

**L'écrit et l'oral dans l'œuvre de Loco Locass :  
entre complémentarité sémantique et tensions génériques**

**Sarah Abd El-Salam**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
Université d'Ottawa

© Sarah Abd El-Salam, Ottawa, Canada, 2013

*À la mémoire de  
Robert Yergeau*

## RÉSUMÉ

Cette thèse vise à analyser les rapports entre l'écrit et l'oral dans les deux premiers albums et recueils de Loco Locass. Il s'agira d'abord d'étudier, sur le plan sémantique, les relations établies entre les textes écrits et leurs homologues oraux afin de voir comment le passage d'un médium à l'autre engendre la polysémie qui à son tour soude les deux versions. L'interdépendance sémantique des textes oraux et écrits nous mènera ensuite à considérer la production de Loco Locass à l'aune de procédés textuels relevant soit de l'écrit soit de l'oral. Enfin, l'étude des caractéristiques génériques propres au rap d'une part et à la poésie d'autre part nous permettra de constater l'hybridité de notre corpus, qui remet en cause certains fondements théoriques tels que la binarité, trop souvent hermétique, entre l'oralité et l'écriture.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Madame Lucie Hotte, de m'avoir soutenue et guidée tout au long de cette thèse, tant sur le plan académique et intellectuel qu'affectif. Votre confiance et votre enthousiasme à l'égard de mon projet m'ont été des plus précieux et m'ont toujours inspirée à poursuivre mon cheminement surtout dans les moments les plus difficiles. Merci de tous vos bons conseils ainsi que de m'avoir lue et relue avec autant de minutie et de diligence. Je vous remercie sincèrement de votre bonté, de votre patience et de vos qualités humaines, qui m'ont permis de mener à bien ce projet.

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude à Monsieur Robert Yergeau, à la mémoire de qui je dédie cette thèse. Merci d'avoir été le mentor de ce projet à son stade embryonnaire. Merci d'avoir nourri ma passion pour la poésie et de m'avoir montré que celle-ci ne réside pas seulement dans les classiques. Je retiens de vous une vision éclatée et marginale de la poésie qui continuera d'orienter mes recherches futures.

Je désire aussi remercier Monsieur Michel Fournier d'avoir contribué à la réalisation de cette thèse à travers ses nombreuses lettres de référence. Plus généralement, merci de votre gentillesse, de votre compassion ainsi que de la qualité de votre enseignement.

Mes remerciements reviennent également à l'ensemble du corps professoral du Département de français qui a participé à ma formation dès mes études de baccalauréat. Merci de m'avoir encadrée et d'être demeurés disponibles pour répondre à mes questions au-delà du cadre de vos cours. Je vous remercie d'avoir partagé vos connaissances et expériences aussi généreusement.

Merci à Madame Jocelyne Gaumont pour ses conseils, son assiduité, sa fiabilité et sa sollicitude qui m'ont toujours été d'un grand secours durant les six dernières années.

Je remercie aussi ma mère, Nicole, de m'avoir transmis son amour pour la langue française et pour la littérature. Je lui dois ma passion pour ce qui est désormais mon champ d'étude. Son courage, sa force et sa persévérance m'ont toujours servi de modèles, plus particulièrement au cours de cette thèse. Merci de ta patience, souvent mise à rude épreuve, de ton soutien exemplaire, de ta grandeur d'esprit et de cœur et enfin, de ton amour infaillible qui m'a aidée à franchir tous les obstacles de la vie.

J'aimerais remercier tous les membres de mon entourage qui m'ont encouragée et soutenue tout au long de ce projet. Je salue particulièrement Catherine, dont l'amitié m'a été d'un grand réconfort au cours des deux dernières années.

Merci à Loco Locass, dont les textes m'ont accompagnée bien au-delà de cette thèse. Merci d'avoir créé une production aussi riche et inspirante. Merci, Batlam, Biz et Chafiik, de votre gentillesse, humanité, convivialité et générosité.

Je remercie enfin le Département de français, l'Université d'Ottawa, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada ainsi que la province de l'Ontario pour leur soutien financier.

## Introduction

*Je suis sur la place publique avec les miens  
la poésie n'a pas à rougir de moi  
j'ai su qu'une espérance soulevait ce monde jusqu'ici'*

Quelques jours suivant la sortie du deuxième album de Loco Locass, Marc-André Joanisse écrit dans *Le Droit* : « Loco Locass, c'est du rap. Tout le monde le sait<sup>2</sup>. » Bien qu'elle soit présentée comme telle, cette affirmation ne peut être admise comme une évidence incontestable. Certes, le phrasé du groupe relève indéniablement du rap, mais celui-ci ne peut se réduire qu'à une prononciation : il s'avère une pratique artistique à part entière, s'insérant dans la culture hip-hop, elle-même influencée par une tradition orale et populaire. Par ailleurs, une écoute un peu plus attentive des textes de Loco Locass permet de déceler le foisonnement de références intertextuelles, dont la majorité renvoie à des canons de la littérature écrite : poèmes, pièces de théâtre, romans et écrivains français et québécois consacrés. La réflexion préliminaire à cette thèse a donc eu pour point de départ le questionnement suivant : comment justifier l'ancrage dans la littérature écrite d'un groupe de rap, genre communément admis comme populaire et oral? La question est davantage légitime lorsque l'on tient compte de la publication des textes de Loco Locass sous forme de recueils poétiques. En effet, la sortie d'un album a, jusqu'à présent, systématiquement mené à la

---

<sup>1</sup> Gaston Miron, « Sur la place publique, recours didactique », *L'homme rapaillé*, préf. d'Édouard Glissant, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1970], p. 100.

<sup>2</sup> Marc-André Joanisse, « Coupable : du vrai Lapointe », *Le Droit*, 13 novembre 2004, p. A12.

parution d'un recueil<sup>3</sup>, tous deux véhiculant les mêmes textes. À la lecture de ceux-ci, on constate qu'une attention particulière a été portée à la disposition et aux caractères typographiques, dont l'effet, bien entendu, ne peut être rendu oralement. L'absence complète d'annotations liées à la chanson, telles que la mention du refrain ou du *bis* est aussi notable. En outre, les textes sont signés par l'un des membres du groupe qui en est l'auteur; or, l'écriture collective n'est pas peu courante dans les groupes de chanson. Ainsi, en plus d'emprunter au rap et à la culture orale, Loco Locass témoigne explicitement de son intention de s'inscrire dans la littérature écrite; la publication même de ses recueils, la typographie propre à la poésie qui s'y trouve de même que la profusion de l'intertextualité et de la métatextualité en attestent. De plus, en examinant les textes de plus près, nous remarquons qu'un lien particulier tisse les textes écrits et leurs homologues oraux. Tel que le signale Paul Zumthor, un poème « composé par écrit, mais “performé” oralement, change [...] de nature et de fonction, [...] ainsi, de ces textes, dont en les lisant des yeux, on sent avec intensité qu'ils exigent d'être prononcés, qu'une voix pleine vibrait à l'origine de leur écriture<sup>4</sup> ». L'un des deux modes de diffusion étant oral, cette oralité est à l'évidence prise en compte lors du processus d'écriture et franchement ressentie à la lecture des textes comme en témoignent les jeux de mots, les assonances et les allitérations, ainsi que les répétitions sonores et le rythme. Cette oralité ne se limite cependant pas aux traits caractéristiques du langage parlé; elle tend aussi à ajouter une plus-value sémantique au discours écrit, qui prend souvent son essor dans l'oralisation du texte. Inversement, il advient que la lecture du texte écrit propose une strate sémantique supplémentaire, difficilement perceptible à l'oral. De

---

<sup>3</sup> Lors de la rédaction de cette thèse, Loco Locass a sorti, en 2012, son troisième album *Le Québec est mort, Vive le Québec!* Le recueil correspondant n'est toujours pas paru. Ainsi, cet album ne fera pas l'objet de notre étude.

<sup>4</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 38.

cette manière, le passage d'un mode de diffusion à l'autre engendre souvent deux (ou plusieurs) sens qui, juxtaposés, nous permettent d'accéder au plein potentiel sémantique de l'œuvre dans sa globalité. Un tel constat nous a par la suite menée à nous interroger sur l'appartenance générique de cette production.

Bien que la diffusion simultanée par l'oral et l'écrit déploie une polysémie qui enrichit l'œuvre, elle pose problème sur le plan théorique, et, plus particulièrement, générique. En tentant d'attribuer une étiquette générique à la production de *Loco Locass*, nous sommes confrontée à une impasse : les théories actuelles portant sur la poésie ou la chanson ne se concentrent que sur un seul et unique mode de diffusion. Nous constatons, à travers nos recherches, que le dispositif théorique actuel est scindé par l'opposition oralité/écriture. Du côté de l'écrit, nous trouvons, il va de soi, la panoplie de théories littéraires et poétiques conventionnelles. Lorsqu'elle y est traitée, l'oralité est reléguée à l'esthétique du texte écrit (nous pensons notamment aux études sur le vers libre). Dans ce cas, l'oralité, n'étant pas envisagée comme un médium (soit comme l'oralisation d'un texte), est privée de sa capacité à générer un sens distinct de celui retrouvé sur le support écrit. En outre, les travaux s'attardant à la diffusion orale en tant que telle constituent un champ d'étude à part entière. Celui-ci étant caractérisé par l'utilisation de l'adjectif « oral » (littérature ou poésie *orale*), l'on s'aperçoit rapidement qu'il se place en périphérie des théories littéraires traditionnelles (celles-ci ayant pour prémisse que la littérature est écrite), dans la mesure où les théoriciens de l'oralité ne cessent de revendiquer l'appartenance de cette dernière à la Littérature. En effet, les études, ayant fait date, de Ruth Finnegan et Paul Zumthor, précurseurs dans le domaine, réinterrogent les connotations sociales liées à l'oralité et tâchent de réhabiliter la portée poétique des textes transmis oralement. Dans leurs travaux

respectifs, ces théoriciens tentent d'établir les caractéristiques fondamentales des poèmes oraux, au premier rang desquelles ils placent la performance. Constitutive de tout poème oral, celle-ci module l'acte de communication entre l'interprète et l'auditeur; la transmission et la réception synchronique du texte s'avèrent la condition *sine qua non* à l'oralité et régissent le sens (notamment véhiculé par l'intonation de l'interprète et ses interactions avec son public). Les mêmes considérations s'appliquent aux études portant sur le rap (souvent considéré comme un sous-genre de la chanson et, par conséquent, des formes artistiques orales) dans lesquelles l'accent est mis sur le caractère socioculturel et politique de la culture hip-hop. L'aspect textuel est souvent mis de côté, or, si l'on s'y intéresse, l'on part du principe que le rap fait partie de la poésie orale (Alexs Pate), ce qui nous reconduit aux théories de l'oralité. Ainsi, l'état actuel du champ théorique ne nous permet pas de classer génériquement la production de Loco Locass; en optant pour les théories de l'écrit, nous échapperions à la dimension orale de l'œuvre et, inversement, en nous plaçant du côté de l'oralité, nous occulterions l'importance qu'y occupe l'écrit. Bien que la théorie d'Henri Meschonnic portant sur le rythme semble concilier l'oralité et l'écriture, elle ne s'attarde pas sur les différents modes de diffusion et ne mène pas à des classifications génériques.

Ce schisme théorique entre textes écrits et textes oraux se reflète par conséquent dans les études portant sur Loco Locass. Les trois thèses/mémoires de maîtrise qui s'intéressent à cette production ont toutes pour prémisse l'appartenance de celle-ci au rap. Certes, la question générique ne guide pas leurs problématiques respectives, mais les enjeux liés à la double diffusion de cette œuvre n'y sont pas abordés. De cette manière, dans sa thèse en science politique, « Engagement et inscriptions de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard

Desjardins dans la chanson québécoise. Entre appartenance et liberté<sup>5</sup> », Jean-Charles St-Louis a recours à l'analyse du discours et à l'analyse thématique et comparative afin d'étudier le discours populaire sur l'identité. La thèse de Marie-Claude Tremblay, quant à elle, (« Loco Locass : Une esthétique engagée et *engageante*<sup>6</sup> ») se range du côté des études courantes sur le rap. En effet, comme son titre l'indique, cette thèse se penche non seulement sur l'engagement de Loco Locass, mais aussi et surtout sur les dispositifs employés afin d'engager son public dans son militantisme. L'étude thématique prédomine et si l'intertextualité est brièvement discutée, elle est mise au profit de l'acte communicationnel. La thèse de Tremblay s'intéresse donc à la diffusion orale des textes. Enfin, dans la partie théorique de son mémoire de création littéraire, « *La salamandre turquoise* et réflexion théorique sur le rap ou les mots dits<sup>7</sup> », Chantal Bergeron étudie les textes de Loco Locass à la lumière de la culture hip-hop. Dans son analyse, Bergeron examine les traces de l'oralité dans le texte écrit (interjections et intrusions du langage parlé, notamment) afin de voir en quoi elles se rattachent à l'esthétique du rap. S'il est question de l'oralité dans le texte écrit, Bergeron n'envisage pas la production écrite de Loco Locass : lorsqu'elle cite des extraits tirés des recueils, elle précise qu'il s'agit d'une retranscription des chansons.

À l'aune du champ théorique actuel et des recherches portant spécifiquement sur Loco Locass, il nous semble moins opportun de trouver une catégorie générique adéquate que d'analyser les rapports entre l'oral et l'écrit dans cette œuvre. En examinant les recueils

---

<sup>5</sup> Jean-Charles St-Louis, « Engagement et inscriptions de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard Desjardins dans la chanson québécoise. Entre appartenance et liberté », Thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2010.

<sup>6</sup> Marie-Claude Tremblay, « Loco Locass : Une esthétique engagée et *engageante* », Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2010.

<sup>7</sup> Chantal Bergeron, « *La salamandre turquoise* et réflexion théorique sur le rap et les mots dits », Mémoire de maîtrise (création), Université du Québec à Rimouski, 2009.

*Manifestif* et *Poids plume* ainsi que leurs albums correspondants, *Manifestif* et *Amour oral*<sup>8</sup>, il s'agira de nous demander quels sont les effets et les enjeux qu'entraîne cette double diffusion d'un texte qui, en empruntant des procédés scripturaux tant à l'écrit qu'à l'oral, engendre une riche polysémie et interroge les frontières génériques. Puisque la question générique sous-tendra notre thèse, nous jugerions maladroit d'employer une terminologie connotée, telle que « poème » ou « chanson » pour désigner notre corpus. Nous aurons ainsi recours au terme « texte » que nous envisagerons, pour remonter à son étymologie, comme le tissu et le véhicule, constant d'un mode de diffusion à l'autre, du discours. Nous reprenons donc la « définition minimale<sup>9</sup> » de Genette, selon laquelle le texte consiste « en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification<sup>10</sup>. » Si Barthes avance qu'« on ne peut, en droit, restreindre le concept de “texte” à l'écrit (à la littérature<sup>11</sup>)<sup>12</sup> », c'est effectivement car, comme l'énonce Finnegan, « [d]iscussion of the incidence of genres, and the continuity of oral and written poetry, takes as its reference-point the text of oral poems; the idea that there is something that can be called 'the poem' [...]. Oral poetry does indeed, like written literature, possess a verbal text<sup>13</sup>. » Les formules « texte oral » et « texte écrit », bien qu'elles s'avèreront récurrentes, demeurent donc les plus pertinentes pour assurer la cohérence et l'intégrité de notre propos.

---

<sup>8</sup> Pour assurer la cohérence et, dans une certaine mesure, la reproductibilité de nos propos, notre analyse des textes oraux s'appuiera sur la prononciation/l'oralisation de *Loco Locass*, telle que retrouvée sur ces albums.

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002, p. 7.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Barthes élargit ici la notion de texte aux formes artistiques non littéraires. La littérature, quant à elle, demeure à l'évidence le fait de l'écrit et n'est pas envisagée dans sa diffusion orale.

<sup>12</sup> Roland Barthes, « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 13 juin 2012.

<sup>13</sup> Ruth Finnegan, *Oral poetry, Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 28.

Afin d'examiner les rouages des textes de notre corpus et d'en analyser les procédés relevant à la fois de l'écrit de l'oral, notre approche méthodologique s'inspirera essentiellement de la poétique. Toutefois, le dispositif théorique à notre disposition et les fins heuristiques de notre recherche nous contraignent à avoir recours à un éventail de théories selon que nous analysons le versant oral ou écrit des textes. Notre démarche s'établira alors en trois temps. Dans notre premier chapitre, nous étudierons les différents rapports sémantiques que les textes écrits et oraux entretiennent les uns envers les autres. L'examen approfondi de ces diverses relations nous permettra de constater l'interdépendance des deux modes de diffusion. Celle-ci s'avère fondamentale à notre réflexion globale. En effet, si l'accès à la polysémie réside dans l'interaction constante des textes oraux et de leurs homologues écrits, envisagés de manière presque synchronique, il serait inapproprié de considérer les albums et les recueils comme deux productions distinctes. Ce n'est qu'à partir de ce postulat que nous pouvons nous poser la question de l'appartenance générique. Ainsi, notre deuxième chapitre amorcera notre exploration de cette problématique en relevant les traces laissées dans les textes par les deux médiums. Nous verrons, à l'aide des linguistes Françoise et Daniel Luzzati et Claire Blanche-Benveniste, que le mode de diffusion oral imprègne les textes par le recours au parlé et au registre familier, de la même manière que l'intertextualité, que nous aborderons à travers les études de Gérard Genette et de Michael Riffaterre, ainsi que la métatextualité reflètent l'intention de Loco Locass de s'inscrire dans l'héritage littéraire écrit. Nous observerons alors que, sur le plan textuel, une telle présence de procédés propres à l'oral d'une part et à l'écrit d'autre part, ne nous permet pas de trancher sur le statut générique de cette production. De ce fait, dans notre troisième et dernier chapitre, nous nous tournerons vers les caractéristiques génériques à proprement parler afin

de confirmer l'hybridité de notre corpus : d'une part, avec les travaux de Cheryl L. Keyes, de Russel A. Potter et d'Alexs Pate, nous relèverons les attributs du rap qui s'appliquent à la production de Loco Locass. D'autre part, à l'aune des études de Genette et de Michel Murat, nous ferons l'examen des propriétés de la poésie écrite, telles qu'elles se retrouvent dans les recueils. Notre analyse nous mènera enfin à une réflexion théorique double : en constatant que les théories actuelles s'avèrent inadéquates et ne rendent pas compte d'une telle production hybride, nous serons en mesure de nous demander si cette œuvre innovatrice se veut précurseuse d'une nouvelle voie/x de la poésie québécoise contemporaine.

## Chapitre I

### Les relations sémantiques entre l'écrit et l'oral

Dans un de ses textes, « Langage-toi », Loco Locass nous offre un syntagme précieux à notre analyse lorsqu'il mentionne que sa « dactylo buccale fait Tic! Tac<sup>14</sup>! » L'intérêt de cette expression pour notre étude réside d'abord dans l'alliance qu'elle opère entre l'écrit et l'oral et ce, à un niveau primitif, perceptible dans le choix des mots et leur étymologie : le doigt (qui tape) et la bouche. Il va sans dire que cette formule propose aussi une image sonore : le rythme martelé de la machine à écrire se confond avec la déclamation souvent scandée du groupe. Si ce syntagme illustre, de manière assez générale, l'entrelacement de l'écrit et de l'oral dans la production de Loco Locass, il nous mène aussi à nous demander comment s'articule, sur le plan textuel, cette alliance entre l'écrit et l'oral. En d'autres termes, quels sont les rapports sémantiques qu'entretiennent le texte écrit et sa version orale? Comment le changement d'un mode de diffusion à l'autre module-t-il le sens et comment participe-t-il fondamentalement à la polysémie? Ce premier chapitre cherchera ainsi à examiner les différents cas possibles de relations sémantiques entre les textes écrits et oraux; pour ce faire, nous avons répertorié quatre types d'interaction entre les versants écrit et oral d'un même texte.

---

<sup>14</sup> Loco Locass, « Langage-toi », *Manifestif*, Montréal, Coronet Liv, 2000, p. 31. Afin de ne pas alourdir le texte, nous opterons pour l'usage des notes de bas de page et non pour celui des sigles intratextuels.

*Le texte écrit et le texte oral véhiculent le même sens*

Cette première tendance consiste en l'équivalence sémantique entre le texte livré oralement et son homologue écrit. Bien qu'ici le passage d'un médium à l'autre ne soit pas à l'origine de la polysémie, nous constatons que certaines stratégies sont déployées, sur le plan textuel, afin d'allier les deux modes de diffusion. Ce cas d'espèce se reflète de deux manières.

Dans un premier temps, il advient que la correspondance entre le texte écrit et oral soit univoque : ce qui est dit (ou rappé) équivaut exactement à ce qui est écrit (voire lu), à la manière d'une retranscription d'un texte oral ou, inversement, d'une lecture à voix haute d'un texte écrit. Il serait toutefois réducteur de penser que les deux modes de diffusion n'aient pas été pris en compte lors du processus d'écriture. Les figures de style reposant sur des procédés phonétiques entrent alors en jeu. Le foisonnement des allitérations (ici, en [S] : « Le paresseux qui, par essence, a sué à scier ses essieux<sup>15</sup> ») et des assonances (ici, en [U] : « Ubu, mafflu, ventru, lippu, pansu, dès lors penses-tu<sup>16</sup> ») s'avère effectivement transitoire entre les deux modes de diffusion, puisque l'effet rendu est perceptible à la fois à l'oral et à l'écrit.

Dans un second temps, bien que les deux versions (écrite et orale) demeurent identiques sémantiquement, il advient que le texte écrit soit modulé de manière à correspondre à la prononciation. Dans ce cas, la disposition typographique, la ponctuation et la mise en page occupent une place primordiale, comme l'illustre l'exemple suivant tiré de « Spleen et Montréal » : « je mute/ En vache avachie dans son pré...sent/ Une sorte d'animal

---

<sup>15</sup> Loco Locass, « Spleen et Montréal », *Poids plume*, Montréal, Fides, 2005, p. 63.

<sup>16</sup> Loco Locass, « W. Roi », *Poids plume, op. cit.*, p. 30.

mou en mal de mou...vement<sup>17</sup> ». En écoutant la version orale de ces vers, nous constatons que Loco Locass marque une pause prononcée entre « pré » et « sent » ainsi qu'entre « mou » et « vement », ce qui se traduit à l'écrit par la présence des points de suspension. La juxtaposition, voire l'enchevêtrement, des sens est assurée par la translation de l'écrit vers l'oral et inversement, et non par le passage d'un médium à l'autre à proprement parler. Ainsi, la rupture des mots par les points de suspension ou par la pause rythmique orale permet d'accumuler les strates sémantiques en partant du sens littéral (le pré dans lequel évolue la vache et l'onomatopée du son qu'elle émet) pour aller vers un sens plus figuré et imagé, renvoyant au champ sémantique du spleen baudelairien. À l'instar des points de suspension, la disposition typographique peut occuper un rôle transitoire entre l'écrit et l'oral, tel que le présente le vers suivant :

Fleurer la fleur, être la fine fleur de ma po  
ésie<sup>18</sup>

Ici, le retour à la ligne correspond à la prononciation sur l'album : Loco Locass scinde oralement la première syllabe des deux autres. Par ailleurs, puisqu'elle conditionne le jeu de mots basé sur l'expression « être à fleur de peau », cette pause rythmique s'avère fondamentale et doit être détectable autant à l'écrit qu'à l'oral. Alors que certains retours à la ligne permettent de niveler l'accès à la polysémie (que l'on lise ou écoute le texte), d'autres n'ont pour seule fonction que de tisser les deux modes de diffusion :

Nous v'là devant vous lan-  
ternes pour les fous, dan-  
gereux comme des boute-en-  
train, qui en s'défoulant  
parlent et donnent des coups dans  
tout ce qui nous prouve en-  
core qu'y reste un bout de temps<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Loco Locass, « Spleen et Montréal », *Poids plume, op. cit.*, p. 63.

<sup>18</sup> Loco Locass, « Art poétik », *Manifestif, op.cit.*, p. 103.

La coupure des mots en fin de vers, ne se justifiant pas par la largeur de la marge de droite et n'étant d'ailleurs pas coutume dans la mise en page poétique, n'a qu'une valeur représentative. N'ayant aucune incidence sur le sens produit, cette disposition typographique ne peut s'expliquer que par le dessein, certes ludique, de faire correspondre le phrasé du groupe sur l'album à la mise en page du texte dans le recueil. Ainsi, qu'elle soit motivée par la conservation de la polysémie ou non, la mise en page, telle qu'illustrée dans les exemples précédents, consiste en une stratégie sciemment employée par Loco Locass afin de faire correspondre le texte écrit et le texte oral.

Bien que le sens ne diffère pas que l'on insère des points de suspension ou que l'on introduise un retour à la ligne, l'effet rendu, quant à lui, n'est pas le même. En effet, la pause rythmique représentée par les points de suspension conserve la linéarité du mot scindé et, par extension, celle de la lecture et permet une juxtaposition fluide des différents sens. En ce qui concerne le rythme, les points de suspension introduisent, par définition, davantage une attente qu'une réelle rupture. Le retour à la ligne, par contre, impose un véritable bris visuel marquant celui du rythme tout en soulignant, le cas échéant, le jeu de mots basé sur l'homophonie. De cette manière, ces deux procédés, traduisant un effet rythmique sur la page, démontrent non seulement la volonté de Loco Locass d'établir un lien entre la version orale et écrite d'un même texte, mais aussi et surtout celle de souder les deux médiums. Si l'on peut penser que l'oral prédomine sur l'écrit en le contraignant, il faut toutefois noter que, dans ce cas d'espèce, le texte écrit demeure indépendant de sa déclamation. L'oralisation, à l'évidence prise en compte, n'est pas nécessaire au déploiement du sens, assuré, quant à lui, par les procédés médiateurs que nous avons étudiés.

---

<sup>19</sup> Loco Locass, « Engouement », *Poids plume*, *op. cit.*, p. 90.

*Le texte écrit fige un sens, l'oralisation permet la polysémie*

Certes, une grande partie de l'œuvre de Loco Locass peut être répertoriée sous la catégorie que nous venons de traiter, mais trois autres cas d'espèces parsèment cette production et mettent en lumière des rapports plus complexes entre le texte écrit et son homologue oral. Le premier dont nous proposons l'examen englobe les instances où le texte écrit fige un sens, alors que son oralisation mène à la polysémie.

Dans la version écrite d'« Art poétik », nous pouvons lire les vers suivants : « Je veux être à fleur de peau/*Sans cible*, fragile, vigilant<sup>20</sup> ». En nous tournant vers la version orale de ces vers, nous constatons que les termes qui nous intéressent, soit « sans cible », sont bel et bien perceptibles sur l'album : dans son phrasé, Loco Locass effectue une pause nettement marquée entre « sans » et « cible ». Par ailleurs, nous entendons aussi : « Je veux être à fleur de peau, *sensible*, fragile, vigilant ». La perception de l'adjectif « sensible » est ici conditionnée par le co-texte, qui s'inscrit dans le champ sémantique de la sensibilité; ce terme est effectivement placé à la jonction des termes « à fleur de peau » et « fragile ». Le jeu de mots, basé sur l'homophonie, prend donc son essor dans l'oralisation du vers et donne lieu à deux significations : l'une renvoie, bien entendu, à la sensibilité dont Loco Locass veut faire preuve dans l'écriture de ses textes<sup>21</sup> et l'autre, à une certaine errance artistique. En privilégiant une graphie plutôt que l'autre, l'écrit fixe l'un de ces deux sens.

Dans « Langage-toi », nous observons un phénomène similaire, celui-ci fondé sur la paronymie. À l'écrit, nous pouvons lire :

Incivique suicide inique  
ta mère, ton père

---

<sup>20</sup> Loco Locass, « Art poétik », *Manifestif*, *op. cit.*, p. 104. Nous soulignons.

<sup>21</sup> « Art poétik », comme son titre l'indique, a une grande portée métatextuelle.

