1981) : « Une **grosse** [gru:s] fur coat » (« About moi », *Caviar*). J'ai aussi relevé des exemples de l'affrication du son [k] (Comeau, 2011, 2016 ; Flikeid, 1994 ; Flikeid et Richard, 1993 ; Gesner, 1979 ; Lucci, 1973 ; Massignon, 1962 ; Péronnet, 1989 ; Petraş, 2016 ; Ryan, 1981) : « Je me dis qu'il faudrait que je me trouve **quelque affaire** [tʃɛkafak] de mieux » (« B&B », *Le retour de Jacobus*). De surcroît, un des aspects présents dans les chansons est la prononciation du *h* aspiré (Gesner, 1979 ; Petraş, 2016 ; Ryan, 1981) : « Elles peuvent rester **dehors** [dəhoʁ] » (« About moi », *Caviar*), et l'ouverture de [ɛ] en [a] devant le son [ʁ] en fin de syllabe (Flikeid, 1994 ; Flikeid et Richard, 1993 ; Gesner, 1979 ; Petraş, 2016) : « J'ai du temps en masse à **perdre** [pædr] » (« Stimulant », *Caviar*).

Parmi les traits phonologiques propres à l'acadjonne, j'ai aussi observé dans les chansons de Jacobus la dénasalisation des voyelles nasales, en particulier, des [ɛ̃]<sup>27</sup> (Flikeid, 1989 ; Gesner, 1989 ; Petraş, 2016) : « **Bien** [bjɔ̃] c'est rien que du **train** [trɔ̃] » (« C'est lovely », *Le retour de Jacobus*). Ensuite, il y a quelques exemples de diphtongaison des voyelles orales : « Là il fait **beau** [bɔ<sup>w</sup>] » (« F la plage », *Caviar*).

---

<sup>27</sup> L'exemple suivant est exceptionnel : « Ils veulent de l'**information** [ɛ̃fɔ̃masjɔ̃] » (« Chanceux », *Le retour de Jacobus*). Le phénomène de la dénasalisation des [ɔ̃] n'existe pas en acadjonne, donc, je peux supposer qu'ici la dénasalisation du son est faite pour les besoins de la rime avec *automne* [otɔ̃] et *fun* [fɔ̃].

Les particularités morphosyntaxiques relevées dans les chansons sont moins nombreuses que les caractéristiques phonétiques, ce qui est attendu, car la variation morphosyntaxique est plutôt rare. D’abord, je remarque en français acadien et chez Jacobus la terminaison des verbes *–ont* et *–iont* pour la 3<sup>e</sup> personne au pluriel (au présent et à l’imparfait) (Chevalier, 2008 ; Flikeid, 1989, 1991, 1992, 1994 ; Flikeid et Péronnet, 1989 ; Fox, 2006 ; Fritzenkötter, 2014, 2016 ; Gesner, 1979 ; King, 2012 ; Neumann-Holzschuh et Wiesmath, 2006 ; Péronnet, 1989, 1995, Petraş, 2016) : « Ils **m’appelont** Mr. Evil » (« About moi », *Caviar*) ; « C’est beau de rêver gros [gru] si tes poches **avont** des trous » (« F la plage », *Caviar*). Ensuite, il y a aussi l’emploi de l’auxiliaire *avoir* dans les cas où on emploierait l’auxiliaire *être* en situation formelle (Chevalier, 2008 ; Gesner, 1979 ; King, 2012 ; Petraş, 2016), par exemple : « Tous les films qui **ont sortis** dans le temps » (« Mr. Bond », *Caviar*) ; « Jacobus : Yeah, yeah, mais **j’ai descendu** pour cecitte, tu m’as actually callé pour venir à soir » (« B&B », *Le retour de Jacobus*). Dans d’autres variétés de français, l’auxiliaire *avoir* est aussi l’auxiliaire par défaut. Enfin, je note la particule négative *point* employée au lieu de *pas*, une caractéristique typique de l’acadjonne (Chauveau, 2009 ; Comeau, 2007a, 2007b, 2009, 2019 ; Flikeid, 1989, 1991, 1994 ; Flikeid et Péronnet, 1989 ; Fritzenkötter, 2014, 2016 ; Martineau, 2005, 2007, 2014 ; Neumann-Holzschuh, 2005, 2008 ; Neumann-Holzschuh et Wiesmath, 2006, Petraş, 2016) : « C’est **point** about toi » (« About moi », *Caviar*).

De plus, les chansons de Jacobus mettent en évidence des particularités lexicales du français acadien et de l’acadjonne. D’abord, les textes des chansons contiennent des calques de l’anglais : « **Je suis down** à faire la fête » (=to be down for smth) (« Faire la fête », *Caviar*) et des emprunts lexicaux (y compris des expressions entières) : « On

m'appelle / **Superstar** / **Lifestyle of the rich and famous** / Je peux dire ça à cause je suis **young and brainless** » (« The Art of Manliness », Caviar).

Ensuite, j'ai relevé quelques archaïsmes qui constituent une des particularités lexicales du français acadien (Chevalier, 2008 ; Petraş, 2016) : « **À cause que** la viande, j'adore » (« About moi, *Caviar*) ; « **Baillez-moi** de la mayonnaise » (baillez = donner ; il pourrait s'agir ici d'un jeu de mots et faire aussi référence au verbe anglais *to buy*<sup>28</sup>) (« F la plage », *Caviar*), « J'ai **manière de** faim / Tu sais » (« One Stop Shop », *Caviar*) ; « Bien c'est rien que du **train** » (=bruit) (« C'est lovely », *Le retour de Jacobus*). Certaines expressions sont récurrentes dans les chansons de Jacobus et nécessitent une définition : par exemple, *une miette de* est défini par Poirier (1993 : 304) comme suit : « Nous employons ce mot pour ajouter de l'énergie à une négative, comme l'on faisait de *mie*, dans l'ancienne langue [...] [et cette expression] s'entend aussi pour une petite quantité » : « On va prendre **une miette de** riz », « Je vais boire **une miette de** booze », « Avoir **une miette de** views » (« About moi », *Caviar*).

Tous ces exemples de l'utilisation du français acadien et de l'acadjonne donnent à penser que les chansons de Jacobus s'inscrivent dans le cadre des idéologies du dialecte ou de l'authentique. L'acadianité de l'œuvre artistique est mise en évidence ; Jacobus ne cherche pas à la cacher. En effet, ce comportement artistique assure la visibilité de la langue et de la culture en dehors de la communauté acadienne. L'acadianité peut engendrer des profits économiques et symboliques (LeBlanc, 2017). L'artiste s'exprime sur ses origines et son héritage culturel et linguistique. D'ailleurs, le développement culturel et identitaire

---

<sup>28</sup> Dans la vidéo avec les paroles « F la plage » (*Caviar*), il est écrit « **Buyez-moi** de la mayonnaise », mais comme il peut s'agir d'un exemple de l'usage d'un archaïsme, je mets ici « **Baillez-moi** de la mayonnaise ».

est étroitement lié au développement économique, ce qui s'inscrit dans le cadre de l'authenticité culturelle et linguistique. La langue devient une ressource et un bien, et son utilisation vise à en augmenter la valeur marchande, mais aussi sa légitimité (LeBlanc, 2017, voir aussi Boudreau, 2016). Ainsi, l'utilisation de l'acadjonne par Jacobus et les références à ses origines dans les chansons pourraient contribuer à la construction d'une image d'une Nouvelle-Écosse culturellement dynamique et actuelle qui serait exportable sur les scènes globales artistiques.

De plus, je peux trouver dans les chansons de Jacobus des références linguistiques servant à la destruction des stéréotypes liés à la langue : ce sont des commentaires métalinguistiques qui s'opposent à la standardisation de la langue française et qui revalorisent le parler vernaculaire. Par exemple, « L'Académie française qui me dit que c'est la **file** / Mais je suis bien ici / À cause je suis bien pris dans ma **ligne** » (« Ligne d'attente », *Caviar*). Dans cette citation, l'artiste fait preuve d'une conscience du fait que *ligne* est un anglicisme (*waiting line*) et le mot français considéré comme étant acceptable est *file* — mais il choisit de ne pas tenir compte de cette règle de la langue standard pour valoriser plutôt son vernaculaire. Un autre exemple de ce type est le suivant : « Puis peut-être que ça ira mieux / Si les **préjugés** ils tombent / [...] / Personne peut te **juger** / Une fois que c'est jumelé avec de la love / Qu'est-ce qui se passe / Jacobus avec des feelings / C'est compliqué / À cause qu'**un plancher c'est un ceiling** » (« C'est lovely », *Le retour de Jacobus*). Dans cette partie de chanson, *ceiling* veut dire *plafond*, pas *plancher*, ce qui pourrait être interprété comme une autre manifestation du caractère ludique et parodique des chansons de Jacobus : il crée une fausse confusion dans ses chansons, en jouant avec les mots, leur sens et leur sonorité, tout en établissant une connivence avec son public

bilingue qui peut comprendre la contradiction entre les termes anglais et français. Il y a aussi dans les chansons de Jacobus des références à l'accent : « J'ai un **second-hand accent** pas assimilé » (« Fur Coat Hand-me-down », *Caviar*) ; « Tu aimes **mon accent** / Ça c'est bien cute » (« Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*). Les remarques de l'artiste sur son accent pourraient être vues comme condescendantes, mais au contraire, en dévoilant ces remarques il s'y oppose. Dans son livre, Boudreau (2016) donne de nombreux exemples de manifestations de la surconscience linguistique ; elle fournit également des exemples de remarques métalinguistiques et de la manière dont elles sont perçues par les locuteurs natifs. Dans le cas de Jacobus, cela peut être une réponse à tous ceux qui trouvent le vernaculaire « cute » ; ce genre de remarques est somme toute méprisant. La langue des chansons de Jacobus devient un symbole de l'identité acadienne, authentique et originale. Les variétés de langue contribuent à la diversité, ce qui mène à une augmentation de leur valeur marchande (Arrighi et Boudreau, 2013 ; Boudreau, 2009), surtout étant donné la globalisation qui nous permet voire nous force à repenser de nouveaux enjeux de la commercialisation langagière : « Les gens de la baie Sainte-Marie savent que leur “accent” et leurs particularités régionales peuvent recevoir un prix de distinction sur le marché mondial de la francophonie internationale » (Boudreau, 2016 : 165). La question de la commercialisation non seulement langagière, mais aussi culturelle est discutée dans les articles de Musitelli (2006) et de Parenteau (2007), qui portent spécifiquement sur la Convention sur la protection et la diversité culturelle de l'UNESCO. Le texte de la Convention met l'accent, entre autres, sur la double nature des activités culturelles : nature culturelle, évidemment, mais aussi économique. On peut donc déduire, dans cette optique, que la mise en valeur d'un vernaculaire à travers des formes artistiques extrêmement

populaires participe de l'attribution d'un certain capital économique à ce même vernaculaire, devenu véhicule commercial. Ainsi, les chansons de Jacobus permettent non seulement de revendiquer une meilleure visibilité pour la variété de français mise de l'avant, mais aussi de renverser les préjugés et les stéréotypes linguistiques tout en contribuant à la valorisation culturelle et économique du vernaculaire acadjonne (Boudreau, 2016, 2018).

Dans son livre, Boudreau (2016) analyse l'effet produit par quelques œuvres littéraires sur le public francophone, surtout minoritaire. Je ferai brièvement de même ici afin de mieux saisir le processus de la construction de l'identité artistique de Jacobus et les procédés qu'il met en marche. Je peux supposer que les intentions de l'artiste sont notamment de donner à entendre la langue « de tous les jours », traditionnellement réservée aux usages oraux et privés (la famille, les amis), à un public plus large (des locuteurs en dehors de l'Acadie, au Québec, au Canada, dans le monde entier). Cette intention pourrait avoir comme résultat une reconnaissance (et une certaine légitimité) de la langue choisie par l'artiste chez les locuteurs d'autres variétés de français et d'autres langues que le français. Par le biais des chansons, la langue minoritaire et populaire obtient un autre statut, peut-être pas complètement légitime, vu l'absence d'autorité linguistique chez les artistes, mais identifiable et reconnaissable. D'ailleurs, l'acadjonne est de plus en plus connu et est un élément de la construction de l'identité acadienne de Clare. Comme Jacobus en tant qu'artiste solo est apparu sur la scène musicale il n'y a pas longtemps, je ne peux encore faire une analyse complète et élaborée de l'influence des choix linguistiques de l'artiste sur la perception de l'acadjonne chez les locuteurs, mais on peut présumer que le fait d'entendre un artiste rapper dans une variété de français peu entendue contribue à la

propagation du sentiment de fierté chez les locuteurs. Enfin, le fait que l'artiste dans ses chansons mette volontairement l'accent sur les traits typiques de l'acadjonne contribue à la mise en scène de l'authentique (l'authenticité comme performance définie par Coupland, 2003) et à la légitimation par la différence d'une langue et d'une identité (voir Boudreau, 2016).

La question de l'utilisation de l'acadjonne par Jacobus dans les chansons d'un genre très spécifique, soit le rap, est également très importante. Comme l'affirme Cotgrove (2018), le choix de la langue utilisée par les rappeurs est toujours un acte identitaire, autrement dit, de l'affirmation de son identité. En utilisant l'acadjonne, Jacobus affirme donc son identité. D'ailleurs, le choix d'une langue « non standard » permet de lutter contre des politiques linguistiques oppressantes (Alim, Baugh et Bucholtz, 2011). La stigmatisation constante d'une langue représente un des défis des artistes rap — détruire les stéréotypes liés à la langue. Finalement, le choix de chanter dans son vernaculaire contribue à la construction d'une identité authentique dans le rap. Ce choix renforce un des aspects importants de l'authenticité : être fidèle à soi-même (Armstrong, 2004).

#### **4.2. Références dans les chansons**

Les références culturelles<sup>29</sup> et les cas d'intertextualité<sup>30</sup> dans les chansons de l'artiste lui-même et du groupe Radio Radio permettent de comprendre comment sont construites deux des strates identitaires qui m'intéressent chez Jacobus — celle de la

---

<sup>29</sup> Amossy (1999 : 76) définit la notion de *référence* à la vie réelle et au monde qui nous entoure, et affirme que ces références rendent le discours de l'orateur plus crédible. Nonobstant, l'éthos est lié à l'énonciation, et non aux savoirs sous forme de références ou de stéréotypes extradiscursifs sur l'orateur que l'auditoire possède.

<sup>30</sup> Le réseau intertextuel « s'établit à l'aide de plusieurs procédés, dont la construction de références qui s'établissent parfois explicitement et parfois par des jeux de consonance ou de connotation » (Savard Morand, 2019 : 75).

persona artistique (avec les références musicales, cinématographiques, etc.) et celle du(des) personnage(s) des chansons. Dans cette section, je vais discuter des références et des cas d'intertextualité qui me semblent les plus pertinents. Je me penche sur les références identitaires (4.2.1.), les références musicales (4.2.2.), les références au style de vie festif (4.2.3.), les références à l'apparence et au style (4.2.4.), les références cinématographiques (4.2.5.) et, finalement, les références à la magie (4.2.6.) ; je ne traiterai que de certains passages plus illustratifs.

#### **4.2.1. Références identitaires**

Le premier groupe de références consiste en des manifestations identitaires et en des éléments autofictifs relevés dans les paroles des chansons de Jacobus. Je commencerai par analyser comment Jacobus manifeste ses origines et son identité — soit artistique, soit « autofictive ». Cette dernière peut être construite à l'aide de *biographèmes*, notion créée par Barthes (1995–1996 : 1169) : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des "biographèmes" ». Je peux reprendre cette notion ici afin de décrire les aspects « biographiques » qui apparaissent parfois dans les chansons de l'artiste. En effet, Jacobus met l'accent sur ses origines dans sa musique et met en valeur son *hood* par le biais de références à la Nouvelle-Écosse et, en particulier, à la baie Sainte-Marie. Ces références à la vie privée de l'artiste ou à sa carrière sur scène semblent être autobiographiques, mais je ne peux pas en être sûre. Même quand l'artiste s'exprime dans des interviews, il y a toujours une incertitude à savoir si ces propos représentent la personne réelle, la persona artistique ou même un personnage. Je ne peux pas être certaine si ces références contribuent à la

construction d'une seule strate particulière : l'artiste peut utiliser des détails autobiographiques et, dans ce cas, la référence renvoie à une partie de la personne réelle et/ou à la personne de l'artiste. De la même façon, l'artiste peut également inventer ou changer des détails de sa propre vie et renvoyer plutôt à la personne de l'artiste et/ou au(x) personnage(s) construit(s) par celui-ci.

Le premier ensemble de références identitaires consiste en une série de manifestations de la *signature de l'artiste* (la mention du nom de l'artiste dans ses chansons) et de mentions d'autres artistes avec qui il collabore. D'ailleurs, Jacobus se nomme souvent lui-même au début des chansons (le phénomène de *name recognition* très présent dans la musique rap), qui est un peu comme une manière d'affirmer sa notoriété en rappelant son nom aux gens qui entendent sa musique. De plus, il nomme les artistes avec qui il collabore ou les laisse se nommer eux-mêmes, ce qui crée une impression de « famille » artistique. Les artistes nommés sont ceux avec qui il partage une certaine esthétique, et ils gagnent ainsi du capital symbolique par association — et vice-versa. Les principaux artistes nommés sont des anciens membres de Radio Radio, ce qui contribue à la pérennité et au succès du groupe tout en bénéficiant à Jacobus indirectement. Il nomme aussi Pierre Kwenders, ce qui a un autre type d'impact : la création d'une communauté d'artistes rap francophones vus comme minoritaires. Les vers suivants font référence à d'autres artistes avec qui Jacobus collabore ou a collaboré : « Yo **Pierre Kwenders** », « **PK** all day / Party comme ta birthday » (« Faire la fête », *Caviar*) ; « Bon / C'est quoi mon nom / Juste Jacobus<sup>31</sup> / Juste une nouvelle track / C'est remixé pour les fans / Avec **Michel Bénac** / Et **DJ UNPIER** et **Kenan** » (« La neige », *Caviar*) ; « Avec des boys de brosse /

---

<sup>31</sup> Même si le nom de l'artiste est Jacobus, ses profils sur les réseaux sociaux portent celui de *Just Jacobus*.

Le Monsieur Jacobus / **Monsieur Edgar / Arthur** » (« B&B », *Le retour de Jacobus*). Les personnes mentionnées dans ces extraits sont Pierre Kwenders, un artiste congolo-canadien (la chanson « Faire la fête », *Caviar*, est créée en collaboration avec lui) ; Michel Bénac, un des artistes du duo franco-ontarien LGS (Le Groupe Swing) ; DJ UNPIER, un disc jockey canadien, et le producteur torontois Kenan Belzner ; Joseph Edgar, un auteur-compositeur-interprète originaire de Moncton, au Nouveau-Brunswick, et Arthur Comeau, un musicien, auteur-compositeur-interprète, réalisateur et producteur originaire de Clare, en Nouvelle-Écosse, ancien membre de Radio Radio. Dans ces extraits, Jacobus nomme les artistes qu'il a invités à collaborer avec lui, ce qui est un des procédés communs dans le rap. Ces références (et les références au groupe Radio Radio ci-dessous) représentent un des aspects authentiques du rap. Selon Armstrong (2004), nommer les artistes qui ont été pionniers du genre ou qui y ont fait une contribution significative (dans ce cas, Radio Radio) permet de créer un lien avec « les origines ». Bien sûr, ni Radio Radio ni les autres artistes mentionnés par Jacobus ne sont considérés comme des pionniers du rap contemporain à l'échelle globale (comme Eminem ou Snoop Dogg), mais on pourrait les percevoir comme des pionniers de l'école rap plus locale — québécoise, franco-ontarienne ou acadienne —, avec qui Jacobus entretient des relations très proches. Il faut souligner que Jacobus s'associe avec Pierre Kwenders, Radio Radio, LGS (Le Groupe Swing), qui sont tous en quelque sorte « marginaux ». Pierre Kwenders chante en lingala, en français, en anglais, en tshiluba et en kikongo et mêle plein de genres musicaux ; Radio Radio et LGS chantent dans leur variété locale de français et mélangent aussi plusieurs genres musicaux. Cette association avec des artistes des marges linguistiques qui donnent dans

l'hybridité musicale attribue la légitimité nécessaire à Jacobus pour créer sa propre identité authentique acadienne.

Les références aux chansons de Radio Radio sont très importantes pour comprendre le mécanisme de la construction de l'identité artistique de Jacobus. Même si Jacobus lui-même affirme que son projet solo est un projet à part entière, sans aucun lien avec son passé musical, ses chansons ont beaucoup en commun avec celles de Radio Radio. Bien que Radio Radio ne soit pas le premier projet de Jacobus, c'est au sein de ce groupe que l'artiste a connu un véritable succès. Il est difficile de se débarrasser de ses « origines » et de ses « sources » musicales. D'abord, sur le plan musical, les chansons de Jacobus (surtout celles du premier album) ressemblent beaucoup aux chansons de Radio Radio : « L'avantage, c'est qu'on retrouve des mélodies parfois assez excitantes qui rappellent les beaux jours de Radio Radio » (Labrèche, 2017). De plus, de nombreuses références implicites et explicites au groupe dans les paroles de Jacobus démontrent soit une continuité musicale et textuelle avec l'œuvre de Radio Radio, soit une « rupture » intentionnelle avec le groupe. Par exemple, on le remarque dans un passage comme le suivant : « Le nouveau **Jacobus** / On m'appelle / **Superstar** / Lifestyle of the rich and famous / Je peux dire ça c'est à cause je suis young and brainless / J'ai déjà passé par de gros hits / Des commandites / Qui disent / **Qu'ils veulent du Jacuzzi** / **Dans chaque track** » (« The Art of Manliness », *Caviar*). Ce passage est une référence à Radio Radio : Jacobus veut créer quelque chose qui est indépendant de son succès comme membre de ce groupe ; il veut être reconnu comme artiste solo, pas seulement comme une des personnes du groupe qui est célèbre entre autres pour « Jacuzzi », une chanson sortie en 2008 qui a connu un grand succès. D'ailleurs, la chanson « Jacuzzi » avait été sélectionnée par Telus,

géant canadien des télécommunications, pour une campagne publicitaire, ce qui pourrait expliquer les vers suivants : « J'ai déjà passé par de gros hits / Des commandites [...] ». La même chose est à l'œuvre dans la partie suivante : « **La phase deux de ma longue carrière** / Puis tu as jamais entendu parler de **mon nom** / Who cares / **Jac o Jac o Jac o Jacobus** » (« The Art of Manliness », *Caviar*). Ce passage est une référence soit à la sortie de son deuxième album, *Caviar* (2019), soit à son projet solo comme continuation de sa carrière musicale. D'ailleurs, le fait que Jacobus se nomme dans les chansons est un phénomène intéressant, comme « c'est plutôt rare qu'un artiste francophone se nomme dans une chanson et Jacobus le fait au bon moment dans celle-ci ["Ma vie c'est un movie"] » (FrancoMusique, 2018). De plus, il se nomme au tout début des chansons, ce qui crée un effet plus fort.

