Document generated on 07/19/2025 3:29 a.m.

Diversité urbaine

Rap, langues, « québéquicité » et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne

Rap, Languages, "*québéquicité*" and Gender: Practices and Experiences of Montreal Female Rappers of Haitian Descent

Claire Lesacher

Volume 14, Number 2, 2014

Les jeunes d'origine haïtienne au Québec : d'hier à aujourd'hui

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1035426ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1035426ar

See table of contents

Publisher(s)

Groupe de recherche diversité urbaine
CEETUM

ISSN

1913-0694 (print)
1913-0708 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lesacher, C. (2014). Rap, langues, « québéquicité » et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne. *Diversité urbaine*, *14*(2), 77–95. https://doi.org/10.7202/1035426ar

Article abstract

In the stories recounting the early days of the rap scene in Montreal, actors of Haitian descent were particularly active on the rap scene: this is evident in rap texts, where frequent occurrences of Haitian Creole can be found. Considering this characteristic of Montreal rap, we propose a reflection on the issues around the visibility of Haitian migrants, and descendants of Haitian migrants, in Quebec public space by focusing on the practices and experiences of Montreal female rappers of Haitian descent. In this contribution, which aims at understanding the processes of hegemonization and minoritization at work in the Montreal and Quebec context, we will examine in particular how the vectors of differentiation involving language, "*québéquicité*" or gender, are manifested and reproduced in the media coverage of artistic productions.

Tous droits réservés © Groupe de recherche diversité urbaine et CEETUM, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Rap, langues, « québéquicité » et rapports sociaux de sexe : pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne

Rap, Languages, "*québéquicité*" and Gender: Practices and Experiences of Montreal Female Rappers of Haitian Descent

Claire Lesacher
PREFics (EA 4246), Université Rennes 2, lesacher.claire@gmail.com

résumé ■ Depuis les récits retraçant ses premières heures, la scène rap montréalaise apparaît particulièrement investie par des acteurs[1] d'origine haïtienne : un fait notamment palpable à travers les textes de rap, qui présentent fréquemment des occurrences en créole haïtien. Prenant acte de cette caractéristique du rap montréalais, nous proposons une réflexion sur les enjeux de la visibilité des migrants et descendants de migrants haïtiens au sein de l'espace public québécois, à travers une focalisation sur les pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne. Dans cette contribution, qui vise à entrevoir les processus de majoration et de minoration à l'œuvre dans le contexte montréalais et québécois, nous envisagerons notamment la manière dont les vecteurs de différenciation impliquant ce qui relève du linguistique, de la «québéquicité» ou des rapports sociaux de sexe s'actualisent et se reproduisent dans le cadre de la médiatisation des productions artistiques.

abstract ■ In the stories recounting the early days of the rap scene in Montreal, actors of Haitian descent were particularly active on the rap scene: this is evident in rap texts, where frequent occurrences of Haitian Creole can be found. Considering this characteristic of Montreal rap, we propose a reflection on the issues around the visibility of Haitian migrants, and descendants of Haitian migrants, in Quebec public space by focusing on the practices and experiences of Montreal female rappers of Haitian descent. In this contribution, which aims at understanding the processes of hegemonization and minoritization at work in the Montreal and Quebec context, we will examine in particular how the vectors of differentiation involving language, "*québéquicité*" or gender, are manifested and reproduced in the media coverage of artistic productions.

mots clés ■ Rap, communauté haïtienne, langues, «québéquicité», genre.

keywords ■ Rap, Haitian community, languages, "*québéquicité*," gender.

Introduction

À Montréal, le rôle des migrants ou descendants de migrants haïtiens dans la construction et la caractérisation du rap de la ville a déjà été souligné de manière directe ou indirecte[2] par l'ensemble des chercheurs ayant engagé une analyse sur celui-ci (Chamberland 2006 [2002] ; Laabidi 2012 ; LeBlanc *et al.* 2007 ; Sarkar 2006 ; Sarkar *et al.* 2007). Ainsi, dans le cadre de ce numéro portant sur les jeunes d'origine haïtienne au Québec, il nous apparaît opportun de nous concentrer sur les enjeux traversant la pratique du rap à Montréal, et ce, par l'analyse des productions discursives de trois rappeuses montréalaises d'origine haïtienne, de leurs pratiques, leurs expériences et leurs représentations, notamment en matière de médiatisation et de visibilité des productions artistiques dans l'espace public. L'article présenté ici s'appuie sur une recherche doctorale en cours qui interroge les subjectivités de rappeuses montréalaises, des subjectivités qui sont considérées comme traversées par les rapports sociaux à l'œuvre au Québec et par les normes qu'ils sous-tendent.

Ainsi, considérant que l'analyse de pratiques et d'expériences s'actualisant dans le cadre du rap constitue un prisme intéressant pour cerner les enjeux d'un contexte donné et, d'autre part, que la présence des Haïtiens et descendants d'Haïtiens dans le rap montréalais est particulièrement marquée, nous postulons que l'analyse des productions discursives de rappeuses montréalaises nous permettra d'entrevoir les processus de majoration et de minoration à l'œuvre dans l'espace public montréalais et québécois, notamment en matière de langues, d'implication dans une forme musicale populaire, de définition de l'appartenance québécoise et de rapports sociaux de sexe[3].

De l'importance des artistes haïtiens dans l'œuvre rap montréalaise

L'influence des artistes haïtiens ou d'origine haïtienne sur le rap montréalais est palpable dans l'ensemble des textes retraçant l'histoire de la diffusion et de l'implantation du hip-hop et du rap à Montréal. Marie Nathalie LeBlanc *et al.* ont effectivement relevé l'importance des échanges

interpersonnels des jeunes Montréalais d'origine immigrée avec des amis ou des membres de leur famille installés aux États-Unis, berceau du rap et du hip-hop :

> Ayant des amis et/ou de la famille aux États-Unis, des Jamaïcains et des Haïtiens établis à Montréal se rendaient régulièrement à New York pour copier sur cassettes la musique et les vidéoclips des groupes de l'heure ou en émergence. Ces jeunes Montréalais les faisaient ensuite circuler informellement dans les rues de Montréal […] (2007 : 12).