Par en avant, par [*sic*] arrière  
En vers libres, mon frère  
Je me fraye un chemin dans la terre de ta tête<sup>22</sup>

Comme dans l'exemple précédent, l'oralisation permet de mesurer pleinement l'ampleur du jeu de mots ayant ici pour pivot le terme « inique ». En effet, une fois oralisé, ce dernier présente des similarités phonétiques avec l'expression vulgaire « et nique », que nous sommes davantage conditionnés à entendre puisque son usage est plus courant et fréquent que « inique ». Par ailleurs, non seulement ce dédoublement engendre deux significations, mais il entraîne aussi une reconfiguration syntaxique de l'extrait. En admettant, dans un premier temps, qu'il s'agisse de « et nique », nous comprendrons que le suicide, en plus d'être « incivique », est ici envisagé comme une trahison envers les parents. En mettant fin à sa vie, le « tu » *niquerait* « [sa] mère, [son] père ». Le syntagme « par en avant, par [en] arrière » peut, quant à lui, agir comme complément circonstanciel de manière du verbe *niquer*, ce qui renforce la trivialité du propos. Cependant, ce syntagme peut, de manière tout aussi plausible, se rattacher à la seconde unité phrastique de la citation; en ce sens, il devient, à l'instar de « en vers libres », complément circonstanciel de manière du verbe *frayer*. L'on constate ainsi que l'emploi de « et nique » assure la cohésion syntaxique de ces vers; la polyvalence du vers « Par en avant, par [en] arrière », loin d'être problématique, permet au contraire une interprétation plus libre. Dans un second temps, la substitution de « et nique » par « inique » modifie, à l'évidence, le sens du premier vers dans la mesure où il octroie une différente portée à la dénonciation du suicide, désormais envisagé comme une injustice envers autrui, un délit. En revanche, l'utilisation de l'adjectif « inique » nous contraint à reconsidérer la syntaxe de l'extrait. Dans ce cas, le vers « ta mère ton père », ne pouvant être

---

<sup>22</sup> Loco Locass, « Langage-toi », *Manifestif*, *op. cit.*, p. 34-35.

rattaché à aucune construction syntaxique, parasite cette configuration. « Par en avant, par [en] arrière », quant à lui, perd l'ambivalence de sa fonction grammaticale et ne peut être, désormais, que complément circonstanciel de manière du verbe *frayer*. Ainsi, l'emploi de « inique » sclérose l'extrait sur le plan syntaxique et limite, de ce fait, l'interprétation possible. De cette manière, bien qu'à l'oral l'expression « et nique » prévale instinctivement, le rapprochement phonétique avec « inique » nous fait entendre les deux termes de manière simultanée, ce qui permet l'accès à la polysémie et le heurt entre les deux niveaux de langue. En optant pour « inique », l'écrit demeure certes plus révérencieux en fixant le terme appartenant à un registre plus soutenu, mais restreint le potentiel sémantique de l'extrait en présentant une anomalie syntaxique qui relève d'une configuration uniquement détectable à l'oral. Dans son article « La co-énonciation, carrefour des anticipations linguistiques », Catherine Fuchs nous indique qu'

[à] un point donné de la construction de l'énoncé, il arrive qu'advienne une sorte de télescopage de constructions, dû à une surcharge de l'« à produire » visé. Dans un cas de ce genre, l'émetteur est amené à substituer au co-texte ultérieur prévu une autre suite, sous la pression d'une anticipation en quelque sorte surdéterminée : l'« à produire » visé est tellement prégnant qu'il induit un cumul de configurations signifiantes<sup>23</sup>.

Nous assistons donc, dans notre extrait, à une « surcharge de l'«à produire» visé »; l'écrit, optant pour « inique », tente en même temps de pallier l'oral, d'où le dysfonctionnement syntaxique, inéluctable malgré la mise en retrait<sup>24</sup> du vers « ta mère ton père ».

Ainsi, les deux exemples que nous venons d'étudier nous montrent que, dans ce cas d'espèce, l'accès à la version orale du texte s'avère indispensable au foisonnement du sens. L'auditeur peut aisément passer outre le texte écrit, dans la mesure où celui-ci n'ajoute pas de strates sémantiques supplémentaires; il fixe plutôt une signification en particulier.

---

<sup>23</sup> Catherine Fuchs, « La co-énonciation, carrefour des anticipations linguistiques », Rudolph Sock et Béatrice Vaxelaire (dir.), *L'anticipation à l'horizon du Présent*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 184.

<sup>24</sup> Qui peut être ici envisagée comme des parenthèses.



Dans notre première sous-partie, nous avons mentionné que certains retours à la ligne, disposant un mot ou une expression sur deux vers, fonctionnent comme des procédés médiateurs permettant la correspondance entre la version orale et écrite d'un même texte. Dans cet extrait, le premier retour à ligne de cet ordre a effectivement cette fonction en plus de marquer, à travers le mot-charnière « donne », le passage d'un tout sémantique (« la somme de sa propre donne ») à un autre (« donne-toi »). En revanche, et c'est ce qui nous intéresse davantage ici, le second retour à la ligne relève d'un tout autre ordre. Comme nous l'avons souligné plus haut, à l'oral, nous entendons incontestablement le terme « loisir ». Du côté écrit, cependant, la disposition typographique du mot scindé mène à un dédoublement sémantique. D'une part, l'alignement des deux parties du mot permet de lire « loisir », tel que prononcé par le groupe. Néanmoins, la scission du mot et le retour à la ligne engendrent, d'autre part, deux mots différents. Le terme « sir », tiré de l'anglais, est alors mis en apposition et l'on comprendra : « donne-toi comme loi, *sir*, de mettre au repos l'oisiveté ». Le choix d'une telle graphie propose donc un trait d'ironie. Dans « Langage-toi », Loco Locass traite de la « fuite du langage » en dénonçant l'assimilation à la culture langagière anglo-saxonne et en préconisant l'emploi de la langue française comme une forme d'engagement social. Ainsi, non seulement l'on apostrophe le lecteur, de manière ironique, avec le terme « sir », mais l'on transforme aussi fondamentalement le sens du vers : de la liberté (*avoir le loisir de*), l'on passe ici à la contrainte (une loi). Par ailleurs, nous constatons que cette démultiplication des sens ne repose pas sur un effet d'homophonie. Par conséquent, Loco Locass a dû choisir une des deux prononciations qui s'offraient à lui : le choix de faire siffler ou non le « s » fixe un sens en excluant l'autre.

Si l'extrait que nous venons d'examiner s'avère l'un des plus représentatifs de ce cas d'espèce, notons que d'autres exemples moins marquants illustrent aussi cette relation particulière entre la version orale et écrite d'un texte. Ces divers exemples s'avèrent moins frappants dans la mesure où ils se fondent sur l'homophonie. Dans la version écrite de « Spleen et Montréal », l'on peut lire : « Assis ici et là...las...las<sup>27</sup> ». À l'oral, la distinction entre l'adverbe et l'adjectif n'est aucunement possible sur le plan phonétique. Seul l'horizon d'attente d'un auditeur averti permet d'entrevoir, voire d'espérer, un jeu de mots potentiel. Autrement, il ne s'agit que d'une répétition rythmique de l'adverbe, ce qui ne serait pas incongru dans le cadre d'un texte rappé. L'accès à une strate sémantique supplémentaire dépend donc nécessairement de la consultation du texte écrit. Qu'il soit averti ou non, l'auditeur doit avoir accès à la version écrite afin de corroborer, voire de découvrir le jeu de mots. Avec le texte écrit, le sens se déploie en évoquant la lassitude caractéristique du spleen baudelairien. Bien qu'un rapprochement puisse être effectué entre cet exemple et les autres qui ont été mis de l'avant dans le cas d'espèce précédent, une nuance permet de bien les distinguer : dans le deuxième cas d'espèce, tous les potentiels sémantiques basés sur l'homophonie sont détectables dans le texte oral; la version écrite, par la graphie choisie, fige une signification particulière. Par contre, dans le vers que nous venons de commenter, le contexte de gauche, soit l'adverbe de lieu « ici », nous conditionne à entendre « là », autre adverbe de lieu, et brouille, à l'oral, les pistes de l'homophonie potentielle qui s'ensuit. Ainsi, le recours à la version écrite entraîne l'ajout de sens qu'il est certes possible d'anticiper, mais non de confirmer dans la version orale.

---

<sup>27</sup> Loco Locass, « Spleen et Montréal », *Poids plume*, *op.cit.*, p. 63.

Ces deux exemples, bien qu'ils diffèrent légèrement de nature, illustrent comment le choix d'une graphie particulière apporte une plus-value sémantique au texte oral, qui, quant à lui, fixe un sens. Lorsque la stratification sémantique est fondée sur l'homophonie, la découverte du texte écrit ne permet l'ajout d'une signification que par la graphie de l'homophone; l'effet de surprise ne réside que dans l'orthographe du mot. En revanche, lorsque le jeu de mots n'est pas phonétique, mais typographique (la division d'un terme donnant lieu à deux mots distincts imperceptibles oralement), le texte connaît un véritable dédoublement. Dans ce cas, la version orale, masquant la présence d'une autre signification, nous livre un sens univoque. Le texte écrit contient, par conséquent, tous les potentiels sémantiques. D'une part, il comprend le texte tel qu'il est prononcé. D'autre part, il propose un texte différent qui n'est accessible que par la lecture.

*L'oralisation est nécessaire à la cohérence / paradoxe du texte écrit (polysémie et fuite du sens)*

Ce cas d'espèce s'avère le plus complexe dans la mesure où la cohérence grammaticale d'un syntagme ou d'un vers donné dépend fondamentalement de l'oralisation. Dans la version orale d'« Art poétik », l'on entend la formule suivante : « [Nonne à tes pieds, ma divine comédie humaine] ». Afin de contextualiser ce propos, rappelons la visée métatextuelle d'« Art poétik », texte dans lequel le groupe inclut de nombreuses mentions renvoyant à son projet artistique. En l'occurrence, le syntagme qui nous intéresse ici, soit « Nonne à tes pieds », constitue une périphrase mise en apposition qui fait partie intégrante de la métaphore caractérisant l'œuvre de Loco Locass : telle une nonne aux pieds de son lecteur/auditeur (le « tu »), l'œuvre consiste en une divine comédie humaine. En revanche, la

version écrite de ce syntagme se présente comme suit : « Nonne athée pied<sup>28</sup> ». Le jeu sur l’homophonie opéré par le changement de médium entraîne alors un double effet. Il engendre, d’une part, une perte de sens découlant d’une anomalie d’abord syntaxique; sur un support écrit et indépendamment de son oralisation, cet enchaînement particulier de mots n’est pas cohérent en soi. Nous remarquons aussi l’accord inusité de « pied », qui est ici au singulier. L’absence de la marque du pluriel brouille alors les pistes de l’homophonie pour un lecteur négligeant la version orale du syntagme. Sur le plan strictement grammatical et syntaxique, la construction insolite conduit donc à une incohérence, voire à une fuite du sens. Ainsi, sous sa forme écrite, ce vers provoque une obstruction sémantique. D’autre part, à la lumière du texte oral, le choix d’une graphie jouant sur l’homophonie permet d’ajouter une strate sémantique et de déployer la portée poétique du propos. Dans un premier temps, il donne lieu à l’oxymore « nonne athée ». Celle-ci, dans un second temps, participe à l’économie de la métaphore dans la mesure où elle est renforcée par l’oxymore qui la suit, soit « divine comédie humaine ». Par ailleurs, notons que ce dernier syntagme se construit sur une symétrie ayant pour pivot le terme « comédie » et met en scène *La divine comédie* de Dante ainsi que *La comédie humaine* de Balzac. Sans entrer dans une analyse poussée de l’intertextualité, remarquons toutefois que ces deux œuvres construisent de véritables univers ; celui de Dante, notamment marqué par la religion (le Paradis, l’Enfer et le Purgatoire) et celui de Balzac, aux préoccupations réalistes centrées sur l’humain. Dès lors, à l’écrit, le syntagme « nonne athée » consolide le lien entre le profane et le sacré et renforce la métaphore : l’œuvre de Loco Locass regroupe, selon ce vers, deux antipodes et résulte en un tout englobant. Un retour à la version orale permet de solidifier cette image : l’œuvre, à la

---

<sup>28</sup> Loco Locass, « Art poétik », *Manifestif, op.cit.*, p. 104.

fois divine et humaine, se ploie aux pieds du « tu », de son lecteur/auditeur, de l'humain, voire de l'humanité.

Tandis que l'exemple que nous venons d'examiner illustre comment, à l'écrit, l'obstruction du sens découle de la syntaxe et de la grammaire, il advient aussi que l'obstacle sémantique réside à un niveau plus microscopique : celui du mot. Toujours dans « Art poétik », nous pouvons lire : « Je veux être à fleur de mot/Tendre la peau des mots-tambours/De cet appeau t'appeler ma leurreuse amour et ne plus parler<sup>29</sup> ». À l'oral, nous entendons : « De cet appeau t'appeler, malheureux amour, et ne plus parler », ce qui constitue une forme linguistique correcte. À l'écrit, cependant, l'intrusion du barbarisme, voire du néologisme, « leurreuse » provoque, quant à lui, un écart face à la norme linguistique. Toutefois, de même que dans l'exemple précédent, la graphie ici innovatrice du terme propose une strate sémantique supplémentaire à la métaphore. Tel un arroseur arrosé, l'amour qui leurre est à son tour attiré par l'appeau, celui des mots. Mise en abyme, l'image poétique se reflète ainsi sur elle-même, jusqu'à mener au silence : « et ne plus parler ».

De cette manière, ce cas d'espèce regroupe les occurrences textuelles qui nécessitent d'être oralisées afin de se conformer aux règles syntaxiques, grammaticales et linguistiques du français normatif. Nous entendons par « paradoxe de l'écrit » le double phénomène simultané de fuite et de gain de sens qui se produit lors du passage à l'écrit d'un syntagme ou d'un mot donné. D'une part, en effet, le choix particulier d'une forme écrite mène à des incongruités langagières (barbarismes), voire à des incohérences (syntaxiques et grammaticales). Lorsqu'envisagées indépendamment du texte oral, celles-ci peuvent engendrer une réelle perte du sens. En revanche, à la lumière de leur déclamation orale qui

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 103.

réhabilite le français normatif, ces anomalies entraînent, d'autre part, la stratification de diverses significations qui se juxtaposent les unes aux autres.

Les quatre cas d'espèces que nous venons d'analyser nous permettent d'appréhender la diversité des rapports sémantiques qu'entretiennent l'oral et l'écrit dans l'œuvre de Loco Locass. De sa manifestation la plus simple, soit lors de la correspondance sémantique entre le texte écrit et oral, à la plus complexe, cette relation est continuellement assurée par des procédés médiateurs, allant de la mise en page à la construction de réseaux sémantiques, qui tissent les deux versions. Que l'accès à la polysémie soit conditionné par l'oralisation ou par le support écrit, la lecture et l'écoute synchronique des textes est nécessaire afin de saisir la richesse sémantique de l'œuvre dans sa globalité. L'étude proposée dans ce premier chapitre démontre alors l'interdépendance des deux modes de diffusion, soudés sur le plan sémantique. En déterminant fondamentalement la production, cette interdépendance sémantique s'avère la première pierre de touche de notre réflexion générique. Outre l'aspect sémantique, l'économie de l'œuvre livre-t-elle d'autres indices qui la classeraient plutôt du côté de l'écrit que de l'oral, ou inversement?

## Chapitre II

### Les caractéristiques textuelles de l'écrit et de l'oral

On voit se dessiner [...] l'aire possible d'un nouvel humanisme : à la suspicion générale qui atteint le langage tout au long de la littérature moderne, se substitue une réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes. C'est seulement alors, que l'écrivain pourrait se dire entièrement engagé, lorsque sa liberté poétique se placerait à l'intérieur d'une condition verbale dont les limites seraient celles de la société et non celles d'une convention ou d'un public [...]<sup>30</sup>.

Comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, la richesse sémantique de l'œuvre de Loco Locass se trouve à la croisée des textes oraux et de leurs homologues écrits. Par ailleurs, bien que l'accès à ce potentiel sémantique doive nécessairement passer par l'appréhension, de manière simultanée, des textes vocalisés et écrits, il n'en demeure pas moins que les versions orale, d'une part, et écrite, d'autre part, se suffisent chacune à elles-mêmes<sup>31</sup>. Dans cette partie de notre recherche, nous tâcherons de mettre en évidence les procédés employés par Loco Locass qui confèrent une certaine autonomie aux textes oraux et écrits. Ainsi, nous verrons que ces deux modes de diffusion intrinsèquement distincts laissent des traces spécifiques dans le texte<sup>32</sup>. Nous tenterons donc de relever les caractéristiques textuelles appartenant soit au domaine de l'oral, soit à celui de l'écrit.

L'inventaire analytique de ces caractéristiques nous contraint à définir ce que nous entendons par « oral » et « écrit ». Bien que la définition de ces termes semble aller de soi

---

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 60-61.

<sup>31</sup> Même si cela restreint la polysémie.

<sup>32</sup> Sans l'adjectif « oral » ou « écrit », le terme « texte » est employé de façon « neutre », puisqu'il n'est pas déterminé par son mode de diffusion.

(dans le cursus scolaire traditionnel, l'un des fondements de l'acquisition langagière se base sur cette opposition oral/écrit), elle se complexifie et se problématise dans le cadre de notre recherche. En effet, « oral », *a priori* l'adjectif d'« oralité » (renvoyant à la notion anthropologique de *sociétés orales*<sup>33</sup>), renvoie aussi à un discours oralisé qui ne s'inscrit pas nécessairement dans un contexte anthropologique et sociologique d'oralité; en ce sens, il peut désigner un discours passant par l'exercice de la voix. Ainsi, l'emploi du terme « oral » peut porter à confusion. Employé par les critiques et théoriciens étudiant la littérature orale, l'acception du terme s'avère plutôt restrictive, car elle ne renvoie qu'à la notion d'oralité. Par contre, en dehors de ce champ d'étude particulier (nous pensons notamment au cadre scolaire), cet adjectif se veut trop souvent synonyme de « parlé ». Dans ce cas, comme le soulignent précisément Blanche-Benveniste et Bilger, « au lieu de ne désigner que le médium de la parole articulée, le terme oral s'utilise pour renvoyer à des propriétés de langage, et partout où l'on retrouve ces propriétés, on se donne le droit de dire que c'est de l'oral, même s'il est bien avéré que le médium est écrit<sup>34</sup>. » Il nous faut donc, pour les fins de notre recherche, établir des distinctions opérantes entre ces trois notions : pour l'instant, nous entendrons par « oralité », un système organisationnel ou, en d'autres termes, un régime de transmission et de diffusion des savoirs qui transite par la parole dans une société donnée (et préciserons que notre utilisation d' « oral » renvoie à cette notion, le cas échéant); « oral », quant à lui, s'applique à tout discours oralisé. Il ne s'inscrit pas dans un régime et agit plutôt comme un médium. Le « parlé », enfin, se situe au niveau linguistique et comprend toutes les

---

<sup>33</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 36 : « Idéalement, l'oralité pure définit une civilisation de la voix vive, où celle-ci constitue un dynamisme fondateur, à la fois préservateur des valeurs de parole et créateur des formes de discours propres à maintenir la cohésion sociale et la moralité du groupe. »

<sup>34</sup> Claire Blanche-Benveniste et Mireille Bilger, « Français parlé-oral spontané. Quelques réflexions », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. IV, n° 2, décembre 1999, p. 21.

caractéristiques de la langue parlée, telles que les élisions, l'absence de négation et certaines structures grammaticales et syntaxiques. La définition du terme « écrit », quant à elle, se décline de manière quelque peu similaire. Bien qu'à l'instar d' « oral », « écrit » désigne à la fois un régime anthropologique et un mode, il s'avère aussi le véhicule de la Littérature. Bien que cette idée soit de plus en plus remise en question et pour contourner la polémique, nous soulignerons, sobrement mais avec justesse, que, dans une société de l'écriture telle que la nôtre, la littérature consacrée s'avère écrite; il s'agit là d'un présupposé qui sous-tend toute la question de la littéarité. Dans ce chapitre, nous chercherons donc à relever les marques que l'oral et l'écrit (envisagés comme mode) laissent dans le texte.

### *Caractéristiques de l'oral*

Nous aborderons ici deux caractéristiques majeures de l'oral, soit le parlé et la langue familière, voire vernaculaire. Quelques précisions théoriques s'imposent alors. Comme nous venons de le mentionner dans la brève introduction à ce chapitre, il est important de distinguer, entre autres éléments, le mode de diffusion oral du parlé. Par ailleurs, en linguistique, l'oral tel que nous l'avons défini contient une sous-catégorie : l'oral spontané. Celui-ci, tel que sa dénomination l'indique, implique une situation communicationnelle spontanée dans la mesure où les différentes conditions *sine qua non* à la communication sont réunies de manière synchronique. En revanche, selon Blanche-Benveniste et Bilger :

ce que l'on va pouvoir entendre par "oral spontané" finit par renvoyer, et ce de manière implicite, à un usage particulier et restreint de la langue orale, à savoir le "parler familier ou relâché". Et, inversement, les caractéristiques de la langue spontanée, supposée familière ou non-conventionnelle, semblent mener directement à l'idée de "langue parlée", même si on les trouve dans des productions écrites [...] De cette confusion, il en résulte que, par un paradoxe assez bizarre, beaucoup d'auteurs en

sont venus à manipuler des notions comme "le parlé parlé" et le "parlé écrit", ou encore "l'oral dans l'écrit"<sup>35</sup>.

Bien que nous appréhendions aisément le paradoxe soulevé par ces linguistes, nous sommes d'avis que les propriétés de notre corpus nous permettent d'y échapper. En effet, si de nombreuses productions poétiques, notamment celles de la modernité, insèrent « de l'oral dans l'écrit », retenons simplement que ces textes demeurent, à l'évidence, des poèmes écrits. En revanche, nous le savons, les textes de Loco Locass sont produits en fonction de leur double diffusion, orale et écrite. Ainsi, nous jugerons pertinent d'envisager certaines caractéristiques de la langue parlée, populaire et vernaculaire, non pas comme des propriétés stylistiques, voire des artifices de l'écrit, mais comme étant représentatives du mode de diffusion oral. Bien entendu, nous n'avançons pas que ces caractéristiques soient une conséquence intrinsèque au mode de diffusion, mais elles relèvent bel et bien d'un choix de Loco Locass qui, tenant compte du médium oral, décide d'insérer des propriétés langagières du parlé et du registre familier. Enfin, à la lumière de l'étude que nous avons présentée dans notre premier chapitre, nous comprendrons que ces marques de l'oral se retrouvent aussi dans les textes écrits.

Dans leur article « Oral et familier : du lexique à l'organisation du discours », Daniel et Françoise Luzzati proposent la distinction suivante entre le parlé (certes, ils emploient le terme « oral », mais nul besoin de revenir sur ce point) et le familier :

l'opposition entre le familier et les autres niveaux de langue est de nature lexicale, alors que l'opposition entre l'oral et l'écrit se traduit dans la syntaxe, ou plutôt l'organisation du discours. « L'homme que je parle avec ben c'est un policier » relèverait en somme de l'oral et non du familier; « le mec auquel je cause est un flic », du familier et non de l'oral. Cela supposerait, ce qui ne va pas de soi, qu'il n'y ait pas plus de syntaxe familière que de vocabulaire de l'oral<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Françoise Luzzati et Daniel Luzzati, « Oral et familier : du lexique à l'organisation du discours », *L'information grammaticale*, n° 30, 1986, p. 23.

C'est autour de cette opposition que nous avons décidé de structurer cette partie de notre étude, en nous attardant d'abord aux marques syntaxiques du parlé, puis aux occurrences lexicales du langage familier ou populaire.

Dans l'ouvrage *Le français parlé*, Claire Blanche-Benveniste précise qu'« [é]tudier le français parlé, c'est étudier des discours généralement non préparés à l'avance. Or, lorsque nous produisons des discours non préparés, nous les composons au fur et à mesure de leur production en laissant des traces de cette production<sup>37</sup>. » Nous le savons, les textes de Loco Locass ne sont pas des productions spontanées et ne peuvent, en ce sens, être considérés comme des discours parlés. Toutefois, cette œuvre est fortement marquée par l'insertion, au sein des textes écrits, de propriétés constitutives de la langue parlée qui font écho au médium oral.

L'élision du « e » caduc s'avère la première de ces marques car, « dès lors que l'écrit se mêle de vouloir restituer l'oral, vient en général se poser le problème de cet e dont le traitement à l'oral est complexe et qui est source d'altérations de graphie<sup>38</sup> ». Le plus souvent, « on en indique la non-réalisation en substituant [...] une apostrophe au graphème e plutôt qu'en supprimant purement et simplement celui-ci<sup>39</sup>. » Dans notre corpus, cette élision se manifeste d'abord par la suppression du « e » final des pronoms personnels sujets (« J'fouette<sup>40</sup> »), ou objets (« t'dit<sup>41</sup> »), voire des pronoms démonstratifs (« C'qui<sup>42</sup> ») ou des articles (« l'coup<sup>43</sup> »). Elle se retrouve ensuite au cœur de certains mots (« s'rait<sup>44</sup> » ou

---

<sup>37</sup> Claire Blanche-Benveniste, *Le français parlé, études grammaticales*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, p. 17.

<sup>38</sup> Catherine Vigneau-Rouayrenc, « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E », *Langue française*, n° 89, 1991, p. 20.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Loco Locass, « Engouement », *Poids plume, op.cit.*, p. 91.

<sup>41</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op.cit.*, p. 14.

<sup>42</sup> Loco Locass, « La censure pour l'échafaud », *Poids plume, op.cit.*, p. 56.

<sup>43</sup> Loco Locass, « Maison et Idéal », *Poids plume, op.cit.*, p. 66.

<sup>44</sup> Loco Locass, « Spleen et Montréal », *Poids plume, op.cit.*, p. 63.

« T'nez-vous<sup>45</sup> », notamment). Si l'apostrophe permet d'éliminer le « e », elle sert aussi à refléter des élisions propres à la prononciation voulue par Loco Locass : « p'têt<sup>46</sup> » (*peut-être*), « c't'un<sup>47</sup> » (*c'est un*), « V'là<sup>48</sup> » (*voilà*), etc. De la même manière, l'apostrophe remplace parfois un mot complet : « dans'glace<sup>49</sup> ».

L'absence de négation complète constitue aussi un trait de la langue parlée (« j'veux pas<sup>50</sup> »); elle se traduit également par une construction orale de l'impératif où la négation se forme par l'ajout de « pas » à la forme affirmative : « Trompe-toi pas<sup>51</sup> » ou « Cherche-moi pas<sup>52</sup> », par exemple. Nous retrouvons des appuis du discours (*ben, euh*) ainsi qu'une prééminence de la fonction emphatique, distinctive du parlé : « Tu me laisses pas d'autre choix, toi<sup>53</sup> » ou encore « Moi, j'avais voté Bloc<sup>54</sup> ». De plus, nous relevons des formes interrogatives qui, propres au parlé québécois, se construisent autour de la répétition de la particule « tu » : « tu/M'aimes-tu<sup>55</sup>? », « tu/La pognes-tu<sup>56</sup>? » et, faisant appel à une élision, « 'Est-tu si bonne<sup>57</sup>? » Enfin, la graphie de certains termes se situe entre le parlé et le familier. Nous pensons notamment aux occurrences telles que « pis », « ch'us », « tsé », « icitte », « din » ainsi qu'à l'emploi de « y » renvoyant à « il ». Bien que ces exemples aient pu être mentionnés dans notre étude du registre familier, nous sommes d'avis qu'ils se veulent davantage une traduction du parlé qu'un indice du familier, car la graphie de ces

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Loco Locass, « Maison et Idéal », *Poids plume, op.cit.*, p. 66.

<sup>48</sup> Loco Locass, « La survenante », *Poids plume, op.cit.*, p. 71.

<sup>49</sup> Loco Locass, « Groove Grave », *Poids plume, op.cit.*, p. 38.

<sup>50</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op.cit.*, p. 14.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>52</sup> Loco Locass, « La survenante », *Poids plume, op.cit.*, p. 70.

<sup>53</sup> Loco Locass, « La censure pour l'échafaud », *Poids plume, op.cit.*, p. 54.

<sup>54</sup> Loco Locass, « Sheila, ch'us là », *Manifestif, op.cit.*, p. 23.

<sup>55</sup> Loco Locass, « Engouement », *Poids plume, op.cit.*, p. 89.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Loco Locass, « Bonzaïon », *Poids plume, op.cit.*, p. 45.

termes reflète une prononciation régionale. En employant des procédés propres à la langue parlée dans ses textes oraux qui sont conservés dans ses textes écrits, Loco Locass assure le maintien du rythme d'un médium à l'autre.

À ces caractéristiques de la langue parlée s'ajoutent celles du langage familier, voire grossier ou vulgaire, qui se présentent sous trois formes différentes. Nous relèverons d'abord, de manière non exhaustive, les éléments lexicaux, puis les tournures de phrases<sup>58</sup> appartenant à ce registre qui, bien qu'ils soient le reflet d'un discours oralisé et d'un choix stylistique, n'ont aucune incidence sur le sens à proprement parler. Nous analyserons ensuite, de manière plus approfondie, les instances où l'utilisation d'un tel registre est mise au service des jeux de mots.

Sur le plan lexical, les termes familiers peuvent être divisés en quatre sous-catégories. D'abord, les mots tels que « guéguerres<sup>59</sup> », « zieuter<sup>60</sup> », « tchatche<sup>61</sup> », « causent<sup>62</sup> », « trouille<sup>63</sup> », « mec<sup>64</sup> », etc. appartiennent à un registre familier plus général. Par ailleurs, l'inscription de Loco Locass dans la francophonie québécoise engendre des manifestations d'un registre familier plus local. En effet, nous constatons la présence d'anglicismes : « *fitter*<sup>65</sup> », « *trip*<sup>66</sup> », « *catch*<sup>67</sup> », « *gansta*<sup>68</sup> » « *man*<sup>69</sup> », ainsi que de régionalismes :

---

<sup>58</sup> Tel que l'avancent Françoise et Daniel Luzzati dans « Oral et familier : du lexique à l'organisation du discours » (*op.cit.*, p. 27), « [o]n ne peut [...] pas parler de syntaxe familière, mais simplement de tournures, constituant une forme de lexique ».