Je trouve également dans ce premier ensemble des références directes aux origines acadiennes (de la Nouvelle-Écosse) de Jacobus : « Je suis **un boy de Clare** » (« Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*) ou « Mesdames et messieurs / Ladies and gentlemen / Venant de la **Nouvelle-Écosse** / Veuillez accueillir / I guess je suis back / Avec un flash in the pan / Tu peux dire que ça sizzle » (« F la plage », *Caviar*). De plus, toutes les références à des endroits particuliers en Nouvelle-Écosse font partie des éléments importants pour la construction de l'aspect local de l'authenticité (Armstrong : 2004) : « Sorti de **Meteghan** / Back à **la Baie** / Mais pas pour l'éternité » (« Magie contemporaine », *Le retour de Jacobus*) ; « Un petit village de pêche / Ça sent de la fish meal / Pit stop / **Grosses Coques** dans la shop / Sesame Street / Ça sonne bien c'est la beat / **RR one** / À la **101** / **Baie Sainte-Marie** / C'est là que j'ai grandi / Back à la **Baie** / Havre à la **Baie** / Venez visiter / C'est la place à aimer » (« Unbelievable: Merci pour la... », *Le*

*retour de Jacobus*). Meteghan est une communauté de pêcheurs de la baie Sainte-Marie, située dans la municipalité de Clare — c'est là où l'artiste a grandi. Grosses Coques est le nom du carrefour à côté de cette communauté. RR one est un modèle de guitare, mais aussi une route principale en Nouvelle-Écosse, comme la 101 qui traverse la région. Je peux donc dire que la signature de Jacobus se compose de mentions à son nom d'artiste ainsi que d'allusions directes à sa région d'origine. Ces éléments démontrent qu'il y a des références biographiques (des biographèmes) dans les chansons de Jacobus qui situent le rappeur dans un lieu bien précis et spécifique.

Il y a également quelques références à l'héritage écossais de la Nouvelle-Écosse dans les paroles des chansons de Jacobus : j'y trouve ainsi des mentions de la cornemuse, instrument « national » écossais : le son de la cornemuse à la fin de la chanson « Ma vie c'est un movie » (*Le retour de Jacobus*) et au début de la chanson « À la longue » (*Le retour de Jacobus*) ainsi que les vers « **Cornemuse** / Ça m'amuse » dans la même chanson. Il y a aussi une référence au tartan dans la chanson « Mr. Bond » (*Caviar*) : « Je veux une Aston Martin<sup>32</sup> / Parkée dans mon garage / Avec un **Scottish Tartan** / Hello Nouvelle-Écosse ». Un tartan est une étoffe de laine avec des carreaux de couleur, un ornement typiquement écossais ; il fait typiquement référence à un clan écossais ou une famille. En réaffirmant l'héritage écossais de la Nouvelle-Écosse (la province de son origine), l'artiste ajoute une couche de sens supplémentaire à la persona artistique ou même à la personne réelle. En plus de mentionner son héritage écossais, Jacobus va aussi puiser dans l'héritage britannique et français de la province, comme je le démontre plus tard dans la présente section.

---

<sup>32</sup> La voiture de James Bond.

On observe également la répétition des vers « C'est pas about toi / C'est about moi » de la chanson « About moi » (*Caviar*) dans la chanson « Ligne d'attente » du même album. Ces paroles seraient un exemple de *signature de l'artiste* (« moi ») et aideraient Jacobus à réitérer l'attention sur son projet solo pour le distinguer de l'œuvre de Radio Radio (« toi »). De plus, d'autres passages insistent sur le même aspect : « But je suis out / Un **reboot** / Et **refresh** / Et **restart** / **Jacobus back** / Calle-moi back / Sur mon cell phone » ; « Je suis une machine / Entourée de business men / Comme un robot / **L'album solo** / Fait pour vendre / Ajoute de l'huile / Tourne un vidéo / Fais des shows » (« Robot mécanique », *Le retour de Jacobus*). Ces passages signifient que Jacobus est de retour, mais cette fois il performe en solo, affirmant son identité d'artiste à part entière ; Jacobus n'est donc plus « que » l'une des parties du groupe Radio Radio. D'ailleurs, le motif d'« être back » est très récurrent dans la culture rap. Les artistes font semblant de quitter la scène à jamais pour y revenir avec une nouvelle image, un nouvel album ou un nouveau style. Le fait que Jacobus, lui aussi, « revient » sur la scène permet de confirmer son appartenance au rap.

La chanson « Unbelievable: Merci pour la... » (*Le retour de Jacobus*) est une source très importante de biographèmes nostalgiques qui situent l'artiste et son public dans une époque particulière — par exemple, j'y retrouve les éléments suivants : « Je m'en rappelle des **cassettes** / [...] / Wow ça c'est technologique / Le **Betacam** » ; « J'aime du ketchup sur mes frites / Avec une can de **Heinz** / Avec un **Nintendo** » ; « Avec un **lava lamp** / Quand tu poppes une **kickflip** / Sur un **mini ramp** / Avec du **ju-jitsu** / J'aimais bien **Mitsou** » ; « **Jenga** / **Connect Four** » ; « **Mega Bloks** / **Mega Men** » (« Stimulant », *Caviar*). Des références qui pourraient éclairer l'aspect nostalgique des chansons sont les cassettes (au lieu de CD et de DVD), les cassettes vidéo professionnelles Betacam, le

ketchup Heinz, l'entreprise qui produit des jeux vidéo Nintendo, la lampe à lave (une lampe décorative inventée en 1963), *kickflip* et *mini ramp* qui sont des références aux mini skateboards, appelés également fingerboards, populaires parmi les jeunes, le ju-jitsu, un art martial que l'artiste aime pratiquer<sup>33</sup>, Mitsou, une actrice et chanteuse québécoise qui était très populaire au Canada et au Québec, surtout dans les années 1980–1990, des jeux de société (Jenga et Connect Four), mais aussi Mega Bloks qui est un jeu de construction fait de briques pour les enfants, et Mega Men<sup>34</sup> qui est un jeu vidéo des années 1990. La chanson « One Stop Shop » (*Caviar*) contient elle aussi des biographèmes ; elle porte sur le magasin général à la baie Sainte-Marie (qui n'existe plus) (Morasse, 2019). Toutes ces références contribuent à la construction ou plutôt à l'élaboration de l'identité de l'artiste, mais il est difficile de déterminer si cette identité est celle de la personne réelle ou du personnage des chansons, comme les frontières entre la vie réelle et les détails que l'artiste fournit afin de construire un personnage plus crédible et plus authentique sont assez floues. Par contre, je ne peux pas être sûre si les informations fournies sont des inventions créatives de l'artiste ou la vérité absolue sur sa vie. Je sais, par exemple, par le biais d'entrevues accordées par Jacobus, qu'il pratique le ju-jitsu, mais je ne connais pas son goût pour les lampes à lave. Les références plus générales, comme Heinz, Nintendo ou Betacam ramènent l'auditeur aux années 1990, à l'époque de l'enfance de l'artiste, ce qui pousse à penser qu'il s'agit alors d'éléments de la construction de la personne réelle. Des références comme Mitsou situent dans un contexte géographique et linguistique plus spécifique de la

---

<sup>33</sup> Renaud (2017) : « Qu'est-ce qu'il aime encore, Jacques ? Le jiu-jitsu. En chemin pour le café, il s'est arrêté devant un studio d'art martial en se disant qu'il devrait reprendre des cours — il est déjà ceinture noire, c'est bien en judo ? —, “parce qu'il faut bien se garder en forme” ».

<sup>34</sup> Mega Men est également une marque de vitamines pour les hommes.

francophonie canadienne, tandis que les références au One Stop Shop de la baie Sainte-Marie décrivent la réalité de Jacobus comme personne réelle.

Une autre référence importante pour la construction de l'identité artistique de Jacobus est tirée de la chanson « À la longue », qui figure sur son premier album : « Pour ceux qui me connaissent / **Jacobus** / C'est le **gros retour** / Ils disent que je dormais / So je me réveille / Puis je va[i]s aller pour / Puis je va[i]s aller pour / Tire les bouteilles dans les airs / Comme l'affaire à faire / Back aller / **Jamais aller back** / Comme du no regrets / Ça c'est dans le passé / [II] y a la **chicane** / Ça c'est passé / Sors ta Krazy Glue / À cause la **radio** est cassée / [...] / Et c'est de la bonne news / Poppe le champagne / **Jacobus en campaign** ». Ce passage décrit en quelques vers le parcours musical et professionnel de Jacobus : Radio Radio d'abord qui est maintenant « cassé » à cause d'une chicane, probablement, entre les membres — du moins, c'est ce que l'on peut déduire des paroles de la chanson. Ensuite, Jacobus revient sur la scène en affirmant ne « jamais aller back », ce qui signifie son « gros retour » parce qu'il ne compte plus quitter la scène, mais aussi parce qu'il a fait une pause dans sa carrière artistique. Cette interprétation est en partie confirmée par l'article de Renaud (2017) :

Quid de Radio Radio, alors ? Citons encore le texte de la chanson « À la longue » : « Sors ta Crazy Glue à cause la Radio est cassée »<sup>35</sup>. Explications : « D'abord, le beat existait depuis quatre ans, dit Doucet. Personne ne voulait y toucher parce qu'elle ne fittait pas sur un disque de Radio Radio. Sors ta Crazy Glue à cause la Radio est cassée, elle l'est, même si elle existe encore — Gab [Gabriel Louis Bernard Malenfant] et moi avons des concerts cet été, ça continue... Mais voilà, depuis le départ de Timo [Timothée Jésus Valentin Richard], puis d'Arthur [Alexandre Arthur Comeau Bilodeau], la Radio est cassée, en quelque sorte. On aurait pu changer le nom, on ne l'a pas fait. Ça ne veut pas dire qu'on ne

<sup>35</sup> Par contre, dans le texte de cette chanson utilisé dans la présente recherche, je mets « Sors ta **K**razy Glue / À cause la **radio** est cassée ».

peut pas la “fixer”, peut-être même revenir à quatre membres, peut-être même pour souligner le 10<sup>e</sup> anniversaire de l’album *Cliché Hot*, en 2018. À suivre ».

Il est important de remarquer que l’artiste ne rejette pas son passé musical, même si « la radio est cassée » et qu’il ne reste que deux des membres dans le groupe<sup>36</sup>, il est toujours possible de « fixer » tout avec de la « Krazy Glue » et de revenir sur scène en tant que Radio Radio — ce qui s’est d’ailleurs produit puisque Gabriel Malenfant et Jacobus sont retournés sur scène pour performer sous le nom de Radio Radio, avec des chansons déjà connues et populaires, mais également avec de nouvelles chansons inédites. Alors, on pourrait dire que la radio a été réparée.

Comme Jacobus est un artiste acadien, il est entouré de la culture nord-américaine, à la fois anglophone et francophone : « Right now **je me trouve en Amérique** / But un click avec ma souris / Puis **je me trouve en Britannique** / Puis **la France** avec du football » (« Stimulant », *Caviar*). On peut supposer que Jacobus, ou du moins sa personne réelle, possède une identité culturelle métissée. En faveur de cette hypothèse, on retrouve dans ses chansons des références à la France et à l’Angleterre, qu’on pourrait considérer comme des descriptions stéréotypées de ces pays. Ces stéréotypes portent un caractère caricatural et, dans le cas des références à la France, sont un moyen de s’éloigner d’une francophonie unie et de la mère patrie. Tout comme Radio Radio<sup>37</sup>, Jacobus utilise de nombreux stéréotypes dans ses chansons afin de les détruire et de se construire ainsi une image

---

<sup>36</sup> Comme mentionné dans la section 1.4., au début, le groupe consistait en quatre artistes : deux anciens membres, c’est-à-dire Alexandre Arthur Comeau Bilodeau (anciennement connu sous le nom de LX, de Clare), Timothée Richard (alias Timo), et deux membres actuels, c’est-à-dire Gabriel Louis Bernard Malenfant (anciennement connu sous le nom de TX) de Moncton et Jacques Alphonse Doucet (connu aussi sous le nom de Jacobus).

<sup>37</sup> Voir en particulier la chanson « Guess What ? » (*Belmundo Regal*, 2011) pour la destruction des stéréotypes liés à la masculinité et même au rap.

authentique indépendante des clichés. Il réutilise par exemple certains clichés liés à la France ou aux francophones du Canada : « Je vais faire mon **French frog** / **Baguette** dans la main / Avec une coupe de **vin** / **Baguette** dans la main / Partager avec des nains / **Baguette** dans la main / Avec des hommes avec des seins » (« About moi », *Caviar*) — baguette et vin sont des stéréotypes très communs sur les Français ainsi que l'expression *French frog* longtemps utilisée comme insulte au Canada pour discréditer les populations francophones. Jacobus fait aussi référence à des éléments de la culture populaire qui sont rassembleurs : « Chevalier de la Table ronde / On va voir si le vin est bon » (« Chanceux », *Le retour de Jacobus*). Ici, Jacobus reprend à son compte les paroles d'une chanson à boire populaire chez les francophones. Dans cet extrait de la chanson, les douaniers à l'aéroport lui demandent de leur chanter une chanson, pour démontrer qu'il est véritablement un chanteur, mais au lieu de chanter une de ses chansons à lui, il entonne une chanson traditionnelle française, alors qu'on s'attendrait à une chanson d'un autre genre — rap, en l'occurrence. De cette manière, en performant une chanson folklorique tout en restant un artiste rap, Jacobus échappe encore aux clichés ou aux stéréotypes en déjouant les attentes. Il se construit une personnalité authentique, une image de soi se trouvant très près du rap, mais aussi celle qui sait jouer avec les codes pour surprendre et s'inscrire de façon authentique dans un monde musical hybride.

#### 4.2.2. Références musicales

Ce dernier exemple m'amène à l'appareil référentiel<sup>38</sup> concernant la musique. D'abord, j'ai relevé de nombreuses références à la musique en général et au rap en

---

<sup>38</sup> La notion d'*appareil référentiel* est un synonyme de *références*.

particulier dans les chansons de Jacobus. Certains clichés les plus distinctifs de cette culture sont la manifestation de l'ethnicité afro-américaine, le *hood*, les soirées festives avec de jolies filles et une consommation excessive d'alcool et de drogues, des voitures très chères<sup>39</sup>, des vêtements chics, la violence et les armes, et, enfin, une apparence spécifique : torse nu, casquette à l'envers, chaîne en or et, dans certains cas, manteau en fourrure (voir, entre autres, Béthune, 1999).

Pour commencer, il est important de comprendre quelle musique a influencé les chansons de Jacobus. Dans une interview, Jacobus avoue :

[J'ai écouté beaucoup de hip-hop] en grandissant, mais [aussi] un peu de tout. Country, jazz, folk, bluegrass, hip-hop, n'importe quoi. On écoutait un peu de tout parce que dans les petites communautés la radio ne joue pas de hip-hop, donc le seul hip-hop que tu connais c'est tes amis et MuchMusic, alors c'est tes seules références. On achetait un album basé sur une chanson. Donc le hip-hop on écoutait beaucoup, mais un peu de tout aussi (Gruet-Pelchat, 2011).

À cet effet, donc, on relève dans les chansons de Jacobus des références à différents styles musicaux, notamment au pop rock ou à la surf pop des années 1960 et 1970 : « Je suis pas **un boy de plage** / So je vais surfer sur des nuages » (« F la plage », *Caviar*). Ce passage peut être une référence au groupe The Beach Boys, mais l'expression *boy de plage* peut également signifier « surfeur » ou « maître-nageur », ce qui représente une culture tout à fait autre que celle du rap. Jacobus commente cette chanson ainsi : « Chez nous, en Nouvelle-Écosse, il y a une super belle plage de sable, la Plage de Mavillette. Mais l'eau est toujours frette. Puis le sable, ça se glisse partout, dans chaque petite crevasse que tu as.

---

<sup>39</sup> Dont le motif, d'ailleurs, est lié au personnage fictif connu de James Bond — j'y reviens dans la section 4.2.5.

Entre les orteils, dans les yeux... » (Morasse, 2019). L'artiste a grandi en allant à la pêche aux coques avec son père :

Il faisait toujours cinq ou six degrés quand on y allait parce que c'était plus facile d'en trouver. Je n'étais pas capable de les dessabler. Je ne comprends toujours pas comment ! Aujourd'hui, j'adore manger des coques, mais je déteste les gratter, honnêtement. Je respecte mon père énormément de pouvoir le faire, mais... F la plage, man ! (Morasse, 2019).

Les deux derniers exemples sont « **Metallica** t-shirt » (« B&B », *Le retour de Jacobus*) et « Écouter à **Motown** / Préférer du **country** / **Jackson 5** / Nope / **Alan Jackson** / King des hooks » (« Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*). Dans ce passage l'artiste fait référence à Metallica, un groupe de musique rock, Motown, qui est une compagnie de disques, Jackson 5, un groupe de musique, et Alan Jackson, un musicien country. Ces références démontrent que Jacobus s'y connaît non seulement en rap, mais en d'autres types de musique aussi, et qu'il ne se limite pas à une seule pratique musicale<sup>40</sup>.

Cette attitude de Jacobus envers les stéréotypes, considérant qu'il fait du rap à partir de l'héritage de plusieurs genres musicaux, est explicitement exprimée dans une interview lorsqu'il parle de l'impact que le groupe Radio Radio a eu sur la musique rap :

Moi je pense que s'il y a une chose qu'on [Radio Radio] a faite, **c'est qu'on a un peu tué le stéréotype de ce qu'est le hip-hop en général**<sup>41</sup>. Il y a d'autres groupes qui l'ont fait, mais pas en Acadie. Quand il y a des bœufs et qu'on rappe avec des joueurs de banjo ou de l'accordéon [ou même de la cornemuse], les vieux groovent, dansent et s'amuse. Ils disent souvent « J'aime pas le hip-hop, mais j'aime ce que tu fais ! » Donc on a au moins ouvert leurs esprits au fait qu'il y a autre chose que ce qu'ils voient à la télévision, avec le bling-bling et les cadillacs. On a changé un peu

<sup>40</sup> Dans la chanson « Ma vie c'est un movie » (*Le retour de Jacobus*), il y a une allusion à Freddy Mercury, chanteur du groupe Queen, connu, d'ailleurs, par ses choix vestimentaires extraordinaires : « Laissez faire la **Mercury** / **Freddy** Krueger dans tes nightmares ».

<sup>41</sup> J'ai mis cette partie du texte en gras.

la perception du hip-hop, au moins dans les maritimes (Gruet-Pelchat, 2011).

Les références aux stéréotypes (stéréotypes rap, mais aussi probablement linguistiques et/ou culturels) sont, par exemple : « **Pour le stereotype / Je porte pas de gold chains** » (« The Art of Manliness », *Caviar*). Ce passage est très important pour l'expression de l'identité artistique de Jacobus : dans ses chansons, il dit ne pas porter de chaînes en or, comme certains rappeurs, mais il dit porter des manteaux en fourrure, qui sont *second hand*, donc usagés (voir la chanson « Fur Coat Hand-me-down », *Caviar*). Ayant probablement grandi dans une famille de la classe moyenne (Morasse, 2019), Jacobus reflète son enfance dans ses chansons, en opposition avec les clichés rap où le style et la richesse dans la vie adulte jouent un rôle très important. Par exemple, dans une de ses chansons l'artiste mentionne une voiture chic de location (« Ma rental » dans la chanson « F la plage », *Caviar*) ; alors, les produits chics et chers sont des biens d'occasion ou de location, atténuant ainsi l'aspect « lifestyle of the rich and famous » souvent évoqué dans le rap. Toutes ces références soutiennent l'hypothèse que Jacobus se retrouve toujours entre deux pôles — il incarne certains stéréotypes de la musique rap afin de créer son identité de rappeur, mais il s'en démarque en même temps en détruisant ou en altérant ces stéréotypes. Il semble dire qu'il fait ce que les autres font, mais un peu autrement, comme il le veut (voir la conclusion pour plus de détails sur ce paradoxe créé par Jacobus).

Les vers « Man cave stuck / Avec **des jerseys** sur le wall » (« Stimulant », *Caviar*) décrivent un des clichés populaires présents dans les chansons rap. À un moment donné, porter un jersey<sup>42</sup> de soccer, de basket ou même de hockey était très populaire dans la

---

<sup>42</sup> Voir l'article sur le site *Just a Gwai Lo* (Anonyme, 2006) et ce fil de discussion sur Twitter : <https://twitter.com/hockeyrapper>.

culture rap. Dans le passage « **Grey Poupon / Moutarde / Ou bien du caviar** » (« The Art of Manliness », *Caviar*), l'artiste mentionne la moutarde de la marque Grey Poupon qui était un symbole de statut, de richesse et d'appartenance à la haute société (Campbell, 2016). Cette référence est souvent présente dans les chansons rap, car cela permet de se distinguer de la haute société, de la critiquer et de s'y opposer. Comme l'artiste semble être issu de la classe moyenne, comme nombre d'autres rappeurs, il se peut qu'il ajoute un autre symbole de richesse, le caviar, étant aussi associé au luxe et à la somptuosité.

Une autre référence, « J'ai trop de la classe / Dans mon three-piece suit / Donnez-moi de la **pea soup** » (« F la Plage », *Caviar*) fait référence aux expressions *soupe aux pois* ou *French-Canadian pea soup* qui « [ont] souvent servi d'insulte contre les Canadiens français » (Melançon, 2011<sup>43</sup>). La soupe aux pois est aussi un mets canadien-français traditionnel, donc l'expression est aussi littérale et renvoie le public aux origines modestes de l'artiste et à celles de sa communauté. Jacobus est fier d'être un francophone du Canada, un Acadien ; il demande de la soupe aux pois, même s'il a « trop de la classe ». D'ailleurs, il y a un très beau contraste entre la haute société (« three-piece suit ») et la classe ouvrière (« la soupe aux pois »). Dans certains cas, Jacobus met en valeur de manière excessive ou même ostentatoire des aspects culturels qui sont associés aux communautés auxquelles il s'identifie. Ce sont des caricatures ou des stéréotypes avec lesquels l'artiste joue afin de les détruire.