Il s'avère qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le régime répressif de Duvalier père et la situation de crise économique ont engendré un fort exode de la population haïtienne vers les États-Unis – et notamment vers New York (Portes et Stepick 1986) –, puis vers le Québec (Icart 2006 ; Labelle *et al.* 1983), qui entretenait de longue date des relations avec Haïti du fait d'une langue (le français) et d'une religion (le catholicisme) partagées (Icart 2006). L'exode haïtien vers les États-Unis et le Québec s'inscrivant dans le temps (avec notamment la persistance du régime duvaliériste, qui ne prit fin qu'en 1986), il en résulte que des membres de mêmes familles ont migré, se sont installés et ont eu des enfants des deux côtés de la frontière canado-étasunienne, impulsant des échanges entre les deux pays.

Portés par ce contexte migratoire, les jeunes d'origine haïtienne ont joué un rôle déterminant dans l'introduction informelle du rap américain au Québec. Leur influence est également palpable dans l'élaboration de l'œuvre rap québécoise et montréalaise. Dans un mémoire consacré au rap montréalais, Laurent K. Blais a effectivement indiqué que l'apparition de groupes comme Muzion et Sans Pression, à la fin des années 1990, fut déterminante « pour le futur développement de l'identité du rap montréalais » en ce qu'ils y ont ajouté « deux éléments [ ] cruciaux : [ ] l'intégration du slang franglais particulier de Montréal et l'influence des immigrants des Caraïbes, et plus particulièrement d'Haïti » (Blais 2009 : 30). L'auteur considère également que Sans Pression est un exemple de la « montréalisation du rap », car ses textes évoquent des lieux et personnalités de la ville « dans une langue unique à Montréal, mélangeant librement anglais, français et créole haïtien » (*ibid.* : 31).

Précisons qu'Haïti représente, après l'Italie, le deuxième pays de naissance de la population immigrante au Québec et que « la région métropolitaine de recensement (RMR) de Montréal demeure [ ] le principal lieu de résidence de cette population : 85 % des immigrants nés en Haïti vivant au Canada sont en effet recensés sur son territoire » (Fouron 2010 : 3). En 2011, 45 255 habitants de l'agglomération de Montréal (Ville de Montréal 2011a), soit 2,4 % de la population totale, étaient nés en Haïti. La

communauté haïtienne est donc l'une des communautés immigrantes les plus importantes de Montréal et constitue une large part de la minorité visible noire[4], qui représentait 8,4 % de la population montréalaise la même année et qui est la plus importante de la ville (Ville de Montréal 2011b).

Il apparaît également que la Charte de la langue française (la loi 101), votée en 1977 dans le but d'asseoir le français comme langue officielle du Québec, a été adoptée et appliquée à une période où la province prenait progressivement conscience du fait que les migrants et leurs descendants, appartenant de plus en plus à la catégorie des minorités visibles[5], représentaient un poids non négligeable dans un contexte de post-Révolution tranquille. La communauté québécoise a alors entamé un processus d'« ouverture stratégique » (Germain et Liégeois 2010 : 109) visant « l'intégration des immigrants à la majorité francophone » (Mc Andrew et Proulx 2000 : 90). Dans cette optique, la loi 101 a notamment imposé une scolarisation en français[6] à la plupart des enfants et des jeunes jusqu'au terme du secondaire[7]. Conséquence palpable de cette disposition, les générations « post-loi 101 » (Lamarre et Lamarre 2009) vont donner « une tout autre allure, très multiculturelle, à la population franco-québécoise » (Sarkar 2006 : 36), et ce, particulièrement à Montréal. C'est de cette jeunesse montréalaise multiculturelle francophone, les « enfants de la loi 101 » (Sarkar 2006 ; Sarkar *et al.* 2007), que vont naître plusieurs groupes phares de la fin des années 1990 et du début des années 2000 : Dubmatique, La Gamic, LMDS, Muzion, Rainmen, Sans Pression, etc. Par rapport à ce contexte, les travaux en sociolinguistique menés sur le rap montréalais ont démontré qu'au-delà d'un usage saillant du français dans les chansons de rap depuis la fin des années 1990, « the diverse background of the "new Francophones" enabled the extensive use of English and other languages – that is, Haitian Creole, Jamaican Creole, Spanish, Arabic – to be added to the mix, in Hip-Hop shows and recordings » (Sarkar *et al.* 2007 : 354). Au-delà, il apparaît que les nombreux emprunts aux créoles haïtien et jamaïcain relèvent aussi d'usages quotidiens, audibles chez « les adolescents de toutes origines (y compris les Québécois "de souche"), surtout à Montréal » (Sarkar 2006 : 44).

Il convient néanmoins ici de distinguer le contexte de l'implantation des communautés jamaïcaine et haïtienne au Québec. En effet, si la population jamaïcaine ou d'origine jamaïcaine représente la « seconde communauté antillaise de la ville derrière les Haïtiens », elle est relativement moins présente depuis l'adoption de la loi 101, qui a fait « fuir les Jamaïcains, qui sont anglophones, vers les autres provinces du Canada » (Aïnouche et Renault 2014 : 74). Il apparaît également que la Charte de la langue française a eu une incidence moindre sur la scolarisation en français des descendants de migrants jamaïcains, qui répondaient souvent

aux critères autorisant leur inscription dans des écoles de langue anglaise. Ainsi, « en 1997-98, pour l'ensemble des commissions scolaires de l'île de Montréal, où est concentrée la communauté jamaïcaine, près des trois cinquièmes des jeunes nés en Jamaïque ou nés au Canada de parents nés en Jamaïque fréquentent l'école anglaise (1 048 sur 1 763) » (Labelle *et al.* 2001 : 33), quand, « pour les jeunes d'origine haïtienne, le français est soit la langue maternelle ou la langue seconde et la question ne se pose pas » (*ibid.*) : les enfants sont scolarisés en français.

En tout état de cause, les emplois étendus du créole haïtien démontrent, encore une fois, « how important the language and its native speakers have been to the Montreal hip-hop community » (Low 2011 : 157). Ainsi, l'ensemble de ces lignes introductives nous permet d'ores et déjà d'entrevoir comment l'empreinte des artistes d'origine haïtienne sur le rap montréalais implique plusieurs enjeux sociétaux et débats publics de l'espace québécois, dont la définition de l'appartenance québécoise et la question linguistique. Nous nous proposons ainsi d'observer plus précisément les processus à l'œuvre dans ces enjeux, en prenant également en compte des problématiques liées aux rapports sociaux de sexe.

Ancrages théoriques et méthodologie d'une recherche sur les rappeuses de Montréal

Sociolinguistique et rapports sociaux imbriqués

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

À la suite de ce constat, l'analyse proposée dans cet article se basera sur la mise en articulation de plusieurs ancrages théoriques, que représentent les perspectives en sociolinguistique critique, ainsi que sur les écrits féministes ayant conceptualisé le genre, l'agentivité et les approches intersectionnelles.