<sup>59</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op.cit.*, p. 14.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>62</sup> Loco Locass, « Malamalangué », *Manifestif, op.cit.*, p. 53.

<sup>63</sup> Loco Locass, « La censure pour l'échafaud », *Poids plume, op.cit.*, p. 57.

<sup>64</sup> Loco Locass, « La survenante », *Poids plume, op.cit.*, p. 70.

<sup>65</sup> Loco Locass, « Malamalangué », *Manifestif, op.cit.*, p. 52.

<sup>66</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op.cit.*, p. 15.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Loco Locass, « Maison et Idéal », *Poids plume, op.cit.*, p. 66.

« toune<sup>70</sup> », « chum<sup>71</sup> », « pognes<sup>72</sup> » (employé comme un verbe). Nous relevons enfin un lexique grossier, voire vulgaire, qu'il soit répandu dans la francophonie (« [e]nculer<sup>73</sup> », « couilles<sup>74</sup> », « cons<sup>75</sup> ») ou plus spécifiquement québécois (« [s]acrament<sup>76</sup> », « [c]âlisse<sup>77</sup> », « [t]i-cul<sup>78</sup> », « 'stie<sup>79</sup> », « crissement<sup>80</sup> »). Nous remarquerons ici quelques orthographe fautives, qui reflètent les accents toniques de la prononciation. Des expressions ou tournures de phrases familières parsèment aussi les textes. À l'instar du lexique, celles-ci peuvent s'avérer plus universelles (« ras l'bol<sup>81</sup> » et « être dans l'coup<sup>82</sup> », par exemple) ou davantage locales : « [c]risserait not'camp<sup>83</sup> » et sa variante « sac' son camp<sup>84</sup> », « en beau calvaire<sup>85</sup> », « sacré tout à terre<sup>86</sup> », « [t]ja yeule<sup>87</sup> », « faire la piasse<sup>88</sup> », etc.

Si tous ces exemples du lexique familier, incluant jurons et grossièretés, se greffent ponctuellement aux textes, réitérons qu'ils ne reflètent qu'un choix esthétique et stylistique d'expression. En revanche, il advient que l'emploi du registre populaire s'inscrive dans une démarche sémantique, en générant un jeu de mots. Dans « Art poétik », nous pouvons lire : « Je suis fou, ouf!, content de m'entendre le dire certainement<sup>89</sup> ». *A priori*, le mot « ouf »

<sup>70</sup> Loco Locass, « Bonzaïon », *Poids plume, op.cit.*, p. 49.

<sup>71</sup> Loco Locass, « Maison et Idéal », *Poids plume, op.cit.*, p. 66.

<sup>72</sup> Loco Locass, « Engouement », *Poids plume, op.cit.*, p. 89.

<sup>73</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op.cit.*, p. 14.

<sup>74</sup> Loco Locass, « La censure pour l'échafaud », *Poids plume, op.cit.*, p. 57.

<sup>75</sup> Loco Locass, « Libérez-nous des Libéraux », *Poids plume, op.cit.*, p. 91.

<sup>76</sup> Loco Locass, « Antigone », *Poids plume, op.cit.*, p. 76.

<sup>77</sup> Loco Locass, « Libérez-nous des Libéraux », *Poids plume, op.cit.*, p. 81.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>79</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op.cit.*, p. 13.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>82</sup> Loco Locass, « Maison et Idéal », *Poids plume, op.cit.*, p. 66.

<sup>83</sup> Loco Locass, « Sheila, ch'us là », *Manifestif, op.cit.*, p. 24.

<sup>84</sup> Loco Locass, « Malamalange », *Manifestif, op.cit.*, p. 49.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>86</sup> Loco Locass, « Libérez-nous des Libéraux », *Poids plume, op.cit.*, p. 81.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> Loco Locass, « Art poétik », *Manifestif, op.cit.*, p. 104.

consiste en une onomatopée, d'autant plus qu'il est suivi d'un point d'exclamation. Bien qu'à l'écrit ce terme soit encadré par des virgules, celui-ci est davantage mis en relief à l'oral, avec une pause rythmique marquée. Une telle emphase, quoiqu'elle ne soit pas essentielle (le jeu de mots est aussi perceptible à l'écrit), permet de reconnaître, peut-être plus aisément, la forme de « fou » en verlan, soit « ouf ». Ainsi, ce terme agit comme une charnière entre deux tous sémantiques. En effet, il entraîne, d'une part, la répétition-variation de « fou » tout en correspondant, d'autre part, au sentiment de soulagement qui figure dans la suite du vers. Un autre vers, tiré de « La survenante » met de l'avant le même phénomène : « Les mots me manquent, manque de peau pas manque de chance/Manque de chair pour faire la différence<sup>90</sup> ». Ici, le ludique est engendré par le nom « peau ». Afin de replacer notre exemple dans son contexte textuel, à la page précédente, l'on peut lire le vers suivant : « Dans un monde noir de mots/Je cherche un mot noir de monde/Mais y'a pas de mot<sup>91</sup> ». Par conséquent, lorsque l'on en vient au vers qui nous intéresse, le mot « peau » ne contient pas d'ambiguïté et ce, même à l'oral : il découle du co-texte et du champ sémantique du « mot noir de monde » et est entendu comme un organe. En revanche, Loco Locass équivoque dès lors qu'il précise : « pas manque de chance ». L'on doit alors remplacer « peau » par son homophone « pot », dont il résulte l'expression familière « manque de pot ». Le jeu se poursuit alors au vers suivant : « Manque de chair pour faire la différence ». L'on incite ici le lecteur à bien comprendre le propos en employant un terme appartenant au même champ sémantique que « peau », soit « chair ». La signification de la fin du vers se dédouble à son tour. Notre première analyse de celle-ci a été orientée en fonction de l'engagement de Loco Locass. Considérant qu'il s'agit d'un texte métatextuel, nous avons d'abord interprété cette

---

<sup>90</sup> Loco Locass, « La survenante », *Poids plume, op.cit.*, p. 70.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 69.

fin de vers comme exprimant une volonté de changement. En ce sens, les mots « noir[s] de monde » permettraient de « faire une différence », pour reprendre l'expression calquée sur l'anglais. Bien que celle-ci soit reprise en fin de vers, nous ne pouvons passer outre le changement d'article : ici, il ne s'agit pas de faire « une » différence, mais bien « la » différence. Loco Locass se joue donc de ses lecteurs/auditeurs en leur indiquant qu'il faut bien différencier « peau » de « pot », justifiant ainsi le recours au synonyme « chair ». Dans « Manifestif », l'usage du familier à des fins ludiques atteint son paroxysme à travers les vers suivants :

Ma bouche s'abouche à ta bouche  
Pis t'*french* en français  
Smack!  
J'jac *asse*, t'as l'air de penser que j'parle  
La langue des *fat ass*  
F'at'tention  
C'est que j'vas fast  
ueusement vite<sup>92</sup>

Le jeu de mots est amorcé au second vers à travers la discordance entre le sens et la forme. L'emploi du terme anglais (ici, non francisé, i.e. non conjugué) « french » mis en italique crée un paradoxe entre ce qui est proposé au niveau du contenu, soit un baiser « en français » et ce qui est formellement livré : la traduction anglaise de « français ». Suivant la même logique, « Smack » correspond évidemment à l'onomatopée du baiser. En revanche, *to smack*, en anglais, signifie donner une gifle; le jeu de mots, reposant sur le paradoxe, fait effectivement violence au lecteur/auditeur qui est confronté à la contradiction. Notre analyse s'avère au vers suivant avec une adresse au lecteur/auditeur. Si « je jacasse » est, en soi, une expression familière de la langue française, la typographie sous laquelle elle se présente, « J'jac *asse* », tend davantage vers le terme anglais « Jackass ». En effet, l'élision (renvoyant

---

<sup>92</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op.cit.*, p. 13.

à l'oral) du « je » en « j' » permet d'effacer phonétiquement le « e » et soude les deux « j » qui ne forment qu'un seul phonème. La scission du mot et la mise en italique de « *asse* » (qui, notons-le, conserve le « e » de « jacasse ») confirme la polysémie. Certes, l'expression française demeure, mais elle se mute en invective, mise en apposition, qui interpelle le lecteur/auditeur. Le « je » dénonce alors le « tu » en lui reprochant, à travers cette insulte, de « penser que j'parle/ La langue des *fat ass* ». Cette réprimande infondée rajoute donc une strate supplémentaire au ludique. La reprise phonétique de « *fat ass* » sous la forme de « F'at'tention » soude davantage l'anglais et le français. Afin de détromper le lecteur/auditeur (qui, selon le « je », pense à tort que celui-ci s'exprime en anglais), le « je » explique la cause de la confusion: « C'est que j'vas fast/ueusement vite ». Le paradoxe atteint alors son point culminant. La coupure de l'adverbe « fastueusement » et le rejet sur le vers suivant engendrent le terme anglais « *fast* », répété en français pour clore le passage. Le « je » s'en remet donc à la magnificence et à la rapidité de son débit de parole qui seraient à l'origine du paradoxe : l'usage de l'anglais est complètement nié; l'on soutient qu'il ne s'agissait que d'une illusion engendrée par l'oralisation du discours. La virtuosité de cet extrait réside donc dans l'utilisation calculée du lexique et des tournures de phrase familières, qui créent une tension entre l'anglais et le français ainsi qu'entre la forme et le contenu du texte.

Si l'emploi de procédés propres à la langue parlée et au registre familier est représentatif de l'œuvre de Loco Locass, précisons qu'il n'est pas systématique, dans la mesure où l'usage normatif de la langue écrite n'est pas constamment évacué. En réalité, la caractéristique fondamentale de la production de Loco Locass réside dans le heurt entre le

parlé/familier et l'utilisation recherchée d'une langue soutenue, voire littéraire, tel que nous le constatons notamment dans l'extrait suivant :

À l'affût des fumisteries, de mes funestes et fumeuses  
affinités avec les régimes honnis  
J'affûte mes flûtes et réfute le « vous fûtes ceci »  
Me méfie des « vous fîtes fi des Juifs pis des fifs ici  
De tout ce qui s'différencie  
Que s'il eût fallu qu'il y eût des fours ici  
Vous en auriez fait, pour sûr, du poulet frit [...]»<sup>93</sup> »

Ici, le passé simple ainsi que l'imparfait et le plus-que-parfait du subjonctif de même que l'adjectif « honnis » contrastent avec les structures du parlé (élision, « pour sûr ») et les termes familiers (« fumisteries », « fifs »), voire avec la trivialité du « poulet frit ». Ce phénomène de cohabitation de deux registres parfois diamétralement opposés nous permet déjà d'entrevoir que la production de Loco Locass, en plus d'être marquée par des caractéristiques orales liées à un des deux médiums, contient aussi des traces constitutives de la littérature écrite.

### *Caractéristiques de l'écrit*

Si, comme nous venons de le voir, le mode de diffusion oral est pris en compte lors du processus d'écriture et se reflète notamment par l'insertion du parlé dans les textes, nous constatons la présence tout aussi prégnante de procédés relevant davantage de la littérature écrite, soit l'intertextualité et la métatextualité. Classées par Genette sous la notion plus générale de *transtextualité*, soit « tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes<sup>94</sup> », ces deux types de relations transtextuelles se situent au

---

<sup>93</sup> Loco Locass, « La censure pour l'échafaud », *Poids plume, op.cit.*, p. 53.

<sup>94</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 7.

niveau même du texte (contrairement à la paratextualité ou à l'architextualité, notamment) et s'avèrent caractéristiques de la production de Loco Locass.

Nous aborderons d'abord l'intertextualité, que Genette définit

par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...], qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable[...]<sup>95</sup>.

Bien qu'à l'instar de Genette, Michael Riffaterre considère « [l']intertextualité [...] [comme] la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie<sup>96</sup> », il ajoute que « [l]a perception de ces rapports est [...] une des composantes fondamentales de la littérarité<sup>97</sup> ». Dans son article « La syllepse intertextuelle », Riffaterre explique davantage cette relation entre intertextualité et littérarité lorsqu'il énonce que :

L'intertextualité est un mode de perception du texte, c'est le mécanisme propre de la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. Le sens n'est que référentiel : il résulte des rapports, réels ou imaginaires, des mots avec leurs correspondants non verbaux. La signifiante au contraire résulte des rapports entre ces mêmes mots et des systèmes verbaux extérieurs au texte (mais parfois partiellement cités dans ce texte) et qui se trouvent soit à l'état potentiel dans la langue soit déjà actualisés dans la littérature. Le texte littéraire n'est donc pas simplement un ensemble de lexèmes organisés en syntagmes, mais un ensemble de présuppositions d'autres textes. Chacun des mots qui le composent n'aura de fonction littéraire que lorsqu'il sera d'abord compris, comme tous les mots, selon les règles du langage et les contraintes du contexte, mais aussi, presque simultanément, en fonction de l'intertexte qu'il présuppose<sup>98</sup>.

Précisons que l'objectif de notre thèse n'est pas de juger de la littérarité de notre corpus, mais seulement d'en relever certaines propriétés qui sont mises en œuvre dans les textes étudiés; le recours aux définitions de Riffaterre s'avère ici nécessaire dans la mesure où celles-ci nous permettent de justifier le classement de l'intertextualité comme un procédé associé à l'écrit.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>96</sup> Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Michael Riffaterre, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, p. 496.

Si l'emploi des termes « lecteur » et « lecture » dans les définitions de Riffaterre peut sembler anodin, il s'avère significatif dans le cadre de notre réflexion sur l'oral et l'écrit. De la même manière, si les théoriciens de l'oralité, tels que Paul Zumthor, se demandent s'il existe une littéarité des textes oraux<sup>99</sup>, c'est que la notion de littéarité ne se rattache traditionnellement qu'aux textes écrits; il en va de même, par extension, pour l'intertextualité.

Comme nous l'avons déjà souligné à maintes reprises, la production de Loco Locass foisonne de références intertextuelles. Notons que nous ne tenterons pas ici d'en faire le relevé exhaustif, mais tâcherons de répertorier quelques exemples pertinents pour notre étude. Cette intertextualité se traduit, d'abord, par la mention ça et là d'auteurs, souvent sans l'évocation d'une œuvre précise. Loin de ce que l'on appelle communément *name dropping*, l'inscription de ces auteurs dans le texte est, en grande partie, mise au service d'un trope. En effet, dans « Malamalange », l'on peut lire le vers suivant : « Notre syntaxe est en voie d'extinction/Minée/Contaminée/Déterminée/Par Shakespeare et ses sbires<sup>100</sup> ». Certes, le recours à Shakespeare pour désigner la langue anglaise n'est pas innovateur, mais il permet de nuancer le propos en évitant de tomber dans l'anglophobie. Ici, la dérive syntaxique et la contamination du français ne résultent pas du contact avec l'anglais à proprement parler, mais bien des individus actants qui en deviennent les hommes de main. De la même manière, dans « Manifestif », Loco Locass invoque Mallarmé en ces termes : « Ch'pas Mallarmé, pas d'raisons d'm'alarmer<sup>101</sup> ». Outre le jeu sur les sonorités, l'on comprendra que ce poète soit

---

<sup>99</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 38 : « Par là se pose la question fondamentale : la notion de "littéarité" s'applique-t-elle à la poésie orale? » La réponse à cette question soulevée en introduction ne s'esquisse d'ailleurs que partiellement au fil des pages.

<sup>100</sup> Loco Locass, « Malamalange », *Manifestif*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>101</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif*, *op. cit.*, p. 15.

choisi comme le représentant archétypal de l'hermétisme poétique. Loco Locass rassure alors son lecteur/auditeur en avançant, avec humour, que ses textes ne font pas preuve de la même étanchéité « alarmante » que ceux de Mallarmé. Alors que l'emploi de noms d'auteurs suffit parfois à évoquer leurs imaginaires et leurs postures respectifs, il advient, par ailleurs, que la figure auctoriale s'éclipse derrière le titre d'une de ces œuvres canoniques. En effet, dans « Malamalange », Loco Locass mentionne le célèbre poème de Michèle Lalonde, « Speak White »: « *Whatever man, we speak like we...* / “Speak White<sup>102</sup>” ». En plus d'être revendiqué par la présence de guillemets, l'intertexte est mis en relief par sa disposition sur la page. D'abord, les points de suspension du vers précédent créent une attente; celle-ci est ensuite prolongée par l'enjambement sur la page de droite, où est placé, stratégiquement, le titre du poème de Lalonde. Comme nous l'avons vu à travers d'autres extraits de « Malamalange », ce texte traite de la situation de la langue française au Québec, précaire selon Loco Locass. La nonchalance du propos « *Whatever man, we speak like we speak* » (précisons que ce dernier *speak* appartient à la fois à ce syntagme et au titre qui s'ensuit) se heurte rapidement au *speak white*. En faisant appel au poème emblématique de Lalonde, Loco Locass fait ressurgir un symbole de l'héritage culturel québécois dont il réactualise les enjeux. Les procédés scripturaires (de même que la prononciation sur l'album) font en sorte que le lecteur/auditeur ne peut passer outre la référence ayant ici une fonction mémorielle, voire didactique.

Par ailleurs, l'intertextualité se manifeste ensuite par des emprunts directs à d'autres textes qui, pour reprendre les termes de Genette, renvoient à la pratique de la *citation* (marquée par des guillemets). Il est intéressant de constater que l'utilisation des guillemets

---

<sup>102</sup> Loco Locass, « Malamalange », *Manifestif*, *op.cit.*, p. 52-53.

chez Loco Locass s'avère souvent dénaturée, dans la mesure où le passage cité n'est pas repris littéralement, mais a été modifié. C'est le cas notamment pour le vers suivant, tiré de « Libérez-nous des libéraux » : « “Je vais sous ton ciel, Muse! et je suis ton féal<sup>103!</sup>” » La citation originale, que l'on retrouve dans le poème « Ma Bohème » d'Arthur Rimbaud, se présente comme suit : « J'allais sous le ciel, Muse! et j'étais ton féal<sup>104</sup>; » Nous remarquerons le changement de temps verbal de l'imparfait au présent, celui de la ponctuation en fin de vers ainsi que le passage de l'article « le » à l'adjectif possessif « ton ». Les modifications qu'apporte Loco Locass à cette citation ne sont pas anodines, car elles engendrent ici l'ironie. S'adressant à Jean Charest (le texte, pamphlétaire, dénonce le gouvernement libéral au Québec), le « je » affirme, au vers précédent : « Si tu penses me faire taire, tu perds ton temps, j'suis intarissable<sup>105</sup> ». Loco Locass se réapproprie donc le vers rimbaldien afin d'attaquer celui qui était alors le dirigeant du parti libéral; en reconduisant le lyrisme de Rimbaud tout en détournant le propos original, le groupe parvient ici à lancer une flèche ironique des plus acérées.

Enfin, nous nous attarderons à l'allusion, troisième cas de figure énoncé par Genette qui, rappelons la définition qu'en donne celui-ci, consiste en un *énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable*. Dans notre corpus, les allusions peuvent, d'une part, se manifester de manière ponctuelle par des emprunts directs, mais non marqués par des guillemets ou des italiques. Il revient donc au lecteur/auditeur de déceler ces traces intertextuelles. Nous noterons que le texte « Langage-

---

<sup>103</sup> Loco Locass, « Libérez-nous des libéraux », *Poids plume, op.cit.*, p. 84.

<sup>104</sup> Arthur Rimbaud, « Ma Bohème », *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 56. Nous conservons volontairement le point-virgule de Rimbaud.

<sup>105</sup> Loco Locass, « Libérez-nous des libéraux », *op.cit.*, p. 84.

toi » emprunte son titre à la notion de *langagement* avancée par Lise Gauvin. Dans « Boom Baby Boom! », nous retrouvons les vers suivants : « Je suis en guerre ouverte/Les oranges sont vertes<sup>106</sup> ». Le titre d'une pièce de théâtre de Claude Gauvreau (*Les oranges sont vertes*) est complètement intégré au texte et forme un vers à lui seul. D'autres titres sont repris par Loco Locass, mais de manière encore plus détournée. Nous pensons à « Manifestif », qui à travers la phrase « C'est singulier mais j'adviens pluriel<sup>107</sup> » nous renvoie à l'ouvrage *Singulier pluriel* d'André Brochu. Dans cet essai, Brochu nous indique en introduction que :

Seul avec le texte, [...] [qui] réinvente le monde/le langage, je m'applique à comprendre c'est-à-dire à me laisser habiter par une vérité singulière et plurielle. Singulière, car l'écrivain a ses tics, ses thèmes, ses misères, son obscure damnation dont il doit obtenir vengeance, mais plurielle car, dans l'affrontement de sa fatalité intérieure, il rencontre celle de tous. En se disant lui-même [...], il assume le destin commun<sup>108</sup>.

Dans le texte de Loco Locass, qui s'avère un « manifeste festif », la référence à l'essai de Brochu prend alors tout son sens. D'autre part, il advient que les allusions empreignent et régissent des textes intégraux. De fait, le texte pamphlétaire « W Roi » s'attaquant à l'ex-président des États-Unis, George W. Bush, ne peut être complètement appréhendé qu'à la lumière de la pièce *Ubu roi* d'Alfred Jarry. Certes, la référence se profile déjà dans le titre et le parallèle entre Ubu et Bush est explicité lorsque l'on accuse celui-ci d'être « [l]'incarnation fatale du héros prophétique d'Alfred Jarry<sup>109</sup> », mais le texte de Loco Locass, qui file la métaphore, présuppose la lecture d'*Ubu*. Ce n'est qu'à l'aune de ce personnage éponyme que nous pouvons comprendre pleinement les vers suivants: « Il n'y pense plus, il ne pense plus qu'il a oublié de penser/Que pour penser – qu'est-ce que t'en penses? –/faudrait cesser de penser à sa panse, lui/ Paraphrasant Descartes, y se dit : “J'ai

---

<sup>106</sup> Loco Locass, « Boom Baby Boom! », *Manifestif, op.cit.*, p. 66.

<sup>107</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op.cit.*, p. 15. Soulignons la conjugaison à la première personne du singulier d'un verbe pourtant défectif.

<sup>108</sup> André Brochu, *Singulier pluriel*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 8.

<sup>109</sup> Loco Locass, « W Roi », *Poids plume, op.cit.*, p. 30.

une panse donc je suis<sup>110</sup> ». La modification du *je pense donc je suis* et le choix de l'homophone « panse » permettent de cristalliser l'opposition entre la pensée et le ventre. Nous le savons, le personnage de Jarry se caractérise par sa rustrerie, son appétit et son manque d'esprit; Bush reçoit ici la même qualification. La comparaison se poursuit plus loin : « Ubu, mafflu, ventru, lippu, pansu, dès lors penses-tu/qu'y pense à autre chose qu'à son pouvoir de dépenser<sup>111</sup>? » Le nom Ubu agit donc comme la matrice de l'énumération : chacun de ses termes ne comprend que deux syllabes et se termine par le même phonème, créant, nous l'avons déjà noté plus haut, une assonance. Ce choix a pour effet de générer un rythme scandé et pataud reflétant le caractère des deux personnages dont il est question. La dénonciation atteint ici son paroxysme et Bush, au dernier vers du texte, est qualifié de « drone<sup>112</sup> ». La référence à l'avion télécommandé est doublement chargée : d'une part, elle se rapporte à l'importance accordée au militaire lors des mandats de Bush; d'autre part, elle fait écho à Ubu, personnage fantoche. Tel un guignol, Bush, ne pouvant penser au-delà de son avidité, est incapable d'exercer son propre pouvoir. De cette manière, tout un volet de l'accusation repose sur la connaissance d'*Ubu roi* et serait occulté sans celle-ci. Alors que « W Roi » nous met sur la piste de son intertexte, « Spleen et Montréal », quant à lui, fonctionne davantage sur le mode de l'allusion. Bien que le spleen soit annoncé dans le titre, aucune autre référence explicite à l'œuvre baudelairienne n'est présente. Il revient donc au lecteur/auditeur de déceler l'esthétique romantique qui sous-tend ce texte. Celui-ci comprend trois mouvements. Dans un premier temps, l'on cherche à donner au texte son inflexion

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*

romantique. Bien que « [c]'est pas vraiment qu'ça va mal<sup>113</sup> », le « je », désabusé, nous fait part de son ennui profond : « Astreint au train-train quotidien comme un esclave à fond de calle/J'ai l'impression que la vie m'avale/Mais sans mon aval<sup>114</sup> ». L'introspection qui s'ensuit (« Je cherche un homme en moi ») reflète, dans une certaine mesure, le culte du « moi » romantique. Par ailleurs, le poème « Spleen » (LXXVIII) de Baudelaire est perceptible en filigrane dans les vers suivants : « Mais chaque jour un peu plus je ploie sous le poids/d'un couvercle ben vissé/Au-dessus de ma tête, une sorte de cercle ben vicié/Sans aspiration, j'peux pus respirer, aspiré/Par la spirale d'une houle à rappel, j'me rappelle/Qu'y faut que je coule encore plus profond<sup>115</sup> ». En effet, ce passage fait non seulement écho à la strophe liminaire du poème baudelairien (« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle/Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,/Et que de l'horizon embrassant tout le cercle/Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits<sup>116</sup> »), mais il reprend aussi, de manière plus générale, l'enfermement et le mouvement vertical de « Spleen ». Dans un second temps, le texte, conservant son atmosphère romantique, fait appel à un autre intertexte, celui-ci plus explicite : *La métamorphose* de Franz Kafka, qui fait intervenir le thème de l'aliénation : « Sangsue seule et scellée dans son salon/Morose, je me métamorphose/Comme le cafard du cas Kafka/Mon corps est comme une espèce d'insecte extrinsèque/à mon cortex<sup>117</sup> ». S'ajoute ensuite celui de la lassitude et de la paresse : « Assis ici et là...las..las.../Sans cesse, hélas, enlacé par la paresse<sup>118</sup> ». Enfin, le texte connaît un troisième mouvement dans lequel, le « je » se donne un dernier élan : « quand je le veux, je

---

<sup>113</sup> Loco Locass, « Spleen et Montréal », *Poids plume, op.cit.*, p. 60.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> Charles Baudelaire, « Spleen », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 2004 [1861], p. 84.

<sup>117</sup> Loco Locass, « Spleen et Montréal », *op.cit.*, p. 60.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 63.

peux devenir dieu [...] Tout comme Poséidon, je possède le don/De faire frémir les flots/Quand je dis “vent”, vingt vagues vont de l’avant<sup>119</sup>! » Le lien qui est alors tissé entre le « je » et une divinité (que ce soit dieu ou Poséidon), rappelle l’idée du poète-voyant romantique, qui, nous le savons, agit comme messenger, intermédiaire entre une entité spirituelle et le monde des hommes. Ainsi, le « je » tout-puissant se place ici en position de supériorité qui commande les éléments naturels. L’image qui émerge de ce passage fait aussi penser à la tempête, un des topoï du romantisme. La chute du texte, en revanche, nous ramène à l’échec du « je » ou, plus largement, du poète-voyant : « Mais le plus souvent, verre de vin à la main je divague en vain/sur le divan<sup>120</sup> ». La rupture, marquée par la conjonction de coordination en début de vers, nous reconduit donc au spleen et au détachement du « je ». Finalement, nous retrouvons dans ce texte le terme « idéal ». Non seulement celui-ci renvoie, comme son nom l’indique, à l’idéal, notion fondamentale pour Baudelaire et Rimbaud puis pour les symbolistes, mais il complète le titre d’une section des *Fleurs du Mal*, soit « Spleen et Idéal », dans laquelle se trouve le poème « Spleen ». Bien que l’allusion soit perceptible dans le titre de Loco Locass (« Montréal » conserve la rime), elle est incontournable lorsqu’on tient compte du texte suivant directement « Spleen et Montréal » dans le recueil et sur l’album, soit « Maison et Idéal<sup>121</sup> ». Conjointement, les deux titres restituent celui de Baudelaire.