---

<sup>43</sup> « Certains expliquent le sens péjoratif du mot *pissou* par la francisation de la locution *pea soup* : un surnom dépréciatif donné aux Canadiens français par les anglophones du Canada » (voir Traduction du français au français. Un guide linguistique franco-québécois, s.d.).

Les passages « Capitalistique à part de ça / Je suis comme un **hound dog**<sup>44</sup> » (« Dr. Jacobus et M. Doucet », *Le retour de Jacobus*) et « **Dog eat dog**<sup>45</sup> » (« About moi », *Caviar*) sont également des références au monde du rap :

In contemporary popular culture, rappers have been vocal and unruly stray dogs. [This] articulates the chasm between black urban lived experience and dominant, “legitimate” (e.g., neoliberal) ideologies regarding equal opportunity and racial inequality. This metaphor is particularly appropriate for rappers, many of whom take up dog as part of their nametag (Rose, 1994 : 102).

L’expression *dog-eat-dog* peut également décrire la situation suivante : « a situation in which competitors are willing to harm each other in order to be successful » (Cambridge Dictionary online, s.d.). Je pourrais supposer que, si Jacobus se nomme et se perçoit comme un « dog », cela le rapprocherait du rap où de nombreux artistes s’identifient ainsi. Par contre, il ne se présente pas comme un rappeur *gangsta*, donc cette référence reste ambiguë. Le vers « Lebanese / Chinese / Japanese / Pizza place / **Ice cream** » (« One Stop Shop », *Caviar*) fait écho à une des chansons de Radio Radio : « I scream, you scream, tout le monde veut de l’ice cream / Le ice cream man qui a du flavor dans la van / J’ai dit I scream, you scream, tout le monde veut de l’ice cream / Le ice cream man qui a du flavor dans la van » (« Cliché Hot », *Cliché Hot*). Ce passage peut faire référence à la chanson « I Scream, You Scream, We All Scream for Ice Cream » de Howard Johnson, Billy Moll et Robert A. King, sortie en 1927, ou également à Vanilla Ice qui était un des premiers rappeurs blancs à connaître le succès (avec les Beastie Boys et House of Pain). Ces références permettent de créer le lien avec les « origines » du rap (Armstrong, 2004), surtout parce que Jacobus et les autres membres de Radio Radio sont blancs, ce qui les

---

<sup>44</sup> « Hound dog » est aussi le titre d’une chanson d’Elvis Presley.

<sup>45</sup> *Dog-eat-dog* peut également être une référence au film américain de 2016 ou au groupe hardcore américain.

rapproche encore plus des rappers mentionnés ci-dessus. De plus, la chanson « Ice Ice Baby » (*Hooked*, 1989) de Vanilla Ice était le premier single hip-hop à être présent sur le palmarès Billboard Hot 100. Toutes les références listées ci-dessus contribuent à la construction de l'identité artistique de Jacobus. Il s'affirme en tant qu'artiste rap (voir les références à Vanilla Ice ou les références à *dog*), mais son identité est métissée et hybride (il fait aussi allusion à d'autres genres de musique, comme le country ou le rock).

#### 4.2.3. Références au style de vie festif

Les références à l'alcool et aux drogues, c'est-à-dire à la vie opulente des riches ou des « mauvais garçons », en particulier des artistes rap, mais aussi à la simplicité de la vie communautaire, sont très présentes dans les chansons de Jacobus. Ces références sont aussi perçues comme un moyen de reprendre contact avec ses amis, dans le cadre précis des chansons de Jacobus : « Je suis back à faire / Des tunes about **me soûler** ». Ces vers tirés d'une chanson du premier album solo (« B&B », *Le retour de Jacobus*) indiquent que Jacobus est (re)venu sur la scène musicale et qu'il est prêt à chanter — et à boire de l'alcool. Les références à l'alcool et aux drogues (principalement la marijuana) sont assez fréquentes dans les chansons, par exemple dans les passages suivants : « **Une bière avec du vin** / Je veux de la **Beau's**<sup>46</sup> / Une **Keith's**<sup>47</sup> **avec une hose** » ; « Des **drinks** il faut les mêler, **trois shots de whisky** à feeler misty » (« B&B », *Le retour de Jacobus*) ; « Paie une tournée pour **une fixe**<sup>48</sup> » (« B&B », *Le retour de Jacobus*) ; « [Il] faut du **puff puff** pass / Pour du puff

<sup>46</sup> Beau's est une bière d'une brasserie près d'Ottawa.

<sup>47</sup> Keith's est une bière de Halifax.

<sup>48</sup> En anglais *fix* signifie « a supply or dose of something strongly desired or craved, especially a shot of a narcotic » (Merriam Webster Dictionary, s.d.).

puff rice » (« B&B », *Le retour de Jacobus*) ; « [II] faut que tu prennes **un autre puff** » (« Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*). Ces références à la vie de « mauvais garçon » contribuent à la construction de la persona artistique de Jacobus — les mentions de l'alcool et des drogues consommés lui permettent de s'inscrire dans le monde du hip-hop qui valorise ces pratiques et les met en scène constamment. Par contre, dans la chanson « Robot mécanique » (*Le retour de Jacobus*) l'artiste avoue : « J'ai jamais fait de la cocaïne », ce qui contribue à l'aspect paradoxal des chansons de Jacobus : il n'adhère pas complètement à ce stéréotype, soit tout simplement parce qu'il ne le veut pas, soit parce qu'il n'a pas les moyens de soutenir une consommation récréative de cocaïne, drogue associée aux milieux artistiques où l'argent circule librement.

De plus, un des aspects de la vie des riches est le voyage. L'artiste veut seulement voyager où il veut, comme il le veut et quand il le veut, et le motif des voyages est clairement représenté dans ses chansons : « Gone sur **ma trip** et triper back sur la vibe » (« The Art of Manliness », *Caviar*) ; « Je vais **traveller** / ça fait du bien de **voyager** » (« Gone sur (une) trip », *Le retour de Jacobus*) ; « **First class avec la priority pass** » (« F la plage », *Caviar*) ; « Puis je suis parti en **voyage** » (« Ligne d'attente », *Caviar*) ; « J'arrive à l'**airport** » (« Chanceux », *Le retour de Jacobus*) ; « Toujours sur du **jet lag** » (« À la longue », *Le retour de Jacobus*)<sup>49</sup>.

En opposition avec ces nombreuses références aux substances, il n'y a presque rien sur l'aspect sexy des filles dans les chansons de Jacobus, sauf peut-être ces quelques

---

<sup>49</sup> Il y a quelques références au golf, ce qui pourrait faire penser à la vie riche d'un artiste : « Il faut un autre hobby / **Golf** sur le **golf course** / Payer trop cher » (« Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*) ; « Je vais perdre mon temps à **golfer** / Le seul sport / Que j'adore mon handicap » (« F la plage », *Caviar*) ou « Il faut ma big screen / Golf simulation booth / Avec mon **Titleist Scotty Cameron Futura Putter Pro V1** / Pour ma **one putt** / **Hole in one** » (« Stimulant », *Caviar*).

allusions : « **Skinny** plus que **mini** / Ça c'est **mini-minuscule** » (« About moi », *Caviar*) ; « **Des filles en miniskirt** » (« Ligne d'attente », *Caviar*) ainsi que la mention de Mitsou, reconnue comme sex-symbol au Québec<sup>50</sup>, dans la chanson « Unbelievable » (*Le retour de Jacobus*). De la même manière, Jacobus parle peu des armes, sinon une fois : « **Shoot 'em up / Avec un nail gun** » (« Stimulant », *Caviar*) ; d'ailleurs, une cloueuse n'est pas un véritable pistolet. Ces deux aspects du *gangsta rap* presque insignifiants sont opposés à quelques vers sur le réchauffement climatique et les problèmes environnementaux, démontrant l'aspect *conscious rap*<sup>51</sup> des chansons : « une **pipeline** », « **Oil spill, gros drill, smog** qui est dans **la grosse ville** », « On veut **des landfills**, c'est pour des milles et des milles », « **Sauve la planète** », « **Sauvons l'ozone / Puis la forêt** » (« Dr. Jacobus et M. Doucet », *Le retour de Jacobus*) ; « C'est le soleil / Puis **ça réchauffe la planète** oh » (« La neige », *Caviar*). Les deux sections précédentes positionnent Jacobus entre les deux extrémités — il joue avec le contraste entre le *gangsta rap* (filles sexy, alcool, etc.) et le *conscious rap* (les problèmes environnementaux) sans se définir comme adepte de l'un ou de l'autre. Ce « comportement musical » contribue également à l'aspect paradoxal de Jacobus.

#### 4.2.4. Références à l'apparence et au style

Les références aux vêtements et aux voitures sont très importantes dans le rap, mais peuvent également être un élément de parodie. Les vers « Bien habillé / Oh no / **Dandy**

---

<sup>50</sup> Voir les vers : « J'aimais bien **Mitsou** / Smooth / **Avec une body qui est hottie** / Avec mes pensées si naughty » (« Unbelievable », *Le retour de Jacobus*).

<sup>51</sup> Quelques autres exemples de *conscious rap* sont les vers critiquant la société de consommation : « La culture consomme / Tout sauf la culture » (« F la plage », *Caviar*) et « Je consomme / À cause je suis consommateur / De bullshit » (« Stimulant », *Caviar*).

**Brit-looking man / But je suis Acadian / I don't speak it / I don't need it / I don't give a fuck / Nah man c'est aller contre ta culture / Fair enough** » (« The Art of Manliness », *Caviar*) soutiennent que Jacobus est connu pour sa tendance à s'habiller comme un dandy ; il ressemble à un Oscar Wilde acadien moderne — portant un costume trois-pièces, un chapeau distingué et des chaussures très élégantes, il projette l'image d'un homme qui se fiche des stéréotypes et qui aime les vêtements chics et stylés. Dans une interview avec Radio Radio (Jacobus et Gabriel Malenfant), le journaliste Renaud (2016) décrit comment les membres sont habillés :

Even though it's a cloudy Tuesday afternoon in a Mile End café in Montréal, the guys are dressed to the nines, as always. "For Jacques, it comes naturally, he dresses like that every day", whispers Gabriel Malenfant in my ear while we wait to order, staring at his bearded acolyte (who's wearing a navy pinstripe suit with a butter-coloured shirt and tie). We didn't ask if they dress that way on days when they isolate themselves from the outside world to work on new tracks.

De nombreuses références à des vêtements stylés et chics, comme symboles de la vie des riches, sont présentes dans les chansons. D'ailleurs, la chanson « Fur Coat Hand-me-down » (*Caviar*) raconte comment l'artiste, adolescent, empruntait des vêtements de ses proches ; ce biographème se retrouve aussi dans des entrevues que le chanteur donne parfois dans les médias : « Peu importe sa situation financière, ça sauve des sous quand des enfants se donnent des hand-me-downs. Mais moi, en grandissant, je n'avais que des cousines... alors tous mes vêtements, au niveau des jeans et des t-shirts, c'était tout à des filles ! » (Morasse, 2019). D'ailleurs, la mention de *fur coat* est une référence très importante à l'image des artistes rap ; c'est un symbole de richesse et d'opulence : « Une grosse fur coat » (« About moi », *Caviar*) ; « **Fur Coat Hand-me-down** », *Caviar* ; « Un **mink coat** pour me chauffer le cul » (« About moi », *Caviar*). D'autres exemples sont tirés

des chansons de Radio Radio, ce qui me permet de parler d'intertextualité : « Avec fur coat de bébé phoque » (« Ej feel zoo », *Ej feel zoo*) ; « Like romance with the faux fur » (« Living a Dream », *Light the Sky*) ; « Je porte une grosse fur coat dans ma Jacuzzi » (« Jacuzzi », *Cliché Hot*). Outre la fourrure, il y a d'autres références aux vêtements dans les chansons de Jacobus, comme celles-ci, par exemple : « J'ai trop de **la classe** / Dans mon **three-piece suit** » (« F la plage », *Caviar*) ; « Ben **habillé** (though) », « **New suit** », « **Pinstripe** », « **Wingtip** », « **Penny loafer**<sup>52</sup> », « J'ai un **gator skin** », « Avec **la peau d'un animal**<sup>53</sup> » (« The Art of Manliness », *Caviar*) ; « **Tux blanc, tux noir** », « **Le nouveau manly man** » (« Mr. Bond », *Caviar*) ; « Tu es tout **dollé up, bien habillé, dressed to the nines**, comme qu'ils disent, alright » (« Ligne d'attente », *Caviar*). Ces éléments représentent seulement une partie de la garde-robe variée de l'artiste et montrent comment il se définit : il donne de lui-même, dans les paroles de ses chansons, cette image d'un « Dandy Brit-looking man » tout à fait en adéquation avec son apparence physique lors de ses apparitions dans les médias et dans les vidéoclips de ses chansons. Ayant grandi avec des vêtements usagés, il est probablement important pour Jacobus de revendiquer son identité d'artiste assez connu et populaire via ses choix vestimentaires : la fourrure, la peau de crocodile, les tuxedos et les costumes trois pièces de styles différents ainsi que les chaussures et les chapeaux luxueux contribuent à la construction de sa persona artistique et de son personnage qui aspire à être habillé comme James Bond ou un autre dandy.

Les voitures de luxe, modernes et chères sont aussi un des clichés rap, mais agissent également comme référence à la vie riche de l'artiste. En voici quelques exemples : « Pour

---

<sup>52</sup> Voir la chanson « Dekshoo » (*Belmundo Regal*) de Radio Radio où il y a une référence aux *penny loafers*.

<sup>53</sup> Voir aussi la chanson « Ej feel zoo » (*Ej feel zoo*) de Radio Radio.

ma **drop-top** / Car<sup>54</sup> c'est ma **rental** / Ça coûte trop cher, c'est mental » (« F la plage », *Caviar*) ; « Je veux une **Aston Martin** parkée dans mon garage » (« Mr. Bond », *Caviar*). La persona artistique est construite ici par le biais des références aux voitures : les voitures chics sont un des éléments importants dans la vie d'un artiste rap. Par contre, pour Jacobus c'est une « rental », une voiture louée parce qu'il ne possède pas assez d'argent, alors il projette une identité artistique qui essaie de s'inscrire dans le cadre des stéréotypes, mais il est incapable de maintenir ce mode de vie à cent pour cent. Il se peut que cela soit un commentaire sur les conditions matérielles des artistes issus des marges linguistiques. Le fait que Jacobus chante en acadjonne plutôt qu'en français standard ou même en anglais l'empêche d'accéder au même statut que ses homologues étatsuniens qui font des millions de dollars par année à cause de l'exportation massive de la culture des États-Unis dans le reste du monde. L'artiste projette l'image de cette vie opulente des rappers, mais il n'oublie pas de mentionner plusieurs bémols parce que sa situation est différente, notamment parce que ce vernaculaire a longtemps été stigmatisé et dévalorisé.

D'autres références à la vie de luxe que je retrouve chez Jacobus concernent le caviar<sup>55</sup> comme symbole d'opulence : « **Le caviar** / Je veux pas le savoir » (« About moi », *Caviar*) ; « Ou bien **du caviar** » (« The Art of Manliness », *Caviar*). Jacobus explique en entrevue pourquoi le titre du deuxième album est *Caviar* :

« Le caviar, tu aimes ou tu n'aimes pas ça, pour le goût, la saveur, ou pour ce que ça représente : les super riches, le gaspillage et l'arrêt de la croissance des espèces<sup>56</sup>. C'est un peu comme mon style musical et même mon personnage : si tu aimes ça, cool ; si tu

<sup>54</sup> C'est un jeu de mots, parce que *car* est utilisé ici à la fois comme une conjonction et comme un emprunt à l'anglais (*voiture*).

<sup>55</sup> Il y a également une référence tirée de la chanson « Dekshoo » (*Belmundo Regal*) de Radio Radio : « Canned tuna caviar / Michelina's superstar » (*canned tuna* et *Michelina*, les deux étant des références à de la nourriture pas du tout chère — des boîtes de conserve et du prêt-à-manger).

<sup>56</sup> D'ailleurs, c'est un des autres soucis écologiques qui semblent préoccuper l'artiste.

n'aimes pas ça, je respecte ça, mais ce n'est pas le problème du caviar ! » (Jacobus dans Morasse, 2019).

De nombreuses références à la vie de luxe peuvent être interprétées d'une manière un peu paradoxale — l'artiste ne cache pas que son enfance n'était pas très opulente, alors la vie « riche » est quelque chose dont il aurait pu rêver. Étant devenu célèbre, il est possible qu'il a les moyens de se procurer les choses qu'il veut ; par contre, il vaut mieux éviter de spéculer sur la vie privée de l'artiste. Donc, ces références permettent seulement d'analyser la construction de la persona artistique et, peut-être, du personnage, mais non pas de la personne réelle.

#### 4.2.5. Références cinématographiques

Un autre groupe de références est consacré au cinéma<sup>57</sup>, et ces références sont nombreuses dans l'œuvre de Jacobus. Pendant les interviews, et également dans la chanson « Ma vie c'est un movie » (*Le retour de Jacobus*), il affirme que les deux albums qu'il a fait paraître formeront une trilogie avec le suivant, ce qui rappelle inévitablement la trilogie cinématographique, un format très populaire : « **Ma vie c'est un movie** / Commence avec **la trilogie** / Basée sur ma vie / Premier c'est le retour / De Jacobus / Suivi par le règne / De Jacobus / Nickname c'est le déclin / De Jacobus » (« Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*). Le cinéma est également considéré comme un art où la masculinité est toujours dominante et triomphante (Neale, 1983). L'artiste lui-même se proclame comme un personnage masculin cinématographique mythique ; il se nomme d'ailleurs le « **James Bond de la Nouvelle-Écosse** » (« Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*).

---

<sup>57</sup> D'ailleurs, dans le clip pour « Ma vie c'est un movie », il y a beaucoup de références au cinéma, surtout aux franchises *Indiana Jones*, *Back to the Future* et *Star Wars*.

Puis, toute la chanson « Mr. Bond » (*Caviar*) porte sur les films de la série mettant en vedette l'espion des services secrets britanniques James Bond, ainsi qu'elle fait référence aux livres d'Ian Fleming qui ont servi de base pour les films. La citation suivante regorge de références à James Bond : « Ton temps est fini / **Monsieur Bond** / **Double O** / **Double double zero**<sup>58</sup> / C'est la / **Monsieur Bond** [...] / Légende suprême / Tous les films qui ont sortis dans le temps / **Dr No**<sup>59</sup> maintenant / Passera pour les morales [...] / Merci **Spectre**<sup>60</sup> / Ça c'est pour les gars / Qui aiment tous les gadgets **Q**<sup>61</sup> / **Ian Fleming** [...] / Avec du **Sean Connery**<sup>62</sup> / C'est lui le premier dans la vie / Pour moi c'est **Pierce Brosnan**<sup>63</sup> [...] / Je veux une **Aston Martin**<sup>64</sup> / Parkée dans mon garage / Avec un Scottish Tartan / Hello Nouvelle-Écosse [...] / **Money Penny**<sup>65</sup> / Puis la lettre **M**<sup>66</sup> / Avec un gars qui prend un shot / Avec un Walther PK<sup>67</sup> / Tux blanc / Tux noir » (« Mr. Bond », *Caviar*). James Bond est un des personnages fictifs les plus représentatifs de la notion de masculinité : il porte des costumes chics, il a une belle voiture et il est très populaire auprès des femmes. D'ailleurs, cette référence cinématographique à James Bond est également très présente dans le rap<sup>68</sup> (Béthune, 1999). Ces références, en lien avec celles à l'apparence, aux vêtements et au style, contribuent à la construction de la persona

---

<sup>58</sup> 007 est le numéro de l'agent secret James Bond.

<sup>59</sup> Le vilain dans le premier film de la série des films sur James Bond.

<sup>60</sup> *Spectre* est le vingt-quatrième film de la série. Spectre est aussi un acronyme : Special Executive for Counter-intelligence, Terrorism, Revenge and Extortion, qui est une organisation fictive.

<sup>61</sup> Q ou Quartermaster est un des personnages fictifs de la série. Il s'agit d'un chercheur qui crée des gadgets spéciaux pour les agents secrets.

<sup>62</sup> Acteur écossais, le premier qui a incarné James Bond.

<sup>63</sup> Le cinquième acteur qui a incarné James Bond.

<sup>64</sup> La voiture chic de James Bond.

<sup>65</sup> Miss Money Penny est la secrétaire de James Bond.

<sup>66</sup> Le chef des services secrets où James Bond travaille, le MI6.

<sup>67</sup> Un type d'arme.

<sup>68</sup> Voir, par exemple, l'article de Saeed (2020). Les artistes rap choisissent de faire référence à James Bond et/ou à Sean Connery, car les deux sont vus comme des figures représentatives de la masculinité dans le cinéma, et ce concept est vraiment important pour les rappeurs.

artistique de Jacobus, «Dandy Brit-looking man» tout comme James Bond. Jacobus s'identifie et s'associe à cet homme suave et macho, correspondant aux normes de la masculinité.

Par ailleurs, Jacobus fait référence à Doctor Evil, personnage de la trilogie de films *Austin Powers* — des films qui parodient entre autres la série de films de James Bond (1997, 2000, 2002) : « Ils m'appellent **Mister Evil** » (« About moi », *Caviar*). Cette trilogie de films parodiques est importante pour la construction de l'image de Jacobus : les deux personnages principaux, Austin Powers et Doctor Evil, sont joués par le même acteur (tout comme les deux personnages de Jacobus — Dr. Jacobus et M. Doucet<sup>69</sup>). De plus, Doctor Evil possède également une mini-version de lui-même — Mini Me, ce qui peut être une référence importante aux différentes strates de l'artiste. Par exemple, dans la trilogie cinématographique, Austin Powers pourrait représenter la personne réelle et Doctor Evil, la persona artistique (ou vice versa), et Mini Me serait un personnage des chansons qui répond à toutes les « exigences » d'un artiste. Il ne faut pas oublier l'aspect « dandy » d'Austin Powers et de Jacobus lui-même : les deux personnages sont suaves, bien mis et séducteurs. Il s'avère important de réfléchir à la parodie dans le contexte de ces références : dans les chansons de Jacobus, il n'est pas rare que l'artiste fasse une parodie de certains clichés ou stéréotypes, ce qui lui permet de créer une identité hybride, parfois paradoxale, qui se retrouve entre deux extrémités. Jacobus s'associe à James Bond, mais en même temps, il crée un lien avec sa propre identité et Austin Powers, qui est une parodie de James

---

<sup>69</sup> « **Le doctor Jekyll / Mr Hyde c'est mon autre side** » ; « **Mr Doucet** qui pousse / Des plantes à manger omnivores » (« **Dr. Jacobus et M. Doucet** », *Le retour de Jacobus*) est une référence littéraire au roman de Robert Louis Stevenson *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886). Étant donné que dans le roman Doctor Jekyll est un personnage positif, et Mister Hyde est négatif, on peut supposer que pour Jacobus sa persona artistique est plus positive ou importante que sa personne réelle. Pourtant, cette référence peut aussi avoir été choisie uniquement pour la rime et le rythme.