La sociolinguistique critique vise à « relier la description et l'analyse des pratiques langagières spécifiques à des moments historiques et socialement situés [pour] découvrir comment se construisent les différences sociales (quelles sont les formes de catégorisation qui sont pertinentes pour les acteurs et pourquoi ?) et les inégalités sociales (quelles formes de pouvoir sont en jeu ?) » (Heller 2003 : 9). Cet ancrage apparaît approprié à notre questionnement en ce qu'il envisage les pratiques linguistiques et langagières comme socialement situées et donc traversées par d'autres vecteurs de différenciation (que représentent notamment le genre, l'ethnicité, la classe ou le lieu de vie) (Heller 2003).

Afin d'envisager au mieux l'imbrication du langage à d'autres vecteurs de différenciation, nous complétons les apports de la sociolinguistique par les écrits féministes matérialistes qui ont conceptualisé et analysé les rapports sociaux de sexe en tant que rapports sociaux de pouvoir (Delphy 2001 ; Kergoat 2012 ; Mathieu 1991 ; etc.), de même que nous nous référons aux épistémologies tenant compte de la coproduction des rapports sociaux (Collins 2000 ; Crenshaw 1989 ; Kergoat 2009).

Ainsi, nous envisageons les rappeuses montréalaises rencontrées comme situées à une place unique et dynamique de la matrice de la domination (Collins 2000), telle qu'elle s'actualise à Montréal et au Québec. D'après la féministe africaine-américaine Patricia Hill Collins, la « matrice de la domination » est structurée par différents « interlocking systems of oppression » (*ibid.* : 222), que représentent notamment les rapports sociaux de sexe, de classe ou de race. Cette matrice de la domination envisage les processus d'oppression comme non statiques, ce qui implique que les différentes facettes des identités individuelles (vécues et/ou attribuées) seront plus ou moins perceptibles selon les situations. Dans le cadre de la réflexion menée ici, sur les pratiques et expériences en matière d'investissement dans l'espace public de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne, ce sont particulièrement les vecteurs de différenciation que peuvent représenter le langage, la définition de l'appartenance québécoise et le genre qui vont être envisagés. Ces vecteurs de différenciation seront successivement considérés comme imbriqués ou, en postulant une certaine « dissociation analytique » (Bilge 2009 : 83), de manière plus isolée.

Articulant approches de la sociolinguistique critique, études de genre et théorisations de la matrice de la domination, notre cadre d'analyse nous permettra d'appréhender les subjectivités des rappeuses de Montréal, pensées comme relevant des relations sociales et quotidiennes, tout en étant traversées par une « structure sociale hiérarchique et les inégalités matérielles qui en découlent » (Vuille *et al.* 2009 : 4). Ce cadre d'analyse nous permet également d'envisager les pratiques et les expériences des rappeuses en matière d'agentivité, qui introduit le rapport des individus

aux normes et renvoie aux subjectivités telles qu'elles se construisent dans et par les structurations sociales, en même temps qu'elles dépassent leurs procédés régulateurs (Butler 2005 [1999]). À noter que nous nous rapprochons particulièrement de la lecture de l'agentivité proposée par Saba Mahmood, qui rejette les perspectives binaires et dualistes des rapports entre « soumission » et « subversion » (2009 [2005] : 31), selon laquelle l'agentivité renverrait forcément à la résistance et à la négociation des normes. Saba Mahmood considère effectivement qu'il est plus adéquat d'envisager l'agentivité comme intervenant « non seulement dans les actes de résistance aux normes mais aussi dans les multiples façons dont on habite les normes » (*ibid.* : 32).

Présentation de la recherche

L'analyse livrée ici se base sur 3 entretiens faisant partie d'un corpus de 21 entretiens semi-directifs réalisés en 2011 avec autant de rappeuses (ou groupes de rappeuses) montréalaises et au cours desquels nous sommes revenues sur leurs expériences, leurs pratiques et leurs représentations de celles-ci. Les entretiens retranscrits ont été interprétés selon une méthode d'analyse de contenu thématique (Bardin 2013) s'appuyant sur notre cadre théorique et épistémologique. Focalisée sur les productions discursives de rappeuses, notre analyse se nourrit également de perspectives issues de l'analyse du discours. Ainsi, notre travail tient compte du fait que le sens du discours « se produit en interaction avec différents paramètres comme la situation, les sujets, l'interdiscours, l'idéologie, le genre du discours, la formation discursive » (Détrie *et al.* 2001 : 26).

Concernant les trois rappeuses sur lesquelles nous nous concentrons dans cet article, elles sont nées et ont passé la majeure partie de leur vie dans la région de Montréal, même si leurs parcours peuvent être marqués par diverses mobilités, comme des déménagements en Haïti pour l'une des rappeuses, ou aux États-Unis pour une autre. Certaines ont passé une grande partie de leur enfance dans le quartier Saint-Michel – soit l'arrondissement qui compte le plus d'immigrants nés en Haïti[8] (Fouron 2010) – quand d'autres ont grandi sur la Rive-Sud. L'une des rappeuses que nous avons rencontrées avait un peu plus de 20 ans au moment de l'entretien et les deux autres, un peu plus de 30 ans, et toutes ont commencé la pratique du rap à l'adolescence. Ainsi, ces dernières ont vécu leurs premières expériences semi-professionnelles ou professionnelles à la fin des années 1990, soit au moment où le rap montréalais et québécois a réellement pris de l'ampleur. La troisième rappeuse est devenue semi-professionnelle au milieu des années 2000, soit à une période marquée par un foisonnement artistique depuis les succès marquants de plusieurs groupes à la

fin des années 1990, mais aussi par une prise de conscience générale de la difficulté des artistes rap à être réellement reconnus et soutenus par l'industrie culturelle et médiatique de Montréal et du Québec (LeBlanc *et al.* 2007). Les parcours artistiques et le degré de professionnalisation des rappeuses sont également hétéroclites. Aujourd'hui artiste solo, l'une des rappeuses a fait partie d'un groupe considéré comme l'un des piliers de la scène rap francophone québécoise et vit de sa musique depuis sa jeunesse. Une autre des rappeuses présente un parcours surtout marqué par la semi-professionnalisation et des cachets intermittents. Enfin, la troisième rappeuse est issue d'une famille investie dans l'industrie musicale. Également très impliquée dans la danse, elle a connu très jeune un succès régional, sorti deux albums, puis fait une longue pause à la fin de l'adolescence avant de réinvestir les réseaux du rap l'année de nos entretiens.