« W Roi » et « Spleen et Montréal » se construisent donc sur une intertextualité allusive. Qu’il s’agisse d’œuvres, d’un ton ou d’une esthétique particuliers, la compréhension de ces deux textes repose sur une connaissance littéraire préalable et spécifique. Nous

---

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Loco Locass, « Maison et Idéal », *Poids plume*, *op.cit.*, p. 65.

proposons à présent d'analyser « Art poétik », texte dans lequel les trois catégories d'intertextualité que nous avons étudiées (soit la mention d'auteurs, la citation et l'allusion), concourent à la création d'un véritable art poétique. Nous le savons, « l'expression d'art poétique désigne [...] des traités pratiques, des manuels en prose ou en vers. La notion d'art s'y définit comme un savoir technique, un ensemble de préceptes susceptibles d'enseignement<sup>122</sup>. » S'éloignant de la fonction didactique qui proposerait un modèle, « Art poétik » s'attarde davantage à désigner l'esthétique et les influences propres à Loco Locass. Ainsi, le vers liminaire, que nous avons déjà mentionné dans notre chapitre précédent, donne le ton en mettant l'accent sur la sensibilité poétique : « Je veux être à fleur de peau/Fleurer la fleur, être la fine fleur de ma po/ésie<sup>123</sup> ». La délicatesse de la fleur est alors sublimée lorsqu'elle devient « la fleur de farine qui se pose dans les ravines/Des miches de ma mie<sup>124</sup> »; le texte s'empreint ici d'une sensualité qui s'intensifie au fil des deux premières strophes et qui se transmute peu à peu en une forme de rituel. L'atmosphère du texte rappelle alors fortement celle du poème d'Anne Hébert, « Le tombeau des rois ». En effet, la première strophe d'« Art poétik » met en scène un « je » qui se prépare à un rite charnel :

Des miches de ma mie et que ma narine  
Souffle, et vie, fait poudrer  
Ô vie poudroie sur moi, sur ma peau terre  
Ma poterie, mon vase égyptien  
Je veux être à fleur de peau  
Être beau avant d'être tien<sup>125</sup>

Le « je » d'Anne Hébert, quant à lui, alors qu'il descend dans les profondeurs du sépulcre, se transforme à son tour en une offrande :

---

<sup>122</sup> Alain Michel, « Arts poétiques », *Encyclopaedia Universalis*, [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2012.

<sup>123</sup> Loco Locass, « Art poétik », *Manifestif*, *op.cit.*, p. 103.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*

Sur une seule ligne rangée :  
La fumée d'encens, le gâteau de riz séché  
Et ma chair qui tremble :  
Offrande rituelle et soumise

Le masque d'or sur ma face absente  
Des fleurs violettes en guise de prunelles,  
L'ombre de l'amour me maquille à petits traits précis<sup>126</sup>

Le terme « vase égyptien » dans « Art poétik » se veut alors la clé de voûte permettant de déceler l'allusion au poème d'Hébert qui, évoquant « sept grands pharaons d'ébène<sup>127</sup> », place son « je » dans une crypte égyptienne. À l'instar du « je » qui, chez Hébert, arbore un masque funéraire, celui de Loco Locass est enduit de poudre. Le dialogue entre ces deux textes se poursuit à la seconde strophe :

Je veux être à fleur de mot  
Tendre la peau des mots-tambours  
De cet appeau t'appeler ma leurreuse amour et ne plus parler<sup>128</sup>

Le « je » d'Anne Hébert, quant à lui, avoue que « [l]'immobile désir des gisants [la] tire<sup>129</sup> ». Comme nous le savons, le « je » féminin du « Tombeau des rois » se fait attirer dans les profondeurs d'un hypogée égyptien dans lequel elle est prise par les morts avant de ressortir à l'aube, une fois le rituel initiatique terminé. En empruntant cette même atmosphère et en renvoyant aux mêmes champs sémantiques, Loco Locass place son « je » au même rang que les morts du poème d'Anne Hébert. Celui-ci participe donc au même rite, mais en devient l'acteur masculin. Cette allusion à Hébert est davantage mise en relief lorsque Loco Locass fait implicitement appel à Saint-Denys Garneau. En effet, nous pouvons lire, dans la deuxième strophe : « Je veux être à fleur de mot/Comme un chat guetter l'oiseau-mot qui bat

---

<sup>126</sup> Anne Hébert, « Le tombeau des rois », *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, 1993, p. 53.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> Loco Locass, « Art poétik », *op.cit.*, p. 103.

<sup>129</sup> Anne Hébert, *op.cit.*, p. 53.

la chamade en moi<sup>130</sup> ». L'image de l'oiseau évoque le poème « Cage d'oiseau » de Saint-Denys Garneau : « Je suis une cage d'oiseau/Une cage d'os/Avec un oiseau/L'oiseau dans ma cage d'os/C'est la mort qui fait son nid/[...]On entend froisser ses ailes/[...]On l'entend qui roucoule/Au fond/Comme un grelot/C'est un oiseau tenu captif/La mort dans ma cage d'os<sup>131</sup> ». Sachant qu'Anne Hébert et son cousin Saint-Denys Garneau étaient très proches et que la création de l'un pouvait parfois faire écho à celle de l'autre, nous ne nous étonnons pas de la présence d'un oiseau qui « respire/[e]t se plaint étrangement<sup>132</sup> » dans « Le tombeau des rois ». Ces deux intertextes donnent alors le ton à « Art poétik » qui, d'emblée, s'insère dans leur filiation. Plus loin, Loco Locass mentionne *Cent ans de solitude*, ouvrage de Gabriel Garcia Marquez (« Ci-gît “cent ans de solitude”<sup>133</sup> ») ainsi que le mouvement de la négritude, avant de citer *Phèdre* de Racine :

Tu te dis aigrie par la vie  
« Tout t'afflige et te nuit et conspire à te nuire »  
Tragique, vie agonique<sup>134</sup>

Lors de sa première apparition dans la pièce, soit à l'acte I, scène 3, Phèdre, ayant décidé de mourir, s'adresse à sa confidente Cœnone en ces termes : « Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire<sup>135</sup>. » Dans le texte de Loco Locass, le pronom personnel de cette citation est modifié et celle-ci s'adresse au « tu ». L'emploi du terme « tragique » qui suit n'est donc pas sans intérêt puisque *Phèdre* se veut la tragédie classique par excellence. Le syntagme « vie agonique », quant à lui, est employé de deux manières : il renvoie, d'une part, à la vie agonique de Phèdre qui se donne une journée pour vivre, mais il s'avère, d'autre part, le titre

<sup>130</sup> Loco Locass, « Art poétik », *op.cit.*, p. 103.

<sup>131</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, « Cage d'oiseau », *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Boréal, 1993 [1937], p. 74.

<sup>132</sup> Anne Hébert, *op.cit.*, p. 103.

<sup>133</sup> Loco Locass, « Art poétik », *op.cit.*, p. 104.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Jean Racine, *Phèdre*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2002 [1677], p. 52.

d'une partie de *L'homme rapaillé* de Gaston Miron : « La vie agonique<sup>136</sup> ». Autour de la figure centrale de Phèdre se tisse alors un réseau de références intertextuelles qui continuent de s'enchevêtrer :

Et pourtant, frivolement, l'on meurt par peur de mourir  
C'est un « état violent »  
J'extrapole sur du Louky Bersianik<sup>137</sup>

Non seulement les deux premiers vers peuvent être compris à la lumière de *Phèdre*, mais ils font appel à un poème de Louky Bersianik, tiré du recueil *Kerameikos* : « préférant ignorer que *la frivolité est un état violent* ils pratiquent la mort comme un hologramme à bout portant<sup>138</sup> ». Le foisonnement d'intertextualité permet ici de dédoubler les significations possibles, tout en proposant une réflexion sur la mort. Quelques vers plus loin, nous pouvons lire : « Je pointe du doigt la lune mais le doigt me la cache parfois<sup>139</sup> », clin d'œil au proverbe : *Quand le sage pointe la lune, l'idiot regarde le doigt*. Tantôt sage, tantôt idiot, le « je » dévoile alors sa vulnérabilité et, reprenant la célèbre citation de Shakespeare, nous avoue qu'il est « [d]ifficile de concevoir à la fois/être et n'être pas<sup>140</sup> ». Empruntant à Claude Gauvreau le titre d'une de ses pièces, le « je », « [c]laquemuré dans "l'asile de la pureté", [...] délire lyriquement<sup>141</sup> » et fait référence à sa « divine comédie humaine<sup>142</sup> » qui, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, allie *La divine comédie* à *La comédie humaine*. L'avant-dernière strophe fait référence à Anton Tchekhov, à Francis Ponge ainsi qu'à Miron :

---

<sup>136</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 83-104.

<sup>137</sup> Loco Locass, « Art poétique », *op. cit.*, p. 104.

<sup>138</sup> Louky Bersianik, *Kerameikos*, Montréal, Le Noroît, 1987, p. 115.

<sup>139</sup> Loco Locass, « Art poétique », *op. cit.*, p. 104.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

J'entonne le credo d'Anton  
« L'homme est l'avenir de l'homme »  
Me mire dans celui de Miron  
Et « marche à l'amour » comme on court à la course à relais<sup>143</sup>

Le « je » s'inspire donc de *L'homme rapaillé*, duquel il reprend le titre d'une partie et d'un poème : « La marche à l'amour<sup>144</sup> ». Cette abondance d'intertextualité est ensuite justifiée : « Entends ma voix/yage/Texturée par les coutures textuelles de l'humanité/J'ai 300 000 ans d'hommes et de femmes qui crient à bout portant/Dans mon sang<sup>145</sup> ». L'on revient ici à l'idée du singulier pluriel d'André Brochu. Enfin, la dernière strophe (« Je veux être à fleur de peau/Que mes mots dans mes veines deviennent/Des bélougas blancs/Pêchés à même la mer du temps/ "Pour la suite du monde"<sup>146</sup> ») invoque le célèbre documentaire québécois. À travers ce texte, Loco Locass fusionne son projet artistique avec ceux qui l'ont le plus influencé : d'Anne Hébert à Gaston Miron, en passant par Racine et Marquez. L'éclectisme des inspirations issues de tous les genres confondus (poésie, théâtre, roman), s'insérant dans un texte qui s'affirme comme art poétique, nous indique que Loco Locass s'identifie à une tradition littéraire dont il désire à présent porter le flambeau.

Alors que dans « Art poétik », Loco Locass définit sa démarche en fonction de ses influences auxquelles il livre vraisemblablement un hommage, avec « La survenante », le groupe met en scène son processus créateur qui s'élabore en quatre phases. La première, qui s'étale sur la première strophe et est marquée dans le vers liminaire par le terme « [p]rimo<sup>147</sup> », consiste en la recherche d'inspiration : le « je » « rotoculte l'immémorial culte

---

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> Gaston Miron, *op.cit.*, p. 59.

<sup>145</sup> Loco Locass, « Art poétik », *op.cit.*, p. 105.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>147</sup> Loco Locass, « La survenante », *Poids plume, op.cit.*, p. 69.

des vivants<sup>148</sup> ». La force d'une telle image réside dans la confrontation entre le caractère ancestral de cet énoncé (labour de la terre) et sa modernité (emploi d'une machine, dont le nom, utilisé comme verbe, forme un néologisme) qui se condense dans le syntagme « culte des vivants ». Bien entendu, celui-ci renvoie au culte des morts, pratique spirituelle au cœur de certaines sociétés traditionnelles, voire animistes; en modifiant le complément, le « je » nous indique qu'il s'appuie sur le passé pour se tourner vers le présent et l'avenir. Après ce labeur, le « je », « plus de longe<sup>149</sup> », se couche et « plonge dans l'eau noire des songes<sup>150</sup> ». Le sommeil, le rêve puis le réveil sont alors envisagés comme un rituel permettant l'inspiration : « J'renais au soleil levant/J'extraits de ma chair ignée une livre de mots sanguinolents/Les linéaments de queq'chose de grand<sup>151</sup> ». Quelques vers plus loin, le rite se poursuit :

J'ris car quand j'ai la folie des auteurs  
Je replonge au cœur de mon cœur de pierre  
philosophale  
Qui transmute en gemmes et en opales  
Ma rage de fer, ma peur souffrière  
Me mute à l'étape ultérieure à mon secteur primaire<sup>152</sup>

Le premier vers de cet extrait s'avère un clin d'œil à la récurrence de l'intertextualité. Le « je », éprouvant cette « folie des auteurs », doit alors se recentrer sur lui-même. L'expression « cœur de pierre », d'abord dissonante lorsqu'on tient compte de la sensibilité poétique dont se revendique Loco Locass, est rétablie avec l'adjectif « philosophale ». Du rituel initiatique, nous passons alors à l'alchimie dont le champ sémantique imprègne l'extrait. Le « je », à la fois alchimiste et pierre philosophale, raffine alors ses pulsions les

---

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*

plus profondes pour les transformer en bijoux. La seconde étape, annoncée par « [d]euzio<sup>153</sup> », se place dans la continuité de l'alchimie, mais fait appel à l'image de l'artisan : « Gracile, avec du brut j'façonne du fragile/Mes mains tournent autour de mots d'argile<sup>154</sup> ». Ce passage, qui fait écho à *L'art poétique* de Boileau (« Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:/Polissez-le sans cesse et le repolissez<sup>155</sup> »), introduit un vers-phare du texte : « Écrire, c'est faire passer le chaos dans le chas d'une aiguille<sup>156</sup> ». Synthétisant l'esthétique de Loco Locass, celui-ci est suivi d'une apostrophe, « Tu vois le topo, style<sup>157</sup>? », qui illustre, par ailleurs, la tension entre le littéraire et le registre familier dont il était question plus haut dans notre étude. Ici, l'acception du terme « style » se dédouble : d'une part, juxtaposé à la tournure familière « tu vois le topo », il s'envisage comme un appui du discours régional, au même titre que *genre* ou *comme*; d'autre part, il s'insère dans le métalangage du texte, puisqu'il fait référence au vers précédent, commentaire sur le style de Loco Locass. Plus loin, nous pouvons lire : « J'marmonne, j'mâchonne, j'ânonne, j'tâtonne, j'taponne/pis j't'harponne le mot-moi<sup>158</sup> ». À travers cette suite d'opérations, le « je » parvient à cerner le mot, avec qui il fusionne. La strophe se termine sur les vers suivants : « J'affine le mouvement, j'dégrossis mes élans/J'ouvrage le courage de vivre, j'veux vivre pour en faire/un plain-chant<sup>159</sup> ». La métaphore de l'artisan se file donc et débouche sur la sublimation de l'écriture qui se transforme en un chant liturgique. La strophe suivante ponctue le texte à la manière d'un refrain : « Dans un monde noir de mots/Je cherche un mot

---

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Nicolas Boileau, « Chant premier », *L'art poétique*, Paris, Bordas, 1963 [1674], p. 54.

<sup>156</sup> Loco Locass, « La survenante », *op.cit.*

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>159</sup> *Ibid.*

noir de monde/Mais y'a pas de mots juste un lait qui monte/Inonde mon 8 ½ par 11<sup>160</sup> ». Bien que celle-ci se trouve aussi entre les deux premières strophes que nous avons étudiées, ce n'est qu'à travers une lecture régressive qu'elle prend tout son sens. En effet, les mots font ici défaut au « je »; le « lait qui monte [et] inonde [le] 8 ½ par 11 » métaphorise le syndrome de la page blanche dont la dimension standard se veut la métonymie. Si nous abordons à présent cette strophe, c'est qu'elle fait écho au troisième mouvement de la démarche artistique telle qu'elle nous est décrite, soit précisément le syndrome de la page blanche : « j'planche sur une page blanche/en permanence/elle étanche/Les mots me manquent<sup>161</sup> ». Ainsi, de l'idéalisation du rituel, de l'alchimie et de l'artisanat, on en vient à l'échec de la création. L'incapacité d'écrire donne alors au texte une atmosphère lugubre, aux intonations romantiques : « Délébile démarche du mort en marche, sans port d'attache/Les noirs croassements de l'angoisse tournoient dans un ciel/de ouate<sup>162</sup> ». Ce n'est qu'à travers un « total abandon<sup>163</sup> » que le « je » parvient à s'affranchir de sa sclérose créatrice. La page blanche se transforme alors en une « feuille écran [d']échographie<sup>164</sup> » et la gestation du texte est associée à celle d'un enfant : « V'là qu'la lumière prend sur un corps qui fuit, qui fut/Qui remonte remuant<sup>165</sup> ». L'analogie se cristallise davantage à travers les vers suivants : « Un passager clandestin s'agite/Il s'agit d'un sans-papiers, sans mémoire, sans désir/Qu'un nom, une carte blanche, un don/Un geste plein jusqu'à la coupe au creuset de tes hanches<sup>166</sup> ». Le champ sémantique de l'écriture permet de superposer les deux strates sémantiques : ce

---

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*

passage concerne à la fois l'enfant et le texte sur le point de naître. La naissance est présagée dans le distique clausulaire : « Silence. Les flancs de la feuille enflent/Tu es pleine de silence<sup>167</sup> ». Cette image, fondée sur une antithèse, voire un paradoxe, termine pourtant le texte sur une lueur d'espoir : la page blanche se gonfle, comme le ventre de la mère, et le silence qui les remplit, loin de représenter la vacuité, symbolise l'ensemble des possibles qu'il contient. La lecture régressive de ce texte nous permet de constater que la maternité et l'acte charnel constituent une véritable isotopie. Nous pensons notamment au « je » qui, au début du texte, extirpe de sa chair des « mots sanguinolents », à la sensualité des mains qui façonnent l'argile et à l'image de la montée de lait pour désigner la page blanche. De cette manière, à travers « La survenante », Loco Locass nous donne à voir la naissance d'un texte, l'esthétique qui le sous-tend et les obstacles de la création. L'existence d'un tel métatexte dans le corpus de Loco Locass démontre l'importance qu'il accorde au processus d'écriture, qui découle d'une véritable démarche littéraire.

Les deux modes de diffusion laissent donc leurs traces respectives dans les textes. D'une part, l'emploi des propriétés de la langue parlée et du registre familier empreint l'œuvre de son médium oral; en ce sens, celle-ci pourrait se classer dans les productions littéraires orales. D'autre part, le foisonnement de l'intertextualité et l'importance accordée à la métatextualité et au métalangage s'ils ne réfutent pas cette hypothèse, du moins, la contrebalancent. En effet, ces deux procédés, tels qu'ils sont mis en œuvre dans les textes de Loco Locass, enrachent ceux-ci dans une tradition littéraire écrite. Bien que l'insertion de caractéristiques écrites et orales confère aux textes une certaine autonomie qui les rattache à leurs médiums respectifs, elle engendre la question du genre. Le titre « Art poétik »

---

<sup>167</sup> *Ibid.*

synthétise cette double genericité. La graphie particulière de *poétique*, ici avec un *k*, mène à deux interprétations qui se superposent. Dans un premier temps, il est possible de la considérer comme une graphie phonétique, se rattachant au populaire et au parlé. Dans un second temps, le *k* fait écho au grec de *poétique*, tel qu'il se présente notamment chez Aristote. Le texte de Loco Locass s'insère donc dans une longue tradition d'arts poétiques non seulement à travers la portée métatextuelle du propos, mais aussi à travers la référence intertextuelle remontant à l'Antiquité. C'est donc autour de cette question générique que s'établira la réflexion de notre dernier chapitre.

## Chapitre III

### L'hybridité générique

La relation générique serait donc une simple relation d'appartenance de la forme : X ∈ G, et l'étude des relations entre textes et genres se limiterait à l'établissement de critères d'identification univoques. Tout serait donc pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles, s'il ne subsistait pas quelques questions, apparemment anodines. Elles auront, hélas! tôt fait de nous persuader qu'en réalité les choses sont loin d'être aussi simples qu'elles le paraissent à première vue<sup>168</sup>.

Nous venons de voir comment les deux modes de diffusion laissent leurs traces respectives au sein des textes. De plus, nous avons démontré en quoi ces marques confèrent aux textes oraux, d'une part, et écrits, d'autre part, une certaine indépendance dans la mesure où un mode de diffusion a autant d'impact sur la facture textuelle que l'autre. Il convient à présent de nuancer ces propos. En effet, bien que ces marqueurs relèvent tantôt de l'oral, tantôt de l'écrit, ils ne constituent pas une frontière étanche entre les deux modes de diffusion. Nous l'avons déjà brièvement noté : le parlé et le langage familier se retrouvent aussi bien sur les albums que dans les recueils à travers le choix de graphies particulières. De la même façon, les références intertextuelles ainsi que les propos métatextuels, bien qu'ils marquent la filiation de Loco Locass à une tradition littéraire écrite, ne sont à l'évidence pas évacués des albums; ils font partie intégrante du texte. Ainsi, bien que ces traces fassent preuve d'une intentionnalité double de la part de Loco Locass, elles ne peuvent être interprétées comme des caractéristiques génériques à proprement parler. En effet, si nous

---

<sup>168</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 64-65.

avons précisé, en introduction au chapitre précédent, que l'oral et l'écrit sont envisagés comme des modes, c'est qu'ils servent d'hyperstructure à l'étude des genres. Les théories des genres, aussi diverses qu'elles soient, de même que les ouvrages s'attardant à un genre en particulier, organisent leur propos (plus ou moins explicitement) en fonction de la dualité entre les genres écrits et les genres oraux. C'est ce constat qu'Henri Meschonnic et Gérard Dessons soulèvent (et contestent) : « [u]n discours est soit oral, soit écrit<sup>169</sup>. » L'état théorique actuel nous oblige donc à admettre, pour l'instant, cette dualité afin d'ausculter le statut générique de la production de Loco Locass. Notre étude s'effectuera alors en trois temps. Il s'agira d'abord d'analyser comment cette production, dans son mode oral (albums), comporte les caractéristiques du rap. Nous analyserons ensuite le versant écrit, tel qu'il se présente dans les recueils (ou plus précisément dans les livres comme objets), pour en analyser les propriétés littéraires écrites, puis celles relevant plus particulièrement de la poésie. Il importe de réitérer notre posture : notre démarche ne cherche pas à juger de la valeur poétique des textes ou de la réussite des raps, mais tente, à travers une analyse objective des procédés, de relever une intentionnalité auctoriale, qui se reflète dans deux genres (soit la poésie et le rap). Ceux-ci agiront alors comme les deux bornes du panorama générique dans lequel se placera, enfin, notre réflexion sur le statut hybride des textes de Loco Locass.

---

<sup>169</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme: des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1998, p. 45.

## *Le rap*

Une seule écoute des albums suffit à reconnaître que le phrasé de Loco Locass correspond à celui propre au rap. Cependant, tel que l'énonce Cheryl L. Keyes, le terme *rap* renvoie aussi bien à la manière distinctivement scandée de prononcer un discours qu'à un genre à proprement parler: « *Before the style of music known as rap had emerged as a distinct form in the 1970s, the term "rap" had been used to designate a stylized way of speaking among African American urban or street speakers*<sup>170</sup>. » Ainsi, ce n'est qu'en nous attardant sur le rap comme genre, et non pas uniquement en nous basant sur le phrasé, que nous serons en mesure de juger de l'appartenance de Loco Locass au rap.

De nombreuses études se consacrent à l'histoire du rap ainsi qu'à ses conditions d'émergence aux États-Unis. Nous n'entreprendrons pas de relater l'ensemble de cette histoire, dont l'interprétation est d'ailleurs variable en fonction des chercheurs, mais tenterons de mettre en relief certaines caractéristiques pertinentes pour l'étude de notre corpus. Ainsi, précisons d'abord que le rap se veut une manifestation d'une culture populaire spécifique, le hip-hop, qui est « *a youth arts mass movement that evolved in the Bronx, New-York, during the early 1970s*<sup>171</sup>. » Comprenant « *disc jockeys [...], emcees (MCs), breakdancers [...], and graffiti writers [...]* hip-hop further encompasses what its adherents describe as an attitude [...] associated with urban street culture<sup>172</sup>. » Par ailleurs, cette « *street culture* » se définit comme

*a subculture of the urban milieu that operates by its own rules, economics, lifestyle, language, and aesthetics. [...] [W]hen all other institutions within the American mainstream fail to provide the essential needs for economic survival and maintenance, individuals and communities resort to the*

---

<sup>170</sup> Cheryl L. Keyes, *Rap Music and Street Consciousness*, Chicago, University of Illinois Press, 2002, p. X.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>172</sup> *Ibid.*

*streets. Moreover, to survive one must become a student of the densely populated and impoverished urban landscape, a ghetto commonly known as the "asphalt jungle" [...]*<sup>173</sup>.

C'est donc dans cette « jungle d'asphalte », majoritairement composée d'Afro-Américains (qui, rappelons-le, sont issus de la diaspora africaine engendrée par l'esclavage), que naît le hip-hop. Bien plus qu'une culture artistique, celui-ci agit à la manière d'un paradigme tout aussi structuré que structurant qui organise une certaine vision du monde. Ainsi, Pate « *understand[s] hip hop culture as one that is politically oppositional to an imagined dominant majority (read white), overtly racialized (read African American), heteronormative, youth centered, competitive, egalitarian, and global*<sup>174</sup>. » L'on comprendra alors que le rap « *is a black cultural expression that prioritizes black voices from the margins of urban America*<sup>175</sup> ». En d'autres termes, le hip-hop, et par conséquent, le rap, se caractérisent par l'impulsion contestataire noire face à la culture dominante et au statu quo blanc. Soulignons que ces préoccupations font directement écho aux luttes raciales entreprises dans les années 1960 et se placent dans l'héritage de figures phares telles que Martin Luther King Jr. et Malcom X. La revendication d'une culture noire, s'ancrant dans des traditions africaines hétéroclites et s'actualisant dans les ghettos états-uniens, s'avère ainsi la pierre de touche du monde du hip-hop. Majoritaires dans ces ghettos, mais minoritaires aux yeux de la culture blanche dominante, les Afro-Américains voient dans le rap un moyen d'expression privilégié afin de décrire leur propre expérience quotidienne et de dénoncer l'injustice et l'inégalité en exposant leurs conditions de vie souvent précaires. La question de la couleur de peau, certes délicate de nos jours, doit cependant être posée.

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>174</sup> Alexis Pate, *In the Heart of the Beat, The Poetry of Rap*, Lanham, Scarecrow Press, coll. « African American Cultural Theory and Heritage », 2010, p. 1. En italique dans le texte.

<sup>175</sup> Tricia Rose, *Black Noise*, Hanover, University Press of New England, 1994, p. 2.

Pendant longtemps, la communauté hip-hop a fait preuve d'une grande réticence à l'égard des rappeurs blancs, jugeant qu'une telle réappropriation, par des Blancs, d'une culture intrinsèquement noire dénaturait, voire corrompait, les aspirations du mouvement. Cependant, les Blancs se retrouvaient aussi dans les ghettos, réalité qu'ils désiraient exprimer à leur tour. Doublement ostracisés par la culture dominante et celle des dominés, les rappeurs blancs ont toutefois réussi, non sans difficulté et ce encore aujourd'hui, à s'infiltrer dans le milieu du hip-hop. Toutefois, les puristes de cette communauté ne cessent de réfuter l'authenticité de ces artistes blancs, qui ne partagent pas l'histoire et les traditions noires. Bref, le débat est toujours d'actualité, tel que le démontre Hess, en 2007, dans son ouvrage *Is Hip Hop Dead?* où il consacre un chapitre entier aux « *White Rappers*<sup>176</sup> ». Bien entendu, cette problématique nous intéresse dans la mesure où les membres de Loco Locass ne peuvent se revendiquer ni du quotidien des ghettos, ni, *a fortiori*, de l'héritage afro-américain. Ainsi, comment situer le rap de Loco Locass dans le monde du hip-hop? Un ouvrage clé nous permet d'opérer la translation entre la condition minoritaire, noire et opprimée des États-Unis et celle des francophones au Canada : *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières. Nous le savons, dans cet essai, Vallières effectue le parallèle entre les Canadiens français, les « nègres blancs » et les Afro-Américains. Nous sommes d'avis que l'extrait suivant synthétise son propos :

Être un « nègre », ce n'est pas être un homme en Amérique, mais être l'esclave de quelqu'un. Pour le riche Blanc de l'Amérique yankee, le « nègre » est un sous-homme. Même les pauvres Blancs considèrent le « nègre » comme inférieur à eux [...] Très souvent, ils ne se doutent même pas qu'ils sont, eux aussi, des nègres, des esclaves, des « nègres blancs ». [...] Au Québec, les Canadiens français ne connaissent pas ce racisme irrationnel qui a causé tant de tort aux travailleurs blancs et aux travailleurs noirs des États-Unis [...] puisqu'il n'y a pas, au Québec, de « problème noir ». La lutte de libération entreprise par les Noirs américains n'en suscite pas moins un intérêt croissant parmi la population canadienne-française, car les travailleurs du Québec ont conscience de leur condition de

---

<sup>176</sup> Mickey Hess, *Is Hip Hop Dead? The Past, Present and Future of America's Most Wanted Music*, Westport, Praeger Publishers, 2007, p. 109-133.

nègres, d'exploités, de citoyens de seconde classe. Ne sont-ils pas [...] les valets des impérialistes, les « nègres blancs d'Amérique »? N'ont-ils pas, tout comme les Noirs américains, été importés pour servir de main-d'œuvre à bon marché dans le Nouveau-Monde? Ce qui les différencie : uniquement la couleur de la peau et le continent d'origine. Après trois siècles, leur condition est demeurée la même. Ils constituent toujours un réservoir de main-d'œuvre à bon marché que les détenteurs de capitaux ont toute liberté de faire travailler ou de réduire au chômage, au gré de leurs intérêts financiers, qu'ils ont toute liberté de mal payer, de maltraiter et de fouler aux pieds, qu'ils ont toute liberté, selon la loi, de faire matraquer par la police et emprisonner par les juges « dans l'intérêt public » [...] <sup>177</sup>.