Bond. Cela me fait penser que l'artiste essaie de demeurer authentique tout en restant insaisissable ; il ne se définit pas d'une manière claire<sup>70</sup>.

Finalement, j'ai trouvé une référence à John Belushi : « On va prendre une miette de riz / Du sushi à la **John Belushi** » (« About moi », *Caviar*). Belushi est un acteur américain qui a joué dans l'émission de divertissement à sketches hebdomadaire *Saturday Night Live*<sup>71</sup>, où il a incarné le personnage de Samurai Futaba — un portrait archétypé et raciste d'un samurai. De plus, John Belushi pourrait être perçu comme une des figures représentatives de la masculinité sur les écrans grâce aux personnages qu'il a incarnés dans sa carrière. On pourrait dire que cet acteur ainsi que la trilogie mentionnée ci-dessus sont des références à la culture populaire, au ludique et à l'humour. Les références mentionnées dans cette section peuvent servir à solidifier l'identité parodique, hybride et masculine de Jacobus qu'il se construit à travers les chansons.

#### 4.2.6. Références à la magie

Les références à la magie sont importantes pour Jacobus. Dans une critique, on lit :

La magie est un thème très important dans le premier album. Luc Langevin fait également une apparition dans la bande à Jacobus [en prononçant le discours entier sur la magie au début et à la fin de la chanson « Magie contemporaine », *Le retour de Jacobus*]. Surprenant dans « Magie contemporaine », un tribut sincère à la passion de Jacobus pour la magie, et un invité très représentatif de la diversité de l'univers jacobien que l'on apprend à découvrir tout au long de l'album (Renaud, 2017).

Jacobus est passionné par la magie :

---

<sup>70</sup> Voir aussi la vidéo James Bond vs Austin Powers. Epic Rap Battles of History [https://www.youtube.com/watch?v=Iy7xDGi5lp4&ab\\_channel=ERB](https://www.youtube.com/watch?v=Iy7xDGi5lp4&ab_channel=ERB), ce qui démontre comment ces deux films pourraient être significatifs pour la culture rap.

<sup>71</sup> D'ailleurs, les films sur Austin Powers sont très étroitement liés à *Saturday Night Live*, puisque l'acteur principal, Mike Myers, qui signe également le scénario des films, a également participé à cette émission.

[Mon équipe] me demandait avec quel musicien j'aurais aimé collaborer j'ai tout de suite dit : Luc Langevin. Non, non, un musicien, qu'on m'a répondu. J'ai dit : « Non, je m'en crisse. Je respecte énormément ce que ces gens-là font, Langevin et les autres comme lui » (Renaud, 2017, voir aussi Léger, 2012).

Une des références très importantes est tirée de la chanson « Magie contemporaine » (*Le retour de Jacobus*) : « **Houdini** / Je suis fan de **Eddie Marlow** / Card trick / **Dynamo** mais ça c'est sick / Name drop / Comme un **Derren Brown** / [...] / **Penn & Teller** fan / Plus que **Siegfried & Roy** / **Copperfield** / À Vegas<sup>72</sup> ». La magie est un art masculin, tout comme le cinéma (la plupart des réalisateurs sont des hommes), et la majorité des magiciens sont aussi des hommes, tandis que les assistantes sont très souvent de jolies filles ; et tous les magiciens mentionnés ici sont des hommes. Ici, je pourrais faire un parallèle avec la masculinité véhiculée dans la culture rap et dans les films mentionnés ci-dessus. Enfin, j'ai noté une petite référence à la magie et un jeu de mots dans la chanson « Dr. Jacobus et M. Doucet » (*Le retour de Jacobus*) : « Des lucky charms / Vive la superstition ». *Lucky charms* est une marque de céréales, mais aussi des porte-bonheurs, d'où le lien avec la superstition. Les références à la magie sont très importantes dans les chansons de Jacobus — l'artiste en est un grand fan. Elles permettent également de construire une identité hybride de la persona artistique — la magie entretient le flou entre la réalité et le magique, l'illusion. Cela me donne à penser que Jacobus cherche à créer une illusion de quelque chose ou de quelqu'un — du rappeur, qui ne s'inscrit pas dans le cadre

---

<sup>72</sup> Harry Houdini était un illusionniste américain d'origine hongroise ; Ed Marlow, un magicien, dont la spécialité était les cartes ; *Dynamo : Magicien de l'impossible*, une émission de télé-réalité basée sur la vie de Steven Frayne ; Derren Brown, un illusionniste, mentaliste et auteur anglais ; Penn & Teller, deux illusionnistes américains ; Siegfried & Roy, des illusionnistes et entrepreneurs germano-américains ; David Copperfield, un illusionniste américain.

des stéréotypes : il est blanc, rappe en français (et pas en anglais) — en acadjonne, même —, il entretient son apparence de dandy, etc.

Toutes les références mentionnées ci-dessus contribuent à la construction de l'authenticité de Jacobus. En me basant sur les trois types d'authenticité définis par Armstrong (2004), je pourrais dresser un bilan préliminaire. Ces trois types sont : rester fidèle à soi-même, démontrer son attachement à un lieu spécifique et exprimer ses liens avec les origines de la culture rap. D'abord, on peut supposer que Jacobus reste fidèle à lui-même, puisqu'il révèle constamment des « vérités » sur sa vie privée et sa carrière (les biographèmes relevés en début de chapitre). Par contre, il est toujours important de garder à l'esprit l'affirmation suivante : « lyrics are the vehicle for expressing self-identity and revealing personal truths. But this raises a crucial question : "How real is real?" » (Smith, 2002, cité dans Armstrong, 2004 : 337). De plus, l'attachement de Jacobus à un lieu spécifique est explicitement exprimé dans de nombreux passages sur la baie Sainte-Marie, Meteghan en particulier, et à la Nouvelle-Écosse en général. On peut déduire que l'artiste ressent de la fierté par rapport à l'endroit où il a grandi. Enfin, les liens avec les sources du rap sont aussi exprimés d'une certaine manière : à travers les références à Radio Radio comme source principale et à l'histoire de sa carrière musicale ainsi que les mentions des artistes plus connus et des allusions à des artistes plus « globaux ».

L'analyse de la construction de l'identité artistique de Jacobus suggère que l'identité de la persona artistique, des personnages ou même de la personne réelle peut être décrite comme une identité hybride, une identité de paradoxe : dans ses chansons, Jacobus jongle avec des thématiques différentes et variées ; il s'essaie dans des styles et des stéréotypes différents, sans décider définitivement où il veut « s'inscrire », ce qui rend son

œuvre encore plus intéressante ; on ne sait jamais quelle autre personnalité on verra sur la scène d'une chanson à une autre.

De plus, l'analyse souligne le lien entre la performance de Jacobus, qui chante en acadjonne, et l'idéologie de l'authentique ou du dialecte. L'authenticité chez Jacobus ne pourrait pas être complète sans les deux aspects – linguistique, c'est-à-dire le choix d'une variété vernaculaire (voir la section 1.4.), et celui du rap, un genre pour lequel l'authenticité joue un rôle très important (voir la section 2.2.4.).

## Conclusion

La présente recherche démontre comment Jacobus, un artiste « marginal », construit son identité artistique à partir de certains éléments : la langue choisie, le genre musical et l'intertextualité, y compris des références culturelles.

Le premier chapitre traite de l'Acadie, en particulier, de la baie Sainte-Marie (Clare) en Nouvelle-Écosse (1.1.) et du français acadien, notamment de l'acadjonne, la variété vernaculaire parlée à la baie Sainte-Marie (1.2.), ainsi que des idéologies linguistiques en cours en Acadie et à la baie Sainte-Marie (1.3.) et des manifestations des variétés vernaculaires dans les arts (1.4.). Le deuxième chapitre présente les concepts clés de l'analyse du discours (2.1.), de la musique rap (2.2.) et de l'intertextualité (2.3.). Le troisième chapitre décrit le corpus et la méthodologie de la recherche. Le quatrième chapitre présente l'analyse effectuée et les résultats. D'abord, je discute du vernaculaire utilisé dans les chansons (4.1.) et de son impact. Les pratiques linguistiques de l'artiste s'inscrivent dans le cadre de l'idéologie de l'authentique ou de celle du dialecte. Ensuite, j'analyse les références (4.2.), en particulier les références identitaires (4.2.1.), les références musicales (4.2.2.), les références au style de vie festif (4.2.3.), les références à l'apparence et au style (4.2.4.), les références cinématographiques (4.2.5.) et les références à la magie (4.2.6.). Ce chapitre me mène à élaborer l'idée d'un paradoxe chez Jacobus : le fait que l'artiste se trouve entre les deux extrémités d'un concept, d'un genre ou d'une idéologie. D'abord, le fait que l'artiste choisit de performer dans sa variété vernaculaire contribue à la construction d'une identité authentique et unique afin de détruire les préjugés et les stéréotypes liés à la langue. Simultanément, comme l'affirment Boudreau et LeBlanc

(2016), la langue authentique représente toujours une performance, alors, il est difficile de définir si la motivation de l'artiste est de montrer sa variété vernaculaire authentique au public telle quelle ou de la promouvoir en tant qu'objet doté d'une valeur marchande. L'aspect paradoxal suivant consiste à jouer avec les stéréotypes du genre musical : l'opposition entre *gangsta rap* et *conscious rap*, l'incarnation et la déconstruction simultanées des stéréotypes, par exemple, l'utilisation limitée et atypique de l'alcool et des drogues, absence de misogynie et de violence, les mentions des vêtements et des voitures chics qui sont d'occasion, etc. Enfin, la musicalité des chansons s'oppose également aux exigences du genre — les refrains multiples pourraient faire classer son œuvre comme pop. Ce paradoxe fait partie de l'identité artistique de Jacobus : cette identité hybride est construite au-delà des codes et des règles, mais elle les prend en considération.

En ce qui concerne la dimension purement musicale des chansons, qui aurait pu faire l'objet d'une étude musicologique, je note que les refrains sont très présents, ce qui est plutôt caractéristique des chansons pop et moins du rap. Ce phénomène peut être une autre manifestation du paradoxe de Jacobus et du non-respect des règles du rap (Labrèche, 2017). Dans une interview à Radio-Canada (2018), Jacobus parle de cette ambivalence dans ses chansons : il aime la musique et il aime créer de la musique, mais il est un peu restreint par les règles du *show business*. De nombreuses références à la musique en général, et surtout au rap, et à la vie de l'artiste aident à construire la persona artistique : les influences musicales et les origines de la carrière, les « rêves » professionnels et d'autres aspects approfondissent et nuancent l'identité de Jacobus.

Ainsi, de nombreuses pistes pour des recherches ultérieures se présentent. D'abord, je pourrais analyser les albums de Jacobus en tant qu'albums concepts. L'*album concept*

est défini par Zebboudj (2005) comme « un tout où les morceaux seraient liés par un thème commun ». Cette recherche serait davantage possible quand le troisième album, provisoirement intitulé *Photo sur moi*, sera lancé. Les cas d'intertextualité dans les chansons pourraient être relevés pour cette analyse, comme ils sont des exemples d'un thème commun. Par ailleurs, il pourrait s'avérer intéressant d'analyser les thèmes partagés entre les albums de Radio Radio et de Jacobus afin d'examiner leurs différences et leurs ressemblances.

Ensuite, je pourrais analyser les chansons où Jacobus collabore avec d'autres artistes, par exemple « Mardi Gras » avec Pierre Kwenders, « On perd la tête » avec LGS, etc. Les aspects à observer seraient également la langue utilisée, les références identitaires et culturelles, mais aussi les cas d'intertextualité avec les chansons de Jacobus ou même de Radio Radio. Ces collaborations entre différents artistes pourraient fournir un éclairage sur la promotion des langues minoritaires, de l'authenticité et de la multiculturalité dans les communautés francophones. Je pourrais supposer qu'un réseau de rappeurs francophones minoritaires est en train de se construire sur les scènes québécoises, ontariennes et acadiennes. Ce nouveau réseau devrait être étudié en parallèle avec la tendance hétérolingue du rap québécois des années 1990–2000 (Muzion, Dubmatique, K.Maró et nombre d'autres).

Les détails autobiographiques ou autofictifs des chansons sont également à exploiter. Une recherche centrée sur cet aspect serait particulièrement intéressante, surtout si j'ai la possibilité d'interviewer l'artiste et d'analyser d'autres ressources à part les chansons (par exemple, des interviews, des critiques, des commentaires sur les réseaux sociaux). Une telle recherche pourrait contribuer à l'approfondissement de l'analyse des

strates identitaires de l'artiste. Par contre, je ne peux pas prédire si les frontières entre ces strates seraient plus claires ou encore plus floues.

Chaque chanson, selon Jacobus, porte un double sens : un positif, ludique et léger, humoristique, et l'autre, un peu plus profond et sérieux : « Le deuxième degré est important sur cette chanson-là [“Fur Coat Hand-me-down”]. Il n’y a rien de trop sérieux ou lourd, c’est vraiment un album passe-partout pour l’année. Ça ne fait pas trop printemps, été ou hiver. C’était ça, le but. » (Morasse, 2019). Je peux conclure qu’il est également important d’analyser ce double aspect des chansons, y compris les jeux de mots qui y sont nombreux : « Apporte **la controverse** / Avec **des jeux et avec des mots** » (« The Art of Manliness », *Caviar*). De plus, cet aspect pourrait être analysé parallèlement avec le phénomène de la paronomase qui « est aujourd’hui l’outil de base du rap français, celui qui sert à forger la plupart des textes » (Barret, 2008 : 71–72). La paronomase « consiste à associer des termes proches phonétiquement et dont le sens diffère [; elle] symbolise bien l’esthétique du freestyle. Mais davantage que la différence de sens, c’est le critère de la ressemblance phonétique qui semble surtout pertinent pour les rappeurs » (Barret, 2008 : 71–72). Barret (2008 : 71–72) affirme :

Au caractère convenu de l’association sonore réalisée par la rime, j’oppose l’aspect mystérieux, brut et subtilement efficace de la paronomase. [...] Au commencement, le rap était figé en alexandrins ou en mètres réguliers et la rime sonnait pour ainsi dire la fin de chaque mesure, régulièrement, de façon monotone. Non seulement la paronomase, par son caractère indéterminé, donne de la souplesse, brise la monotonie, crée des effets de flow, mais c’est en outre une figure sonore plus efficace et virtuose que la rime de base.

L’originalité et l’authenticité de Jacobus (et de Radio Radio) se manifestent, par exemple, dans l’utilisation des chansons du groupe (« Jacuzzi », *Cliché Hot*) et de l’artiste

(« Photo sur moi ») dans les vidéos publicitaires de la compagnie Telus (1.4.), et aussi dans le fait que les membres du groupe (Jacobus et Gabriel Malenfant) ont sorti leur propre bière en collaboration avec la microbrasserie Lion Bleu — « Last Call<sup>73</sup> » (le titre d'une des nouvelles chansons de Radio Radio). Je pourrais déjà spéculer et affirmer que Telus cherche à représenter des artistes peu connus et plus marginaux, parmi eux — Radio Radio et Jacobus, mais aussi LGS avec la chanson « On perd la tête » (avec la participation de Jacobus). Je pourrais également affirmer que le choix des artistes par Telus contribue à la promotion de l'authenticité, mais en même temps risque de menacer cette dernière : une recherche future pourrait tenter d'analyser ce phénomène.

Enfin, la recherche effectuée a démontré comment une identité artistique authentique peut se construire à partir d'éléments différents : la langue, la musique et l'intertextualité.

---

<sup>73</sup> Voir les vers « Se rendre à **last call** / Dans le bar du mini mall » (« B&B », *Le retour de Jacobus*).

## Références

### Corpus

- Doucet, J. A. (2017). *Le retour de Jacobus* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Duprince.
- Doucet, J. A. (2019). *Caviar* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Indica Records.

### Sources secondaires

- Alim, H. S. (2004). *You Know my Steez: An Ethnographic and Sociolinguistic Study of Styleshifting in a Black American Speech Community*. Durham, Caroline du Nord, États-Unis : Duke University Press.
- Alim, H. S., Baugh, J. et Bucholtz, M. (2011). Global Ill-Literacies: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Literacy. *Review of Research in Education*, 35, 120–146. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/41349014>
- Allen, D. et Sarkar, M. (2007). Hybrid Identities in Quebec Hip-Hop: Language, Territory, and Ethnicity. *The Mix, Journal of Language, Identity and Education*, 6 (2), 117–130. Récupéré de <https://doi.org/10.1080/15348450701341253>
- Amossy, R. (1991). *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, France : Nathan.
- Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours*. Paris, France : Delachaux et Niestlé.
- Amossy, R. (2000). *L'argumentation dans le discours*. Paris, France : Nathan.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Éthos et identité verbale*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Ancelet, B. J. (2008). Valoriser la variabilité pour préserver une identité linguistique. *Francophonies d'Amérique*, 26, 135–148. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/037979ar>
- Androutsopoulos, J. (2003). Einleitung. Dans J. Androutsopoulos (dir.), *HipHop : Globale Kultur — Locale Praktiken* [Hip Hop: Global Culture—local Practices] (p. 9–23). Bielefeld, Germany : Transcript Verlag.
- Androutsopoulos, J. et Scholz, A. (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, 26, 463–479. doi: 10.1080/0300776032000144922
- Anonyme. (2006, 5 décembre). Rappers Wearing Hockey Jerseys in Music Videos. *Just a Gwai Lo*. Consulté le 1er avril 2021 sur <https://justagwailo.com/rappers>
- Armstrong, E. G. (2004). Eminem's Construction of Authenticity. *Popular Music and Society*, 27 (3), 335–355.
- Arrighi, L. et Boudreau, A. (2013). La construction discursive de l'identité francophone en Acadie ou « comment être francophone à partir des marges » ? *Minorités linguistiques et société*, 3, 80–92. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1016689ar>
- Audet, V. (2009). Hip-hop autochtone au Québec. Oralités contemporaines au gré des ondes politiques et médiatiques. *Inter*, 104, 34–37.
- Auslander, P. (2004). Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, 14 (1), 1–13. doi : [10.1080/1026716032000128674](https://doi.org/10.1080/1026716032000128674)

- Barret, J. (2008). *Le rap ou l'artisanat de la rime. Stylistique de l'egotrip*. Paris, France : L'Harmattan..
- Barthes, R. (1995–1996). *La chambre claire, Œuvres complètes de Roland Barthes*. Paris, France : Seuil.
- Bérubé, N. (2003). *On est juste une gang d'amis*. Montréal, Québec, Canada : Éditions La Presse.
- Béthune, C. (1999). *Le rap : une esthétique hors la loi*. Paris, France : Autrement.
- Blais, L. K. (2009). *Le rap comme lieu : ethnographies d'artiste de Montréal* [Mémoire en sciences de la communication, Université de Montréal].
- Blais, L. K. et Boudreault-Fournier, A. (2016). La comète Piu Piu : nouveaux médias et nationalisme en mutation. *Anthropologie et Sociétés*, 40 (1), 103–123. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1036373ar>
- Boucher, G. (2000, 15 mai). Will White Rappers Take Over the Hip-Hop Genre? *Los Angeles Times*. Consulté le 25 avril 2021 sur <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-may-15-ca-30205-story.html>
- Boudreau, A. (2009). La construction des représentations linguistiques : le cas de l'Acadie. *Canadian Journal of Linguistics/Revue canadienne de linguistique*, 54 (3), 439–459. doi : [10.1017/S0008413100004606](https://doi.org/10.1017/S0008413100004606)
- Boudreau A. (2011). La nomination du français en Acadie ; parcours et enjeux. Dans J. Morency, J. De Finney et H. Destrempes (dir.), *L'Acadie des origines : mythes et figurations d'un parcours littéraire et historique* (p. 71–94). Sudbury, Ontario, Canada : Éditions Prise de parole.
- Boudreau, A. (2014). Des voix qui se répondent : analyse discursive et historique des idéologies linguistiques en Acadie : l'exemple de Moncton. *Minorités linguistiques et société/Linguistic Minorities and Society*, 4, 175–199.
- Boudreau, A. (2016). *À l'ombre de la langue légitime : l'Acadie dans la francophonie*. Paris, France : Classiques Garnier.
- Boudreau, A. (2018). Idéologies linguistiques et francophonies nord-américaines. Dans A. Boudreau, Y. Frenette, F. Gadet et F. Martineau (dir.), *Francophonies nord-américaines : langues, frontières et idéologies* (p. 27–49). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Boudreau, A. (2019). À la rencontre de l'autre francophone entre détresse et enchantement. L'exemple de l'Acadie. *Travaux de linguistique*, 78, 71–92. Récupéré de <https://doi.org/10.3917/tl.078.0071>
- Boudreau A. et Dubois L. (1993). J'parle pas comme les Français de France, ben c'est du français pareil : j'ai ma own p'tite langue. Dans M. Francard (dir.), *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques : actes du colloque de Louvain-la-Neuve. Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, 19 (3–4), 147–168.
- Boudreau, A. et Dubois, L. (2007). Français, acadien, acadjonne : Competing Discourses on Language Preservation Along the Shores of the Baie Sainte-Marie. Dans A. Duchêne et M. Heller (dir.), *Discourses of Endangerment* (p. 99–118). Londres, New York, États-Unis : Continuum.
- Boudreau, A. et LeBlanc, M. (2016). Discourses, Legitimization, and the Construction of Acadianité. *Signs and Society*, 4 (1), 80–108.