Il convient ainsi de considérer que, si les trois rappeuses que nous avons rencontrées ont pour point commun d'être des rappeuses d'origine haïtienne à Montréal, elles ne forment pas pour autant un groupe homogène. Elles se différencient par leur âge, leurs identités langagières, leurs mobilités, leurs lieux de vie dans et hors Montréal, leur parcours artistique ou encore leur niveau d'implication et de professionnalisation dans le monde de la musique. Les perceptions des rappeuses par rapport à leurs identités vécues et/ou attribuées sont, elles aussi, diverses. Nous considérons néanmoins que ces trois rappeuses ne se démarquent pas de manière radicale des autres artistes que nous avons rencontrées.

Langues, « québéquicité » et rap : enjeux médiatiques et tensions de l'espace montréalais

Pratiques interactionnelles plutôt plurilingues et textes tendanciellement monolingues

Plusieurs travaux ont déjà été menés en sociolinguistique sur le rap montréalais (Lesacher 2012 ; Low et Sarkar 2012 ; Sarkar 2008, 2006 ; Sarkar *et al.* 2007), mettant en exergue son caractère plurilingue. L'analyse des trois entretiens menés avec des rappeuses d'origine haïtienne révèle elle aussi des pratiques plurilingues dans leurs relations interpersonnelles avec d'autres acteurs des scènes rap montréalaises. Il apparaît cependant que ces pratiques plurilingues, particulièrement palpables dans les échanges informels, ne sont réinvesties que par une seule des trois rappeuses au moment d'écrire des textes de rap. Ainsi, quand bien même le plurilinguisme représente un trait beaucoup plus affirmé dans le rap québécois que dans celui d'autres régions du monde[9], le métissage linguistique des

textes de rap montréalais n'est pas à envisager comme un fait automatique. Il convient néanmoins de préciser que les textes de rap unilingues sont tout aussi complexes que ceux marqués par une diversité linguistique, puisqu'ils relèvent d'un choix des rappeuses parmi leurs compétences linguistiques plurielles. Ainsi que l'ont analysé Patricia Lamarre et Stéphanie Lamarre au cours d'une étude centrée sur les pratiques multilingues des jeunes Montréalais, les personnes issues des générations « post-loi 101 » (2009) puisent « différemment dans leur répertoire linguistique » (*ibid.* : 107) selon l'interaction vécue, les « espaces de sociabilité » (*ibid.*) et les « enjeux sous-jacents aux situations et aux lieux physiques » (*ibid.* : 124). Les influences artistiques, le parcours scolaire, les mobilités, la facilité d'écriture poétique perçue dans une langue plutôt que dans une autre malgré un niveau de maîtrise jugé équivalent ou encore la prosodie associée aux codes linguistiques par les rappeuses, constituent autant d'aspects qui peuvent être impliqués dans leurs choix quant à la ou aux langues d'écriture. En outre, il convient de préciser que le sentiment d'appartenance à l'un des groupes linguistiques du Québec n'empêche pas l'écriture monolingue dans une autre langue : l'une des artistes rencontrées se présente ainsi comme « *rappeuse* […] *anglophone* » (R2-4)[10] avant de se reprendre et de se définir comme « *francophone mais qui rappe en anglais plutôt* » (R2-4).

La médiatisation des productions artistiques plurilingues comme lieu de crispations

L'homogénéité linguistique plus accentuée des pratiques d'écriture par rapport aux interactions interpersonnelles pourrait être liée aux crispations qui semblent palpables en ce qui a trait à l'accès des productions plurilingues alliant français, franglais, créole haïtien, etc., aux espaces médiatiques québécois et donc à la visibilité dans l'espace public :

> *Les institutions* […] *qui* […] *représentent ceux qui se sentent menacés qui ont dit* […] *heu c'est super bon, c'est super cool ce que vous faites / mais c'est pas / t'sais c'est pas ce que le Québécois moyen veut entendre parce que ça ressemble pas au Québécois moyen / et pourtant / je trouve ça vraiment heu parce que c'est typiquement québécois* […] *c'est né ici c'est / en fait la façon dont on parle dont on s'exprime tu vas pas la trouver nulle part ailleurs sur le globe* / […] *on nous dit que non on sait pas d'où ça vient mais ça vient pas d'ici on se sent pas représenté par ça donc heu c'est l'excuse type qu'on nous a donnée pour ne pas nous passer en radio en fait* (R3-J178/180).

Cet extrait souligne combien les textes de rap multilingues semblent s'inscrire en porte-à-faux par rapport à la plupart des discours émis par les autorités linguistiques du Québec. Les pratiques plurilingues des

« générations post-loi 101 » (Lamarre et Lamarre 2009) s'insèrent effectivement dans un contexte sociolinguistique particulièrement traversé par des débats publics sur « la qualité de la langue et la variété du français à adopter » (Oakes et Warren 2009 [2007] : 132), qui traduisent « une violente polémique sur la norme linguistique au Québec » (Sarkar 2006 : 30).

En plus d'un décalage entre discours institutionnel sur la langue et pratiques concrètes, les propos de la rappeuse indiquent que les enjeux du contexte montréalais et québécois se cristallisent au-delà des rapports de pouvoir à l'œuvre entre majorité francophone et groupe anglophone. En effet, dans le cadre de l'accès à la diffusion dans l'espace public via les médias d'envergure se dessine une définition restrictive de ce qui serait d'ici, et donc québécois, et de ce qui ne le serait pas, quand bien même les objets ou pratiques visés sont le fait de personnes nées et ayant grandi au Québec : une définition de l'appartenance québécoise qui s'approprie le « ici » sur la base de ce qui relève du linguistique.

Indiquant l'implication du langage dans les rapports de pouvoir à l'œuvre dans un contexte donné, l'extrait cité entre également en résonance avec les travaux de Sarkar *et al.*, qui ont mis au jour combien l'appartenance québécoise est, dans les représentations communes, « determined by two intersecting continua, sight and sound » (2007 : 357), c'est-à-dire non seulement selon un critère sonore (le fait de parler ou non une des variétés de français présentant les particularités d'un français défini comme québécois), mais également selon un critère visuel (les Québécois sont blancs). Il s'agit du concept de « québéquicité » (Sarkar *et al*. 2007).