Il serait certes facile de plaquer ce discours à n'importe quelle production rappée du Québec, mais le recours à cet ouvrage est essentiel dans le cas de Loco Locass qui se réclame ouvertement de Vallières. En effet, dans « Malamalange », nous constatons qu'immédiatement à la suite des vers « *Whatever man, we speak like we...* / “Speak White” » se file une métaphore, basée sur la blancheur : « J'ai la voix blanche à trop m'être tu/é au silence/Blanches négresses et nègres blancs/Nos mots sont des balles à blanc <sup>178</sup> ». Ici, la référence est incontournable et permet d'enrichir, non seulement la portée du propos, mais aussi la force de l'image poétique tout en établissant la posture de Loco Locass, en adéquation avec celle de l'essayiste. Dans « La censure pour l'échafaud », Loco Locass proclame de manière encore plus explicite : « on oublie vite qu'en Ontario/Les plages un jour furent interdites aux Juifs,/aux chiens, pis aux négros [...] /Si j'le dis, c'est que je suis moi-même un nègre, mais blanchi/à la chaux <sup>179</sup> ». Ainsi, c'est à la lumière de l'ouvrage de Vallières que nous pouvons transposer les revendications de la culture hip-hop afro-américaine à celles que nous retrouvons dans notre corpus. Sous cet angle, le « “nationalisme noir” et le “séparatisme québécois” <sup>180</sup> », tous deux « nationalisme des pauvres, des exploités <sup>181</sup> » sont comparables dans la mesure où, selon Vallières,

---

<sup>177</sup> Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Québec/Amérique, 1979 [1968], p. 37.

<sup>178</sup> Loco Locass, « Malamalange », *Manifestif, op.cit.*, p. 53.

<sup>179</sup> Loco Locass, « La censure pour l'échafaud », *Poids plume, op.cit.*, p. 54.

<sup>180</sup> Pierre Vallières, *op.cit.*, p. 75.

<sup>181</sup> *Ibid.*

les *nègres* d'Amérique sont solidaires des *nègres* du monde entier. Solidaires dans la servitude. Solidaires dans la lutte de libération. Solidaires, éventuellement, dans l'assaut final contre l'impérialisme et dans la victoire définitive de l'humain sur l'inhumain. Solidaires dans cette révolution de l'homme par l'homme [...] qui [...] rendra l'humanité, c'est-à-dire tous les hommes, aptes à commencer une nouvelle histoire, sans maîtres ni esclaves, sans guerres ni racismes, sans banques ni voleurs<sup>182</sup>.

En s'identifiant au nègre blanc d'Amérique, Loco Locass prend position dans la culture hip-hop tout en sentant le besoin de justifier cette appartenance malgré ses origines non africaines. Comme le précise Hess, « *[b]ecause hip hop music tells the story of black artists learning from th[eir] history and taking control of the business side of their music, white people involved in hip hop today feel a need to acknowledge their place as outsiders, as if to anticipate criticisms that they are treading on black turf [...]* »<sup>183</sup>. » C'est du moins la manière dont nous interprétons l'extrait tiré de « La censure pour l'échafaud » que nous venons de citer. Le terme « négros », dont l'utilisation est admise entre les membres noirs de la communauté hip-hop, pose néanmoins problème lorsqu'il est énoncé par un Blanc. En employant ce mot, celui-ci empiète non seulement sur le territoire culturel et linguistique des Afro-Américains, mais renégocie les connotations qui lui sont associées. On remarque effectivement ce malaise chez Loco Locass, qui tente d'y échapper en s'expliquant clairement : si le « je » se permet l'usage de « négros », c'est parce qu'il est lui-même un « nègre », mais de couleur blanche. La correspondance entre le sujet opprimé afro-américain et franco-canadien engendre alors la transposition du sujet oppresseur. Dans le cas des francophones du Canada, ou plus spécifiquement des Québécois, l'antagoniste n'est plus la culture blanche en tant que telle mais celle, hégémonique, des tenants du pouvoir politique (les fédéralistes et les Libéraux au Canada et les Américains sur le plan international) et

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>183</sup> Mickey Hess, *op. cit.*, p. 109.

culturel (les anglophones). Le militantisme, caractéristique du mouvement hip-hop, se reflète donc, dans un premier temps, par le traitement privilégié de la thématique politique.

De nombreux textes de Loco Locass sont effectivement empreints d'un discours contestataire face à la politique canadienne. Le célèbre « Libérez-nous des Libéraux », devenu, au fil des ans, un hymne emblématique (jusqu'à la prise du pouvoir récente du Parti Québécois) se veut, tel que son titre l'indique et comme nous l'avons déjà souligné plus haut, un pamphlet acéré contre le gouvernement libéral provincial et ses relations avec le fédéral. Dans l'extrait suivant, Loco Locass dénonce l'emprise de ce parti qui atrophie le Québec et empêche son indépendance nationale :

En somme ça me semble simple : sous les libéraux/Québec et Ottawa sont les lames d'un ciseau/L'une décrie les racines du lys/Et l'autre s'immisce au sein de nos services/Ça fait qu'émasculé, pis enclulé, le calcul est pas compliqué:/on va reculer/Devant tant d'unifoliés déployés à tous les paliers/Croyez qu'on va tous se noyer, broyés, dans la marée rouge/À moins qu'on ne bouge.../Enveille, bouge<sup>184</sup>!

Non seulement, dans ce texte, Loco Locass s'attaque au parti libéral, mais il s'en prend aussi et surtout à certaines de ses figures phares, au premier rang desquelles se trouve Jean Charest, dénoncé dès le premier vers : « Prêts pas prêts la charrue Charest acharnée charcute en charpie la charpente/ De la maison qu'on a mis quarante ans à bâtir<sup>185</sup> ». Par ailleurs, Jean Chrétien et Paul Martin rejoignent Charest sur le banc des accusés :

La confiance de la rue est rompue/Car la cour de l'empereur corrompu accumule les écus/Et enfin, quand il sent la fin, le monarque débarque/Mais passe le pouvoir à son homme de main/Comme un bon roi Chrétien/Mais selon moi, Martin/Tient du requin bien plus que du dauphin<sup>186</sup>

En prenant appui sur le champ sémantique de la monarchie et de l'empire, Loco Locass dénonce le despotisme et la corruption du gouvernement libéral fédéral à travers des jeux de mots et des glissements de sens. Le terme « Chrétien », utilisé comme adjectif mais

---

<sup>184</sup> Loco Locass, « Libérez-nous des Libéraux », *Poids plume*, *op. cit.*, p. 84-85.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 84.

présentant la majuscule, engendre l'ironie basée sur une antithèse. De plus, la chute de l'extrait, tout aussi ludique que percutante, joue sur une terminologie marine connotée. Bien entendu, « dauphin » doit ici être compris comme le successeur du monarque (et par extension, du chef du parti). Par contre, trouvant que l'image du dauphin s'avère trop inoffensive (malgré le sens qu'il prend dans le vers), le « je » renchérit avec celle du requin. Prédateur marin par excellence, le requin désigne un homme d'affaires féroce et sans scrupules. En réactualisant la monarchie et en la liant à l'ère capitaliste contemporaine, Loco Locass propose une critique fervente de l'état de la politique canadienne fédérale et provinciale. Ce même souci empreint une grande partie de la production de Loco Locass qui, en plus de dénoncer les travers politiques, appelle à l'action. Dans « Résistance », texte liminaire de *Poids plume* et d'*Amour oral*, nous pouvons lire/entendre : « C'est l'Intifada d'la faconde qui fronde face au Canada/Arrogant régent s'ingérant dans nos affaires/Vaguement totalitaire/Loco Locass réitère, au nom de la nation, son intention/d'garder une attention constante sur les tensions/Attention, on va maintenir la pression<sup>187</sup> ». Loco Locass se place ici comme le porte-étendard d'une révolte nationaliste, d'une véritable intifada, terme qui, renvoyant au conflit israélo-palestinien, donne une inflexion grave au propos. La critique de Loco Locass ne concerne pas seulement les dirigeants, mais la population québécoise en général qui, par son indécision, freine la souveraineté :

Ni OUI, ni NON/Manie d'un nous mou, moumoune et minable/Incapable de choisir entre le lys et l'érable/T'es pas parti, pis tu joues pas la partie/Mais faut qu'tu rentres ou qu'tu sortes/Un pied chaque bord d'la porte/C'est le propre d'un criss de cloporte//Quand je vois les stats, j'constate/Qu'on est Québec et mat<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Loco Locass, « Résistance », *Poids plume*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 20.

À l'évidence, ce passage fait écho aux référendums pour l'indépendance du Québec. La critique politique de Loco Locass n'est donc pas unidimensionnelle; elle tente de faire part de la complexité des facteurs sociaux qui contribuent à l'ensemble du climat politique.

Ainsi, dans « Médiatribes », le groupe se lance dans une réelle diatribe contre les médias canadiens, mais qui pourrait être élargie à la plupart des médias occidentaux. La première strophe de ce texte met en scène un dialogue fictif entre un journaliste et, de ce que nous pouvons en déduire, son éditeur :

- *J'ai une bonne nouvelle : à la maternelle, pendant qu'il jouait à la marelle, un tit-cul s'est fait ouvrir la cervelle à coups de pelle*  
- *Intéressant, t'as des photos?*  
- *Évidemment*  
- *Y'a-tu du sang?*  
- *Non mais on distingue clairement les filaments blancs de l'encéphale de l'enfant sur ses vêtements*  
- *Excellent! Je veux la réaction des parents, des professeurs et d'un gérant de quincaillerie : histoire de voir si le modèle de pelle à cervelle se vend bien dorénavant. Allez mon gros, creuse-toi le cerveau, pis fais-moi un beau topo mélo : on va jouer ça à la une, on va faire fortune! Voilà ce qu'on appelle une infortune opportune<sup>189</sup>!*

Bien qu'il soit quelque peu caricatural, cet extrait n'en est pas moins terriblement cynique. Il s'avère révélateur de l'opportunisme médiatique qui profite des faits divers les plus tragiques et sensationnels à des fins pécuniaires. De plus, Loco Locass dénonce la collusion des journalistes et du pouvoir ou des firmes privées, tout en comparant ces derniers à des rapaces : « Tous les jours les journalistes se font complices des vices/De la métropolis/Ils sévissent sous l'ascendant des puissants/[...]/Tour à tour, les vautours quittent leur tour et parcourent/Bourgs et faubourgs pour chercher la charogne/[...]/C'est là la triste besogne à laquelle ils se bornent<sup>190</sup> ». Le portrait du corps journalistique dans « Médiatribes » nous donne donc à voir les travers du milieu médiatique et invite ainsi les téléspectateurs ou lecteurs de journaux à la vigilance.

---

<sup>189</sup> Loco Locass, « Médiatribes », *Manifestif, op. cit.*, p. 95. En italique dans le texte.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 96.

En outre, la critique de Loco Locass ne cible pas uniquement le politique et ses instruments locaux, mais s'attarde aussi à la scène internationale, en dénonçant avec zèle la politique états-unienne. Nous l'avons vu dans notre chapitre précédent avec notre analyse de « W Roi », texte pamphlétaire contre George Bush. Cependant, les attaques ne sont pas réservées à l'ancien président, mais concernent aussi son gouvernement ainsi que l'impérialisme américain dans son ensemble. En ce sens, « Antiaméricanisme primaire », dont le titre est significatif, s'en prend à l'ingérence des États-Unis : « Des États en état de sujétion et d'indigence/Ou d'autres dans le sillon de Sion/Qui malgré leur apparence d'indépendance/Te doivent leur existence contre-nature/Qui nourrit les frictions/Ça dure depuis des siècles y'a pas d'solution, j'te jure/Pis tu nous fais l'affront d'essayer d'être juge et partie<sup>191</sup> ». L'on fait ici référence notamment à la situation israélo-palestinienne et à la duplicité du gouvernement américain qui manifeste ouvertement son soutien à Israël tout en prétendant être impartial dans la gestion du conflit. De la même manière, si le texte présente des allusions spécifiques à l'invasion de l'Irak et de l'Afghanistan, le « je » généralise le propos à l'ensemble des pays victimes de l'intrusion états-unienne : « Cent ans de repentance, et des excuses honnêtes et nettes à la planète/Pour que se mettent à t'apprécier tous les peuples que t'as tapé/à la machine/Fautes de frappes, vous auriez la sympathie/comme arme de persuasion massive<sup>192</sup> ». L'image est ici fulgurante : le champ sémantique de la création se heurte à celui de la violence. Les nations dictées par les représailles américaines deviennent des « fautes de frappe », soit des erreurs typographiques engendrées par la brutalité. De la même façon, la substitution de « destruction » à « persuasion » propose une analogie entre la force des armes et celle du discours. À cette

---

<sup>191</sup> Loco Locass, « Antiaméricanisme primaire », *Poids plume*, op. cit., p. 35.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 37.

dénonciation de l'impérialisme américain se juxtapose la critique de l'idéologie capitaliste et de la société de consommation :

Y'a queq'chose de pourri au royaume du *trademark*<sup>193</sup>/Dieu est mort, faut bien qu'on l'remplace/Qu'on remplisse le vide qui prend toute la place/Ça fait que ça court, ça s'affaire, ça remplit des sacs/Ça consomme, ça espère consumer le trac/Que dis-je, le trac : le vertige de l'insignifiance dans ta face/Quand s'écroule à l'écran le château de cartes Visa<sup>194</sup>

En somme, les revendications politiques sont au cœur de la production de Loco Locass, dont l'engagement dépasse les limites du territoire national en s'attaquant au statu quo de manière globale.

Dans un second temps, pour revenir à des préoccupations plus locales, les conditions sociales du Québec sont aussi amplement discutées. Si Loco Locass traite souvent de l'immigration, du taux de suicide élevé, ainsi que du taux de natalité précaire au Québec, la question identitaire occupe une place centrale dans ses textes. Celle-ci, conséquente à la posture séparatiste du groupe et au contexte minoritaire des Québécois au Canada, est notamment abordée à travers la problématique de la langue. Dans « Malamalange », Loco Locass nous livre un constat de l'état actuel de la langue française au Québec, en relation avec l'identité québécoise : « c'est comme chercher Charlie/Où est ma langue? Où est mon esprit?/Où suis-je/Qui suis-je?/Où vais-je?/Où vis-je?/L'insidieuse érosion du langage et ses suites me terrifient<sup>195</sup> ». Cette « érosion du langage », bien qu'elle naisse du contact avec la langue anglaise majoritaire, découle essentiellement, selon Loco Locass, de l'indolence de la population francophone qui choisit de se servir de l'anglais au lieu de sa propre langue,

---

<sup>193</sup> Notons la référence à *Hamlet* (Acte I, scène 4) de William Shakespeare : « Quelque chose est pourri dans le Royaume de Danemark. » (William Shakespeare, *Hamlet*, trad. de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1962, p. 47.) En jouant sur le rapprochement sonore entre « *trademark* » et « Danemark », Loco Locass étend sa dénonciation au-delà d'une nation : à l'état se substituent le commerce, les marques et la consommation.

<sup>194</sup> Loco Locass, « Groove Grave », *Poids plume*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>195</sup> Loco Locass, « Malamalange », *Manifestif*, *op. cit.*, p. 50.

croyant naïvement au bilinguisme : « On croirait au complot tacite de la nation/Car aucun ne s'indigne de la situation/Dans la symphonie multiculturelle de Trudeau/(Son rêve était beau)/La voix francoophone est noyée sous le son du sax/Anglo-saxon<sup>196</sup> ». L'échec du bilinguisme est ici mis en relief par la dichotomie entre la parole/la musique (anglophone) et le silence (francophone), cristallisé par le mot-valise « francoophone ». Quelques strophes plus loin, Loco Locass associe la trahison linguistique à l'infidélité conjugale :

j'vivrais mal d'être jugé lepéniste/N'empêche qu'au bouche-à-bouche/Ma langue mal embouchée  
couche/Avec le *butcher*/J'en embrasse large mais je couche/Mes mots pour 7 millions de cocus sans  
colonne verbale/Avale mon venin mollusque, suce jusqu'À ce que t'en tire un antidote/Qui dotera ta  
glotte/Pour le *french* universel<sup>197</sup>

L'analogie prend son essor avec l'emploi ludique du terme « lepéniste ». En évoquant Jean-Marie Le Pen, figure emblématique de l'extrême droite en France, Loco Locass cherche à échapper aux discours détracteurs qui l'accuseraient de purisme et d'intolérance. Toutefois, le jeu sur les sonorités qui met en parallèle « lepéniste » et « le pénis » n'est pas fortuit. Le lexique de la bouche et de la langue qui s'ensuit lie l'utilisation de l'anglais à un adultère à travers une antanaclase double : la « langue », à la fois organe et langage, est « mal embouchée », c'est-à-dire mal introduite dans la bouche du locuteur ainsi que mal défendue par ses tenants (« emboucher » admettant l'acception de « sermonner »). La même figure de style est perceptible avec « butcher ». S'il semble plutôt inusité que le rôle de l'amant revienne à un boucher (précisons que, sur l'album, la prononciation en anglais de Loco Locass transforme « butcher » en « botcher »), c'est que, dans le langage familier franco-québécois, le terme « botcher » désigne la négligence, en l'occurrence dans l'usage d'une langue. Par la suite, les Québécois sont qualifiés de « cocus sans colonne verbale ». Nous le

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 51.

savons, l'expression familière « sans colonne vertébrale » renvoie à une personne faible et passive. En remplaçant « vertébrale » par « verbale », Loco Locass soude donc davantage l'identité à la langue en soutenant que l'affirmation de soi passe par l'expression langagière. La métaphore de la sexualité se file et débouche sur un acte charnel bien spécifique : la fellation. Celle-ci est perceptible dès les premiers vers de l'extrait à travers le lexique, mais l'image se concrétise à partir de l'impérative : « Avale mon venin mollusque, suce jusqu'À ce que t'en tire un antidote ». L'analogie entre la semence, d'abord venimeuse, et l'antidote nous renvoie au logiciel Antidote. Par le biais de cette pratique sexuelle, le « tu » regagne sa langue, non « botchée » car sans erreurs d'orthographe (ou de grammaire). Par ailleurs, la chute relève de l'ironie puisque le terme « français » se présente sous sa forme anglaise « *french* ». Or, Loco Locass ne fait que souligner l'ironie des correcteurs informatiques : bien souvent, lorsqu'il s'agit de choisir une langue, ceux-ci ne proposent pas l'option « français », mais « *french* » (canadien, français ou universel). En outre, replacé dans notre extrait, l'expression « *french* universel » acquiert une dimension plutôt défaitiste : quoique l'on fasse, l'anglais demeure la langue universelle. Le recours à la métaphore sexuelle engendre plus d'un effet. En associant l'usage de l'anglais par les francophones à l'adultère, Loco Locass ancre sa dénonciation dans la sphère privée. Il ne s'agit plus d'un problème uniquement politique, mais d'une trahison enracinée dans le quotidien. De plus, cette image touche la reproduction, certes biologique, mais surtout sociale. Enfin, le symbole exploite nos pulsions les plus organiques : de la sexualité au sentiment profond éprouvé lors d'une trahison. Puisque trahison linguistique il y a, Loco Locass proclame, plus loin dans le texte :

Tous et toutes, professeurs, citoyens/Animateurs de Musique Plus et politiciens/Je nous accuse au tribunal de la conscience/D'avoir immolé le français sur l'autel de l'indifférence/Malgré que le combat soit perdu d'avance/Même en France/Nous défendons notre patrie contre l'anglosphixie<sup>198</sup>

En s'incluant dans la dénonciation avec le pronom « nous », le « je » ne se place pas en position de supériorité; sa critique, dont il ne s'immunise pas, concerne l'ensemble de la population. Encore une fois, nous relevons le caractère défaitiste de l'énoncé; même si le « combat [est] perdu d'avance », il mérite pourtant, selon Loco Locass, d'être livré. Cette dimension combattive qui, précisons-le, ne passe pas par la force des armes, mais par celle du langage, se veut une caractéristique fondamentale du rap.

Russel Potter dans *Spectacular Vernaculars* soutient que

*[the] most significant and continuing incursion [of hip-hop] is conducted within language – which is, conversely, the most potent and widely-dispersed medium of social control for the comfortable classes and their political sideshows. If there is a field in which hip-hop's revolution will be fought, it will be first and foremost that of language, a fact which is underlined by the recurrent metaphoric mixture of rappers' own technologies (microphones, pencils, and tongues) with those of armed struggle (guns, hand grenades, artillery)*<sup>199</sup>.

La citation suivante, toujours tirée de « Malamalange », met en scène, de manière exemplaire, ce rapport métaphorique entre les armes et le langage : « Nous avons pris le maquis linguistique/Et opposons à l'Amérique une résistance lyrique/Notre tactique est unique et consiste en la verbalistique/Nous faisons flèche de tout mot/Nos arbalettres envoient des carreaux lexicaux/Au macrophone, les Loco détonnent<sup>200</sup> ». Outre les mots valises « verbalistique » et « arbalettres » qui soudent les champs sémantiques de l'artillerie et de la langue, le verbe « détonner » (qui renvoie, bien entendu, au contraste de tons) doit aussi être interprété à la lumière de son homophone « détoner », soit le bruit que produit une explosion. La « résistance lyrique » dont il est ici question ne passe pas seulement par la

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>199</sup> Russell A. Potter, *Spectacular Vernaculars, Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany, State University of New York Press, 1995, p. 64.

<sup>200</sup> Loco Locass, « Malamalange », *Manifestif, op.cit.*, p. 54.

revendication, sur le plan du contenu, de la langue française; cette résistance s'enracine plus profondément dans l'utilisation même du langage.

Comme nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre, le recours au registre familier (et au parlé) caractérise la production de Loco Locass. À la lumière de notre étude générique sur le rap, l'insertion d'un tel registre acquiert une nouvelle connotation, car « *[o]ne of the primary ways in which contemporary society tried to marginalize the power and significance of rap/poetry was to point to the use of profane, slang, and street language*<sup>201</sup> ». En revanche, « *when you step into the world of rap/poetry, digest the historical path that led to its creation, the language – the hard edge of this language – makes perfect sense. [...]* *[P]rofanity seems natural within the context of rap. It is natural because profanity has a known place in real life*<sup>202</sup>. » Non seulement l'adoption de ces termes au sein du rap s'explique par leur usage dans la vie courante, mais elle se comprend aussi dans la mesure où « *saying those words was a direct challenge to their prohibition. It fit perfectly with the inherent oppositional purpose of rap. [...] It challenged the cultural imperative to maintain the hypocrisy of profanity as private language*<sup>203</sup>. » Cette citation fait écho à ce que Potter appelle les « *resistance vernaculars, since even to speak these vernaculars is in a crucial sense to make inroads against the established power-lines of speech*<sup>204</sup>. » Ainsi, l'utilisation que fait Loco Locass du registre familier et grossier, surtout au profit des jeux de mots, s'insère dans une démarche profondément contestataire. Tel qu'étudié dans notre chapitre précédent, la langue de Loco Locass se construit autour du contraste entre un registre familier et soutenu, de même qu'entre des images poétiques et triviales. De cette façon, nous

---

<sup>201</sup> Alexs Pate, *op.cit.*, p. 57.

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>204</sup> Russel A. Potter, *op. cit.*, p. 57-58.

sommes d’avis que, pour Loco Locass, l’utilisation d’une langue populaire afin de créer une image poétique s’avère une tentative de remise en cause de la perception que l’on peut se faire du langage poétique. La force oppositionnelle de la langue vernaculaire s’en trouve dédoublée : apologie de la langue française (sous toutes ses formes) luttant contre la domination anglophone, elle prend aussi le contre-pied d’une certaine vision de la littérature.

En plus des thématiques privilégiées et de l’usage d’une « langue résistante », d’autres caractéristiques propres au rap marquent la production de Loco Locass. Cependant, celles-ci nécessiteraient une analyse davantage musicologique que littéraire qui, en plus de dépasser le cadre de nos compétences, requerrait, par souci de justesse, une étude plus approfondie que nous pouvons nous le permettre. Nous pensons notamment à la question de la performance, dont la réussite « *involves careful execution of flow, timing, rhetorical devices, soundtrack mix, sound quality, and paramusical-lingual features*<sup>205</sup> », tels que l’attitude sur scène et l’aspect vestimentaire du rappeur. Soulignons, par exemple, la notion de « *flow* », récurrente dans plusieurs recherches sur le rap et d’ailleurs reprise par Chantal Bergeron dans sa thèse<sup>206</sup>, qui, se retrouvant sans aucun doute chez Loco Locass, désigne les inflexions de la voix et la fluidité du phrasé assurant l’enchaînement du texte oral<sup>207</sup>. Notre thèse, cherchant à établir les rapports entre le texte écrit et le texte oral, nous contraint toutefois à nous arrêter plus longuement sur le « *sampling* » (ou « échantillonnage ») dont voici la définition : « *Through digital sampling, DJs fuse various timbres and textures: voluminous bass sounds [...], strident piercing sounds [...], static “noise”, harmonic*

---

<sup>205</sup> Cheryl L. Keyes, *op. cit.*, p. 153.

<sup>206</sup> Chantal Bergeron, *op. cit.*, p. 80.

<sup>207</sup> Alexis Pate, *op. cit.*, p. 115.

*dissonance, and a battery of vocal ornamentations [...] [such as] speech excerpts*<sup>208</sup>. » Bien que toutes ces facettes du *sampling* soient exploitées chez Loco Locass, c'est l'échantillonnage de discours qui s'avère le plus pertinent pour notre analyse. À l'écoute des deux albums, nous constatons que Loco Locass intègre, à ses propres textes, des extraits de discours qui sont toutefois entièrement évacués des recueils. Sur l'album *Manifestif* (de même que sur *Amour oral*), la voix de René Lévesque se fait entendre à maintes reprises, notamment au début de « Vulgus vs Sanctus ». Avant même que Loco Locass ne prenne la parole, nous entendons un extrait du discours prononcé par Lévesque le 2 novembre 1977 à l'Assemblée nationale française :

Il s'agit d'un peuple qui pendant longtemps s'est contenté, pour ainsi dire, de se faire oublier pour survivre. Puis, il s'est dit que, pour durer valablement, il faut aussi s'affirmer. Et ensuite que, pour bien s'affirmer, il peut devenir souhaitable et même nécessaire de s'affranchir collectivement<sup>209</sup>.

En plus de le chapeauter, la voix emblématique de l'ancien premier ministre clôt le texte de Loco Locass : « un nouveau pays apparaîtra, bientôt, démocratiquement sur la carte<sup>210</sup> ». Notons qu'à la suite de cet extrait, Loco Locass ajoute à sa trame sonore la clameur d'une foule partisane (qui ne se retrouve pas dans l'enregistrement original du discours de Lévesque), ce qui s'avère significatif puisque « Vulgus vs Sanctus » est la dernière pièce de l'album. L'échantillonnage permet ici à Loco Locass de terminer son album sur une lueur d'espoir et sur une ferveur séparatiste. Avec « Mes enfants... », première piste de l'album, le groupe pousse la technique du *sampling* à ses limites, car elle ne comprend aucun texte de Loco Locass. En effet, elle n'est composée que d'un rythme musical, de la formule « Mes enfants, mes amis, mes camarades, vous aimez la musique puisque vous avez disposé ce

---

<sup>208</sup> Cheryl L. Keyes, *op. cit.*, p. 145.

<sup>209</sup> Loco Locass, « Vulgus vs Sanctus », *Manifestif* [CD], Montréal, Audiogram, 2000. Discours original de René Lévesque aussi disponible sur le site Web de la Fondation René Lévesque : <http://fondationrene-levesque.org/rene-levesque/archives-audiovisuelles/audio/>, consulté le 20 avril 2013.

<sup>210</sup> *Ibid.*

disque sur votre appareil<sup>211</sup> » répétée en boucle et, dans la première minute, d'un extrait de la célèbre adresse du général de Gaulle, prononcée à Montréal en 1967 lors de sa visite : « Je vais vous confier un secret que vous ne répétez pas. Ce soir, ici, et tout le long de ma route, je me trouvais dans une atmosphère du même genre que celle de la libération<sup>212</sup>. » En optant pour un autre extrait du même discours, Loco Locass dérouté l'horizon d'attente de l'auditeur, qui, entendant la voix de de Gaulle, anticipe la célèbre phrase : « Vive le Québec libre! » Cependant, le passage choisi s'avère plus propice à introduire l'ensemble de l'album, en lui donnant le ton : d'une part, humoristique et ludique (« Je vais vous confier un secret que vous ne répétez pas » ainsi que le bris de l'horizon d'attente) et d'autre part, politique avec « l'atmosphère de libération ». Il faudra attendre « Sheila, ch'us là » pour entendre l'illustre « Vive le Québec libre! », inséré entre deux strophes. C'est donc à travers l'échantillonnage et en prêtant leur voix à deux hommes politiques que les membres de Loco Locass encadrent leur album *Manifestif*. Bien entendu, le recours à ces deux figures emblématiques inscrit le propos de Loco Locass dans une tradition politique de revendication. En revanche, nous l'avons déjà mentionné, tous les extraits vocaux qu'emprunte Loco Locass n'apparaissent nulle part dans les recueils<sup>213</sup>; d'ailleurs, « Mes enfants... » n'en fait aucunement partie. Ainsi, la pratique du *sampling*, malgré qu'elle permette d'ajouter de la signification à la production de Loco Locass, s'avère une caractéristique générique du rap uniquement perceptible à l'écoute des albums.