- Boudreau, A. et White, C. (2004). Turning the Tide in Acadian Nova Scotia: How Heritage Tourism is Changing Language Practices and Representations of Language. *Canadian Journal of Linguistics/Revue canadienne de linguistique*, 49 : 327–351.
- Boudreault-Fournier, A., Djerrahian, G. et LeBlanc, M. (2007). Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration. *Diversité urbaine*, 7 (1), 9–29. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/016267ar>
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris, France : Fayard.
- Bourdieu, P. et Wacquant, L. J. D. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago, Illinois, États-Unis : University of Chicago Press.
- Bradley, A. et DuBois, A. (2010). *The Anthology of Rap*. New Haven, Connecticut, États-Unis : Yale University Press.
- Brasseur, P., Neumann-Holzschuh, I. et Wiesmath, R. (2005). Le français acadien au Canada et en Louisiane : affinités et divergences. Dans A. Valdman et al. (dir.), *Le français en Amérique du Nord. État présent* (p. 479–503). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Brunson, J. (2011). Showing, Seeing: Hip-Hop, Visual Culture, and the Show-and-Tell Performance. *Black History Bulletin*, 74 (1), 6–12. Récupéré de <http://www.jstor.org/stable/24759729>
- Bucholtz, M. (2003). Sociolinguistic Nostalgia and the Authentication of Identity. *Journal of Sociolinguistics*, 7, 398–416.
- Bucholtz, M. et Hall, K. (2010). Locating Identity in Language. Dans C. Llamas et D. Watt (dir.), *Language and Identities* (p. 18–28). Édimbourg, Écosse : Edinburgh University Press.
- Butler, G., Comeau, P. et King, R. (2012). New Insights on an Old Rivalry: The *passé simple* and the *passé composé* in Spoken Acadian French. *Journal of French Language Studies*, 22 (3), 315–343. Récupéré de <https://doi.org/10.1017/S0959269511000524>
- Cambridge Dictionary. (s.d.). Dog-eat-dog. Dans *Cambridge Dictionary* online. Consulté le 9 juin 2020 sur <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dog-eat-dog>
- Campbell, G. (2016, 13 octobre). Here's Why Rappers Love Rhyming About Grey Poupon Mustard. *Highsnobiety*. Consulté le 21 mai 2020 sur <https://www.highsnobiety.com/p/grey-poupon-mustard-hip-hop/>
- Chamberland, R. (2001). Rap in Canada: Bilingual and Multicultural. Dans T. Mitchell (dir.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* (p. 306–325). Middletown, Connecticut, États-Unis : Wesleyan University Press.
- Chamberland, R. (2005). The Cultural Paradox of Rap Music Made in Québec. Dans A.-P. Durand (dir.), *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World* (p. 124–137). Lanham, Maryland, États-Unis : Scarecrow.
- Charaudeau, P. (2006). Identité sociale et identité discursive, le fondement de la compétence communicationnelle. *Niterói*, 21, 339–354. Récupéré de <http://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/33230/19217>
- Charaudeau, P. (2007). Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux. Dans H. Boyer (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène* (p. 49–63). Paris, France : L'Harmattan.
- Charbonneau, H. et Guillemette, A. (1994). Provinces et habitats d'origine des pionniers de la vallée laurentienne. Dans C. Poirier (dir.), *Langue, espace, société : les variétés du*

- français en Amérique du Nord* (p. 157–183). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Chauveau, J.-P. (2009). Le verbe acadien, concordances européennes. Dans B. Bagola (dir.), *Français du Canada — Français de France. Actes du 8<sup>e</sup> Colloque international* (p. 35–56) (Trèves, du 12 au 15 avril 2007). Tübingue, Allemagne : Niemeyer.
- Chevalier, G. (2008). Les français du Canada : faits linguistiques, faits de langue. *Alternative francophone*, 1 (1), 80–97. Récupéré de <https://doi.org/10.29173/af4139>
- Coleman, V. (2019, 8 octobre). 11 Hip-Hop Lyric Clichés That Need To Die. *XXL Mag*. Consulté le 27 mai 2020 sur <https://www.xxlmag.com/hip-hop-lyrics-cliches-need-to-die/>
- Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York, New York, États-Unis : Routledge.
- Comeau, P. (2007a). *Pas vs. Point: Variation in Baie Sainte-Marie Acadian French*. Article présenté à la conférence « The 36<sup>th</sup> New Ways of Analyzing Variation » à l'Université de Pennsylvania, États-Unis.
- Comeau, P. (2007b). *The Integration of Words of English Origin in Baie Sainte-Marie Acadian French* [Mémoire, Université d'Ottawa]. Conseil scolaire acadien provincial, Directory of Public Schools : <http://csap.ednet.ns.ca/>
- Comeau, P. (2009). Social Change in Clare Acadian French: Regional Variants in the 21st Century. *Linguistica Atlantica*, 37 (1). Récupéré de <https://journals.lib.unb.ca/index.php/la/article/view/28966>
- Comeau, P. (2011). *A Window on the Past, a Move Toward the Future: Sociolinguistic and Formal Perspectives on Variation in Acadian French* [Thèse de doctorat, Université de York]. Récupéré de [https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NR88668&op=pdf&app=Library&oclc\\_number=1007731126](https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NR88668&op=pdf&app=Library&oclc_number=1007731126)
- Comeau, P. (2016). L'approche comparative dans le contexte des français en Amérique du Nord. *Journal of French Language Studies*, 26, 155–161.
- Comeau, P. (2019). *Les marqueurs de négation dans le français acadien du sud-ouest de la Nouvelle-Écosse*. Article présenté à la conférence « La parole écrite, des peu-lettrés aux mieux-lettrés » à l'Université de Sherbrooke, Québec, Canada.
- Cormier, P. (2019). Le manifeste scalène de la « 4<sup>e</sup> génération » d'artistes en Acadie : vers une relève régionale. *Portraits et enjeux de la relève dans les littératures francophones du Canada*, 14 (1), 66–99.
- Cormier, Y. (1999). *Dictionnaire du français acadien*. Québec, Canada : Fides.
- Cotgrove, L. A. (2018). The Importance of Linguistic Markers of Identity and Authenticity in German Gangsta Rap. *Journal of Languages, Texts, and Society*, 2, 67–98.
- Coupland, N. (2001). Stylization, Authenticity and TV News Review. *Discourse Studies*, 3 (4), 413–442.
- Coupland, N. (2003). Sociolinguistic Authenticities. *Journal of Sociolinguistic*, 7 (3), 417–431.
- Cousin, S. (2008). L'UNESCO et la doctrine du tourisme culturel. *Civilisations*, 57 (1–2), 41–56.
- Cy. (2019). *Acadian Dream* [Enregistrement]. Terrebonne, Québec, Canada : Distribution Plages – Propagande.
- Daigle, F. (2011). *Pour sûr*. Montréal, Québec, Canada : Les Éditions du Boréal.
- Davison, A. (2001). Critical Musicology Study Day on “Authenticity”. *Popular Music*, 20 (2), 263–264.
- Deveau, A. et Ross, S. (1992). *Acadians of Nova Scotia*. Halifax, Nouvelle-Écosse, Canada : Nimbus Publishing Ltd.

- Doucet, J. A. (2019). *Photo sur moi* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Indica Records.
- Duchêne, A. et Heller, M. (2012). *Language in Late Capitalism: Pride and Profit*. New York, New York, États-Unis : Routledge.
- Dyson, M. E. (2007). *Know What I Mean? Reflections on Hip-Hop*. New York, New York, États-Unis : Basic Civitas.
- Flikeid, K. (1989). Recherches sociolinguistiques sur les parlers acadiens du Nouveau-Brunswick et de la Nouvelle-Écosse. Dans R. Mougeon et É. Béniak (dir.), *Le français canadien parlé hors Québec : aperçu sociolinguistique* (p. 183–199). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Flikeid, K. (1991). Origines et évolution du français acadien à la lumière de la diversité contemporaine. Dans R. Mougeon et É. Béniak (dir.), *Les origines du français québécois* (p. 275–326). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Flikeid, K. (1992). Integration of Hypercorrect Forms into the Repertoire of an Acadian French Community: The Process and its Built-in Limits. *Language and Communication*, 12 (3–4), 237–265.
- Flikeid, K. (1994). Origines et évolution du français acadien à la lumière de la diversité contemporaine. Dans R. Mougeon et É. Béniak (dir.), *Les origines du français québécois* (p. 275–326). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Flikeid, K. et Péronnet L. (1989). « N'est-ce pas vrai qu'il faut dire : j'avons été ? » Divergences régionales en acadien. *Le français moderne*, 57, 219–242.
- Flikeid, K. et Richard, G. (1993). La Baie Sainte-Marie et l'île Madame (Nouvelle-Écosse) : comparaison phonétique entre deux variétés acadiennes. *Francophonies d'Amérique*, 3, 129–146. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1004451ar>
- Fox, C. (2006). La variation régionale en français franco-américain : les formes verbales à la troisième personne du pluriel. *Revue de l'Université de Moncton*, 37 (2), 55–71. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/015839ar>
- Francard, M. (1993). *L'insécurité linguistique en Communauté française de Belgique*. Bruxelles, Belgique : Ministère de la Culture, Service de la langue française.
- FrancoMusique. (2018, 12 novembre). Critique d'album : Le retour de Jacobus. *FrancoMusique*. Consulté le 20 juin 2020 sur <https://francomusique.ca/2018/11/12/critique-dalbum-le-retour-de-jacobus/>
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford, Royaume-Uni : Oxford University Press.
- Fritzenkötter, S. (2014). H'allons Back à la Baie ! — Aspects of Baie Sainte-Marie Acadian French in a 2011 Corpus. *Études canadiennes/Canadian Studies*, 76, 43–56. doi: [10.4000/eccs.310](https://doi.org/10.4000/eccs.310)
- Fritzenkötter, S. (2016). BACK à la Baie ?! La particule adverbiale BACK dans le parler acadien de la Baie Sainte-Marie (Nouvelle-Écosse, Canada). Dans I. Neumann-Holzschuh et B. Bagola (dir.), *L'Amérique francophone — Carrefour culturel et linguistique. Actes du 10<sup>e</sup> Colloque international « Français du Canada — Français de France »* (p. 191–203). Francfort, Allemagne : Peter Lang.
- Gauvin, K. (2006). L'impact des mots du vocabulaire maritime sur l'environnement linguistique global du français acadien : l'exemple de *haler*. *Canadian Journal of Applied Linguistics/Revue canadienne de linguistique appliquée*, 9 (2), 21–37. Récupéré de : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/CJAL/article/view/19759>

- Gauvin, L. (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Québec, Canada : Boréal
- Genette, G. (1997). *Palimpseste: Literature in the Second Degree*. Reno, Nevada, États-Unis : University of Nevada Press.
- Gesner, B. E. (1979). *Étude morphosyntaxique du parler acadien de la Baie Sainte-Marie, Nouvelle-Écosse (Canada)*. Québec, Canada : Centre international de recherche sur le bilinguisme.
- Gesner, B. E. (1982). Remarques sur les thèmes verbaux du parler acadien de la Baie Sainte-Marie (Nouvelle-Écosse), *Si Que*, 5, 5–23.
- Gesner, B. E. (1989). Recherches sur les parlers franco-acadiens de la Nouvelle-Écosse : état de la question. Dans R. Mougeon et É. Beniak (dir.), *Le français canadien parlé hors Québec : aperçu sociolinguistique* (p. 171–182). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Giguère, F. (2020). *Et si Lord Durham avait raison ? L'hétérolinguisme au cœur du rap québécois contemporain* [Mémoire, Université d'Ottawa]. UWSpace. <http://hdl.handle.net/10012/16329>
- Girard, S. (2011). (Un)Originality, Hypertextuality, and Identity in Tiga's "Sunglasses at Night". *Popular Music*, 30 (1), 105–125.
- Grize, J.-B. (1996). *Logique naturelle et communications*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Gruet-Pelchat, A. (2011, 9 mai). Radio Radio en écoute et interview : les génies du rap acadien. *Les inrockuptibles*. Consulté le 27 mai 2020 sur <https://www.lesinrocks.com/2011/05/09/musique/musique/radio-radio-en-ecoute-et-interview-les-genies-du-rap-acadien/>
- Guénolé, T. (2015). *Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants ?* Lormont, France : Éditions Le Bord de l'eau.
- Heller, M. (1999). Alternative Ideologies of la Francophonie. *Journal of Sociolinguistics*, 3, 336–359. doi : [10.1111/1467-9481.00082](https://doi.org/10.1111/1467-9481.00082)
- Heller, M. et Labrie, N. (2003). *Discours et identités. La francité canadienne entre modernité et mondialisation*. Louvain-la-Neuve : Éditions Modulaires Européennes.
- Horth-Gagné, M. (2017, 17 mars). Critique CD : Albin de la Simone, CFCF/Jean-Michel Blais, Jacques Jacobus, IAM. *Journal métro*. Consulté le 20 juin 2020 sur <https://journalmetro.com/culture/1104495/critique-cd-albin-de-la-simone-cfcf-jean-michel-blais-jacques-jacobus-iam/>
- Iglesias, O. et Larrivée, P. (2014). Une approche idiolectale de la chute de « ne » en français contemporain. *SHS Web of Conferences*, 8, 2397–2411.
- Jacono, J.-M. (1998). Pour une analyse des chansons de rap. *Musurgia*, 5 (2), 65–75.
- Johnson, H. E., Moll, B. et King, R. A. (1927). *I Scream, You Scream, We All Scream for Ice Cream* [Enregistrement]. New York, New York, États-Unis : Shapiro, Bernstein and Co.
- Kadlec, J. (2004). Le monde acadien et son reflet dans les particularités lexicales du français acadien. *Lieu et mémoire au Canada : perspectives globales : 3<sup>e</sup> Congrès de l'Association polonaise des études canadiennes et 3<sup>e</sup> Conférence internationale des canadianistes d'Europe centrale, 30 avril — 3 mai, 2004, Cracovie, Pologne ACTES*, 209–214.
- Kheops, É. (2015, 9 novembre). [Interview] Thomas Guénolé « Les jeunes de banlieue mangent-ils les enfants ? ». *Lerapenfrance*. Consulté le 4 janvier sur

- <http://lerapenfrance.fr/interview-thomas-guenole-les-jeunes-de-banlieue-mangent-ils-les-enfants/?fbclid=IwAR2vUIAcdIsBjhhuJISPyiAGdntNVJzRvlf9rUy0-tObVGI2q6pj7VZnNY4>
- King, R. (2000). *The Lexical Basis of Grammatical Borrowing: A Prince Edward Island French Case Study*. Philadelphie, Pennsylvanie, États-Unis : John Benjamins.
- King, R. (2012). *Acadian French in Time and Space*. Durham, Caroline du Nord, États-Unis : Duke University Press.
- King, R. (2012). *Acadian French in Time and Space*. Durham, Caroline du Nord, États-Unis : Duke University Press.
- King, R., Martineau, F. et Mougeon, R. (2011). The Interplay of Internal and External Factors in Grammatical Change: First Person Plural Pronouns in French. *Language*, 87 (3), 470–509.
- Kitwana, B. (2005). *Why White Kids Love Hip-Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabees, and the New Reality of Race in America*. New York, New York, États-Unis : Basic Civitas Books.
- Klinkenberg, J.-M. (1999). *Des langues romanes*. Bruxelles, Belgique : Duculot.
- Kristeva, J. (1969). *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, France : Seuil.
- Laabidi, M. (2007). Culture jeune musicale québécoise et francophone : le hip-hop comme reconnaissance identitaire. Dans M. Boch (dir.), *La jeunesse au Canada français : formation, mouvement et identité* (p. 135–147). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Labov, W. (1976). *Sociolinguistique*. Paris, France : Minuit.
- Labrèche, L.-P. (2017, 29 mars). Le retour de Jacobus. *Le canal auditif*. Consulté le 20 juin 2020 sur <https://lecanalauditif.ca/critiques/critique-jacques-jacobus-retour-de-jacobus/>
- Lacasse, S. (2000). Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music. Dans M. Talbot (dir.), *The Musical Work: Reality or Invention?* (p. 35–58). Liverpool, Royaume-Uni : Liverpool University Press.
- Lacasse, S. (2006). Stratégies narratives dans « Stan » d'Eminem. *Protégé*, 34 (2–3), 11–26.
- LeBlanc, G. (2006). *Alma*. Moncton, Nouveau-Brunswick, Canada : Perce-Neige.
- LeBlanc, G. (2010). *Amédé*. Moncton, Nouveau-Brunswick, Canada : Perce-Neige.
- LeBlanc, G. (2013). *Prudent*. Moncton, Nouveau-Brunswick, Canada : Perce-Neige.
- LeBlanc, G. (2016). *Le grand feu*. Moncton, Nouveau-Brunswick, Canada : Perce-Neige.
- LeBlanc, M. (2017). Langue et tourisme culturel en Nouvelle-Écosse : les retombées d'un congrès mondial acadien. *Revue de l'Université de Moncton*, 48 (1), 149–177. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1043563ar>
- Leclerc, C. (2016). Radio Radio à Montréal : « la right side of the wrong ». *Revue de l'Université de Moncton*, 47 (2), 95–128. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1041778ar>
- Leclerc, C. (2018). *Draw on me : bilinguisme minoritaire et relais littéraires franco-canadiens*. *Tangence*, 117, 35–57. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1059418ar>
- Léger, R. (2012, 2 novembre). Langue — Traîner la culture acadienne dans la boue. *Le Devoir*. Consulté le 9 décembre 2020 sur <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/362973/trainer-la-culture-acadienne-dans-la-boue>
- Lesacher, C. (2015). *Le rap comme activité(s) sociale(s) : dynamiques discursives et genre à Montréal (approche sociolinguistique)* [Thèse de doctorat, Université Rennes 2]. Récupéré de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01319018/document>

- Lonergan, D. (2013). Georgette LeBlanc : le chant de la langue. *Nuit blanche, le magazine du livre*, 133, 38–40.
- Low, B. et Sarkar, M. (2012). Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré ? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple. *Kinephanos*, 3 (1), 20–47. Récupéré de <https://www.kinephanos.ca/2012/rap-montrealais/>
- Low, B., Sarkar, M. et Winer, L. (2009). « Ch'us mon propre Bescherelle »: Challenges from the Hip-Hop Nation to the Quebec Nation. *Journal of Sociolinguistics*, 13 (1), 59–82. Récupéré de <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2008.00393.x>
- Lucci, V. (1973). *Phonologie de l'acadien (parler de la région de Moncton, N. B., Canada)*. Paris, France : Didier.
- Macey, D. (2000). *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. Londres, Royaume-Uni : Penguin.
- Maillet, A. (1971). *La Sagouine*. Montréal, Québec, Canada : Leméac.
- Maingueneau, D. (1984). *Genèses du discours*. Bruxelles-Liège, Belgique : P. Mardaga.
- Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris, France : Dunod.
- Maingueneau, D. (2007). *L'énonciation en linguistique française*. Paris, France : Hachette Supérieur.
- Maingueneau, D. (2009). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris, France : Points.
- Martineau, F. (2005). Perspectives sur le changement linguistique : aux sources du français canadien. *Canadian Journal of Linguistics/Revue canadienne de linguistique*, 50 (1–4), 173–213. Récupéré de <https://doi.org/10.1017/S0008413100003704>
- Martineau, F. (2007). Variation in Canadian French Usage from the 18<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Century. *Multilingua*, 26 (2–3), 201–227.
- Martineau, F. (2014). L'Acadie et le Québec : convergences et divergences. *Minorités linguistiques et société/Linguistic Minorities and Society*, 4, 16–41. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1024691ar>
- Martineau, F. et Mougeon, R. (2003). A Sociolinguistic Study of the Origins of *ne* Deletion in European and Quebec French. *Language*, 79 (1), 118–152.
- Massignon, G. (1962). *Les parlers français d'Acadie. Enquête linguistique*. Paris, France : C. Klincksieck.
- Maxwell, I. (2001). Sydney Stylee: Hip Hop Down Under Comin' Up. Dans T. Mitchell (dir.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* (p. 259–279). Middletown, Connecticut, États-Unis : Wesleyan University Press.
- Melançon, B. (2011, 5 février). La soupe (im)populaire. *L'oreille tendue*. Consulté le 5 avril 2021 sur <https://oreilletendue.com/2011/02/05/la-soupe-impopulaire/>
- Meney, L. (1999). *Dictionnaire québécois français. Mieux se comprendre entre francophones*. Montréal, Québec, Canada : Guérin.
- Meney, L. (2017). *Le français québécois entre réalité et idéologie : un autre regard sur la langue. Étude sociolinguistique*. Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Merriam Webster Dictionary. (s.d.). Fix. Dans *Merriam Webster Dictionary* online. Consulté le 9 juin 2020 sur <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fix>
- Mitchell, T. (2000). Doin' Damage in my Native Language: The Use of “Resistance Vernaculars” in Hip Hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand. *Popular Music & Society*, 24, 41–54.

- Moïse, C., McLaughlin, M., Roy, S. et White, C. (2006). Le tourisme patrimonial : la commercialisation de l'identité franco-canadienne et ses enjeux langagiers. *Langages et Société*, 118, 85–109.
- Moore, A. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music*, 21 (2), 209–223.
- Morasse, C. (2019, 1<sup>er</sup> février). Jacobus réaffirme son identité rap avec « Caviar ». *Le Droit*. Consulté le 27 mai 2020 sur <https://www.ledroit.com/arts/musique/jacobus-reaffirme-son-identite-rap-avec-caviar-bbb9a8cedf8e7730bd574bf268860420>
- Morgan, M. (2005). After... Word! The Philosophy of the Hip Hop Battle. Dans D. Darby et T. Shelby (dir.), *Hip Hop & Philosophy: Rhyme 2 Reason* (p. 205–212). Chicago, Illinois, États-Unis : Open Court.
- Musitelli, J. (2006). La convention sur la diversité culturelle : anatomie d'un succès diplomatique. *Revue internationale et stratégique*, 2 (2), 11–22. Récupéré de <https://doi.org/10.3917/ris.062.0011>
- Neale, S. (1983). Masculinity as Spectacle. *Screen*, 24 (6), 2–16.
- Neumann-Holzschuh, I. (2005). Si la langue disparaît... Das akademische Französisch in Kanada und Louisiana. Dans I. Kolboom et R. Mann (dir.), *Akadien: ein französischer Traum in Amerika. Vier Jahrhunderte Geschichte und Literatur der Akadier* (p. 795–821). Heidelberg, Allemagne : Synchron.
- Neumann-Holzschuh, I. (2008). Das Französische in Nordamerika. Dans I. Kolboom, T. Kotschi et E. Reichel (dir.), *Handbuch Französisch: Sprache, Literatur, Kultur, Gesellschaft* (p. 109–119). Berlin, Allemagne : Erich Schmidt.
- Neumann-Holzschuh, I. et Mitko, J. (2018). *Grammaire comparée des français d'Acadie et de Louisiane avec un aperçu sur Terre-Neuve*. Berlin, Allemagne : De Gruyter.
- Neumann-Holzschuh, I. et Wiesmath, R. (2006). Les parlers acadiens : un continuum discontinu. *Revue de l'Université de Moncton*, 37 (2), 233–249. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/015849ar>
- Parenteau, D. (2007). Diversité culturelle et mondialisation. *Politique et Sociétés*, 26 (1), 133–145. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/016443ar>
- Patterson, G. (1978). Vers une description d'un parler acadien. *Revue de l'Université de Moncton*, 11 (2), 107–113.
- Pennycook, A. (2004). Performativity and Language Studies. *Critical Inquiry in Language Studies: An International Journal*, 1 (1), 1–19.
- Pennycook, A. (2007). Language, Localization, and the Real: Hip-hop and the Global Spread of Authenticity. *Journal of Language, Identity, and Education*, 6 (2), 101–115.
- Péronnet, L. (1989). *Le parler acadien du sud-est du Nouveau-Brunswick. Éléments grammaticaux et lexicaux*. New York, New York, États-Unis : Peter Lang.
- Péronnet, L. (1995). Le français acadien. Dans P. Gauthier et T. Lavoie (dir.), *Français de France et français du Canada* (p. 399–449). Lyon, France : Centre d'études linguistiques Jacques Goudet (Série dialectologie : 3).
- Perrot, M.-È. (1995). *Aspects fondamentaux du métissage français/anglais dans le chiac de Moncton (Nouveau-Brunswick, Canada)* [Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle]. Récupéré de <http://www.theses.fr/1995PA030083>
- Perrot, M.-È. (2006). Statut et fonction symbolique du chiac : analyse de discours épilinguistiques. *Francophonies d'Amérique*, 22, 141–152. doi : [10.7202/1005383ar](https://doi.org/10.7202/1005383ar)
- Peterson, R. A. (1997). *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago, Illinois, États-Unis : University of Chicago Press.