Il s'avère que les propos des rappeuses concernant la mise à l'écart des productions artistiques plurilingues des sphères médiatiques se recoupent effectivement avec ceux indiquant l'absence de « modèles » québécois d'origine haïtienne dans les productions culturelles diffusées à une large audience. Ces personnes et les réalités qu'elles vivent sont en effet invisibilisées dans l'espace public puisque coincées entre des artistes haïtiens invités à « *partager l'ailleurs, l'exotique avec le Québec* » (R3-69) et « *le Québécois de souche qu'on a l'habitude de voir un peu partout qu'on a vu dans les livres d'histoire qu'on / qu'on voit dans* […] *la littérature qu'on voit à la télévision, dans les films* » (R3-69).

Ainsi, la rappeuse R3 constate : « *Celui qui est comme moi, qui est né ici mais qui me ressemble, je le vois jamais* » (R3-69). Nous percevons que les propos de cette rappeuse sur ses pratiques et expériences renvoient régulièrement à la notion de « québéquicité » en même temps qu'ils traduisent sa position minoritaire par rapport à cette norme qui croise les catégorisations pour définir le « *nous* québécois » ; des discours que l'on retrouve d'ailleurs dans les productions discursives de rappeuses d'origine caribéenne plutôt rattachées au groupe anglophone : « *J'ai des obstacles*

juste en étant […] *une femme noire anglophone ici* » (R5-301). À noter que la prise de parole de cette rappeuse, outre d'indiquer son positionnement dans une matrice de la domination (Collins 2000) telle qu'elle s'actualise à Montréal, souligne l'intrication des rapports sociaux de sexe à la « québéquicité » dans l'espace public québécois, un fait qui a déjà pu être analysé par Sirma Bilge dans un article interrogeant le traitement médiatique des accommodements raisonnables (2010).

En outre, nous saisissons le rôle des médias dominants dans la diffusion et la reproduction de cette définition restrictive et exclusive de l'appartenance québécoise. Ceux-ci semblent effectivement plus enclins à diffuser ceux et celles qui répondraient aux critères de la « québéquicité ». Les espaces médiatiques, qui sont aussi des espaces de pouvoir, confortent ainsi les positions entre groupes minoritaires et groupes majoritaires à Montréal, et ce, notamment en matière de diffusion de productions culturelles et médiatiques.

Rap et stéréotypes coproduits : le maintien d'une forme musicale et de ses acteurs à la marge

À cela s'ajoute la circulation de stéréotypes associant population haïtienne ou d'origine haïtienne et gangs de rue ou criminalité juvénile, stéréotypes qui semblent, encore une fois, relayés par les médias :

> *Y'a l'aspect heu culturel aussi, ça peut être les jugements des gens heu oh puis t'es noire t'es Haïtienne heu gang de rue oh vous êtes ci vous êtes ça* (R2-281).

> *Sauf si heu y'a un rôle de gang de rue ou dans les nouvelles t'sais que un jeune qui a fait un truc heu pas cool t'sais mais / mais jamais heu ceux qui me ressemblent qui vivent au quotidien ici puis qui* […] *s'impliquent qui font / t'sais qui font partie de la peinture de la toile de ce qu'est le Québec aujourd'hui* (R3-69/71).

Ces stéréotypes semblent également expliquer en partie la mise à l'écart du hip-hop montréalais des sphères traditionnelles et dominantes de l'industrie culturelle et médiatique du Québec. À l'issue de leur enquête auprès des jeunes acteurs de la scène hip-hop de Montréal, LeBlanc *et al.* avaient effectivement constaté combien les médias et les acteurs de l'industrie culturelle québécoise « associent couramment le rap à la violence, les gangs de rue, la drogue et l'illégalité » (2007 : 20)[11] : des analogies qui ne sont pas anodines. Ainsi que le démontrent les chercheuses, « les stéréotypes associés à la culture hip-hop sont liés aux origines ethniques et culturelles des jeunes qui la composent » (*ibid.*). Nous nuancerons cette affirmation en considérant que les stéréotypes associés à la culture hip-hop

sont plutôt liés aux stéréotypes construits à propos d'acteurs supposés du hip-hop (jamais d'actrices)[12] et de leurs supposées origines. Les représentations du hip-hop, de ses acteurs et des jeunes appartenant à la catégorie des minorités visibles s'alimentent ainsi les unes les autres, dans un processus qui tend à maintenir hip-hop et minorités visibles dans la marge.

Ainsi, aux yeux des rappeuses rencontrées, le rap apparaît comme relativement mal perçu dans l'espace montréalais et québécois :

> *Tu dis ça à quelqu'un, c'est comme dire à quelqu'un // ben c'est même pire que dire heu / j'écris des poèmes parce qu'à la base t'écris des poèmes c'est un peu plus respecté / le hip-hop déjà c'est pas tellement respecté* (R2-271).

Au-delà, c'est le fait même de faire du rap qui est particulièrement perçu par les rappeuses comme les éloignant des sphères médiatiques, qui représentent aussi des sphères de pouvoir dans le cadre d'une pratique artistique visant la professionnalisation et l'investissement de l'espace public :

> *Le fait de chanter en français heu dans notre situation à nous / que ce soit la situation du hip-hop ou que ce soit la situation de* […] *fils d'immigrants, ça nous a pas vraiment aidés / ça nous a pas aidés* […] *parce que* […] *c'est pas assez heu on* […] *entre pas dans le format habituel qu'existe depuis des années et des années ici au Québec* […] *qui est une espèce de musique folk québécoise / encore aujourd'hui si tu n'entres pas dans ce format / ben ça va être difficile pour toi de te faire accepter* (R3-189).

Dans cet extrait, nous relevons également combien les formes musicales et artistiques elles-mêmes peuvent être associées à la « québéquicité » et participer de sa définition.

Réseaux de sociabilité, accès aux structures de l'industrie culturelle et médiatique et rapports sociaux de sexe

De l'investissement dans le rap…

Il semblerait que les difficultés d'accès à la professionnalisation pour les artistes rap seraient d'autant plus manifestes concernant les rappeuses :

> *Je trouve que c'est difficile c'est / puis heu à Montréal / surtout la scène hip-hop est / autant pour les hommes que les femmes* […] *c'est pas facile pour personne donc heu* […] *ce qui est difficile pour l'homme est encore plus difficile pour la femme* (R1-366).

Voilà un fait qui nous enjoint à observer de plus près ce qui relève des rapports sociaux de sexe dans le cadre de la pratique du rap, pensée comme mode d'investissement de l'espace public.