---

<sup>211</sup> Loco Locass, « Mes enfants... », *Manifestif* [CD], Montréal, Audiogram, 2000.

<sup>212</sup> *Ibid.* Discours original du général de Gaulle aussi disponible en ligne à l'adresse suivante : [http://www.youtube.com/watch?v=k37\\_Xo6c5XM](http://www.youtube.com/watch?v=k37_Xo6c5XM), consulté le 20 avril 2013.

<sup>213</sup> Notons cependant que la référence à René Lévesque n'est pas complètement obliérée dans le recueil. En effet, nous retrouvons, sur la page titre du texte « Vulgus vs Sanctus » (*Manifestif, op. cit.*, p. 117), une rosette à l'effigie de René Lévesque. Bien que le discours de Lévesque ne figure pas dans le texte écrit à proprement parler, cette représentation picturale permet à Loco Locass de placer son texte sous l'autorité du politicien.

## *La poésie écrite*

Si nous ne nous en tenions qu'aux albums et à l'étude que nous en avons proposée, la question générique semblerait *a priori* résolue. Cependant, l'examen du versant écrit de notre corpus ne nous permet pas de confirmer son appartenance au rap. Au contraire, la matérialité des recueils fait appel à une variété de procédés scripturaux propres à la littérature écrite, voire à la poésie et c'est à l'aune de ceux-ci que nous devons désormais considérer cette production. Nous nous attarderons au paratexte, ou plus précisément au péri-texte, avant de nous intéresser à la mise en page des textes.

Rappelons la définition du paratexte, telle que présentée par Gérard Genette dans

*Seuils* :

[Un] texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, [...] qui [...] l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue [...] le *paratexte* de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil* [...] <sup>214</sup>.

Par ailleurs, le paratexte se divise en deux catégories distinctes, qu'il convient de préciser :

Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes; j'appellerai *péri-texte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...]. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée [...]. C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épi-texte* [...] <sup>215</sup>.

Puisque notre démarche cherchera à exposer la matérialité des recueils, nous nous pencherons sur le péri-texte, dont nous relèverons les éléments les plus saillants dans la

---

<sup>214</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

production écrite de Loco Locass. Nous franchirons donc, étape par étape et linéairement, le « seuil » des deux ouvrages, en commençant par la première de couverture. Celle de *Manifestif* se compose d'un fond noir, de l'inscription en blanc du nom du groupe, suivie d'un logo représentant les trois membres de Loco Locass<sup>216</sup>. Dans la seconde moitié de cette couverture, nous trouvons le titre de l'ouvrage, dont les caractères, reproduisant l'écriture manuscrite, s'avoisinent aux graffitis (ou, tout du moins, aux *tags* urbains). Nous l'aurons déjà remarqué : ce titre, constitué d'un mot valise, regroupant les termes « manifeste » et « festif », est attribué à la fois au recueil et à l'album. Nous sommes d'avis que cette équivalence<sup>217</sup> découle intrinsèquement du projet, celui de produire un manifeste. Pour reprendre les termes de Nathalie Heinich, « le manifeste, texte émanant d'un collectif, manifeste, au sens littéral du terme, l'existence de ce dernier, ainsi que son projet<sup>218</sup>. » Il consiste donc en

un acte de prescription – guide pour l'action à mener, programme de ce qu'il convient de faire, ou, du moins, justification de ce qui a été et doit être fait. [...] Tous les manifestes ont donc en commun une forme rhétorique correspondant à cette fonction prescriptive. Elle leur vaut d'être un énoncé échappant triplement au registre descriptif : premièrement, en tant que cet énoncé est normatif, du fait qu'il explicite des valeurs [...] ; deuxièmement, en tant qu'il est prescriptif [...] ; troisièmement, en tant qu'il est performatif, comme tout énoncé qui fait quelque chose en disant. Or ce que fait un manifeste en s'énonçant, c'est, avant tout, un groupe. Acte de prescription, le manifeste est donc aussi – et c'est là sa deuxième fonction – un acte de rassemblement<sup>219</sup>.

Ce rassemblement, nous l'avons déjà étudié, concerne d'abord les revendications socio-politiques et linguistiques qui orientent le discours de Loco Locass. En ce sens, *Manifestif* agit comme un véritable manifeste politique, à la manière du célèbre *Manifeste du Parti communiste*. Ce parallèle est flagrant lorsque l'on considère la couleur choisie pour le titre.

---

<sup>216</sup> Voir l'annexe 1.

<sup>217</sup> Notons que cette équivalence réside aussi dans la calligraphie du titre, reprise de manière identique sur l'album et sur le recueil.

<sup>218</sup> Nathalie Heinich, « Manifeste », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 15 mai 2013.

<sup>219</sup> *Ibid.*

La vivacité et la nuance du rouge employé ne peut renvoyer qu'à celle, représentative, du communisme. Si nous ne sommes pas en mesure de déceler l'adhésion ou non de Loco Locass à cette idéologie, force est de constater que la formation a recours à cette image pour évoquer celle de la révolution (moins bolchévique que dans son acception générale). Par ailleurs, le manifeste, en plus d'être politique, s'avère aussi une pratique littéraire qui, comme nous le savons, fait état d'une démarche esthétique et d'une conception artistique particulières. Puisque *Manifestif* est le premier ouvrage de Loco Locass, le choix d'un tel titre n'est pas anodin; s'il inscrit le projet du groupe dans le politique (ce qui nous renvoie au rap), il vise aussi le littéraire, en faisant référence à une forme littéraire écrite. Enfin, l'emploi de l'adjectif « festif » allège le ton et fait écho à l'engouement jovial que favorise le groupe. Ce titre a donc pour effet de souder la production orale et écrite; la mention générique qui suit, soit « rapoésie » confirme notre analyse. Par contre, cette mention générique disparaît complètement dans *Poids plume* et ne se trouve ni sur la première de couverture ni ailleurs dans le recueil. Cinq ans séparent la parution des deux ouvrages et l'absence de l'étiquette « rapoésie » se veut le premier indice de l'intention de Loco Locass d'affirmer pleinement son projet poétique. En effet, alors que *Manifestif* se réclamait à la fois du rap et de la poésie, *Poids plume*, quant à lui, ne revendique pas son affiliation à l'album correspondant. D'ailleurs, celui-ci s'intitule *Amour oral*. Loco Locass, en décidant de nommer différemment son album et son recueil, affirme leur autonomie réciproque. *Amour oral*, tel que son titre l'indique, appartient au domaine de l'oral (nous avons déjà souligné l'usage polysémique qu'effectue Loco Locass des images linguistiques et sexuelles) tandis que *Poids plume* relève de l'écrit. En plus d'invoquer l'image traditionnelle de la plume qui fait référence à un réel travail d'écriture, le titre se fonde sur un jeu de mots ironique. Dans le

domaine du combat (en boxe, notamment), le poids plume désigne l'une des plus basses catégories de poids. Par conséquent, dans l'imaginaire, la symbolique du poids plume évoque un individu à la force limitée par certaines dispositions physiques. Ainsi, Loco Locass affiche ici une certaine modestie, voire un cynisme : faisant partie d'une culture minoritaire, il ne peut faire office de « poids lourd ». Par contre, ce titre devient ironique lorsque l'on considère la place qu'occupe Loco Locass sur la scène culturelle québécoise ainsi que la force du discours qu'il propose. Bien entendu, le choix de cette catégorie de poids est calculé, car il fait intervenir la plume, dont l'utilisation repose ici sur une antanaclase. L'image de la boxe est reprise à travers l'illustration sur la couverture<sup>220</sup>, qui nous montre un patriote sur un ring. Toutefois, sur l'effigie originale, le patriote est armé d'un fusil; sur la couverture de *Poids plume*, cette arme lui est retirée et est remplacée par des gants de boxe. Certes désarmé, le patriote n'en est pas moins combatif, mais sa lutte se livrera sans armes à feu; le combat de Loco Locass, à l'image du « sport noble », se disputera sur le plan langagier, voire littéraire. C'est ce qu'atteste la composition de l'illustration, qui, comme un collage, est parsemée de mots tronqués. De cette manière, qu'elles affirment l'interdépendance ou l'autonomie des albums et des recueils, les premières de couverture inscrivent, de deux manières différentes, les ouvrages dans une démarche littéraire. Dès la couverture, Loco Locass fait comprendre à son lecteur qu'il a affaire à un véritable recueil et non pas à un simple livret d'album.

À la suite de la première de couverture, nous faisons face à ce que Genette appelle le « *péritexte éditorial* [soit] toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement, mais

---

<sup>220</sup> Voir l'annexe 2.

plus exactement, de l'*édition*, c'est-à-dire du fait qu'un livre est édité<sup>221</sup> ». Bien qu'elle ne relève peut-être pas directement de Loco Locass, cette réalité éditoriale s'insère néanmoins dans le seuil des ouvrages. Tandis que *Manifestif* ne présente pas un périphrase éditorial rigoureux (outre la première page de garde), *Poids plume*, quant à lui, respecte strictement le protocole éditorial traditionnel. En effet, suivant le rabat de la couverture, il contient les pages de garde (p. 1 et 2) qui demeurent blanches, la page de faux titre (p. 3), puis la page titre (p. 5). Celle-ci, qui reprend, dans l'ordre, le nom du groupe, le titre de l'ouvrage ainsi que le nom de la maison d'édition, comporte ici une illustration représentant un ring percé d'une plume<sup>222</sup> qui fait écho à la couverture. Ensuite, la page 6 correspond bien à celle des crédits. Ce périphrase éditorial, tel qu'il figure dans *Poids plume*, continue de renforcer l'autonomie du recueil, du moins pour un lecteur averti, connaissant les conventions éditoriales. Sur la page normalement réservée à la dédicace (p. 7), *Poids plume* nous livre une citation de Platon (qui agit davantage comme une épigraphe). *Manifestif*, bien qu'il ne soit pas doté du même appareil éditorial que son successeur, contient pourtant une dédicace (p. 3) : « À nos pères et à nos mères, à tous ceux qui nous ont devancés : Juan Dacosta, De Lorimier, Arthur Buies, La Bolduc, Gaston Miron, Fernand Dumont, Anne Hébert, Dédé Fortin. À nous de relayer le don des morts<sup>223</sup>. » Cette liste de dédicataires peut paraître, de prime abord, assez surprenante : composée de figures marquantes, intellectuelles ou politiquement engagées, celle-ci n'inclut aucune référence au mouvement hip-hop, à laquelle nous aurions pu nous attendre. Seuls deux dédicataires font partie du domaine de la chanson : La Bolduc, appartenant au patrimoine culturel québécois, et Dédé Fortin, à qui le groupe

---

<sup>221</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>222</sup> Voir l'annexe 3.

<sup>223</sup> Loco Locass, *Manifestif*, *op. cit.*, p. 3.

voue une grande admiration et un profond respect<sup>224</sup>. Terminant la liste des dédicataires, Fortin, qui se placerait plutôt du côté de la chanson, est néanmoins précédé de poètes (ce qui nous montre que Loco Locass le considère davantage comme un poète) : Miron, Dumont (aussi sociologue, mais ici mis au rang des poètes) ainsi qu'Hébert. Tel que l'indique Genette, « [l]a dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire<sup>225</sup>. » Ainsi, la dédicace de *Manifestif*, toujours ancrée dans l'engagement politique, se fonde aussi largement sur un héritage littéraire. Si elle évoque des figures de la chanson populaire, elle évacue, cependant, les influences hip-hop pour s'affilier à des personnalités plus canoniques. Selon Genette, « [q]uel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin<sup>226</sup>. » En l'occurrence, cet acte public est celui de la filiation. Les mères et les pères dont il est question agissent comme des géniteurs intellectuels et poétiques; à travers cette dédicace, Loco Locass se donne le dessein de « relayer » l'héritage, notamment littéraire, de ceux qui l'ont inspiré.

À la suite de la dédicace, se trouve conventionnellement l'épigraphe, absente de *Manifestif*, mais double dans *Poids plume*. Une citation de Platon, « La victoire sur soi est la plus grande des victoires<sup>227</sup> » à la page 7, précède la mise en exergue, à la page 9, de deux

---

<sup>224</sup> Notons d'ailleurs que le rôle de Dédé Fortin a été attribué à Sébastien Ricard (connu sous le pseudonyme de Batlam dans Loco Locass) dans le film *Dédé, à travers les brumes*, sorti au Québec en 2009.

<sup>225</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>227</sup> Loco Locass, *Poids plume*, *op. cit.*, p. 7.

citations. La première, anonyme<sup>228</sup>, « *Yesterday up on the stairs/I saw a man that wasn't there/He wasn't there again today/Oh! How I wish he'd gone away*<sup>229</sup> », laisse place à la seconde, signée de Loco Locass:

Ici, nous n'existons pas. Nous passons plutôt notre temps dans les replis du possible, avec notre chance en veillesse. D'autres l'ont dit avant et le disent aujourd'hui. Le dire, c'est résister, c'est se battre. Seule posture acceptable pour les êtres évanescents que nous sommes. Car dire, c'est exister davantage<sup>230</sup>.

Ces trois exergues qui, par définition, donnent le ton à l'œuvre, se tissent autour de la quête identitaire et des préoccupations ontologiques. Toujours cohérent dans sa démarche, Loco Locass voit dans le langage un remède à l'invisibilité (traduite ici par le recours à la citation de Mearns). À l'instar de la dédicace de *Manifestif*, les épigraphes de *Poids plume* ne mettent pas l'accent sur le versant musical de la production. Au contraire, elles soulignent l'acte discursif, au cœur du projet de Loco Locass. Des fonctions de l'épigraphe que répertorie Genette, nous en relevons ici trois : d'abord, celle « de commentaire, parfois décisif – d'éclaircissement, donc, et par là de justification non du texte, mais du *titre*<sup>231</sup>. » Ensuite, « [l]a deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle

---

<sup>228</sup> Bien que Loco Locass n'attribue pas cette citation à un auteur en particulier, nos recherches nous indiquent que Hughes Mearns est à l'origine de ces quelques vers qui connaissent de nombreuses variantes. Dans *Touchstones of Gothic Horror* (Jefferson, McFarland Publishers, 2010, p. 243), David Huckvale signale que ce poème, intitulé « Antigonish », a été publié dans le *New York World* en 1927 après avoir fait partie de la pièce de théâtre *Pyschoed* en 1899 qui demeure, quant à elle, introuvable. Dans *Creative Power : The Education of Youth in the Creative Arts* (New York, Dover Publications, 1958 [1929], p. 94), Hughes Mearns nous fait part de ses vers : « *As I was going up the stair/I met a man who wasn't there/He wasn't there again today –/I wish, I wish, he'd stay away* ». Une autre variante se retrouve dans « The Hole That Wasn't There » de Bishnupriya Ghosh (*GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 17, n°4, 2011, p. 683) : « *Yesterday upon the stair/I met a man that wasn't there/He wasn't there again today/Oh, how I wish he'd go away* ». Dans cet article, Ghosh nous informe que « [t]he Victorian verse "Antigonish" (Hughes Mearns, 1899) serves as *mise-en-abyme* for the film [Velvet Goldmine] [...], effectively producing a sumptuous genealogy of unspeakable love from Oscar Wilde to Ziggy Stardust. » Par ailleurs, la chanson « The Little Man Who Wasn't There » de Glenn Miller (disponible en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=AQcsWUIAvqc>) reprend aussi le poème de Mearns. À travers cette citation, Loco Locass établit alors le lien entre la poésie et la culture populaire (notamment le milieu de la chanson), lien qui marque fortement sa propre production.

<sup>229</sup> Loco Locass, *Poids plume*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 159.

consiste en un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification<sup>232</sup>. » En fonction de notre analyse du titre *Poids plume*, elle-même en corrélation avec le contenu du recueil, nous comprendrons la portée des épigraphes, tant sur le plan du titre que sur celui de l'ouvrage dans son ensemble. Enfin,

[L]e plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe. [...] Les jeunes écrivains des années soixante et soixante-dix se donnaient par le même moyen le sacre et l'onction d'une (autre) filiation prestigieuse. L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité. En attendant d'hypothétiques comptes rendus dans les gazettes, prix littéraires et autres consécration officielles, elle est un peu, déjà, le sacre de l'écrivain, qui par elle choisit ses pairs, et donc sa place au Panthéon<sup>233</sup>.

Bien qu'elle concerne l'épigraphe à proprement parler, nous sommes d'avis que cette citation s'applique aussi bien aux exergues de *Poids plume* qu'à la dédicace, telle qu'elle figure dans *Manifestif*. En suivant ces conventions éditoriales, Loco Locass, en plus de se proclamer héritier d'une certaine filiation (politique, intellectuelle et poétique), s'inscrit dans la tradition livresque à part entière. Cette volonté se cristallise par la présence, dans les deux recueils, d'une préface.

Celle de *Manifestif*, signée par Pierre Falardeau, correspond à ce que Genette appelle la « préface *allographe authentique*, [...] par laquelle un écrivain présente au public l'œuvre d'un autre écrivain<sup>234</sup> ». Dans la préface allographe authentique, « [l]a valorisation du texte se fait [...] recommandation, et l'information se fait présentation<sup>235</sup>. » Cette première fonction (celle de recommandation) « est sans doute, surtout pour les allographes originales, de très loin la plus importante; c'est surtout la plus spécifique, et qui motive le recours à un préfacier : [...] "Moi, X, je vous dis qu'Y a du génie, et qu'il faut lire son livre<sup>236</sup>." »

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 267-268.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 270.

S'ouvrant sur une citation de Léo Ferré, mise en exergue, la préface de Falardeau ne cesse de louer le projet de Loco Locass :

Dans un pays, qui se demande sans cesse s'il doit exister ou pas, où la parole ne sert la plupart du temps qu'à amuser, vendre ou endormir, la poésie de Loco Locass me réchauffe le cœur. Enfin un cri de refus dans la grande noirceur médiocratique. Une parole d'hommes libres. [...] [U]n cri d'indignation, un cri de résistance, un immense cri d'amour. Il était temps<sup>237</sup>. »

La réussite de cette apologie réside incontestablement dans l'utilisation habile du contraste : à l'apathie qui règne sur le Québec, tant sur le plan socio-politique que linguistique, se heurte la parole de Loco Locass, qui refuse de participer au mutisme général : « Mais aujourd'hui, ces gars-là reprennent la parole. [...] Ils parlent vrai. Et c'est très beau. Ils nous invitent à élever la voix à notre tour [...]. C'est pour ça que je les aime<sup>238</sup>. » Nous constatons que cette préface n'agit pas comme un métatexte, dans la mesure où elle ne s'appuie pas sur une analyse des textes ou de la démarche artistique à proprement parler. Par contre, sous la plume de Falardeau, célèbre pour sa posture militante, la préface commente le projet de Loco Locass, considéré comme une véritable lueur émergeant de la noirceur (notamment artistique) contemporaine. En ce sens, cette préface tente de faire ressortir le « génie » de l'ouvrage préfacé. La question de la filiation, telle que nous venons de la traiter avec les dédicaces et les épigraphes, ressurgit à la fin du texte :

À cause de mon âge, je pourrais être leur père, fier de ses fils si solides. Et pourtant je ne ressens pour eux qu'une immense fraternité. Des frères qui m'empêchent de désespérer des hommes et des femmes de ce pays à naître. Des frères qui soufflent sur les braises, pour rallumer la flamme<sup>239</sup>.

La préface se clôt sur une citation de Gaston Miron, alliant la place publique à la poésie : « Je suis sur la place publique avec les miens./La poésie n'a pas à rougir de moi./J'ai

---

<sup>237</sup> Pierre Falardeau, « *Burn, Baby, Burn* », *Manifestif, op. cit.*, p. 5. Nous observons que dans cet extrait Falardeau emploie le terme « poésie » pour qualifier le recueil de Loco Locass. Bien que le jugement du préfacier ne se fonde pas sur une analyse et une argumentation poussées et bien que cette mention ne suffise pas à sous-tendre notre propre réflexion, il convient de la souligner, car elle module l'horizon d'attente du lecteur.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>239</sup> *Ibid.*

su qu'une espérance soulevait ce monde jusqu'ici<sup>240</sup>. » En signant cette préface, Falardeau donne donc le coup d'envoi au recueil de Loco Locass; cette recommandation, venant d'une figure québécoise importante, s'avère majeure, d'autant plus qu'il s'agit du premier recueil de Loco Locass.

La préface de *Poids plume*, quant à elle, se conforme davantage à l'horizon d'attente que l'on se fait d'un texte préfaciel. S'éloignant de la recommandation directe, telle que livrée par Falardeau, l'instance préfacielle de *Poids plume* nous offre un éloge plus subtil, au sein d'une critique davantage savante. Le propos central de cette préface tâche de positionner la production de Loco Locass dans le champ artistique. Réel métatexte, le discours tenu dans la préface nous propose une conception du rap, en lien avec la poésie :

Que le rap soit, voilà un signe manifeste de l'indéfectible vitalité de la poésie, de sa fondamentale importance, elle qui ne connaît pas les préjugés, les classes ou quelque clivage que ce soit, elle qui advient là où le cœur est sincère et le désir, pressant; la poésie qui débâillonne la misère, voix qui sourd des prisons, des ghettos, des cités et qui, peut-être plus simplement, libère de la peur d'être. Si les Loco Locass se sont approprié cette façon d'écrire et de dire, c'est parce qu'ils ont cru et persistent à croire que le rap est ni plus ni moins que de la poésie : après le vers, la prose, le rap en somme... Et s'il est vrai que le rap porta dès sa naissance la parole de ceux qui n'ont pas voix au chapitre et qu'il en garde dans sa forme, sa façon et dans ses thèmes, l'empreinte, la marque – indélébile comme la couleur de la peau –, à l'exemple de toute poésie, il vise à l'universel, à ce qu'il y a d'immortel chez l'homme et qui se transmet depuis la nuit des temps. La poésie par essence est l'expression d'une quintessence; pour le poète, un mot bien choisi en vaut dix et généralement les détours ne sont pas de bon ton. Poésie de l'outrance, orgie de signes et de symboles, sorte de dionysies verbales, le rap récurve, c'est son esprit même, tout paramètre ou toute convention [...]<sup>241</sup>.

Nécessaire, la longueur de cette citation nous permet d'appréhender pleinement la portée de la préface. Proposant, certes paradoxalement, une conception désacralisée, mais non moins sublimée de la poésie, ce texte nous invite à transcender les frontières génériques conventionnelles dont il renégocie les enjeux; il consacre par là l'ouvrage de Loco Locass. La force de cette consécration, prenant d'abord son essor dans l'éloquence de la plume, teintée de critique savante, est renforcée lorsque nous en venons à la signature de l'instance

---

<sup>240</sup> Gaston Miron, cité par Pierre Falardeau. *Ibid.*

<sup>241</sup> Alain Thernes, « Dans l'œil du mot », *Poids plume, op. cit.*, p. 10-11.

préfacielle qui se présente comme suit : Alain Thernes, Docteur en philologie, Département d'études romanes, Université catholique de Louvain<sup>242</sup>. Comme nous le savons, l'Université catholique de Louvain est réputée pour sa spécialisation en études romanes et en philologie. Un tel éthos octroie à la signature son prestige et à la préface, toute son autorité et son pouvoir de consécration. Bien entendu, le succès de cet effet dépend de ce qu'elle soit allographe authentique. Cependant, toutes nos recherches portant sur Alain Thernes s'avèrent infructueuses. Que ce soit sur le site de l'Université de Louvain<sup>243</sup> ou sur des moteurs de recherche savants, les recherches ou articles, voire l'existence même d'Alain Thernes demeurent invérifiables. Avec toute la prudence que requiert une telle situation, nous soupçonnons que nous n'avons pas affaire à une préface authentique, mais bien à une préface fictionnelle. Comme leur nom l'indique, de telles préfaces se fondent sur « leur régime *fictionnel*, ou, si l'on préfère, ludique (les deux notions me semblent ici à peu près équivalentes), en ce sens que le statut prétendu de leur destinataire ne demande pas vraiment, ou pas durablement à être pris au sérieux<sup>244</sup>. » Le ludisme, topos chez Loco Locass, naît ici de la correspondance homophonique entre « Alain Thernes » et « à l'interne »; le jeu est poussé dans ses retranchements lorsque le syntagme « à l'interne » est confronté à l'affiliation, étrangère donc externe, à l'Université de Louvain. Si, comme nous nous en doutons, la préface est effectivement fictionnelle, les stratégies préfacielles se démultiplient. Elles concernent d'abord le choix de l'Université de Louvain. Celui-ci est justifié par la notoriété de cette université en philologie, mais il cible aussi le monopole littéraire qu'exerce Paris sur

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>243</sup> Nous avons aussi pris le soin d'écrire au Département de langues et littératures françaises et romanes de l'Université de Louvain afin qu'il confirme ou infirme cette affiliation. Nous n'avons, hélas, toujours pas obtenu de réponse.

<sup>244</sup> Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 280-281.

la reconnaissance des écrivains. Chez Loco Locass, la consécration (bien que fictionnelle) passe par la Belgique et non par la métropole littéraire par excellence; ainsi, l'on détourne, tout en visant indirectement, l'hégémonie parisienne. Dans un acte de solidarité, le recueil de Loco Locass se place sous la tutelle d'une autre francophonie « minoritaire » (face à la France). Malgré que cette signature adopte une dimension symbolique, nous ne pouvons passer outre sa fictionnalité. Pour reprendre Genette,

*effectuer* une fiction [...] ne se réduit pas à l'*énoncer* d'une phrase [...]. Pour effectuer une fiction, [...] il faut un peu plus qu'une déclaration performative; il faut *constituer* cette fiction, à coup de détails fictionnellement convaincants; il faut donc l'*étoffer*, et, pour ce faire, le moyen le plus efficace semble être de *simuler une préface sérieuse*, avec tout l'attirail de discours, de messages, c'est-à-dire de fonctions, que cela comporte. À la fonction cardinale de la préface fictionnelle, qui est d'effectuer une attribution fictionnelle, viennent donc s'adjoindre, et à son service, des fonctions secondaires par simulation de la préface sérieuse – ou plus précisément [...] par simulation de tel ou tel type de préface sérieuse<sup>245</sup>.

Si la signature participe à la constitution de la fiction, le ton et le style révérencieux ainsi que la portée métatextuelle de la préface lui donnent substance et crédibilité. Toutefois, « sous le couvert de cette simulation fictionnelle, rien n'interdit à l'auteur (réel) de la préface d'y dire ou d'y faire dire à propos du texte dont il est également l'auteur réel diverses choses qu'il pense sérieusement<sup>246</sup> ». Aucun indice ne nous permet de déceler l'identité réelle du préfacier, bien que l'expression « à l'interne » suppose qu'il fasse partie de l'entourage de Loco Locass, voire qu'il soit un des trois membres du groupe. Si le propos préfaciel ne doit pas être entièrement occulté, il doit cependant être soupesé à la lumière de la fictionnalité du préfacier. Il en découle donc une autoréflexivité de la pratique préfacielle :

Narcisse, après tout, n'est pas amoureux de son visage, mais bien de son image, c'est-à-dire de son œuvre. J'en dirais bien autant de la préface fictionnelle en général, où nous avons vu constamment l'acte préfaciel se mirer et se mimer lui-même, dans un complaisant simulacre de ses propres procédés. En ce sens, la préface fictionnelle, fiction de préface, ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une *self-consciousness* à la fois gênée et joueuse : jouant de sa gêne. J'écris une préface – je me vois écrire une préface – je me représente me voyant écrire une préface – je me

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 281-282.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 282.

vois me représenter... Cette réflexion infinie, cette autoreprésentation en miroir, cette mise en scène, cette comédie de l'activité préfacielle, qui est une des vérités de la préface, la préface fictionnelle la pousse à son ultime accomplissement en passant, à sa façon, de l'autre côté du miroir. Mais cette autoreprésentation est aussi, très éminemment, celle de l'activité littéraire en général<sup>247</sup>.

Tandis que la préface de *Manifestif* se voue à reconnaître l'œuvre de Loco Locass à travers la recommandation d'une figure marquante réelle, celle de *Poids plume*, par le biais d'une fiction, simulant l'authenticité, relève de l'autoconsécration. Mise en relation avec les propos de Genette, cette préface fictionnelle inscrit l'œuvre de Loco Locass dans une démarche intrinsèquement littéraire, peut-être davantage que si elle était authentique. Quoi qu'il en soit, « [à] des degrés divers, et avec des inflexions diverses selon les types [...], la préface est peut-être, de toutes les pratiques littéraires, la plus typiquement littéraire<sup>248</sup> ».