- Petraş, C. (2016). *Contact de langues et changement linguistique en français acadien de la Nouvelle-Écosse : les marqueurs discursifs*. Paris, France : L'Harmattan.
- Picone, M. (2002). Artistic Codemixing. *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, 8 (3), 191–207.
- Poirier, P. (1993). *Le glossaire acadien*. Moncton, Nouveau-Brunswick, Canada : Les Éditions d'Acadie.
- Potter, R. A. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. New York, New York, États-Unis : State University of New York Press.
- Prix Félix. (2020, 10 novembre) Dans *Wikipedia*.  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix\\_F%C3%A9lix#:~:text=Les%20F%C3%A9lix%20ou%20Gala%20de,l'industrie%20de%20la%20musique](https://fr.wikipedia.org/wiki/Prix_F%C3%A9lix#:~:text=Les%20F%C3%A9lix%20ou%20Gala%20de,l'industrie%20de%20la%20musique).
- Radio-Canada. (2018, 29 juin). Entrevue avec Just Jacobus : Lancement de la chanson About moi. Jacobus : le pari de l'audace et du plaisir [audio]. Radio-Canada. Consulté le 2 juillet 2021 sur <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/nouvelle-vague/segments/entrevue/78191/radio-radio-about-moi-just-jacobus>
- Radio-Canada. (2020, 18 août). Un livre sur le français acadien en Nouvelle-Écosse. *Radio-Canada*. Consulté le 2 juillet 2021 sur <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1727037/livre-jean-louis-belliveau-lexique-orthographe-acadien-clare-nouvelle-ecosse>
- Radio Radio. (2007). *Télé Télé* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Bonsound Records.
- Radio Radio. (2008). *Cliché Hot* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Bonsound Records.
- Radio Radio. (2010). *Belmundo Regal* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Bonsound Records.
- Radio Radio. (2012). *Havre de Grace* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Bonsound Records.
- Radio Radio. (2014). *Ej Feel Zoo* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Bonsound Records.
- Radio Radio. (2016). *Light The Sky* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Bonsound Records.
- Radio Radio (2020). *Last Call* [Enregistrement]. Montréal, Québec, Canada : Bonsound Records.
- Remysen, W. (2017). Les idéologies linguistiques dans la presse francophone canadienne : approches critiques. Introduction. *Francophonie d'Amérique*, 42–43, 13–21.
- Renaud, P. (2016, 19 février). Better Together: Jacques and Gabriel of Radio Radio. *SocanMagazine*. Consulté le 3 juillet 2020 sur <https://www.socanmagazine.ca/features/better-together-jacques-and-gabriel-of-radio-radio/>
- Renaud, P. (2017, 17 mars). Jacobus sur la Crazy Glue. *Le Devoir*. Consulté le 20 juin 2020 sur <https://www.ledevoir.com/culture/musique/494135/le-retour-de-jacobus>
- Rinehart, L. (2017, 6 avril). Don't Let Stereotypes Turn You Off From Hip Hop Music. *Daily Nexus*. Consulté le 27 mai 2020 sur <https://dailynexus.com/2017-04-06/dont-let-stereotypes-turn-you-off-from-hip-hop-music/>
- Rioux, C. (2012, 26 octobre). Radio Radio. *Le Devoir*. Consulté le 9 décembre 2020 sur <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/362441/radio-radio>

- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover, New Hampshire, Nouvelle-Angleterre, États-Unis : University Press of New England.
- Ryan, R. (1981). *Une analyse phonologique d'un parler acadien de la Nouvelle-Écosse (Canada) : région de la Baie Sainte-Marie*. Québec, Canada : Centre international de recherche sur le bilinguisme.
- Saada, L. (2010). Le dedans et le dehors dans *Alma* — Une lecture d'*Alma* de Georgette LeBlanc. *Port Acadie*, 18–19, 51–61. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1010298ar>
- Saeed, S. (2020, 1 novembre). 'I'm so Sean Connery:' 10 hip-hop Tracks that Reference the Late James Bond Actor. *The National News*. Consulté le 20 mai 2021 sur <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/music/i-m-so-sean-connery-10-hip-hop-tracks-that-reference-the-late-james-bond-actor-1.1103330>
- Sarkar, K., Sarkar, M. et Winer, L. (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.), *ISB4: Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Symposium on Bilingualism* (p. 2057–2074). Somerville, Massachusetts, États-Unis : Cascadilla Press.
- Sarkar, M. (2008). « Ousqu'on chill à soir ? » Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise. *Diversité urbaine*, hors-série, 27–44. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/019560ar>
- Sarkar, M. et Winer, L. (2006). Multilingual Codeswitching in Quebec Rap: Poetry, Pragmatics and Performativity. *International Journal of Multilingualism*, 3 (3), 173–192. Récupéré de <https://doi.org/10.2167/ijm030.0>
- Savard Morand, M.-R. (2019). *Gesamtkunstwerk de Dead Obies : posture, esthétique et poétique*. [Mémoire, Université du Québec à Montréal]. Archipel UQAM. <https://archipel.uqam.ca/13244/>
- Shuker, R. (1998). *Popular Music: The Key Concepts*. Londres, Royaume-Uni : Psychology Press.
- Smith, Zadie. (2002). “The Zen of Eminem.” *Vibe*, 11, 91–98.
- Snyder, M. (1994, 3 décembre). Is Rap Anything But a G-Thing? *Billboard*, 23–26. Consulté le 8 juillet 2021 sur <https://worldradiohistory.com/Archive-All-Music/Billboard/90s/1994/BB-1994-12-03-N.pdf>.
- Statistique Canada. (2017). Recensement en bref : le français, l'anglais et les minorités de langue officielle au Canada. Récupéré de <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/as-sa/98-200-x/2016011/98-200-x2016011-fra.cfm>
- Stevenson, R. L. (1886). *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. New York, New York, États-Unis : Charles Scribner's Sons.
- Suchet, M. (2014). *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris, France : Classiques Garnier.
- Taylor, C. (1991). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge, Massachusetts, États-Unis : Harvard University Press.
- 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, 39–65.
- Thiesse, A.-M. (1999). *La création des identités nationales : Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, France : Seuil.

- Traduction du français au français. Un guide linguistique franco-québécois. (s.d.). Le pissou québécois. *Du français au français*. Consulté le 20 mai 2021 sur <https://www.dufrancaisaufrancais.com/articles/le-pissou-quebecois/>
- Trimaille, C. (2001). Rap français, humour et identité(s). *Écarts d'identité*, 97, 52–54.
- Van Winkle, R. M. (1989). *Hooked* [Enregistrement]. Atlanta, Georgia, États-Unis : Ichiban Records.
- Wagner, A.-C. (2010). Champ. Dans S. Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie* (p. 50). Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Watkins, S. (2001). A Nation of Millions: Hip hop Culture and the Legacy of Black Nationalism. *The Communication Review*, 4, 373–398.
- White, B. W. (2019). Franglais in a Post-Rap World: Audible Minorities and Anxiety about Mixing in Québec. *Ethnic and Racial Studies*, 42 (6), 957–974. Récupéré de <https://doi.org/10.1080/01419870.2019.1559943>
- White, C. (2018). Jean-Louis Belliveau : pour une contrelégitimité linguistique à la Baie Sainte-Marie (Nouvelle-Écosse). Dans F. Martineau, A. Boudreau, Y. Frenette et F. Gadet (dir.), *Francophonies nord-américaines : langues, frontières et idéologies* (p. 515–519). Sainte-Foy, Québec, Canada : Les Presses de l'Université Laval.
- Wolf, W. (2005). Music and Narrative. Dans D. Herman, M. Jahn et M.-L. Ryan (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (p. 324–328). Londres, Royaume-Uni : Routledge.
- Zebboudj, I. (2005). Le concept album : une vaste « escroquerie » ?. *Volume !*, 4 (2), 107–117. Récupéré de <https://doi.org/10.4000/volume.1397>

## Appendice A. « À la longue », *Le retour de Jacobus*

Sur un autre vibe	Jacobus
Aller pour un autre ride	C'est le gros retour
Alright	Ils disent que je dormais
Yeah	So je me réveille
[...] ma vie pour [...]	Puis je va[i]s aller pour
Finally	Puis je va[i]s aller pour
[...] feel	Tire les bouteilles dans les airs
Alright	Comme l'affaire à faire
Yeah	Back aller
Sur un autre vibe	Jamais aller back
Aller pour un autre ride	Comme du no regrets
Here we go again	Ça c'est dans le passé
[II] faut y bailler pour la peine	[II] y a la chicane
Le son des sirènes	Ça c'est passé
Cornemuse	Sors ta Krazy Glue
Ça m'amuse	À cause la radio est cassée
C'est l'intro	Comme la magie
So oui je l'abuse	[II] faut que tu sors la carte
Comment allez	Puis là c'est partout sur la table
Guten Tag	Comme les chiffres du comptable
Toujours sur du jet lag	Merci pour la free cruise
Tumi promo placement	Et c'est de la bonne news
Pour mon sac	Poppe le champagne
Puis mon duffle bag	Jacobus en campaign
Pour ceux qui me connaissent	

**Appendice B. « B&B » (avec Joseph Edgar et Arthur Comeau), *Le retour de Jacobus***

Jacobus : Yo man comment ça va, qu'est-ce que tu fais à soir, man	Quand même Une bonne go
Joseph Edgar : Ah man, je crois que je vais rester chill à soir, Yeah, je suis sorti tard hier soir	C'est pas bodéré Hot damn
Jacobus : Yeah, so what, j'ai un show demain. Who cares, man?	Je suis back à faire Des tunes about me soûler
Joseph Edgar : Ah man, seriously, [il] faudrait vraiment que j'arrête de sortir comme ça	Je suis sober driver Hyper
Jacobus : Yeah, yeah, mais j'ai descendu pour cecitte, tu m'as actually callé pour venir à soir	Paie une tournée pour une fixe Même peut-être que je bois moins
Joseph Edgar : Alright, une, juste une	Une bière avec du vin
Jacobus : Alright, une ou quatre	Je veux de la Beau's
Joseph Edgar : Whatever, yeah	Une Keith's avec une hose
By this time, je devrais toujours être habitué	Avec des boys de brosse
Dans mon agenda ça devrait toujours être marqué	Le Monsieur Jacobus
Les mardis soirs c'est sûr que Jacobus il va m'appeler	Monsieur Edgar/Arthur
Puis les mercredis matins ils sont toujours scrappés	C'est tout la même affaire Sorti toute la veillée
Moi je suis gone avec mes boys de brosse	Des drinks il faut les mêler Trois shots de whisky
Poppe une bouteille c'est le réveil Avec les boys de brosse	À feeler misty Sur le coin du bar
Hot damn	À tous les mardis soirs
Je va[i]s y aller si c'est wyerer	C'est pas du black out Y bailler all out
Quand même	C'est ça des boys de brosse Il faut que ça calme down
Une bonne go	Hair of the dog
C'est pas bodéré	C'est le temps de prendre une jog
Hot damn	Se rendre à last call
Moi je suis gone avec mes boys de brosse	Dans le bar du mini mall [Il] faut pas la pocket dial
Poppe une bouteille c'est le réveil Avec les boys de brosse	Pour avoir un booty call Dormir jusqu'à midi
Hot damn	Pour se rendre jusqu'à minuit Ça c'est la, ça c'est la, ça c'est la
Je va[i]s y aller si c'est wyerer	Hot damn Moi je suis gone avec mes boys de brosse
	Poppe une bouteille c'est le réveil Avec les boys de brosse

Hot damn  
 Je va[i]s y aller si c'est wyerer  
 Quand même  
 Une bonne go  
 C'est pas bodéré  
 Hot damn  
 Hot damn  
 Moi je suis gone avec mes boys de  
 brosse  
 Poppe une bouteille c'est le réveil  
 Avec les boys de brosse  
 Hot damn  
 Je va[i]s y aller si c'est wyerer  
 Quand même  
 Une bonne go  
 C'est pas bodéré  
 Hot damn

Arthur Comeau : Jesom Trice, jusqu'à

Jesus Christ  
 [II] faut du puff puff pass  
 Pour du puff puff rice  
 Des boys de chums  
 C'est des brands de marques  
 Des femmes qui drivent  
 À la Bonaparte  
 [...] navigator [...]  
 Quick sand, guarantee  
 Sad man  
 Metallica T-shirt [...]  
 Hot damn  
 Hot damn

Moi je suis gone avec mes boys de  
 brosse

Poppe une bouteille c'est le réveil  
 Avec les boys de brosse  
 Hot damn  
 Je va[i]s y aller si c'est wyerer  
 Quand même  
 Une bonne go  
 C'est pas bodéré  
 Hot damn  
 Moi je suis gone avec mes boys de  
 brosse  
 Poppe une bouteille c'est le réveil  
 Avec les boys de brosse  
 Hot damn  
 Je va[i]s y aller si c'est wyerer  
 Quand même  
 Une bonne go  
 C'est pas bodéré  
 Hot damn

Joseph Edgar : Un autre paycheck au  
 bartender

Plus les tips, puis la drive  
 Les smokes au dépanneur  
 Je me dis qu'il faudrait que je me trouve  
 quelque affaire de mieux  
 Que si tu as payé pour finir avec un  
 hangover  
 Quand même pour quelques heures je  
 me sens heureux  
 Même si c'est vrai que l'argent ne fait  
 pas le bonheur  
 Ah man des fois je me dis que c'est un  
 must de se diviser la tête  
 Avec les boys de brosse

### Appendice C. « C'est lovely », *Le retour de Jacobus*

[inaudible]  
 C'est beau  
 C'est beau de feeler différent  
 C'est beau et c'est lovely  
 Un style qui provient des folies  
 C'est le fun qu'on enjoye  
 Enjoye un hobby  
 C'est ça qui est lovely  
 Yo aimer pour aimer  
 [II] y a pas la haine  
 Dans mes gènes  
 Mais ça c'est lovely  
 C'est beau de feeler différent  
 Change avec le vent  
 On va prendre une miette de temps  
 Pour le différent  
 C'est beau de feeler différent  
 Change avec le vent  
 On va prendre une miette de temps  
 Pour le différent  
 C'est beau de feeler différent  
 Change avec le vent  
 On va prendre une miette de temps  
 Pour le différent  
 C'est beau de feeler différent  
 Change avec le vent  
 On va prendre une miette de temps  
 Pour le différent  
 C'est about time  
 [II] y a rien de plus beau  
 Qu'être bien dans sa peau  
 [II] y a d'autres qui pensent trop  
 Mais la vie est difficile  
 Alright, man [il] y a plus que prendre  
 une pill  
 [II] y a du support de la famille  
 Puis les amis  
 Puis [il] y a d'autres temps  
 [II] faut prendre des démarches  
 Prends une marche  
 Prends un souffle  
 Puis

Relax man  
 Le monde pense  
 Ça qui pense  
 Mais tant qu'à penser  
 [II] faut que tu penses à feeler bien  
 Tous les autres discours  
 Bien c'est rien que du train  
 Je suis point un hippy  
 Peace and love  
 J'en ai vu une tonne  
 C'est tout le monde  
 On est tous du beau monde  
 Puis peut-être que ça ira mieux  
 Si les préjugés ils tombent  
 Quand c'est fini c'est fini mais  
 Mais point asteur [à cette heure]  
 Laisser faire les pancartes de haine  
 Campagne de peur  
 Pro choice pro life  
 Pro c'est ta vie  
 Fais ta famille composée de personnes  
 dans ta vie  
 Personne peut te juger  
 Une fois que c'est jumelé avec de la love  
 Qu'est-ce qui se passe  
 Jacobus avec des feelings  
 C'est compliqué  
 À cause qu'un plancher c'est un ceiling  
 Plus open  
 Ouvre la porte  
 Du monde stuck dans la closet  
 [II] faut que ça sort  
 But dans ton own temps  
 Pas de stress  
 [II] y a pas de stress  
 Man  
 Sens-toi bien à l'aise  
 Si tu veux parler prends une chaise  
 So sens-toi bien à l'aise  
 Mais c'est beau de feeler différent  
 Beau de feeler différent

## Appendice D. « Chanceux », *Le retour de Jacobus*

C'est pas un métier  
 Ça c'est chanceux  
 Juste chanceux  
 [II] faut que tu travailles  
 Pour tout le monde qui dit  
 Que c'est tout about la musique  
 Je le saurai pas man  
 J'écoute pas de la musique  
 J'arrive à l'airport  
 Des questions sur mon métier  
 C'est qu'est-ce tu fais  
 Je suis un travailleur autonome  
 Laissez faire le visa  
 Je me promène pour du fun  
 Guesse what  
 Ils veulent de l'information  
 Tu joues de la musique  
 Non je joue pas de la musique  
 Plus comme un chanteur  
 But je suis point un chanteur  
 Oh proche assez  
 Peux-tu me chanter une tune  
 Je chante  
 Chevalier de la Table ronde  
 On va voir si le vin est bon  
 Oh tu aimes du rap right  
 Non j'aime du country  
 Bluegrass, glam metal  
 Puis la cornemuse  
 Je voulais être embaumeur  
 Mais cecitte ça m'amuse  
 C'est pas un métier  
 Ça c'est chanceux  
 Juste chanceux  
 [II] faut que tu travailles  
 C'est beau avoir des rêves raisonnables  
 Juste assez à manger  
 Mettre du beurre sur la table  
 Une jeune fille  
 Avec un rêve de ballerina  
 Ça c'est bien cute

Je pensais pas vraiment qu'elle irait  
 Sans essayer  
 Tu sais pas  
 [II] faut juste le faire  
 Fais-le pour le moment  
 Puis penses à quelque affaire  
 Comme découvrir des planètes  
 Astronaute de la mer  
 Why not  
 Trouver de l'eau sur la lune  
 Back dans la brume  
 Puis la light s'allume  
 C'est comme  
 Oh j'ai une idée  
 Ma tête je vais la vider  
 Il faut que tu penses gros  
 Dis-toi pas que c'est fou  
 Juste  
 Je veux être employée of the month  
 Avec un parking dans le front  
 Et ça que je vais faire avec la company  
 car  
 Je va[i]s mettre ça sur la IOU  
 C'est pas un métier  
 Ça c'est chanceux  
 Juste chanceux  
 [II] faut que tu travailles  
 C'est pas un métier  
 Ça c'est chanceux  
 Juste chanceux  
 [II] faut que tu travailles  
 Dis-moi qu'est-ce que tu veux pour une  
 fois  
 Reste en ligne  
 Ça va être le bon choix  
 Ton père coupait du bois  
 Puis ta mère riait du monde  
 Point faire ça que tu veux  
 Mais ta vie va être longue  
 [II] y a des portes qui font le tour

## Appendice E. « Dr. Jacobus et M. Doucet », *Le retour de Jacobus*

Le doctor Jekyll	À cause c'est ça to each his own
Mr Hyde c'est mon autre side	Sauvons l'ozone
Checke le soleil rayonne	Puis la forêt
C'est ça la bright side	Puis pourquoi pas même du monde
Le doctor Jekyll	Le doctor Jekyll
Mr Hyde c'est mon autre side	Mr Hyde c'est mon autre side
Downpour quand ça tombe	Checke le soleil rayonne
C'est le landslide	C'est ça la bright side
Le doctor Jekyll	Le doctor Jekyll
Mr Hyde c'est mon autre side	Mr Hyde c'est mon autre side
Checke le soleil rayonne	Downpour quand ça tombe
C'est ça la bright side	C'est le landslide
Le doctor Jekyll	Le doctor Jekyll
Mr Hyde c'est mon autre side	Mr Hyde c'est mon autre side
Downpour quand ça tombe	Checke le soleil rayonne
C'est le landslide	C'est ça la bright side
Hello pessimist	Le doctor Jekyll
Jacobus fait son retour	Mr Hyde c'est mon autre side
Full republican	Downpour quand ça tombe
Capitalistique à part de ça	C'est le landslide
Je suis comme un hound dog	[inaudible] une pipeline
Outlook de la vie	[inaudible] fun time
C'est pas mal bleak	Oil spill
Sauve la planète	Gros drill
Une panique	Smog qui est dans la grosse ville
Qui sert à faire peur au monde	Who cares about les générations d'après
So kill them all	Vas-tu le voir
Who cares c'est qui	Non
On va entendre les ennuis	Ok then who cares que c'est laid
C'est sur les news	On veut des landfills
La seule affaire qui n'est pas pire c'est le weather	C'est pour des milles et des milles
Sunny day la holiday	King of the hill
Il va faire beau à soir	Dictator friendly
Mr Doucet qui pousse	Pour se remplir les poches
Des plantes à manger omnivore	C'est ça qui est croche
J'aime des leprechauns	Oh
Puis sunset	La switch est flippée
Ça c'est écrit sur mon profile	Pour un meilleur outlook
Des lucky charms	[II] y a du monde qui s'aide
Vive la superstition	Un dialogue
Je crois pas à ça	Qui est pas mal positif
But ça c'est alright	Feede le monde en premier
	Là les soigner

Merci bien la volonté  
Le bénévolat  
Ça qui fallait  
Salaire minimum  
[II] faut monter  
En haut de la côte  
Il faut que tout le monde il monte  
Pour prendre la leap of faith  
Il faut que tout le monde il saute  
Le doctor Jekyll  
Mr Hyde c'est mon autre side  
Checke le soleil rayonne  
C'est ça la bright side