D'après les productions discursives des rappeuses, être une femme qui fait du rap ne pose pas de soucis en soi, sur le plan des relations interpersonnelles ou collaboratives avec les autres artistes. Le rap est plutôt considéré comme un lieu d'autonomisation, qui « *aide* » (R1-68) les artistes rencontrées à se réaliser individuellement tout en essayant « *de changer certaines choses ou de / faire prendre conscience aux gens* » (R2-289).

Ainsi, si nous nous en tenons aux relations sociales qui « sont immanentes aux individus concrets entre lesquels elles apparaissent » (Kergoat 2009 : 115), il apparaît que les femmes rencontrées se sentent bien dans leur pratique artistique et dans les réseaux de sociabilité qui y sont inhérents. C'est donc surtout lorsque l'on observe les processus à l'œuvre du point de vue des rapports sociaux, pensés comme des rapports de pouvoir en ce qu'ils « sont abstraits et opposent des groupes sociaux autour d'un enjeu » (*ibid.*), que se dessinent les contours d'un milieu plus favorable aux hommes.

En effet, les productions discursives des rappeuses rencontrées indiquent que, dès leur arrivée dans le monde du rap, elles ont investi un milieu et des réseaux surtout masculins. Ainsi, le nombre visiblement moins élevé de femmes qui s'adonnent au rap pourrait être lié à la quasi-absence de pairs féminins à un moment où les collaborations et la formation de groupes se jouent de manière informelle et entre réseaux d'amis. Dans son ouvrage *Femmes du jazz : Musicalités, féminités, marginalisations,* Marie Buscatto a également constaté que le monde de la musique relève de réseaux sociaux traversés par des normes d'interaction, des « conventions sociales, langagières et musicales » (2007 : 46) traditionnellement considérées comme masculines, ce qui en éloigne potentiellement les femmes.

Non seulement palpables au moment de l'entrée dans les réseaux du rap, les rapports sociaux de sexe se matérialiseraient aussi en matière de continuité de la pratique artistique. Lorsque les artistes rap passent de l'adolescence à l'âge adulte, la poursuite du rap serait plus compliquée pour les femmes que pour les hommes, en ce qu'elles font davantage face aux multiples responsabilités qui reviennent traditionnellement à leur catégorie de sexe :

> *Peu de femmes poursuivent t'sais, plusieurs filles se lancent dans le truc du rap mais / celles qui persistent sont rares / c'est / parce que* […] *on a tellement de responsabilités en tant que femmes / non seulement on a beaucoup de responsabilités mais on se responsabilise aussi beaucoup en tant que femmes et plus les années passent et plus c'est lourd donc c'est pas évident d'être rappeuse* […] */ dans c'qu'on essaie de nous imposer comme définition de ce que c'est d'être une femme* (R3-288).

Dans un article intitulé « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon ont effectivement relevé que « "l'espérance de vie" professionnelle des musiciens » (2003 : 375) est plus longue que celle des musiciennes, ce qui « manifeste les obstacles spécifiques auxquels les femmes sont confrontées, du fait d'inégalités socialement construites dans l'articulation du monde professionnel et du monde domestique » (*ibid.*). Et si, « *plus les années passent, et plus c'est lourd* » (R3-288), comme l'indique la rappeuse R3, c'est notamment en ce que « les trajectoires professionnelles des femmes sont en particulier affectées par la question de la maternité qui, dans bien des cas, conduit à l'interruption temporaire ou définitive de la carrière » (Ravet et Coulangeon 2003 : 376).

… vers la diffusion et la visibilité dans l'espace public

Par ailleurs, c'est particulièrement au moment d'évoquer l'investissement concret de l'espace public que les rappeuses soulignent la persistance de rapports sociaux de sexe fondant une double ségrégation du monde musical[13] (Maruani 2000 ; Ravet et Coulangeon 2003). Tout particulièrement, ces rapports de pouvoir semblent se jouer sur le plan de la présentation corporelle de soi, puisque deux des rappeuses rencontrées ont indiqué combien une féminité normalisée, c'est-à-dire ni trop masculine ni trop sexualisée, est requise, sous peine de voir la qualité artistique passer au second plan lorsque sont évaluées leurs productions artistiques. Être trop « *tomboy* » (R2-241) concourrait à la mise à l'écart des médias, quand être trop « *femme plastique* » (R2-275) masquerait le travail artistique. Une autre des rappeuses se dit donc « ***consciente qu'il faut** avoir la touche un petit peu plus féminine* » (R1-302, R2-255, nous soulignons) tout en affirmant : « ***Je veux** juste pas que ça **overshine** / ce que je fais vraiment* » (R1-302-304, nous soulignons). L'alternance entre « il faut » et « je veux » indique néanmoins que les pratiques des rappeuses ne sont pas à envisager en tant que soumission passive aux normes de la féminité à l'œuvre dans l'espace public. À la suite de Saba Mahmood, nous considérons effectivement que l'agentivité ne renvoie pas uniquement aux moments de subversion des normes, mais intègre également le fait que les normes sont « mises en acte, habitées et vécues de différentes façons » (2009 [2005] : 43). Ainsi, les choix des rappeuses concernant leur présentation physique vont particulièrement s'établir en adéquation avec leurs propres goûts vestimentaires.

Conclusion

Au terme de cette contribution, qui nous a surtout permis d'impulser des réflexions qui mériteraient d'être plus longuement explorées, nous confirmons le fait que les pratiques et expériences de rappeuses montréalaises d'origine haïtienne constituent un prisme unique et dynamique pour envisager les enjeux, les tensions et les rapports de pouvoir à l'œuvre à Montréal : un fait d'autant plus prégnant que les pratiques envisagées relèvent de pratiques artistiques marquées par une visée d'investissement et de visibilité dans l'espace public. Elles doivent donc particulièrement faire face à celui-ci et, partant, aux rapports de pouvoir qui s'y jouent et qui sont particulièrement palpables dans les rapports entre artistes et médias.

Nous avons notamment constaté combien les phénomènes de majoration et de minoration se cristallisent sur ce qui relève du linguistique, de l'appartenance québécoise, des formes artistiques et des rapports sociaux de sexe. D'après nos analyses, avoir recours à des pratiques linguistiques plurilingues ou non identifiées comme du français québécois, ne pas être blanche, faire du rap et être femme relèvent d'autant de formes de catégorisation qui se coproduisent dans un mouvement qui complique potentiellement l'accès aux sphères de visibilité et de pouvoir dans le cadre d'une pratique artistique.