De cette manière, les stratégies éditoriales et préfacielles employées dans les deux recueils nous permettent de déduire que Loco Locass, loin de vouloir produire de simples livrets de paroles accompagnant les albums, a l'intention de livrer des ouvrages s'inscrivant dans la tradition littéraire écrite. Par ailleurs, cette volonté est d'autant plus perceptible lorsque l'on s'attarde à l'attention accordée à la mise en page des textes eux-mêmes, qui reprend les procédés scripturaux associés à la poésie.

La majorité des textes de *Manifestif* et de *Poids plume* se présentent sous la forme du vers libre, que Michel Murat définit « par la conjonction de deux éléments<sup>249</sup> » :

1. Le vers libre est produit par une segmentation spécifique du discours, propre à la poésie écrite dans sa tradition occidentale moderne. En tant qu'unité, il consiste en un segment de longueur variable.
2. Cette segmentation est marquée par une convention typographique qui est le passage à la ligne<sup>250</sup>.

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>249</sup> Michel Murat, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008, p. 34.

<sup>250</sup> *Ibid.*

Murat nous indique aussi que :

Le vers libre est une forme propre à la poésie écrite, issue de la poésie versifiée et appartenant à la même tradition littéraire. Sa mise en page a donc une valeur d'indication générique. Elle a pour conséquence [...] que le statut générique du texte est présumé : en termes cognitifs, il est perçu avant même la lecture, et il est acquis quelles que soient les propriétés linguistiques et stylistiques du texte. Un lecteur occidental moderne reconnaît comme poème en vers libres un texte d'une langue non connue [...]; mais aussi bien, un énoncé quelconque de sa langue (comme un article de journal) s'il fait l'objet du formatage requis<sup>251</sup>.

À la lumière de notre étude sur le statut générique de l'œuvre de Loco Locass, une telle citation pourrait défendre l'appartenance de cette production à la poésie écrite. Par contre, puisque le vers libre est « employé pour évoquer une diction “naturelle<sup>252</sup>” », l'on comprendra qu'il soit aussi la forme privilégiée des textes de chansons ou, en l'occurrence, de rap. Le recours au vers libre n'est donc pas, en soi, une marque générique suffisamment convaincante. Cependant, en nous penchant sur des retranscriptions de textes rappés, qui se retrouvent dans les anthologies ou ouvrages savants aussi bien francophones qu'anglophones, nous constatons que si le vers libre est effectivement dominant, d'autres marques génériques parsèment les textes. D'abord, dans le cas où plusieurs rappers participent au même rap, le nom de celui qui prend la parole est systématiquement indiqué entre crochets au début de chaque couplet. Ensuite, à sa première occurrence, le refrain, souvent en italique, est clairement identifié par la mention « *Refrain* » ou son équivalent anglais, « *Chorus* », marquée à son tour par des italiques ou des crochets. Lorsque le refrain réapparaît, seule cette mention est reprise et, s'il y a lieu, l'on indique, entre parenthèses et parfois en italique, le nombre de fois qu'il est répété. De la même manière, la répétition de certains mots ou vers est identifiée par des parenthèses (ou crochets) incluant les mentions « *bis* » ou « *repeat* », voire les termes à répéter, qui sont alors retranscrits autant de fois

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 38.

qu'ils doivent être redits. D'autres mentions entre parenthèses peuvent aussi intervenir, comme « *crowd repeats*<sup>253</sup> » ou encore « *ad lib*<sup>254</sup> ». Si le rap comprend un échantillon, il advient aussi que celui-ci soit indiqué entre crochets, tel que le montre l'exemple suivant : « [First stanza sung to the tune of "Hey Jude"]<sup>255</sup> ». De cette façon, bien que ces textes fassent usage du vers libre, les nombreuses marques qui les ponctuent nous signalent qu'ils sont bel et bien des retranscriptions de raps, puisque leur mise en page est fondamentalement déterminée par leur performance orale. Fonctionnant presque comme des didascalies, ces mentions transforment l'allure générale des textes; sans les avoir lus, nous savons immédiatement que ceux-ci appartiennent au domaine de la chanson. Cette mise en page spécifique à la chanson n'est pas celle que nous retrouvons dans notre corpus; aucune de ces marques n'est présente dans les textes de Loco Locass. C'est donc cette absence de procédés typographiques associés à la chanson qui démarque les textes de *Manifestif* et *Poids plume*. Par leur mise en page, ces textes revendiquent alors leur autonomie face à leur oralisation<sup>256</sup>. Les textes de Loco Locass ne s'éloignent pas seulement des retranscriptions de raps par l'absence des marques typographiques de la chanson; ils s'en éloignent aussi et surtout par l'utilisation de procédés scriptuaires traditionnellement associés à la poésie. Nous venons de le voir : dans les retranscriptions de textes rappés en collaboration, le nom de chaque rappeur est indiqué au début du couplet qui lui revient. Bien qu'elle se retrouve sur les albums (les membres de Loco Locass se partagent souvent des parties du texte en le rappant), cette

---

<sup>253</sup> Lawrence A. Stanley (dir.), *Rap: the Lyrics*, New York, Penguin Books, 1992, p. 8.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>255</sup> Adam Bradley et Andrew Dubois (dir.), *The Anthology of Rap*, préf. de Henry Louis Gates Jr, postface de Chuck D et Common, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 148.

<sup>256</sup> Ici, il ne s'agit pas de réfuter le propos tenu dans notre premier chapitre. L'interdépendance sémantique entre le texte oral et le texte écrit demeure. La nuance se situe sur le plan de la mise en page. Bien que l'oralisation soit prise en compte dans la mise en page, elle ne marque pas génériquement le texte (à travers des mentions que nous avons relevées). En d'autres termes, pour un lecteur ne connaissant pas l'existence des albums, ce n'est pas à travers une telle mise en page qu'il pourrait s'en douter; les textes se présentent comme des poèmes.

division n'est pas perceptible dans les recueils. Toutefois, les textes sont signés<sup>257</sup> par le membre du groupe qui en est l'auteur; dans la majorité des cas, cette signature est individuelle (Batlam, Biz ou Chafiik), mais il arrive, plus ponctuellement, qu'elle soit collective, auquel cas les deux ou trois noms figurent sous le titre du texte. Quoi qu'il en soit, les textes sont toujours signés par leur(s) auteur(s) et nous sommes d'avis que cette affirmation auctoriale relève davantage du domaine littéraire, voire poétique que de celui du rap<sup>258</sup>.

Pour revenir à la mise en page à proprement parler, celle de *Poids plume* s'avère assez conventionnelle (les strophes, composées en vers libres, sont justifiées à gauche) et certains vers sont mis en relief par l'élargissement du corps de leur police. Dans *Manifestif*, toutefois, la mise en page sert de canevas à toutes sortes de jeux typographiques. Outre les blancs que nous avons déjà étudiés dans notre premier chapitre et qui lient le texte écrit et son homologue oral, d'autres blancs, ceux-ci à la fonction esthétique, entrecourent les vers. Tantôt verticaux, tantôt horizontaux, ces blancs mènent parfois à un changement de page, qui ne contient qu'un seul vers<sup>259</sup>. Comme c'est le cas dans la poésie vers-libriste, ces blancs octroient aux textes leur rythme, et permettent, dans certains cas, la correspondance entre la mise en page et le sens du vers, voire de la strophe. Dans « Manifestif » nous pouvons lire : « Mon manifeste fesse festivement/Spling!/Din dents, en dents de scie<sup>260</sup> ». La formule « en

---

<sup>257</sup> Nous sommes consciente que cet élément appartient davantage au péri-texte. Si nous le traitons ici, c'est pour effectuer le contraste entre les textes signés de Loco Locass et les retranscriptions de raps, dans lesquelles le nom de chaque rappeur apparaît au début du couplet qu'il rappe (ce qui relève de la mise en page).

<sup>258</sup> Dans les anthologies de rap que nous avons consultées, il est presque impossible de savoir à qui revient l'écriture du texte lorsqu'il s'agit d'une collaboration.

<sup>259</sup> Nous pouvons citer en exemple « Manifestif » (Loco Locass, *Manifestif, op. cit.*, p. 18) ou « L'empire du pire en pire » (*Ibid.*, p. 44).

<sup>260</sup> Loco Locass, « Manifestif », *Manifestif, op. cit.*, p. 18.

dents de scie » fait écho à l'image du « peigne aux dents cassées<sup>261</sup> », expression d'Aragon caractérisant le vers libre. À l'utilisation des blancs s'ajoute celle des majuscules et caractères gras qui mettent l'accent sur certains vers autant que sur certaines syllabes ou certains termes : « autoextermiNATION<sup>262</sup> » ou « **JE ME SOUVIENS** que tu vaux moins que rien<sup>263</sup> ». Le choix des caractères peut aussi mener à des jeux de mots, en l'occurrence à des calembours : « la presse est pognée/Dans les mains d'une poignée/De **CONRAD**icaux qui se balladent [*sic*] en **PÉLADEAU**/Sur **DESMARAIS** venteux<sup>264</sup> ». Le ludisme s'instaure aussi sur le plan de la disposition des textes sur la page. « Médiatribes » qui, nous l'avons vu, est un pamphlet contre les médias, se termine par des accusations, sous forme de liste, qui visent des journalistes ou stations de radio en particulier : « Mes diatribes à **Diane Francis** pour qui tous les séparatistes sont marqués du 666<sup>265</sup> », « Mes diatribes à **Radio-Cadenas Y** veulent nous embarrer dans un pays dont on veut pas<sup>266</sup> », pour n'en citer que deux. Nous remarquerons la répétition-variation du mot-valise éponyme, « Médiatribes », sous la forme « Mes diatribes »; le mot-valise se stratifie donc (mes+média+diatribes), telle une concaténation synthétisée. De plus, cette liste de diatribes, disposée sur trois colonnes (justifiées à droite et à gauche), reprend la mise en page journalistique<sup>267</sup>. Le corps de la police, plus petit que celui du reste du texte, engendre alors la formation de petits blocs de texte, similaires à la section des faits divers ou des annonces dans un journal. Dans ce cas, la disposition du texte participe non seulement à la dénonciation, mais aussi et surtout à

---

<sup>261</sup> Michel Murat, *op. cit.*, p. 166.

<sup>262</sup> Loco Locass, « Langage-toi », *Manifestif, op. cit.*, p. 32.

<sup>263</sup> Loco Locass, « La casse du 24 », *Manifestif, op. cit.*, p. 85.

<sup>264</sup> Loco Locass, « Médiatribes », *Manifestif, op. cit.*, p. 97.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> Voir l'annexe 4.

l'impudence ludique dont fait ici preuve Loco Locass. Nous rencontrons un autre exemple de jeu entre la mise en page et le discours proposé dans « Boom Baby Boom! » :

Rien ne sert de pourrir, il faut mourir à point  
La Fontaine de jouvence acère les vers anciens  
Fable d'hier et morale de ce quatrain contemporain  
Comment peut-on vivre et se trahir à ce point<sup>268</sup>?

Précisions que cette strophe se démarque des autres dans la mesure où elle occupe une page à elle seule et y est verticalement centrée. Bien entendu, l'analogie, se construisant autour de La Fontaine, permet ici d'effectuer le pont entre le présent et le passé. Celui-ci est actualisé par le biais d'un travestissement cynique du vers célèbre « Rien ne sert de courir; il faut partir à point », qui engendre le détournement de la morale originale, ainsi que par l'expression « la fontaine de jouvence » qui « acère les vers anciens ». Sur le plan de la forme, Loco Locass joue sur la longueur de sa strophe (bel et bien un quatrain), mais ces « vers anciens », en plus de renvoyer au siècle de La Fontaine, sont en fait des alexandrins, vers classiques par excellence; en comptant le nombre de syllabes des vers de ce quatrain, nous constatons qu'elles sont au nombre de douze<sup>269</sup>. Tandis que dans cet extrait Loco Locass délaisse le vers libre aux fins d'un exercice formel, la chute de « Vulgus vs Sanctus », quant à elle, adopte la prose. Rappelons brièvement que « [l]a prose est caractérisée par la justification, c'est-à-dire le fait que le texte imprimé occupe la totalité de l'espace disponible entre les marges latérales<sup>270</sup>. » Le recours à la prose pour clore « Vulgus vs Sanctus » se

---

<sup>268</sup> Loco Locass, « Boom Baby Boom! », *Manifestif, op. cit.*, p. 71.

<sup>269</sup> Les deuxième et troisième vers sont des cas limites. Afin que ceux-ci correspondent bien à des alexandrins, les termes « anciens » et « hier » doivent former une synérèse, ce qui en soi n'est pas problématique. Par contre, il faut aussi transgresser la règle métrique de prononciation du « e » muet suivi d'une consonne. « Fontaine » n'aura donc que deux syllabes au lieu de trois, « fable », une au lieu de deux et « morale », deux au lieu de trois. Tout en faisant preuve de prudence, nous avancerons que cette dérogation à la métrique traditionnelle est justifiée, au sein du texte, par la formule « quatrain contemporain »; il est « contemporain » dans la mesure où il renégocie l'alexandrin et ses propriétés.

<sup>270</sup> Michel Murat, *op. cit.*, p. 145.

justifie par le charivari des mots qui s'enchaînent les uns aux autres sans aucune suite logique<sup>271</sup>. À la lecture de ce paragraphe, nous constatons que ce tout incohérent est formé de syntagmes repris du texte lui-même qui, juxtaposés presque aléatoirement et sans ponctuation, peut rappeler les exercices surréalistes (tels les cadavres exquis). Si ce choix typographique correspond à la piste sonore<sup>272</sup>, l'accent mis sur certaines lettres (en caractères gras) n'est évidemment pas rendu sur l'album. En combinant ces lettres, nous obtenons « ollapodrida » (qui signifie un pot-pourri, ou un tout disgracieux), clin d'œil à ce qui est, justement, livré. Ce même ludisme formel se retrouve dans « Priapée la p'tite vite », dont la mise en page éclatée exemplifie les préoccupations esthétiques (plastiques) de Loco Locass. Les trois pages sur lesquelles le texte se déploie ont chacune une mise en page différente, qui correspond aux trois mouvements sémantiques du texte. Avant de les analyser, rappelons que Priape est une divinité grecque qui, protecteur des jardins, représente la fertilité par son organe en érection. Ce symbole est repris dans le texte de Loco Locass, dont le premier mouvement<sup>273</sup> dépeint l'avancée du « je » masculin vers le « tu » féminin aimé. Les vers libres sont centrés et disposés de telle sorte que l'espace entre les deux marges et le texte crée une ondulation, évoquant la silhouette d'une femme. Cette impression est confirmée vers le bas de la page :

Capote pas ma botte  
Secrète  
C'est ma verve  
Turgescence,  
Dure, gorgée d'sens  
J'sens l'urgence  
[...]

---

<sup>271</sup> Voir l'annexe 5.

<sup>272</sup> Dans ce passage, sur l'album, nous entendons la voix de chaque membre du groupe, rasant un extrait différent du texte. Ça et là, certaines bribes ressortent du brouhaha et c'est cet effet que Loco Locass a voulu rendre dans son recueil.

<sup>273</sup> Loco Locass, « Priapée la p'tite vite », *op. cit.*, p. 89.

Mon verbe  
Canneberge  
Converge  
Vers  
Ton  
Verger<sup>274</sup>

Nous remarquons qu'encore une fois, l'érotisme passe par le langage où le verbe fait office de sexe masculin (le champ sémantique de l'érection, où l'on substitue le sang au sens, sert à qualifier la verve, paronyme de « verge »). La fertilité du « je » réside alors dans son éloquence. Parallèlement, le verger, s'inscrivant dans l'imaginaire de Priape, correspond, quant à lui, au pubis. Dans ce premier mouvement, la disposition du texte reproduit la démarche même du « je » qui « converge » vers l'être aimé. Le dernier vers de cette page, « Quand j'vais vers toi, j'verdoie<sup>275</sup> », annonce le second mouvement : le « je » s'épanouit lorsqu'il rencontre le « tu » et qu'ils consomment leur amour. Le rythme du texte s'accélère à la deuxième page : écrite en prose et seulement ponctuée par des virgules, celle-ci nous fait part de l'entrain grandissant (sexuel et langagier) du « je » :

Comme Priape priant pris en flagrant délice, en guise de prémisse, à la défloraison de ton Jardin des Délices, flairant ta fragrance, j'acte avec jactance des oraisons éjaculatoires où le lyrisme me fait entrevoir les horizons de ma déraison péremptoire, en caractères virilliques je franchis ton Rubicond, au seuil critique, j'entre cambré en ton ancre et j'entraperçois un concentré d'éternité, j'éternue une nuée d'abeilles si je r'garde le soleil de trop près, comme Alice et Lewis au pays des groseilles, j'entends des *christmas* Carroll – j'ris car j'me sens comme Icare, c'est bizarre, j'entends mon père qui m'crie gare, oups! y est trop tard, la cire vermeille me coule le long des ailes : j'appelle, j'épelle, j'pèle tous les maudits mots dits à mon secours y a pas d'recours j'cours [*sic*] mon tour à ma perte, me tue, me perpétue dans l'pertuis d'la perpétuité, effaré par l'effroyable pérennité de l'éphémère [...], là j'ai une volée d'oies blanches qui veut s'envoler en V du bout de mon Cap-aux-Oies, mes hanches flanchent, mon cœur clenche, j'sens qu'j'pus étanche<sup>276</sup>

L'excitation, induite par l'acte charnel, entraîne le « je » dans une sorte de délire verbal. La superposition des tropes qui décrivent la pénétration comme un acte sublimé, onirique, voire sacré fait entrer le « je », au bord de la folie, dans un univers psychédélique où la réalité, la

---

<sup>274</sup> *Ibid.* Pour le texte intégral, voir l'annexe 6. Notons par ailleurs le blanc dans le septième vers de cet extrait : il signale sans équivoque la volonté de donner au texte une forme précise.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 90.

fiction et la mythologie s'entremêlent. Le désir monte frénétiquement et la « volée d'oies blanches qui veut s'envoler en V du bout de mon Cap-aux-Oies » fait allusion à l'aboutissement de l'orgasme, que l'on retrouve sur la troisième et dernière page du texte. Si le lyrisme fardait l'érotisme des deux premières pages, la chute, quant à elle, ne prend aucun détour : elle nous confronte aussi bien sémantiquement que formellement à l'éjaculation. La disposition du texte forme ici un calligramme<sup>277</sup> qui

est une provocation, *un calembour plastique* [...], une écriture éclatée, dénouée et renouée autrement. Langage fondé sur l'éclatement de la langue, il brise la linéarité formelle et, bouleversant la typographie, abandonne la strophe qui finit en naufrage, rompant, du même coup, le carcan de la tradition. Il réussit une pénétration dynamique de la figuration dans les soubassements de la poésie. Visuel et graphique d'un côté, verbal et discursif de l'autre, il englobe harmonieusement deux modalités d'expression qu'il organise invariablement l'une par rapport à l'autre dans des associations privilégiant tantôt la figuration, tantôt le discours sans jamais les séparer. Figuration et discours, deux modalités d'expression qui doivent leur existence à la participation active d'un espace qui se met à organiser le texte poétique<sup>278</sup>.

Certes, ce calligramme renvoie à l'éjaculation physique, mais il correspond aussi, de façon plus importante, à l'éclatement du texte lui-même. Passant des vers centrés et convergents, à une prose effrénée, le texte aboutit à cette explosion formelle. Nous sommes suffisamment revenue sur ce point : la sexualité du « je » de Loco Locass s'ancre dans la sensualité de la langue et dans la sensibilité littéraire; il est conséquent que l'accomplissement du désir charnel mène à l'éclatement formel et esthétique du texte. Bien que ce calligramme puisse d'abord sembler trivial au premier degré, il découle de la portée métatextuelle de « Priapée la p'tite vite » qui s'allie à une préoccupation fondamentalement esthétique; la page, pour Loco Locass comme pour bien de ses prédécesseurs, se transforme en un espace de jeu et de réflexion poétiques.

---

<sup>277</sup> Voir l'annexe 6.

<sup>278</sup> Pénélope Sacks-Galey, *Calligramme ou écriture figurée*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1988, p. 5.

Ainsi, que ce soit sur le plan du périphrase ou de la mise en page, la matérialité des recueils de Loco Locass complexifie la question générique, car elle inscrit cette production dans une tradition poétique écrite. Cet appareil éditorial s'avère d'autant plus déroutant qu'il ne connaît pas d'équivalence au sein des albums; certes, quelques procédés scripturaires tissent, à l'occasion, le lien entre les textes écrits et oraux, mais cet emploi spécifique de la typographie ne justifie pas toute l'attention et la minutie accordées à la mise en page. La plupart du temps, celle-ci est au service de préoccupations esthétiques intrinsèquement poétiques et écrites. Si notre analyse ne prenait en compte que les caractéristiques génériques associées au rap et l'aspect formel des recueils, nous pourrions conclure que nous avons affaire à deux productions distinctes, les albums appartenant au rap et les recueils, à la poésie. Cependant, nous ne pouvons passer outre l'interdépendance sémantique entre les textes oraux et les textes écrits; celle-ci nous contraint effectivement à allier les deux médiums, ce qui, nous le verrons à présent, peut s'avérer ardu dans le champ théorique à notre disposition.

### *Réflexion théorique sur le statut générique*

Ne se donnant pas pour objectif de trancher sur le statut générique de l'œuvre de Loco Locass, notre réflexion théorique tâchera de démontrer comment cette production défie certaines conventions génériques établies. Il s'agira davantage de mettre en lumière les questions théoriques soulevées par cette œuvre que de tenter d'y répondre définitivement. Pour les fins de notre argumentation, nous avons, jusqu'à présent, choisi une méthode qui passait du général au particulier; en d'autres termes, nous avons exposé les caractéristiques de l'oral et de l'écrit avant de nous attarder aux marques génériques du rap et de la poésie

écrite. Nous opterons désormais pour un cheminement inverse qui s'établira en trois temps. Nous verrons d'abord comment l'œuvre de Loco Locass renégocie les rapports entre le rap et la poésie. Nous examinerons ensuite les enjeux épistémologiques de la théorie de l'oralité pour terminer sur la théorie du rythme, mise de l'avant par Henri Meschonnic.

La plupart des ouvrages savants que nous avons consultés sur le rap incluent celui-ci dans le mouvement artistique et social du hip-hop. En ce sens, le rap se veut la manifestation langagière d'une culture urbaine particulière comprenant, nous l'avons mentionné plus haut, divers modes d'expression; le rap fait donc partie d'une culture populaire et, puisqu'il se fonde sur un amalgame de voix, de texte, de musique ainsi que de « *paramusical-lingual features*<sup>279</sup> » (code vestimentaire, attitude, démarche, etc.), est généralement traité sur le mode de la chanson. Dans son ouvrage *In the Heart of the Beat, The Poetry of Rap*, Alex Pate propose une approche différente à l'étude du rap qui, contrairement à celle plus sociologique de ses pairs, repose essentiellement sur le texte :

*I want to liberate the poetry of rap – the literature of hip hop – from the stereotyped expectations of their function as “songs.” In this book I claim that the poetry of rap constitutes a whole, and that the music, or the beat of rap, is an addition to that whole. This revised notion of rap is a challenge to musicians and other people who have always only viewed rap as a form of music. More to the point, I argue that when it comes to rap, the words are more important than the music. And to further complicate this challenge, I am also suggesting that, in order to deal with the literary achievements of a given rap/poem, we must dismiss the actual sound of the poet's voice<sup>280</sup>.*

Telle que l'expose cette citation, le projet de Pate consiste à transposer le rap du domaine musical (de la chanson) à celui de la littérature. Soulignons qu'au début de son propos, Pate précise que le rap appartient à la littérature, mais à celle du hip-hop. Cette démarche qui « libère » le texte de son accompagnement musical afin d'en retirer les propriétés intrinsèques et de le valoriser ne nous semble pas, en soi, problématique; elle correspond,

---

<sup>279</sup> Cheryl L. Keyes, *op. cit.*, p. 153.

<sup>280</sup> Alex Pate, *op. cit.*, p. 3.

dans une certaine mesure, à celle que nous avons nous-mêmes choisie et ouvre la voie à une analyse fondamentalement littéraire du rap. Nous ne remettons donc pas en doute la méthode de Pate, qui envisage le rap comme la manifestation littéraire d'une culture urbaine, pour autant qu'elle se limite à la sphère du hip-hop. Par contre, la question devient plus épineuse lorsque Pate tente d'inscrire le rap dans la poésie en général, car il se heurte rapidement à la notion de littérarité (ou, plus spécifiquement, de poéticité) :

*A review of books on the art and craft of poetry unfortunately reveals no perfect way to define poetry. So instead of one definition, we have resorted to a quilt of interconnected, synergistic definitions. The first supposes that poetry is like a mirror. A reflection. An attempt to get at the truth of oneself and the world that surrounds the poet. It is what stares back. The poet is caught in the act of trying to get as close as one can to the actual truth. The poet functions as a mirror, a reflection of the people and their concerns, from which the poet came. This reflection is conveyed in the natural language of those people. By natural language, I mean the language that most accurately reflects the truths, rhythms, traditions, and potential of those people<sup>281</sup>.*

Nous sommes consciente, d'une part, qu'il s'agit d'une certaine vision de la poésie et, d'autre part, que les travaux formalistes et structuralistes sur la poéticité sont de plus en plus contestés; il n'en demeure pas moins que la tentative définitoire de Pate nous paraît trop rudimentaire pour la portée de son propos et de ses enjeux. Par ailleurs, l'angle de cette définition (si tant est qu'elle en soit une) s'avère plutôt stratégique : cette perception du poétique, bien qu'elle puisse s'appliquer, selon certains, à toute poésie, correspond en tous points aux paradigmes du hip-hop, dans lequel les artistes ont la vocation d'exprimer la réalité (des ghettos et des milieux urbains) avec un souci d'authenticité (dans une langue « naturelle »). Envisagé de cette manière, il devient évident, selon Pate, que :

*Rap, at its base, is poetry. We can find the poetry embedded and enveloped in a musical fusion of internal and external rhythms and melodies. The internal music emanates from the rappers themselves, through the organization of the words. The science of this organization is found in the wider context of hip hop. As I said earlier, my sense of hip hop culture is that it is quite idealistic. Ethical. Multicultural. Inclusive. Competitive. Youth oriented. Essentially positive. But most*

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 15.

*importantly, no matter what phase of development of hip hop you examine, there has always been a sense of oppositionality at its core*<sup>282</sup>.

Malgré que nous remettons en cause la force de la démonstration de Pate, qui passe d'une définition plutôt évasive à une telle affirmation, admettons ses conclusions. Dans ce cas, pour revenir à notre corpus, l'œuvre de Loco Locass pourrait être, sans équivoque, du rap, puisque celui-ci appartiendrait à son tour à la poésie. Toutefois, à l'aune de nos analyses, la question n'est pas aussi simplement résolue. Nous avons longuement étudié les procédés scripturaux et génériques de l'écrit dans la production de Loco Locass; ils concourent tous à l'inscription de celle-ci dans une tradition littéraire canonique. Nous nous rappellerons, en l'occurrence, la place qu'occupent les figures et œuvres littéraires consacrées dans le panorama des références intertextuelles. Or, comme nous l'avons déjà examiné et tel que le précise à nouveau Pate dans notre citation précédente, le hip-hop est mû par son refus de la culture dominante et le rejet des canons est incontestablement l'un de ses fondements les plus importants : « *young African American artists began rejecting European literary canons and replacing them with African-derived ones or something uniquely black in expression*<sup>283</sup>. » À travers son ancrage dans la littérature canonique, Loco Locass renégocie la relation qu'il entretient avec le rap. Alors que la prégnance des références à des écrivains québécois, certes consacrés, se conforme sans conteste à la visée du rap (en renvoyant à l'héritage culturel minoritaire), l'insertion de figures et d'œuvres phares de la littérature française, quant à elle, doit être considérée avec plus de précaution; la littérature française s'érige effectivement en figure d'autorité dans la francophonie dont elle est le canon (à tort ou à raison). En embrassant l'héritage français, Loco Locass ne se conforme donc pas aux idéaux du hip-hop.

---

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>283</sup> Cheryl L. Keyes, *op. cit.*, p. 33.