Le doctor Jekyll  
Mr Hyde c'est mon autre side  
Downpour quand ça tombe  
C'est le landslide  
Des fois je feele dark  
Je feele comme je suis point là  
Je veux une autre vue  
De réalité  
Des fois ça feele light  
Je feele comme c'est tout bright  
C'est peut-être une autre vue  
De réalité

## Appendice F. « Gone sur (une) trip », *Le retour de Jacobus*

Je suis sur ma trip trip  
 Gone sur ma trip y trip  
 Je suis sur ma trip trip  
 Gone sur ma tripie  
 Ya sur ma trip gone sur ma trip  
 Gone gone sur ma trip  
 Et sur ma trip gone trip é trip é gone  
 Ya je suis sur ma gone trip  
 Trip é trip é gone  
 Sur ma gone trip  
 Trip é trip é gone  
 Sur ma trip trip  
 Gone sur ma trip  
 Ya je suis gone sur ma trip  
 Ya  
 Avec mon passport plein de stamps  
 Faire le tour du monde  
 Quand est-ce que tu ouvres mon passport  
 tu peux voir le tour du monde  
 Mon passport plein de stamps  
 Faire le tour du monde  
 Quand est-ce que tu ouvres mon passport  
 tu peux voir le tour du monde  
 Airplaines and no brains et stewardess  
 Où est-ce que tu es gone icitte  
 Moi je suis gone sur ma stewardess  
 Airplanes and no brains et stewardess  
 Où est-ce que tu es gone icitte  
 Moi je suis gone sur ma stewardess  
 Où est-ce que tu es gone  
 Je sais pas même a-où est-ce que je suis  
 gone sur ma trip  
 Ma trip est sur une trip  
 À cause ma trip a payé ma trip avec des  
 points cards  
 Ah yeah j'ai ma debit card  
 Payer pour mes points sur ma aéroplane  
 et aérogare  
 Prestige card sur ma car  
 Ya j'ai des cards about des cards  
 Puis des cards qui baille des points pour  
 des cards  
 Card sur ma car

Ya j'ai des cards about des cards  
 Puis des cards qui baille des points pour  
 des cards  
 A-où est-ce que tu es gone  
 Je sais déjà a-où je suis gone mais je suis  
 gone  
 A-où est-ce que tu es gone  
 Je sais déjà a-où je suis gone mais je suis  
 gone  
 A-où est-ce que tu es gone  
 Je sais déjà a-où je suis gone mais je suis  
 gone  
 A-où est-ce que tu es gone  
 Je sais déjà a-où je suis gone mais je suis  
 gone  
 Uh huh  
 Ah yeah so je suis gone sur la trip trip  
 Une miette de sip sip  
 As long que la trip trip dure pas  
 longtemps  
 Si longtemps le monde est content  
 Ça parle du bon temps  
 Puis réjouis la nuit  
 Fantasma comme fantôme  
 Je pense je tombe  
 Tomber à peine  
 Ou tomber en amour  
 Je pense je suis dans ma cour  
 J'attends sourd je pense pas  
 Pas loin d'être dans le foin  
 Ou dans la brume ou sur la une  
 De là qu'est-ce qui a arrivé hier c'est la  
 C'est la, c'est la,  
 C'est la  
 Doctor Jacobus et Mr Doucet  
 Le monde me demandait mais je sais pas  
 quoi répondre  
 Ya so merci pour le compliment  
 C'est quoi exactement  
 [II] faudrait l'écrire  
 À cause que je peux pas prédire  
 De quoi que je vais m'ensouvenir  
 Avec une idée perdre mon idée

J'ai un blanc de mémoire  
 Et puis je veux rien savoir  
 A-où est-ce que tu es gone  
 Je sais déjà a-où je suis gone mais je suis  
 gone  
 A-où est-ce que tu es gone  
 Je sais déjà a-où je suis gone mais je suis  
 gone  
 A-où est-ce que tu es gone  
 Je sais déjà a-où je suis gone mais je suis  
 gone  
 A-où est-ce que tu es gone  
 Je sais déjà a-où je suis gone mais je suis  
 gone  
 Uh huh  
 Ah yeah so je suis gone sur la trip trip  
 Une miette de sip sip  
 As long que la trip trip dure pas  
 longtemps  
 Si longtemps le monde est content  
 Ça parle de le bon temps  
 Puis réjouis la nuit  
 Ya so merci pour le compliment  
 C'est quoi exactement  
 [II] faudrait l'écrire  
 À cause que je peux pas prédire

De quoi que je vais m'ensouvenir  
 Avec une idée perdre mon idée  
 J'ai un blanc de mémoire  
 Et puis je veux rien savoir  
 Avec mon passport plein de stamps  
 Faire le tour du monde  
 Quand est-ce que tu ouvres mon passport  
 tu peux voir le tour du monde  
 Mon passport plein de stamps  
 Faire le tour du monde  
 Quand est-ce que tu ouvres mon passport  
 tu peux voir le tour du monde  
 Je suis sur ma trip trip  
 Gone sur ma trip y trip  
 Je suis sur ma trip trip  
 Gone sur ma tripie  
 Ya sur ma trip gone sur ma trip  
 Gone gone sur ma trip  
 Et sur ma trip gone trip é trip é gone  
 Je suis sur ma trip trip  
 Gone sur ma trip y trip  
 Je suis sur ma trip trip  
 Gone sur ma tripie  
 Ya sur ma trip gone sur ma trip  
 Gone gone sur ma trip  
 Et sur ma trip gone trip é trip é gone

## Appendice G. « Ma vie c'est un movie », *Le retour de Jacobus*

Ma vie c'est un movie  
 Ma vie c'est un movie  
 Ou TV show  
 Ou TV show  
 Straight off the shelf  
 Hollywood bound  
 Écouter à Motown  
 Préférer du country  
 Jackson 5  
 Nope  
 Alan Jackson  
 King des hooks  
 Yup  
 Crazy about  
 Un volvo  
 Laissez faire la Mercury  
 Freddy Krueger dans tes nightmares  
 Name drop  
 J'aime Le Comte de Monte-Cristo  
 Passion of the Christ  
 But je suis point un croyant  
 Prends une bonne guess  
 Comme un clairvoyant  
 Ma vie c'est un movie  
 Ma vie c'est un movie  
 Ou TV show  
 Ou TV show  
 Yeah rendu sur la big screen  
 Avec une neuve team  
 All in all out  
 C'est ça la big dream  
 Puis quand la pipe dream poppe  
 Comme une pipe bomb  
 [II] faut que tu prennes un autre puff  
 De ta big bong  
 Alright  
 Legalize  
 Pour de la supersize  
 No lies dans ma fiction  
 L'élection  
 Qui fait parler le monde  
 Comme un TV show  
 Oh

Ma vie c'est un movie  
 Commence avec la trilogie  
 Basée sur ma vie  
 Premier c'est le retour  
 De Jacobus  
 Suivi par le règne  
 De Jacobus  
 Par la suite c'est la fin  
 Nickname c'est le déclin  
 De Jacobus  
 J'ai dit assez  
 Ça vaut la peine de l'écouter  
 Et waster trois heures  
 Popcorn avec du beurre  
 Le TV sur ton phone  
 Man leave it alone  
 Il faut un autre hobby  
 Golf sur le golf course  
 Payer trop cher  
 But c'est pas la même affaire  
 Ma vie c'est un movie  
 Ou TV show  
 Il faut une belle histoire  
 Je suis un boy de Clare  
 Comédie ou drame  
 Faire pleurer les madames  
 Kleenex des grosses larmes  
 But ça feele bien  
 Je suis un Trekkie scifi  
 Pour des beaux rêves  
 Stargate sur une date  
 Avec un milkshake  
 James Bond de la Nouvelle-Écosse  
 Et cliché  
 Peux-tu dire ouais  
 Huh  
 Cliché  
 Peux-tu dire ouais  
 Tu aimes mon accent  
 Ça c'est bien cute  
 Faire ça comme la TV  
 Mettre ça sur mute  
 Next question

C'est pas vraiment ma mission  
But  
Ma vie c'est un movie

Ma vie c'est un movie  
Ou TV show

**Appendice H. « Magie contemporaine » (avec Luc Langevin), *Le retour de Jacobus***

Luc Langevin :	Est fait en modération
L'illusion c'est un art	Transposition
Comme le théâtre, la musique, le cinéma	Peux-tu voir ma vision
Ça prend plusieurs heures, même	Ce que tu crois
plusieurs années pour pratiquer un seul	C'est pas réel
numéro	Mais ce que tu vois
Et ne parle même pas de présenter un	C'est ça qui charme
spectacle ?	Pas besoin de vendre la ferme
Par contre, la magie ça c'est bien	Cinq pièces
différent	Disparaître
Les jeunes veulent y croire	Je prends une bière
Les adultes deviennent sceptiques	Laisse le tip
Mais il y a un sentiment qui reste pareil	Et d'autre cash apparaître
	C'est ça une passion
I need the magic please give me the	Obsession
magic	Tu pourrais dire
Trying to get the magic mood	Un gros flash
Illuminati	Flash paper
Show it's my hobby	Dans ma paper trail
Trying to get the magic mood	Camera tricks
Des gros miracles	Qui downloade
L'illusion comme un miracle	Dans mon email
C'est le temps de dire que c'est magic	C'est encore de la magie
mood	Comme l'illusion vue de Paris
I need the magic please give me the	I guess c'est beau
magic	Avec un manque de mot
Trying to get the magic mood	I need the magic please give me the
Des gros miracles	magic
L'illusion comme un miracle	Trying to get the magic mood
C'est le temps de dire que c'est magic	Illuminati
mood	Show it's my hobby
Houdini	Trying to get the magic mood
Je suis fan de Eddie Marlow	Des gros miracles
Card trick	L'illusion comme un miracle
Dynamo mais ça c'est sick	C'est le temps de dire que c'est magic
Name drop	mood
Comme un Derren Brown	I need the magic please give me the
C'est pop culture	magic
But c'est underground	Trying to get the magic mood
Luc Langevin	Des gros miracles
Merci pour le intro	L'illusion comme un miracle
La lévitation	

C'est le temps de dire que c'est magic  
 mood  
 Ya old school  
 Comme des bons groupes  
 Pas de doute  
 Penn & Teller fan  
 Plus que Siegfried & Roy  
 Man  
 C'est tout de l'art  
 Puis on veut tous le croire  
 De la magie à l'illusion  
 Mêler avec de la fusion  
 Puis je lève mon chapeau  
 Top hat  
 [Re]garde à ça  
 Le beau lapin  
 Moi je dis mettre ça dans un stew  
 Et Peter je m'en fous  
 Mais bonne job  
 À faire accroire  
 Que le pire c'est la norme  
 J'ai une phobia des pommes  
 À cause de Newton  
 Puis la gravité  
 Fake it je vais levity  
 Copperfield  
 À Vegas  
 À fêter avec les pagans  
 Sorti de Meteghan  
 Back à la Baie  
 Mais pas pour l'éternité  
 Mais tant qu'à marcher dans des murs  
 Ouvre la porte  
 C'est moins dur  
 Je vais léviter

Luc Langevin :  
 Pour moi la magie c'est plus qu'un art,  
 plus qu'une profession  
 C'est une passion  
 C'est pratiquement un mode de vie  
 Émerveiller les gens au quotidien  
 Leur apporter une étincelle dans les yeux  
 Leur apporter ce sentiment qu'on a  
 lorsqu'on est enfant  
 Lorsqu'on voit un avion qui vole pour la  
 première fois  
 Mais leur amener lorsqu'ils sont adultes  
 Leur faire vivre ça  
 Cette magie dans leur tête  
 Ébranler les fondations

I need the magic please give me the  
 magic  
 Trying to get the magic mood  
 Illuminati  
 Show it's my hobby  
 Trying to get the magic mood  
 Des gros miracles  
 L'illusion comme un miracle  
 C'est le temps de dire que c'est magic  
 mood  
 I need the magic please give me the  
 magic  
 Trying to get the magic mood  
 Des gros miracles  
 L'illusion comme un miracle  
 C'est le temps de dire que c'est magic  
 mood  
 C'est le temps de dire que c'est magic  
 mood

## Appendice I. « Robot mécanique », *Le retour de Jacobus*

[inaudible]	Robot
Robot	Quand c'est on
Quand c'est on	Robot
J'ai dit	Quand c'est on
Robot	Robot robot
Quand c'est on	Quand c'est on
Robot	Je suis une machine
Quand c'est on	Entourée de business men
Robot robot	Comme un robot
Quand c'est on	L'album solo
Machine overload	Fait pour vendre
Stresser out	Ajoute de l'huile
Il faut que ça explose	Tourne un vidéo
Bottle up	Fait des shows
Comme mentos	Mets-toi sur la map
Dans une bouteille de coke	Tu entends sourd
C'est l'aspartame	Man je t'ai vu dans sept jours
Dans ma brain	Man
J'ai jamais fait de la cocaïne	Ça c'est big
But je suis out	Joue la machine
Un reboot	Je le fais ça feele great
Et refresh	No regrets
Et restart	Tu crois que j'ai vendu mon âme
Jacobus back	Je te signe la page
Calle-moi back	Tu peux dire que je suis fake
Sur mon cell phone	Tu peux dire que je suis great
Pas trop dormi	Mais je bois de la gravy train
Je veux m'endormir	Make and model remake
Et je veux pas travailler	Tu peux prendre la rebate
But je suis un robot	Le system est down
Point un clone	[II] faut croire que le system est down
Ça qui est texté sur mon phone	Il faut que ça aille back à la show
Je veux de la gasoline	À cause le system est down
Fuck the world	Le system est down
Allons sur la lune	[II] faut croire que le system est down
Un ticking time bomb	Il faut que ça aille back à la show
Jusqu'à temps que c'est tout gone	À cause le system est down
Robot	À cause le system est down
Quand c'est on	À cause le system est down
J'ai dit	À cause le system est down

## Appendice J. « Unbelievable: Merci pour la... », *Le retour de Jacobus*

Merci pour la Harley  
 C'est unbelievable  
 J'étais né dans les 80's  
 Qu'est-ce que tu veux  
 Je m'en rappelle des cassettes  
 So I guess je suis vieux  
 But quand tu es né dans les 80's  
 Tu as grandi dans les 90's  
 Wow ça c'est technologique  
 Le Betacam  
 Blockbuster  
 Be kind rewind  
 J'aime du ketchup sur mes frites  
 Avec une can de Heinz  
 Avec un Nintendo  
 Puis un vieux porno  
 Tu vires 15 puis tu bois de la bière  
 Ma première French kiss  
 C'était avec une anglaise  
 Mon premier tout le reste  
 C'était avec une française  
 J'ai grandi avec du steak patate  
 Et des fois de la oatmeal  
 Un petit village de pêche  
 Ça sent de la fish meal  
 Pit stop  
 Grosses Coques dans la shop  
 Sesame Street  
 Ça sonne bien c'est la beat  
 RR one  
 À la 101  
 Baie Sainte-Marie  
 C'est là que j'ai grandi  
 Back à la Baie  
 Havre à la Baie  
 Venez visiter  
 C'est la place à aimer

Merci pour la Harley  
 C'est unbelievable  
 Whoa whoa whoa  
 Quand c'est beau c'est simple  
 Grilled cheese puis un cookie  
 Avec un lava lamp  
 Quand tu poppes une kickflip  
 Sur un mini ramp  
 Avec du ju-jitsu  
 J'aimais bien Mitsou  
 Smooth  
 Avec une body qui est hottie  
 Avec mes pensées si naughty  
 Je suis comme damn  
 Il faut pas penser de même  
 Avec une belle plus size  
 Je parle pas du breast size  
 But sors l'eau pour la slip and slide  
 Jenga  
 Connect Four  
 J'aime la girl next door  
 Oh no ma voix va changer  
 Non oh no ma voix va changer  
 Comme  
 Oh my god  
 Je peux pas croire qu'elle va descendre  
 Oh no  
 Le nouveau 20 c'est 30  
 50 même 40  
 Tu es encore jeune  
 Quand tu as 65  
 So vivez  
 Your life to the fullest baby  
 Tu es jeune dans ta tête baby  
 Merci pour la Harley  
 C'est unbelievable

## Appendice K. « About moi », *Caviar*

Yeah  
 Ils m'appellent Mister Evil  
 Guesse [il] faut pas penser de même,  
 right ?  
 C'est point about toi  
 C'est about moi  
 Je veux un autre car  
 How about trois ?  
 C'est point about toi  
 C'est about moi  
 Une grosse fur coat  
 On m'aperçoit  
 C'est point about toi  
 C'est about moi  
 Une vue de la mer  
 I guesse j'ai pas de choix  
 Skinny plus que mini  
 Ça c'est mini-minuscule  
 Jugé pour la size  
 Ça c'est plus que ridicule  
 Plus de ventes  
 Dans un monde sans vente  
 Stream and play  
 Ça va être ok  
 Sur ma playlist  
 Gone sur la A-list  
 [II] y a plus de lignes  
 Boire du vin hors des vignes  
 Champagne  
 Dans des vieilles campagnes  
 Plug and play  
 C'est la nouvelle vérité  
 Ça a déjà changé  
 So, oublie ça anyway  
 Le gros luxe  
 Sans trop parler de les problèmes  
 C'est comme qu'ils disent  
 « That's a first world problem »  
 Un mink coat  
 Pour me chauffer le cul  
 Le monde proteste  
 Mais ça j'ai jamais vu  
 Je l'ignore

À cause que la viande, j'adore  
 Et toutes les plantes fraîches  
 Elles peuvent rester dehors  
 Le caviar  
 Je veux pas le savoir  
 Ça me rappelle de la mer  
 Allergique au homard, alors  
 C'est point about toi  
 C'est about moi  
 Je veux un autre car  
 How about trois ?  
 C'est pas about toi  
 C'est about moi  
 Une grosse fur coat  
 On m'aperçoit  
 C'est point about toi  
 C'est about moi  
 Une vue de la mer  
 I guesse j'ai pas de choix  
 C'est pas about moi  
 C'est about toi  
 Ramollir les mollets  
 Quand est-ce qu'on marche sur le pont  
 Saute sur le beat  
 Si tu trippes sur le son  
 Sensible man  
 C'est courir comme Pac-Man  
 Dog eat dog  
 Je vais faire mon French frog  
 Baguette dans la main  
 Avec une coupe de vin  
 Baguette dans la main  
 Partager avec des nains  
 Baguette dans la main  
 Avec des hommes avec des seins  
 Ça c'est bon pour la bourgeoisie  
 Et si c'est trop high-class  
 On va prendre une miette de riz  
 Du sushi à la John Belushi  
 Je parle about ça  
 Vu que ma vie c'est un movie  
 Hey  
 Je vais vivre ma vérité

Je peux vivre des autres affaires  
Mais c'est bien trop compliqué  
Pick and choose  
Je vais boire une miette de booze  
YouTube video  
Avoir une miette de views  
C'est pas si vulgaire  
Si ça ende up sur les news  
C'est point about toi  
C'est about moi  
Je veux un autre car

How about trois ?  
C'est point about toi  
C'est about moi  
Une grosse fur coat  
On m'aperçoit  
C'est point about toi  
C'est about moi  
Une vue de la mer  
I guesse j'ai pas de choix  
C'est point about moi  
C'est about toi

## Appendice L. « F la plage », *Caviar*

Mesdames et messieurs  
 Ladies and gentlemen  
 Venant de la Nouvelle-Écosse  
 Veuillez accueillir  
 I guesse je suis back  
 Avec un flash in the pan  
 Tu peux dire que ça sizzle  
 Puis ça flye comme un missile  
 Straight up  
 Dans ton ozone  
 Atterrir à London  
 Jacobus dans une ville anglaise  
 Avec un fish and chips  
 Baillez-moi de la mayonnaise  
 J'ai trop de la classe  
 Dans mon three-piece suit  
 Donnez-moi de la pea soup  
 Je vais travailler  
 Ça fait du bien de voyager  
 De Monaco  
 À Morocco  
 Là il fait beau  
 Je suis pas un boy de plage  
 So, je vais surfer sur des nuages  
 Pas besoin d'un lollypop  
 Pour ma drop-top  
 Car c'est ma rental  
 Ça coûte trop cher, c'est mental  
 But, fuck it  
 C'est que je feele que je le mérite  
 Les synchro,  
 Pas besoin de faire un show  
 Live the American dream  
 Mon self-esteem est  
 Si monté

Tu peux dire que ma tête est gonflée  
 Laisse faire la musique  
 Je vais perdre mon temps à golfer  
 Le seul sport  
 Que j'adore mon handicap  
 J'adore les paris  
 Sur des courses de chevaux c'est pas  
 about gagner c'est qui qui sort égal  
 Tip top  
 On est gone à la shop  
 La carte de crédit c'est mon amie  
 Sauf la fin du mois  
 Les compagnies de crédit  
 Sont toutes comme « arrange-toi »  
 Ok  
 C'est ça la vie  
 Il faut de la visibilité  
 Pas assez de gens  
 Qui font de la comptabilité  
 La culture consomme  
 Tout sauf la culture  
 [II] faut faire la belle vie  
 Je l'ai vu sur la TV  
 Rouvre un magazine  
 Puis achète de la gasoline  
 First class avec la priority pass  
 C'est beau de rêver gros si tes poches  
 avont des trous  
 Yeah ça c'est nice  
 Je vais prendre une autre slice  
 Non  
 Laisse ça sur la table  
 Je vais prendre le whole thing  
 [inaudible]

## Appendice M. « Faire la fête » (avec Pierre Kwenders), *Caviar*

Yo Pierre Kwenders	Je veux faire la fête avec vous
Je veux faire la fête avec vous	Fêter avec du bon monde
Jacobus	Je veux faire la fête avec vous
Yes Sir	Juste faire la fête avec
Yeah	Alright oh
Ya	Man
Moi aussi man	Laissez faire la politique
Je suis down à faire la fête	No brainer
PK all day	No hate
Party comme ta birthday	No shit
Happy birthday	[II] faut
New Year's Eve	S'amuser
À la discothèque	Sans abuser
Je vois tes belles moves	Le système
Comme un mental wreck	Comme
Go go	Je veux faire la
C'est tellement slow	Je veux faire la
Il faut le builder up	Je veux faire la fête
Get down and go	Oh
Go go	Je veux faire la
C'est tellement slow	Je veux faire la
Il faut le builder up	Je veux faire la fête
Get down and go	Go
Je veux faire la fête avec vous	Je veux faire la fête avec vous
Mon party starte avec ton party	Ton party starte avec mon party
Je veux faire la fête avec vous	Yeah
Mon party starte avec ton party	Fêter avec du bon monde