Si l'imbrication de plusieurs vecteurs de différenciation a pu être mise en exergue, nous concédons néanmoins avoir envisagé ceux ayant trait au genre de manière plus isolée. Afin d'enrichir notre analyse, il s'agirait de mettre plus particulièrement au jour la façon dont les rapports sociaux de sexe sont intriqués aux autres rapports de pouvoir dans l'espace montréalais et québécois.

Notes

1. Selon la politique de la revue *Diversité urbaine*, dans le présent article le genre masculin est utilisé comme générique.
2. À travers les artistes mentionnés ou les personnes interrogées, souvent d'origine haïtienne.
3. Dans le sillage des chercheuses féministes matérialistes (Delphy 2001 ; Guillaumin 1992 ; Kergoat 1984 ; Mathieu 1991), je parle effectivement de « rapports sociaux de sexe » et non de « rapports de genre ». Je rallie ainsi la perspective selon laquelle le genre est un rapport social de pouvoir. Dans l'article, « genre » et « rapports sociaux de sexe » renvoient donc à la même tension transversale se cristallisant en enjeux autour desquels sont produites les catégories de sexe dans un rapport hiérarchique (Kergoat 1984).
4. Minorité visible noire qui renvoie à « une catégorie phénotypique raciale autre que la catégorie majoritaire, c'est-à-dire blanche » (LeBlanc *et al.* 2007 : 16).

5. À partir des années 1970, les migrants viennent de plus en plus « de l'Inde, du Pakistan et d'Haïti, entre autres » (Oakes et Warren 2009 [2007] : 163) et s'installent principalement à Montréal (*ibid.* : 165).
6. Jusque-là, on assistait à une fréquentation massive « de l'école anglaise catholique, protestante ou privée, par les élèves immigrants » (Mc Andrew et Proulx 2000 : 90).
7. Seuls celles et ceux dont le père ou la mère est citoyen canadien et qui ont reçu ou reçoivent un enseignement primaire en anglais au Canada peuvent s'inscrire dans une école de langue anglaise.
8. Ce quartier, dans les représentations communes, est souvent considéré comme l'un des plus difficiles de la ville et comparé à un ghetto.
9. Comme dans les textes de rap français, par exemple (Laabidi 2010).
10. Notre système de codage indique quelle rappeuse (R) parle (ici, il s'agit de la rappeuse nº 2). Le numéro qui suit précise sa prise de parole dans l'entretien retranscrit.
11. Ces représentations stéréotypées de la culture hip-hop et du rap perdurent à Montréal, puisqu'en 2012, un bar de Pointe-Claire a dû s'engager « à ne pas présenter de spectacles hip-hop pour répondre aux inquiétudes de la police de Montréal et obtenir son permis d'alcool » (Larouche et Touzin 2012). La raison invoquée par la police de Montréal, dont la Régie des alcools doit « tenir compte des objections » (*ibid.*), était effectivement d'éloigner les gangs de rue de ce lieu. Cette affaire avait été fermement dénoncée par les artistes rap montréalais.
12. Des représentations qui tendent donc d'autant plus à invisibiliser les actrices du rap. Lors d'un travail précédent sur le rap français, nous avions constaté que l'analogie entre la figure du rappeur et celle du jeune de banlieue, particulièrement palpable dans les médias mais également dans les discours politiques et scientifiques, participe notamment « à entériner une représentation du rap comme étant par "essence" masculin » (Lesacher 2013 : 162) puisque les rappeuses « sont ignorées et invisibilisées » (*ibid.* : 163) par les discours qui la porte et la réactualise.
13. La ségrégation horizontale du monde musical s'appuie sur une différenciation et une spécialisation sexuelle des rôles et des activités, quand la ségrégation verticale relève d'une légitimité artistique différenciée (Maruani 2000 : 39 ; Ravet et Coulangeon 2003) selon laquelle « valorisation professionnelle et stéréotypes féminins jouent […] en sens contraire » (Buscatto 2007 : 181). Ces deux ségrégations se coproduisent.

Bibliographie

Aïnouche, L. et P. Renault, 2014 (2e éd.). *Le tour du monde à Montréal*. Montréal, Ulysse.

Bardin, L., 2013 (2e éd.). *L'analyse de contenu*. Paris, Presses universitaires de France.

Bennett, A. et R. A. Peterson, 2004. « Introducing Music Scenes », *in* A. Bennett et R. A. Peterson (dir.), *Music Scenes : Local, Translocal and Virtual*. Nashville, Vanderbilt University Press, p. 1-15.

Bierbach, C. et G. Birken-Silverman, 2007. « Bergers siciliens et hiphoppeurs new-yorkais. Le parler "glocal" des jeunes immigrés italiens à Mannheim », *in* T. Bulot (dir.), *Les codes de la ville : cultures, langues et formes d'expression urbaines*. Paris, L'Harmattan, p. 267-295.

Bilge, S., 2010. « "… alors que nous, Québécois, nos femmes sont égales à nous et nous les aimons ainsi" : la patrouille des frontières au nom de l'égalité de genre dans une "nation" en quête de souveraineté », *Sociologie et Sociétés*, vol. 42, nº 1, p. 197-226.

Bilge, S., 2009. « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, nº 225, Paris, Presses Universitaires de France, p. 70-88.

Blais, L. K., 2009. *Le rap comme lieu : ethnographie d'artistes de Montréal*. Mémoire de maîtrise, Département de communication, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3545/Blais_Laurent_K_2009_memoire.pdf;jsessionid=63E9B3B0536EBF68C1B32153EFF1D708?sequence=5 [consulté le 15 novembre 2013].

Buscatto, M., 2007. *Femmes du jazz : Musicalités, féminités, marginalisations*. Paris, CNRS Éditions.

Butler, J., 2005 [1999]. *Trouble dans le genre (Gender trouble). Pour un féminisme de la subversion*. Paris, La Découverte.

Chamberland, R., 2006 [2002]. « Le paradoxe culturel du rap québécois », *in* S. Lacasse et P. Roy (dir.), *Groove. Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*. Québec, Presses de l'Université Laval, p. 1-16.

Collins, P. H., 2000 (2e éd.). *Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York, Routledge.

Crenshaw, K., 1989. « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex : A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrin, Feminist Theory and Antiracist Politics », *University of Chicago Legal Forum*, p. 139-167.

Delphy, C., 2001. *L'ennemi principal, tome 2 : Penser le genre*. Paris, Éditions Syllepse.