## Appendice N. « Fur Coat Hand-me-down », *Caviar*

Checke out ma brand new  
 C'est pas vieux c'est brand new  
 Si c'est vintage, nice  
 Tu ajoutes une miette de spice dans ta  
 look puis ta grosse wardrobe  
 Ou ta walking closet checke tes high  
 heels  
 Ou tes Air Force One  
 Two tu sais que je m'en fous  
 Second-hand mais tu penses  
 I'm the man  
 Tu sais comment ça feele avec ta neuve  
 hairdo  
 Des flashback photos puis tu es comme  
 déjà vu  
 Back dans le temps puis c'est back in  
 style  
 Vingt ans plus tard c'est porté par la  
 plupart  
 Des gens qui veulent du fresh so fresh il  
 faut du  
 Febze le zipper zippe ou zip pas porté  
 dans ta zip code  
 Man ça c'est bien trop cool en as-tu  
 d'autres  
 Yo  
 Checke out ma brand new look de hand-  
 me-down  
 Second-hand glamour look de hand-me-  
 down  
 Checke out ma vintage trouvée dans le  
 garbage ça c'est pas ma hand-me-down  
 Checke out ma brand new look de hand-  
 me-down  
 Second-hand glamour look de hand-me-  
 down  
 Checke out ma vintage trouvée dans le  
 garbage ça c'est pas ma hand-me-down  
 Checke out ma brand new look de hand-  
 me-down

Second-hand glamour look de hand-me-  
 down  
 Checke out ma vintage trouvée dans le  
 garbage ça c'est pas ma hand-me-down  
 Checke out ma brand new look de hand-  
 me-down  
 Second-hand glamour look de hand-me-  
 down  
 Checke out ma vintage trouvée dans le  
 garbage ça c'est pas ma hand-me-down  
 Second-hand on a tous porté de même  
 Des pantalons trop courts puis des  
 chemises tachées  
 Si tu es un gars tu portes des jeans de  
 filles avec des butterfly belle fleur ça  
 c'est bien cute  
 Mais c'est point toi  
 Mets qu'est-ce tu veux  
 Brand new ça coûte cher  
 Peut-être qu'un jour second-hand de ton  
 père  
 Chum de ta mère ou le chum de ton père  
 So dis-moi qui juge quand tu es bien  
 habillé  
 Et dis-moi qui juge quand tu es bien  
 stylé  
 J'ai un second-hand accent pas assimilé  
 Mais ça c'est pas ma politique culture  
 appropriée  
 What  
 Grandi bien pauvre avec mes hand-me-  
 down  
 Pour qu'un jour avec un paycheck  
 j'achète ma propre shit  
 Pour un c'est de l'or puis l'autre c'est de  
 la shit  
 Un c'est de l'or puis l'autre c'est de la  
 second-hand  
 Pour un c'est de l'or puis l'autre c'est de  
 la shit  
 Checke out ma brand new look de hand-  
 me-down

Second-hand glamour look de hand-me-down

Checke out ma vintage trouvée dans le garbage ça c'est pour ma hand-me-down

Checke out ma brand new look de hand-me-down

Second-hand glamour look de hand-me-down

Checke out ma vintage trouvée dans le garbage ça c'est pour ma hand-me-down

Checke out ma brand new look de hand-me-down

Second-hand glamour look de hand-me-down

Checke out ma vintage trouvée dans le garbage ça c'est pour ma hand-me-down

Checke out ma brand new look de hand-me-down

Second-hand glamour look de hand-me-down

Checke out ma vintage trouvée dans le garbage ça c'est pour ma hand-me-down

Second-hand passé back dans la brassée passée de main en main

Une génération deux générations trois quatre cinq six sept générations

Hand-me-down on va faire un autre round passé de main en main

Second-hand passé back dans la brassée passée de main en main

Une génération deux générations trois quatre cinq six sept générations

Hand-me-down on va faire un autre round passé de main en main

Ah man [inaudible] neuf paires de jeans [inaudible]

Jacket ou quelque chose

Des hand-me-down, c'est pas bad, but

À un moment donné, ça fait du bien quand est-ce que c'est à toi, right ?

So

**Appendice O. « La neige » (avec Michel Bénac, DJ UNPIER et Kenan),  
*Caviar***

Tant qu'à feeler le weather  
 Il fait chaud prends un sweater  
 Puis là ça sent le printemps  
 Quand la neige fond  
 Bien  
 C'est quoi mon nom  
 Juste Jacobus  
 Juste une nouvelle track  
 C'est remixé pour les fans  
 Avec Michel Bénac  
 Et DJ UNPIER et Kenan  
 Though we never see him  
 Mastermind  
 Beat maker  
 Pour arriver à l'été  
 Hey  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige est fondue  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige est fondue  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige est fondue  
 La neige est fondue  
 [II] faut la bouger  
 Prends un backhoe  
 Come on  
 C'est le soleil

Puis ça réchauffe la planète oh  
 Tchîn tchîn  
 Cheers  
 C'est la saison pour la bière  
 Beer belly dans mon belly  
 Qui est-ce qui prend la prochaine round  
 C'est la  
 Moi qui prends la prochaine round  
 Puis  
 La neige est fondue  
 Party underground  
 Pour les next 8 mois  
 [II] faut de la chaleur pas de choix  
 So  
 Il faut des robes d'été  
 T-shirts  
 Printemps puis l'été  
 C'est quoi la chanson que tu veux  
 C'est quoi le nom de la chanson que tu  
 veux  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige est fondue  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige est fondue  
 La neige  
 La neige  
 La neige  
 La neige est fondue  
 La neige  
 La neige  
 La neige est fondue

## Appendice P. « Ligne d'attente », *Caviar*

Tu es tout dollé up, bien habillé, dressed to the nines, comme qu'ils disent, alright [inaudible]	J'attends j'attends
Man	J'arrive puis là j'attends
[II] faut vraiment que ça te tente	En ligne du coat check
Pour attendre la ligne d'attente	Just pour dire qu'[il] y a une autre ligne
Pour arriver quelque part	[II] faut vraiment que ça te tente
Il fait bien trop froid dehors	Pour attendre la ligne d'attente
Ou la pluie de bord en bord	Pour arriver quelque part
Pour qu'un jour le soleil sort	Il fait bien trop froid dehors
So	Ou la pluie de bord en bord
La ligne d'attente	Pour qu'un jour le soleil sort
La la la la ligne d'attente	So
Attendre la ligne d'attente	La ligne d'attente
Bien [il] faut vraiment que ça te tente	La la la la ligne d'attente
La	Attendre la ligne d'attente
La ligne d'attente	Bien [il] faut vraiment que ça te tente
La la la la ligne d'attente	La
Man	La ligne d'attente
J'aime pas attendre	La la la la ligne d'attente
But je suis stuck en ligne d'attente	Man
La ligne d'attente	J'aime pas attendre
La la la la ligne d'attente	But je suis stuck en ligne d'attente
La ligne d'attente	La ligne d'attente
La la la la ligne d'attente	La la la la ligne d'attente
Des filles en miniskirt	La ligne d'attente
Puis des high heels	La la la la ligne d'attente
Qui attendent en ligne d'attente	Le monde qui attend pas
Quand il fait du moins 40	Le tapis rouge
Ou du monde en parapluie	En limousine
Pas trop content de la vie	Des grosses vedettes
Puis	Qui prennent leur temps
Moi je suis en ligne d'attente	À faire les autres attendre
Pour me rendre à l'autre ligne	L'Académie française qui me dit que
Je vois la file qui file	c'est la file
Partout	Mais je suis bien ici
Même autour du coin	À cause je suis bien pris dans ma ligne
Des billets pour la porte	[II] y a de l'ambiance
Mais je suis en ligne de la mauvaise porte	Quand le monde danse dans la ligne d'attente
So	Danse danse dans la ligne d'attente
J'attends j'attends	Avance et chante
J'arrive puis là j'attends	Un pas qui est en avant d'un autre de
	Et là un autre
	Un pas qui est en avant d'un autre de

Et là un autre  
Si tu es stuck en ligne  
Party dans la ligne  
[II] faut pas que tu sautes la ligne  
On va se rendre en quelque temps  
But c'est un gaspillage de temps  
Quand tu es toujours dans la ligne  
So je vais lister quelques lignes  
Que tu es toujours dedans  
De l'autobus  
Au métro  
Pour se rendre au gros show  
La banque  
La poste

L'épicerie  
Puis là la porte  
Man toujours en ligne d'attente  
Puis je suis parti en voyage  
Taxi en ligne  
Billetterie en ligne  
Valise dans la ligne  
Puis je suis pas même dans la ligne  
Sécurité qui dit  
C'est pas about toi  
C'est about moi  
Man  
Encore stuck en ligne toute la journée  
Alright, whatever je vais acheter online

## Appendice Q. « Mr. Bond », *Caviar*

Ton temps est fini	Double double zero
Monsieur Bond	C'est la monsieur Bond
Ton temps est fini	Double double zero
Monsieur Bond	C'est la
Double O	Double O
Double double zero	Double double zero
C'est la	C'est la
Monsieur Bond	Monsieur Bond
Double double zero	Double double zero
C'est la	C'est la
Double O	Double O
Double double zero	Double double zero
C'est la monsieur Bond 007	C'est la monsieur Bond
Légende suprême	Double double O
Tous les films qui ont sortis dans le temps	C'est la double double up
Dr No maintenant	Blackjack casino
Passera pas pour les morales	Poker hand
But je suis cool about ça	Royal flush
À cause je suis fan de les films	Joue toujours avec la chance
Tous les looks	Monsieur Bond
Toutes les femmes	Monsieur Bond
Tous les méchants	On veut plus de
Merci Spectre	Monsieur bond
Ça c'est pour les gars	Avec du Sean Connery
Qui aiment tous les gadgets Q	C'est lui le premier dans la vie
Ça c'est pour les gens	Pour moi c'est Pierce Brosnan
Qui disent	Le nouveau manly man
C'est pas vrai	À cause que quand j'ai grandi
Je m'en fous	Je suis devenu un gros fan
Ian Fleming	Je veux une Aston Martin
<i>Chitty Chitty Bang Bang</i>	Parkée dans mon garage
Boo	Avec un Scottish tartan
Monsieur Bond	Hello Nouvelle-Écosse
Monsieur Bond	Ça c'est pour les gars
On veut plus de monsieur Bond	Qui trippent à voir des films de gars
Double O	Scénario change pas
Double double zero	Mais c'est bon comme ça
C'est la	Moneypenny
Monsieur Bond	Puis la lettre M
Double double zero	C'est ça la boss
C'est la	Avec un autre double O
Double O	On se demande pas qu'est-ce qui se passe

Double O  
 Double double zero  
 C'est la  
 Monsieur Bond  
 Double double zero  
 C'est la  
 Double O  
 Double double zero  
 C'est la monsieur Bond  
 Double double zero  
 C'est la  
 Double O  
 Double double zero  
 C'est la  
 Monsieur Bond  
 Double double zero  
 C'est la  
 Double O  
 Double double zero  
 C'est la monsieur Bond  
 Double double O  
 Un gros cercle  
 Avec un gars qui prend un shot  
 Avec un Walther PK  
 Tux blanc  
 Tux noir  
 Chanson incroyable  
 Qui commence le film  
 Avec un gars qui se présente Bond

James Bond  
 Oui [il] y a un bad guy  
 Puis un autre bad guy  
 Au moins trois filles  
 Deux des trois qui sont gentilles  
 Une qui reste avec  
 Après de se faire capturer  
 Là on tue un bad guy  
 Spoiler alert  
 Et tout le monde meurt  
 Grosse bombe  
 Voir le car chase  
 Le méchant dit son plan  
 Et on s'échappe juste à temps  
 Pour faire un nouveau film  
 Qu'on regarde de temps en temps  
 Double double O  
 Monsieur Bond  
 Double zero  
 O  
 Double O  
 Double double zero  
 C'est la monsieur Bond  
 Double double zero  
 C'est la  
 Double O  
 Double double zero  
 C'est la monsieur Bond  
 Double double O

## Appendice R. « One Stop Shop », *Caviar*

J'ai manière de faim. Tu sais	Si c'est ouvert
Je vais me prendre quelque chose à boire	24 heures
Quelque chose à fumer	Seven days a week
[II] faut quelque chose à manger, c'est sûr	Mieux que 7-Eleven
Où est-ce qu'on prend ça ?	Pas besoin de faire la ligne
Je sais pas man	Soit que c'est débit crédit
Avec ma one stop	PayPal
One stop	Google Pay
One stop shop	Ou Crypto
Le shopping mall	Laissez faire le cash
Get it all	Mais ils peuvent te faire du change though
C'est ma one stop shop	Pour ta laundry
Avec ma one stop	Si tu veux du take out
One stop	Ben ils peuvent faire du take out
One stop shop	Lebanese
Une shop	Chinese
Ma shop	Japanese
C'est ma one stop shop	Pizza place
Avec ma one stop	Ice cream
One stop	Party pour ta sports team
One stop shop	Avec ma one stop
Le shopping mall	One stop
Get it all	One stop shop
C'est ma one stop shop	Le shopping mall
Avec ma one stop	Get it all
One stop	C'est ma one stop shop
One stop shop	Avec ma one stop
Une shop	One stop
Ma shop	One stop shop
C'est ma one stop shop	Une shop
Ton dépanneur	Ma shop
A peut-être du pain puis du beurre	C'est ma one stop shop
Mais ma one stop shop	Avec ma one stop
Me vend du cheval cuit à la vapeur	One stop
Oh holy moly	One stop shop
Hot dog	Le shopping mall
C'est un mariage	Get it all
Du bien puis du mal	C'est ma one stop shop
[II] y a du nouveau	Avec ma one stop
[II] y a du vieux	One stop
Ils vont te servir ce que	One stop shop
Non stop	Une shop

Ma shop  
 C'est ma one stop shop  
 Si tu veux des bonbons  
 Va t'acheter des bonbons  
 One stop shop  
 Dans ma ville  
 Pour des tampons  
 Oh  
 [II] faut gaser up  
 Pour se rendre à l'autre shop  
 Nope  
 Moi je suis bien icitte  
 Dans ma one stop shop  
 So  
 [II] faut filler up  
 À cause tu sais qu'on vend de la gas  
 Le cannabis est légal  
 Mais c'est où qu'on prend de la hash  
 Puff puff pass  
 Never mind  
 Je fume pas  
 But ma bière est on sale  
 Puis les cheques sont dans la mail  
 So  
 Un BBQ avec du service à la roue  
 Puis  
 Un BBQ  
 All inclusive pour la famille

Un BBQ entouré de BBQ  
 Végé vegan meat lover  
 Mais que c'est bon les BBQ  
 Hein  
 Avec ma one stop  
 One stop  
 One stop shop  
 Le shopping mall  
 Get it all  
 C'est ma one stop shop  
 Avec ma one stop  
 One stop  
 One stop shop  
 Une shop  
 Ma shop  
 C'est ma one stop shop  
 Avec ma one stop  
 One stop  
 One stop shop  
 Le shopping mall  
 Get it all  
 C'est ma one stop shop  
 Avec ma one stop  
 One stop  
 One stop shop  
 Une shop  
 Ma shop  
 C'est ma one stop shop

## Appendice S. « Stimulant », *Caviar*

Just relax, man	Man cave stuck
Lean back	Avec des jerseys sur le wall
Pour du copie-coller	Neige dans la cour
Laid-back	Puis du bacon dans le four
Rester à la maison	J'ai du temps en masse à perdre
Sur le couch	À cause ta vie me rend sourd
Avec des bons snacks	Oh pauvre moi
Couch potato	Je suis bored ici so sauve-moi
Habanero dipping sauce	Man cave stuck
De Niro sur la télé	Avec des jerseys sur le wall
Tu te demandes pas qu'est-ce qui se	Neige dans la cour
passe	Puis du bacon dans le four
Netflix chill	J'ai du temps en masse à perdre
Hulu ou du Amazon Prime	À cause ta vie me rend sourd
On time	Man cave
Quand ça travaille bien	Man up
Avec du VPN	Man down
Right now je me trouve en Amérique	J'ai du Xbox live
But un click avec ma souris	Shoot 'em up
Puis je me trouve en Britannique	Avec un nail gun
Puis la France avec du football	Ça c'est fun ça c'est beau
Live stream box	Et ça c'est stimulant
BoxNation	But j'attends
Animation scifi	Pour le soleil
Pour du	Puis le printemps
Oh my	Sunglasses
Qu'est-ce qu'il n'y a à regarder sur la	Una mas cerveza
télé	Dos Equis
Oh my	Bouteille de fort
Je veux savoir qu'est-ce qui se passe	Oh mama sita
baby	Pareil pour la
Oh my	Sortie de ma hivernalité
Live stream aucun regard pour les faits	C'est la
Fake news	Oh my je watche mon show
On m'a dit qu'on va	Qu'est-ce qu'il n'y a à regarder sur la
Tous aller en guerre	télé
One click away	Oh my
À découvrir la vérité	Je veux savoir qu'est-ce qui se passe
But je suis bien icitte	baby
Sur mon couch	Oh my
Avec ma tasse de tisane	Live stream aucun regard pour les faits
Oh pauvre moi	Fake news
Je suis bored ici so sauve-moi	On m'a dit qu'on va

Aller pour la guerre  
 One click away  
 À découvrir la vérité  
 But je suis bien icitte  
 Sur mon couch  
 Avec ma tasse de thé  
 Ma tisane  
 Ou my Diet Coke  
 Je consomme  
 À cause je suis consommateur  
 De bullshit  
 Oh pauvre moi  
 Je suis bored ici so sauve-moi  
 Man cave stuck  
 Avec des jerseys sur le wall  
 Neige dans la cour  
 Puis du bacon dans le four  
 J'ai du temps en masse à perdre  
 À cause ta vie me rend sourd  
 Oh pauvre moi  
 Je suis bored ici so sauve-moi  
 Man cave stuck  
 Avec des jerseys sur le wall  
 Neige dans la cour  
 Puis du bacon dans le four  
 J'ai du temps en masse à perdre  
 À cause ta vie me rend sourd  
 Quand je suis bored  
 Bien je joue des board games  
 Take the blocks from the bottom  
 And you put it on top  
 Et quand ça tombe  
 Tout le monde dit  
 Jenga  
 Man c'est point assez  
 À bâtir avec des legos  
 Mega Bloks

Mega Men  
 Quand c'est made in Japan  
 Il faut ma big screen  
 Golf simulation booth  
 Avec mon Titleist Scotty Cameron  
 Futura Putter Pro V1  
 Pour ma one putt  
 Hole in one  
 Oh my  
 Qu'est-ce qu'il n'y a à watcher sur la  
 télé  
 Oh my  
 Je veux savoir qu'est-ce qui se passe  
 baby  
 Oh my  
 Live stream aucun regard pour les faits  
 Fake news  
 On m'a dit qu'on va  
 Aller pour la guerre  
 One click away  
 À découvrir la vérité  
 But je suis bien icitte  
 Sur mon couch  
 Avec ma tasse de thé  
 Ma tisane  
 Ou my Diet Coke  
 Je consomme  
 À cause je suis consommateur  
 De bullshit  
 Oh pauvre moi  
 Je suis bored ici so sauve-moi  
 Man cave stuck  
 Avec des jerseys sur le wall  
 Neige dans la cour  
 Puis du bacon dans le four  
 J'ai du temps en masse à perdre  
 À cause ta vie me rend sourd

## Appendice T. « The Art of Manliness », *Caviar*

Bien habillé though	Le nouveau Jacobus
Lifestyle	On m'appelle
Alright yeah	Superstar
Clean-cut	Lifestyle of the rich and famous
Longue barbe	Je peux dire ça c'est à cause je suis
New suit	young and brainless
Wingtip	J'ai déjà passé par des gros hits
Butterfly knot	Des commandites
Don't shoot	Qui disent
Les mains en l'air	Qu'ils veulent du jacuzzi
C'est security check	Dans chaque track
Avec une tan sur ma peau	Baby no baby no
Bien habillé	On est gone au casino
Oh no	Tuxedo
Dandy Brit-looking man	White collar
But je suis Acadian	Criminalité à dire
I don't speak it	Make that money
I don't need it	Gotta bring that money
I don't give a fuck	So the money stays put
Nah man ça c'est aller contre ta culture	Dans mon compte de banque en Suisse
Fair enough	De qu'est-ce que tu parles man tu sais
Tant qu'à parler about du stuff	que tu es point un criminel
J'ai un gator skin	Clean-cut
Penny loafer	Longue barbe
Pinstripe	New suit
Look	Wingtip
Pour arriver à la salle	Butterfly knot
Avec la peau d'un animal	Don't shoot
Sur mon dos	Les mains en l'air
Oh oh	C'est security check
Tu sais que il fait chaud	Avec une tan sur ma peau
Apporte la controverse	Bien habillé
Avec des jeux et avec des mots	Oh no
Le monde voit le visuel	Les mains en l'air, on clappe, hein
Le style encore habituel	Bien habillé
Gone sur ma trip et triper back sur la	Oh no
vibe	Clean-cut
Yes sir man arrive avec du style	Longue barbe
J'ai dit	New suit
Yes sir man arrive avec de la high class	Wingtip
Grey Poupon	Butterfly knot
Moutarde	Don't shoot
Ou bien du caviar	Les mains en l'air

C'est security check	Pour de la bullshit
Avec une tan sur ma peau	No expenses paid
Bien habillé	Pour de la promo
Oh no	Backstage
La phase deux de ma longue carrière	Faire de la promo
Puis tu n'as jamais entendu parler de mon nom	J'ai des meilleures choses à dire
Who cares	Avec du Facebook live
Jac o Jac o Jac o Jacobus	Trop passé
Top hat	Avec des Twitter, Instagram
Lamborghini	Trop passé
Convertible	Avec du Snapchat
Des bikinis	WhatsApp
Dans mon back seat	I don't really like that
Pour le stereotype	But je le use autant que ma mère
Je porte pas de gold chains	So I'll be right back
So je worke avec ma brain	Clean-cut
Huh	Longue barbe
Yes sir man j'arrive avec du style	New suit
J'ai dit	Wingtip
Yes sir man j'arrive avec de la high class	Butterfly knot
Grey Poupon	Don't shoot
Moutarde	Les mains en l'air
Ou bien du caviar	C'est security check
So donnez-moi une miette de temps pour prendre le souffle	Avec une tan sur ma peau
Baby no baby no	Bien habillé
On est gone au casino	Oh no
Tuxedo	Clean-cut
White collar	Longue barbe
Criminalité à dire	New suit
Make that money	Wingtip
Gotta bring that money	Butterfly knot
So the money stays put	Don't shoot
Dans mon compte de banque en Suisse	Les mains en l'air
J'ai jamais voulu aller dans ma bank account	C'est security check
	Avec une tan sur ma peau
	Bien habillé
	Oh no