Détrie, C., P. Siblot et B. Verine, 2001. *Termes et concepts pour l'analyse du discours : une approche praxématique*. Paris, Honoré Champion.

Fouron, F., 2010. *Portraits démographiques : coup d'œil sur les immigrants nés en Haïti*. Montréal, Ville de Montréal. http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/mtl_stats_fr/media/documents/HA%CFTI.PDF [consulté le 11 octobre 2013].

Germain, A. et L. Liégeois, 2010. « Montréal, laboratoire de cosmopolitisme ? Réflexions autour des espaces publics contemporains », *in* J. P. Augustin (dir.), *Villes québécoises et renouvellement urbain depuis la Révolution tranquille*. Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, p. 105-118.

Heller, M., 2003. *Éléments d'une sociolinguistique critique*. Paris, Didier.

Icart, L., 2006. « Haïti-en-Québec : notes pour une histoire », *Ethnologies*, vol. 28, nº 1, p. 45-79.

Laabidi, M., 2012. *Représentations scolaires et Culture hip-hop : expériences et trajectoires*. Thèse de doctorat, Faculté des sciences de l'éducation, Université Laval.

Laabidi M., 2010. « Du manque d'intérêt pour la politique dans le hip-hop québécois », *Cahiers de recherches sociologiques*, nº 49, p. 161-180.

Labelle, M., S. Larose et V. Piché, 1983. « Émigration et immigration : les Haïtiens au Québec », *Sociologie et Sociétés*, vol. 15, nº 2, p. 78-88.

Labelle, M., D. Salee et Y. Frenette, 2001. *Incorporation citoyenne et/ou exclusion ? La deuxième génération issue de l'immigration haïtienne et jamaïcaine.* Toronto, Fondation canadienne des relations raciales. Centre de recherche sur l'immigration, l'ethnicité et la citoyenneté. Rapport de recherche, https://criec.uqam.ca/upload/files/Rapport_Labelle_Salee_Frenette_01_Jeune.pdf [consulté le 11 octobre 2013].

Lamarre, P. et S. Lamarre, 2009. « Montréal "on the move" : Pour une approche ethnographique non-statique des pratiques langagières des jeunes multilingues », *in* T. Bulot (dir.), *Formes et normes sociolinguistiques. Ségrégations et discriminations urbaines*. Paris, L'Harmattan, p. 105-134.

Larouche, V. et C. Touzin, 2012. « Le rap banni de plusieurs bars pour éloigner les gangs », *La Presse*, 4 avril. http://www.lapresse.ca/actualites/montreal/201204/04/01-4512289-le-rap-banni-de-plusieurs-bars-pour-eloigner-les-gangs.php [consulté le 14 mai 2013].

LeBlanc, M. N., A. Boudreault-Fournier et G. Djerrahian, 2007. « Les jeunes et la marginalisation à Montréal : la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration », *Diversité urbaine*, vol. 7, nº 1, p. 9-29.

Lesacher, C., 2013. « "Le rap est sexiste", ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et de la coproduction des rapports de pouvoir », *in* Y. Parisot et N. Ouabdelmoumen (dir.), *Genre et migrations postcoloniales : lectures croisées de la norme*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 155-170.

Lesacher, C., 2012. « Quand le rap dit la ville : perceptions sociolinguistiques des rappeuses de Montréal », *in* A. Lounici et N. Bestandji (dir.), *Actes du Colloque « Dynamiques sociolangagières de l'espace : mémoire des lieux et mise en mots de l'habitat populaire »*. Paris, L'Harmattan, p. 137-159.

Low, B., 2011. *Slam School. Learning Through Conflict in the Hip-Hop and Spoken Word Classroom*. Palo Alto, Stanford University Press.

Low, B. et M. Sarkar, 2012. « Le plurilinguisme dans les cultures populaires, un terrain inexploré ? L'étude du langage mixte du rap montréalais en guise d'exemple », *Kinephanos*, vol. 3, nº 1, p. 20-47.

Mahmood, S., 2009 [2005]. *Politique de la piété : le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*. Paris, La Découverte.

Maruani, M., 2000. *Travail et emploi des femmes*. Paris, La Découverte.

Mathieu, N.-C., 1991. *L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*. Paris, Côté-femmes éditions.

Mc Andrew, M. et J.-P. Proulx, 2000. « Éducation et ethnicité au Québec : un portrait d'ensemble », *in* M. Mc Andrew et F. Gagnon (dir.), *Relations ethniques et éducation dans les sociétés divisées (Québec, Irlande du Nord, Catalogne et Belgique)*. Paris, L'Harmattan, p. 86-110.

Oakes, L. et J. Warren, 2009 [2007]. *Langue, citoyenneté et identité au Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval.

Portes, A. et A. Stepick, 1986. « Flight into Despair : A Profile of Recent Haitian Refugees in South Florida », *International Migration Review*, vol. 20, nº 2, p. 329-350.

Ravet, H. et P. Coulangeon, 2003. « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, vol. 45, nº 3, p. 361-384.

Robertson, R., 1995. « Glocalization : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity », *in* M. Featherstone, S. Lash et R. Robertson (dir.), *Global Modernities*. London, Sage Publications, p. 25-44.

Sarkar, M., 2008. « "Ousqu'on chill à soir ?" Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, numéro hors série, p. 27-44.

Sarkar, M., 2006. « "La vraie langue française [n']existe plus" : Français parlé et pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans le rap montréalais », *Grenzgänge*, vol. 13, nº 25, p. 3051.

Sarkar, M., B. Low et L. Winer, 2007. « "Pour connecter avec le Peeps" : Québéquicité and the Quebec hip hop community », *in* M. Mantero (dir.), *Identity and Second Language Learning: Culture, Inquiry and Dialogic Activity in Educational Contexts*. Charlotte, Information Age Publishing, p. 351-372.

Ville de Montréal, 2011a. *Population immigrante selon certains lieux de naissance. Italie, Haïti, Algérie, Maroc*. http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/MTL_STATS_FR/MEDIA/DOCUMENTS/LIEUX%20DE%20NAISSANCE_POPIMM_2011_0.PDF [consulté le 22 novembre 2014].

Ville de Montréal, 2011b. *Minorités visibles. Population totale dans les ménages privés selon les groupes de minorités visibles, agglomération de Montréal*. http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6897,%2067887653&_dad=portal&_schema=PORTAL [consulté le 22 novembre 2014].

Vuille, M. *et al*., 2009. « Comprendre le genre pour mieux le défaire », *Nouvelles questions féministes*, vol. 28, nº 3, p. 4-14.