Dans le contexte social québécois et canadien, une autre hypothèse doit être avancée. En plus de se placer dans la périphérie du canon français, la littérature, ou plus largement la scène culturelle, québécoise doit se positionner par rapport (ou en opposition) à la culture dominante anglophone (et à celle de masse des États-Unis). Sous cet angle, Loco Locass se réapproprie, en français, une forme issue des États-Unis et popularisée en anglais et revendique un héritage francophone englobant. Notre corpus rappelle ainsi à ses lecteurs/auditeurs l'envergure de sa propre culture, dont la littérature est tout aussi bien l'héritière de la France que du Québec. Que l'on adopte l'une ou l'autre de ces postures en justifiant ou non le recours à la littérature française, il n'en demeure pas moins que Loco Locass réhabilite les canons dans son œuvre, si ce n'est qu'avec la publication même et la mise en page de ses recueils. Ainsi, la production de Loco Locass remet en cause les aspirations du rap ainsi que la théorisation générique qui le rapproche ou l'éloigne de la poésie.

Non seulement notre corpus réinterroge certains fondements du rap, mais il met aussi en lumière quelques enjeux épistémologiques liés à la question de l'oralité. Rappelons d'abord ce que nous avons défini, au cours de notre premier chapitre, comme l'interdépendance sémantique des textes écrits et oraux. Nous avons répertorié quatre types de relations sémantiques entre le texte écrit et oral qui démontrent la nécessité d'envisager synchroniquement les deux modes de diffusion afin d'accéder à la polysémie et au plein potentiel sémantique des textes. En poussant plus loin la réflexion, nous constatons que ces différentes relations agissent sur le plan d'extraits en particulier et non sur la totalité du texte qui, à l'exclusion de ces passages spécifiques, demeure le même qu'il soit écrit ou oral. Ainsi, dans un extrait donné, la version orale véhicule un (ou plusieurs) sens; il en est de

même pour la version écrite. Par ailleurs, nous sommes d'avis que ce phénomène ne crée pas deux textes distincts et superposables; au contraire, il participe à la création d'un seul et unique texte, qui se tisse à la jonction des sens livrés oralement et par écrit. Bien que chacun des modes de diffusion s'enracine dans sa propre tradition, c'est la présence de ce « supertexte » qui, construit à la croisée des deux médiums, remet en jeu les conceptions et les études savantes sur l'oralité. Lorsque paraît en 1983 son ouvrage *Introduction à la poésie orale*, Paul Zumthor, s'inscrivant dans la lignée de Ruth Finnegan, avance, dès les premières pages, qu'« [i]l nous manque une poétique générale de l'oralité qui servirait de relais aux enquêtes particulières et proposerait des notions opératoires, applicables au phénomène des transmissions de la poésie par la voix et la mémoire<sup>284</sup> ». Malgré certaines tentatives ultérieures, ce constat est toujours applicable de nos jours. Tandis que l'oralité est un domaine d'étude foisonnant en sociologie et en anthropologie notamment, le champ littéraire éprouve des difficultés à la théoriser, ce qui est dû, selon Zumthor, à un « préjugé déjà ancien dans nos esprits, et qui informe nos goûts, [que] tout produit des arts du langage s'identifie à une écriture: d'où la difficulté que nous éprouvons à reconnaître la validité de ce qui ne l'est pas<sup>285</sup>. » Il en résulte que les études littéraires s'intéressant aux textes oraux les relaient à la tradition populaire<sup>286</sup> (voire au folklore) ou encore que l'on cherche les traces de l'oralité dans un texte écrit (avec le vers libre, par exemple). Toutes ces conceptions de l'oralité, ajoutées à celles que l'on trouve en linguistique, engendrent une certaine confusion lorsque l'on tente de définir ce qu'est l'oralité et davantage lorsque l'on essaie de la théoriser. Nous

---

<sup>284</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 23.

sommes donc rapidement confrontée à des définitions hétéroclites et souvent conflictuelles, que les théoriciens tentent de niveler à travers des définitions vagues et inopérantes :

Ce mot abstrait [« oralité »] a été formé il y a peu d'années, sur l'adjectif *oral*, dans les emplois où celui-ci qualifie un fait littéraire. *Oralité* réfère, de façon assez vague, à un type de communication opérée par voie buccale et sonore : aucune notion précise ne s'y attache. Son étude critique passe nécessairement par celle des expressions formées à l'aide de l'adjectif : langue orale, tradition orale, littérature orale<sup>287</sup>.

Dans un autre article, Zumthor affirme encore : « fondamentalement, il semble qu'il n'y ait pas plus d'oralité en soi qu'il n'y a de littérarité : il y a une multiplicité de manifestations discursives, sur une multiplicité de plans, et correspondant, en synchronie, à des niveaux divers de développement historique<sup>288</sup>. » Dans son célèbre ouvrage *Oral Poetry*, Finnegan propose, quant à elle, la définition suivante, symptomatique de l'état actuel des recherches sur l'oralité : « *'Oral' poetry essentially circulates by oral rather than written means; in contrast to written poetry, its distribution, composition or performance are by word of mouth and not through reliance on the written or printed word*<sup>289</sup>. » Dans un premier temps, nous remarquerons que la définition de l'oralité, selon Finnegan, est construite en fonction de l'écrit auquel elle s'oppose. Certes, Finnegan (de même que Zumthor) est une des précurseurs de la réflexion moderne sur l'oralité; les fins heuristiques de ses travaux justifient donc le recours à cette opposition. Par contre, en définissant l'oralité par rapport à l'écriture, Finnegan ne circonscrit pas les caractéristiques propres à cette oralité, confinée à l'absence d'écriture. En ce sens, elle frôle elle-même le préjugé qu'elle tente de dissoudre par son étude qui vise justement à réhabiliter l'oralité comme forme d'expression à part entière. Zumthor traite plus explicitement de cette posture, qu'il juge inévitable : « il nous est

---

<sup>287</sup> Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, 2008, p. 169.

<sup>288</sup> Paul Zumthor, « Entre l'oral et l'écrit », *Les cahiers de Fontenay*, n° 23, 1982, p. 27.

<sup>289</sup> Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. 16.

impossible, dans les conditions historiques actuelles, de considérer les faits d’oralité sans comparaison, au moins implicite, avec les faits de langue écrite, tradition livresque, “littérature” proprement dite<sup>290</sup>. » Dans un deuxième temps, la définition de Finnegan relève plutôt d’une approche sociologique, dans la mesure où elle traite davantage de la transmission et de la réception; elle ne nous informe pas sur le texte lui-même. Dans un troisième temps, enfin, cette définition qui agit comme prémisse dans l’ouvrage de Finnegan, comporte un écueil considérable dans le cadre de notre analyse, celui qui a trait au mode de diffusion. En excluant toute forme de dépendance entre l’oral et l’écrit, Finnegan (ainsi que tous ses successeurs) nous oblige à remettre en question l’appartenance de notre corpus à l’oralité. Réciproquement, notre analyse nous permet de nous demander si la conception de Finnegan n’est pas trop restreinte. De la même manière, Zumthor, voulant affranchir l’oralité de l’écriture, nous indique que la « fausse oralité [ne fait] que verbaliser une écriture<sup>291</sup> ». Bien que cette affirmation puisse s’appliquer à certaines situations telles que la lecture à voix haute d’un poème écrit, elle nous semble inadéquate dans le cadre de notre étude. Certes, les textes de Loco Locass sont issus d’un travail d’écriture, mais celui-ci, nous l’avons vu, tient autant compte de son support écrit que de son oralisation. De ce fait, nous éprouvons quelques réticences à qualifier de « fausse oralité » celle de Loco Locass. L’approche sociologique que privilégient les théoriciens de la littérature orale les ramène au même constat, celui de la prédominance de la performance :

*[A] piece of oral literature, to reach its full actualisation, must be performed. The text alone cannot constitute the oral poem. This performance aspect of oral poetry [...] lies at the heart of the whole concept of oral literature. [...] [It] is not a secondary or peripheral matter, but integral to the identity of the poem as actually realised<sup>292</sup>.*

---

<sup>290</sup> Paul Zumthor, « Oralité », *op. cit.*, p. 169.

<sup>291</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 14.

<sup>292</sup> Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. 28.

Se basant sur Finnegan, Zumthor reprend la même idée :

[T]out au cours de ce livre, j'articulerai ma réflexion sur l'idée de *performance*, prenant ce terme dans son acception anglo-saxonne : terme clé auquel je ne cesserai de revenir comme à la pierre de touche. La *performance*, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. Dans la performance se recoupent les deux axes de la communication sociale : celui qui joint le locuteur à l'auteur; et celui sur quoi s'unissent situation et tradition<sup>293</sup>.

Ainsi, alors que le champ théorique peine à trouver des propriétés textuelles intrinsèques aux productions orales, il place la performance comme dénominateur commun à tous les textes oraux. Bien entendu, outre les albums, Loco Locass *performe* ses textes sur scène. Lors de ses concerts, Loco Locass accorde une attention particulière à sa performance qui va jusqu'à performer certains textes sans accompagnement musical<sup>294</sup>. Si la performance est la condition *sine qua non* à la poésie orale, nous la retrouvons bel et bien dans les concerts de Loco Locass. Par contre, dans les extraits que nous venons de citer, nous constatons que c'est par la performance que prend vie le poème. Le truisme est inévitable : ce n'est qu'en oralisant (et en performant) le texte que celui-ci s'inscrit dans l'oralité. Cependant, qu'en est-il du texte à proprement parler? Les théoriciens de l'oralité soutiennent volontiers que celui-ci acquiert sa

---

<sup>293</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>294</sup> Lors du concert le 16 février 2010 à la Maison de la culture de Gatineau, Batlam (Sébastien Ricard) performe en exclusivité et sans musique un des textes, « La trahison des marchands », qui figurera sur le troisième album de Loco Locass. De la même façon, le 16 mars 2013 (Maison de la culture de Gatineau), Batlam redonne vie, *a capella* et avec un phrasé minutieux, à « Priapée la p'tite vite » de *Manifestif*. Lors de ces deux performances, la foule, dans un silence presque solennel, était immergée dans une atmosphère de communion poétique. Par ailleurs, quelques spectateurs ne pouvaient retenir leur clameur lorsque Batlam, avec l'éloquence de son phrasé, réussissait un tour de force. Nous abordons ces exemples précis pour rejoindre les propos de Finnegan et Zumthor qui traitent de la performance poétique et non des concerts de chansons à proprement parler. André Wyss (*Éloge du phrasé*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 71) établit la distinction suivante entre la poésie chantée et la chanson : « La chanson est du *texte* chanté [...]. Elle est surtout [...] une œuvre où le texte et la musique sont dans un rapport très intime parce que le texte a été fait pour recevoir la musique, qu'il est *toujours déjà* en attente de la musique et qu'il reçoit d'elle ce qui le réalise pleinement. » Dans le cas de la chanson, la fonction de la performance est donc modifiée, dans la mesure où la vocalisation du texte et la musique ne forment qu'une seule unité; l'accompagnement musical ne sert plus à valoriser le texte (comme dans la poésie orale), mais à fournir un prétexte à l'écriture du texte de chanson. Les deux exemples que nous avons donnés se placent alors plutôt du côté de la performance poétique, telle que l'envisagent Zumthor et Finnegan.

force à travers la présence simultanée du transmetteur et des récepteurs, qui ressentent par là toute une gamme d'émotions. Une étude de la performance, en plus d'être ardue et inefficace dans le cadre de notre réflexion, ne nous informerait pas davantage sur le statut du texte. Outre les données sociologiques qui illustrent les *effets* de la performance, qu'apporte celle-ci à *ce qui est dit*? La question demeure ouverte. Pour ce qui est de notre corpus, nous avons suffisamment démontré l'importance de l'oralisation des textes et nous nous sommes exclusivement basée sur les albums. Ce n'est pas dans l'acte éphémère de la performance que nous assistons à la stratification des sens; souvent, il est d'ailleurs nécessaire de réentendre certaines pistes sonores (conjointement à la lecture des textes) avant de déceler la polysémie. Bien que la performance se retrouve dans la production de Loco Locass, ce n'est pas elle qui conditionne le sens des textes; ceux-ci prennent nécessairement vie à travers l'oralisation *et* l'écriture. Ils s'inscrivent donc, selon nous, dans l'oralité<sup>295</sup> sans toutefois correspondre à sa définition fondamentalement sociologique. Si nous avons abordé la question de l'oralité en fonction des théories de Zumthor et de Finnegan, c'est que plus d'une génération après leur publication, ces travaux demeurent les pierres de touche de ce domaine qu'ils conditionnent encore. Les recherches que nous avons effectuées nous indiquent effectivement que les études suivant celles de Zumthor et Finnegan n'ont pas renouvelé les approches théoriques de l'oralité. Au contraire, elles se fondent sur la dichotomie (plus ou moins explicite) entre l'oralité et l'écriture<sup>296</sup> ainsi que sur la notion de performance. De cette

---

<sup>295</sup> Ainsi que dans l'écriture.

<sup>296</sup> Dans *Oral poetry* (*op. cit.*, p. 162), Finnegan traite de la double diffusion (orale et écrite) de textes. Elle illustre cette interaction avec l'exemple des « *broadside ballads* » au XVI<sup>e</sup> siècle en Angleterre : « *The initial distribution and publication was [...] a mixture of print and performance, with the ballad singer actually performing samples of his ballads to entice people to purchase them. After that, it seems clear that the ballads often circulated orally, with people singing the currently popular ones, or adopting and adapting their own favourites – so that many ballads which started as printed broadside texts then circulated largely through oral means* ». À travers cet exemple, Finnegan nuance son propos sur l'oralité : les faits historiques nous montrent

manière, le champ théorique actuel portant sur l'oralité, bien qu'il ne propose en soi pas de modèle analytique, s'avère d'autant plus inadéquat à rendre compte de notre corpus. C'est en nous tournant vers la théorie du rythme, telle qu'avancée par Henri Meschonnic, que nous pouvons réellement transcender cette binarité entre l'écriture et l'oralité, en extrayant celle-ci de la sociologie pour la ramener à des préoccupations poétiques.

Dans son ouvrage *La rime et la vie*, Henri Meschonnic soutient que

[I]e point de départ de la critique est l'échec d'une définition linguistique, rhétorique, poétique de l'oralité. Cet échec a été constaté sociologiquement. Ruth Finnegan, en 1977, dans *Oral Poetry*, faisait ce bilan : on avait seulement su définir ce qui était « oral » en littérature par les trois critères purement sociologiques du mode de production, du mode de réception, et du mode de transmission. Rien ne distinguait en quoi, en tant que langage, un texte oral était différent, disait-elle, de « la meilleure poésie écrite de langue anglaise » [...]. La cohérence de la théorie traditionnelle qui oppose l'oral à l'écrit apparaît comme un effet du signe quand on observe que l'opposition du signifiant et du signifié, du son et du sens, ne laisse au rythme (au sens courant) qu'une définition *phonique*, en même temps que binaire, mesurable, discrète – l'alternance plus ou moins régulière d'un temps fort et d'un temps faible. Au rythme comme ressortissant de la sphère ORL correspond une définition *auditive* de l'oralité. Et comment contester des évidences qui semblent avoir la force des tautologies? Le rythme, ça s'entend. L'oralité est dans la bouche, et dans l'oreille<sup>297</sup>.

Cette citation a la force d'exposer et de synthétiser les difficultés que nous avons rencontrées face à la théorie de Finnegan, d'ailleurs citée dans cet extrait. Nous comprenons davantage l'incapacité des théories traditionnelles sur l'oralité à rendre compte de notre corpus ainsi qu'à s'adapter à l'approche poétique que nous avons privilégiée. Cette citation explique aussi la scission entre les théories de l'oral et celles de l'écrit, avec lesquelles nous avons nous-mêmes dû composer. Meschonnic suggère alors que

[l']oralité reste à dégager de l'empirisme traditionnel qui, croyant n'y voir qu'une propriété de la voix, la considère à travers le modèle du signe. Selon le dualisme de l'oral et de l'écrit. Celui-ci fait l'évidence. En ethnologie comme en linguistique et dans la pédagogie des langues. [...] La poétique impose de remettre en question ce modèle. Car l'oralité, comme propriété distinctive des littératures orales opposées à celles de l'écriture, n'a qu'une acception négative. L'oral est ce qui n'est pas écrit.

---

que, souvent, les deux modes de diffusion cohabitent. Zumthor (*Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 35), quant à lui, propose le même constat : « Au ras des faits et dans le fil de l'histoire, ces termes [oralité et écriture] apparaissent comme les extrêmes d'une série continue. » Certes, il est question d'interaction entre les deux médiums (chez Zumthor, il s'agit plutôt de régimes sociaux et anthropologiques), mais celle-ci n'est jamais considérée comme étant influente sur le sens, ce qui importe à notre étude.

<sup>297</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 245.

L'absence d'écriture ne dit rien d'une spécificité de l'oral. La frontière entre l'oral et l'écrit n'est même plus aussi sûre<sup>298</sup>.

Ainsi exposé, le projet de Meschonnic paraît apte, dès l'abord, à sortir notre corpus de l'impasse théorique. C'est en bouleversant les paradigmes existants et en redéfinissant le rythme que le théoricien propose de surpasser le dualisme entre l'écrit et l'oral. Dans *Traité du rythme : des vers et des proses*, Meschonnic et Dessons nous indiquent que leur définition du rythme

convient spécifiquement au langage, envisagé comme *discours*, non comme *langue*. *Discours*, c'est-à-dire inscription de celui et de celle qui s'énonce, en parlant ou en écrivant. Car le discours est l'organisation de ce qui est en mouvement dans le langage. On peut alors redéfinir *le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole*, « parole » au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale.<sup>299</sup>

Plus loin, Dessons et Meschonnic spécifient que

ce n'est pas la langue toute seule qui parle. [...] Si le rythme est regardé comme l'organisation d'un mouvement de la parole, il impose et entraîne une réflexion spécifique sur l'énonciateur de cette parole, le sujet de cette parole, car ce mouvement est de lui, tout en étant émis dans une langue. [...] La définition est à compléter : *le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet*<sup>300</sup>.

Envisagé de cette manière,

le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. S'il est une organisation du sens, il n'est plus un niveau distinct, juxtaposé<sup>301</sup>.

Considéré comme une organisation, un mouvement du discours, le rythme « peut renouveler la conception de l'oralité en la sortant du schéma dualiste<sup>302</sup> ». En effet,

si le rythme est l'organisation du mouvement d'un discours par un sujet, avec son accompagnement prosodique, sa signifiante, on peut distinguer trois termes et non plus deux : l'écrit, le parlé, et un troisième mode, que le dualisme du signe masquait : on peut appeler *oral* le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens. Pourquoi *oral*? Mais parce que, [...], avec l'*oralité*, c'est exactement du *rythme* au sens nouveau d'*organisation du mouvement d'une parole dans le langage* qu'il s'agit. [...] Cette distinction permet de ne plus

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>299</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 26.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>301</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 70.

<sup>302</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie, op. cit.*, p. 236.

confondre l'oral, au sens d'une maximalisation du rythme dans le mode de signifier d'un discours, avec le parlé, particulièrement avec l'imitation du parlé. [...] L'oral, ainsi nouvellement défini, peut advenir autant dans le parlé que dans l'écrit. [...] L'*oralité* est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite<sup>303</sup>.

Bien que nous adhérions à la pensée de Dessons et Meschonnic, nous relevons ici un obstacle taxinomique. En reconduisant la signification du terme « oralité » pour qu'elle renvoie davantage au rythme, les auteurs évacuent la distinction entre la pratique de l'oralité et le médium oral, confondu ici avec le parlé. L'idée d'enrayer la dichotomie oralité/écriture ne nous est pas problématique, au contraire elle s'avère fort utile pour notre démonstration, mais, telle qu'énoncée ici, elle pose un problème terminologique. Si l'oral est la « maximisation du rythme » et le parlé, l'exercice de la voix, comment pouvons-nous rendre compte de la distinction que nous avons établie plus haut dans notre thèse entre le parlé (situation linguistique) et l'oral (mode de diffusion)? Le terme « parlé » ne semble pas adéquat pour englober toutes les pratiques discursives dites orales<sup>304</sup>. Quoiqu'il en soit, la théorie du rythme de Meschonnic nous permet, sur le plan de la généralité, de faire le pont entre les deux versants de la production de Loco Locass. Dans la première partie de ce chapitre, nous avons traité de l'inscription de Loco Locass dans le rap, celui-ci étant l'expression (orale) de revendications sociales et politiques. Meschonnic nous indique que « [d]u point de vue du rythme, le discours est le mouvement d[']une]parole, où l'énonciateur, mais aussi l'époque, la culture s'inscrivent<sup>305</sup> » Par ailleurs, « le discours n'est pas l'emploi

---

<sup>303</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 45-46.

<sup>304</sup> Nous sommes peut-être, malgré nous, trop ancrée dans le paradigme binaire pour concevoir cette réorientation taxinomique. Toutefois, en tant que chercheuse s'intéressant à l'oralité, nous ne pouvons passer outre les difficultés pratiques que posent ces changements terminologiques. Alors que le terme « oralité » est trop restreint chez les sociologues (ou ethnologues), le « parlé » s'avère, à notre sens, trop englobant chez Meschonnic. Réitérons que nous ne remettons pas en question la *notion* d'oralité que propose Meschonnic, mais bien le recours au *mot* « parlé ».

<sup>305</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 31.

des signes, mais l'activité des sujets dans et contre une histoire, une culture, une langue<sup>306</sup> ». En renégociant la place du sujet énonciateur, la théorie du rythme sous-tend notre analyse sur le rap et résout les difficultés que nous avons face à la performance. Puisque l'oralité est le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole, la performance ne se limite plus à celle définie par Finnegan et Zumthor. En effet « [l']oral est autant dans l'espace, son propre espace, que dans le temps. L'écrit est aussi, chaque fois spécifiquement, une construction matérielle et symbolique du temps et de l'espace — à moins de réduire le poème, la nouvelle, le roman au papier qui les porte<sup>307</sup>. » De plus, « le discours d'un énonciateur solitaire, écrit ou oral, implique toujours le face à face, l'autre ou les autres : simplement ils sont autrement présents ou inscrits, dans l'espace et dans le temps, selon le mode de signifier du discours, et l'inscription de l'énonciateur dans son discours. Le je est toujours dialogique<sup>308</sup>. » C'est ainsi que Meschonnic effectue le lien entre l'oralité, la performance et la mise en page : « Toute page est un spectacle : celui de sa pratique du discours, la pratique d'une rationalité, d'une théorie du langage. Page dense, ou éparse, le spectacle est ancien<sup>309</sup>. » La page « est toujours un rythme, et un moment du rythme<sup>310</sup> ». La typographie, quant à elle,

signale que le poème est un rythme organisateur, le primat du rythme-sens, non un « niveau » ou une catégorie à côté de tranches soit lexicale, soit syntaxique, bref à côté du sens. Lignes et blancs matérialisent que le langage et le non-langage signifient l'un par l'autre. [...] Un blanc est poétique s'il est inscrit dans le texte autant que le texte marqué par lui : s'il est lié à une syntaxe, et plutôt à une syntagmatique. Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire<sup>311</sup>.

---

<sup>306</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 71.

<sup>307</sup> Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 17.

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, op. cit., p. 303.

<sup>310</sup> *Ibid.*

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 304.

Nous nous rappellerons l'analyse que nous avons proposée de « Priapée la p'tite vite » qui se présente d'abord en vers libres, puis en prose et enfin comme calligramme, ces trois mouvements alliant forme et contenu. À la lumière de la théorie du rythme, nous assistons, dans ce texte, à « [l]'éclatement délibéré de la linéarité du discours, du récit : la page fait ce qu'elle écrit qu'elle fait, en s'imprimant éclatée. Performative, elle mime. Elle est une image<sup>312</sup>. » La performance se retrouve alors à la fois dans les textes écrits et dans les textes oraux.

De cette manière, l'œuvre de Loco Locass illustre, de manière exemplaire et sur le plan artistique, le rythme qui, tel que présenté par Meschonnic, soude l'oral et l'écrit. Le changement de paradigme que nous offre ce théoricien est nécessaire à l'appréhension de notre corpus, car il nous permet de dépasser la binarité oralité/écriture tout en transgressant la rigidité des frontières génériques établies. En conciliant l'oralité, la performance et l'écriture, la théorie du rythme pallie les écueils théoriques auxquels nous étions confrontée : les caractéristiques de l'écrit et de la poésie, d'une part, ainsi que ceux de l'oral et du rap, d'autre part, ne s'excluent plus les uns les autres sur le plan théorique. Ils participent tous, à leur manière, au sens, lui-même indissociable du discours et du rythme. Par ailleurs, en caractérisant l'oralité par le *primat du rythme*, Meschonnic et Dessons nous indiquent que

le paradoxe de la littérature, dans l'infinité de ses réalisations, c'est d'être le lieu même où s'accomplit au maximum cette oralité. La littérature est l'oralité maximale. [...] Si l'oralité, en ce sens, est la réalisation même de ce qu'on appelle littérature, ou poésie, dans toute sa diversité, elle est immédiatement un critère de la valeur. Et la valeur est bien le problème premier dans la reconnaissance d'une œuvre littéraire<sup>313</sup>.

Ainsi, en plus de réconcilier l'oral et l'écrit, la théorie du rythme ouvre la voie à une nouvelle conception de la littérarité et de la poéticité. Selon cette théorie, la littérature et la poésie

---

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 328-329.

<sup>313</sup> Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 45-46.

n'appartiennent plus uniquement à l'écrit et peuvent aussi être véhiculées oralement; ce qui ébranle le préjugé de la valeur associée à l'écrit, tout en rejoignant le projet des théoriciens de la littérature orale qui tentent de réhabiliter la valeur poétique des textes oraux.

## Conclusion

À travers l'étude proposée dans cette thèse, nous avons montré que la production de Loco Locass, véhiculée par deux médiums distincts, est orchestrée par un enchevêtrement complexe de procédés et de traditions littéraires hétéroclites. Notre premier chapitre, faisant office de prémisse à l'ensemble de notre raisonnement, a exposé les différentes relations sémantiques entretenues entre le texte écrit et son homologue oral. Nous avons vu comment le sens et la polysémie sont déterminés par l'appréhension simultanée des deux médiums de diffusion. À partir de l'interdépendance sémantique de l'oral et de l'écrit, nous nous sommes demandée, par la suite, si nous pouvions détecter la prédominance de l'un de ces deux modes sur la facture de l'œuvre. Nous nous sommes donc attardée, dans notre deuxième chapitre, sur les indices textuels relevant soit de l'oral, soit de l'écrit. D'une part, nous avons analysé les marques du parlé et du registre familier qui, n'étant pas des artifices de l'écrit, reflètent la diffusion orale des textes. D'autre part, nous nous sommes penchée sur l'intertextualité et la métatextualité, deux procédés textuels généralement associés à la littérature écrite. Constatant la prégnance tout aussi importante de l'écrit et de l'oral, nous avons, dans notre dernier chapitre, raffiné notre démarche et avons cherché des caractéristiques spécifiquement génériques. C'est ce qui nous a menée, dans un premier temps, à analyser l'appartenance de Loco Locass au mouvement hip-hop et au rap, notamment à travers une posture axiologique

engagée et le traitement de certains thèmes en particulier. Dans un second temps, nous avons examiné le péri-texte, puis la mise en page, pour souligner l'insertion des deux recueils dans une tradition poétique écrite. Avec l'interdépendance sémantique qui soude les deux médiums, les procédés de l'oral et l'héritage du rap, ainsi que ceux de l'écrit et de la poésie ne peuvent être envisagés comme les marqueurs de deux productions différentes. Bien qu'ils soient virtuellement autonomes, les recueils et les albums respectifs dépendent les uns des autres dans la construction de l'œuvre dans sa totalité; en cela, notre corpus est foncièrement hybride. Après avoir démontré cette hybridité, nous nous sommes demandé comment celle-ci pouvait être traitée sur le plan théorique. Cette dernière remet d'abord en question la relation entre la poésie et le rap, en renégociant le recours au canon dans la sphère du hip-hop. Par ailleurs, elle met aussi en relief les difficultés épistémologiques de la théorie de l'oralité et les obstacles que celle-ci pose aux littéraires. En effet, ce dispositif théorique nous confronte à une impasse : se basant sur la transmission et la réception, il s'avère essentiellement sociologique et anthropologique et s'applique difficilement à notre corpus. Bien que les théoriciens de l'oralité recensent, à travers l'histoire, certaines instances de double diffusion, ils ne s'attardent qu'aux modalités de cette diffusion et n'établissent pas de rapport sémantique entre les deux versions. Cela dit, nous doutons que, dans ces cas, la polysémie naisse à la rencontre des deux médiums : dans la plupart des exemples que nous avons croisés, le même texte est simplement véhiculé de deux manières (pour des fins pécuniaires ou de conservation). En cherchant une approche théorique qui nous permettrait de concilier l'oral et l'écrit afin de mieux appréhender notre corpus, nous en sommes arrivés à la théorie du rythme d'Henri Meschonnic. Certes, nous n'avons pu traduire, dans cette thèse, l'ampleur et la complexité des travaux de ce théoricien, mais le relevé des points saillants de sa

réflexion nous a conduite à dépasser la binarité oral/écrit; nous avons donc trouvé, dans la théorie du rythme, l'équivalent théorique au projet artistique de Loco Locass. À travers la notion du rythme, Meschonnic redéfinit l'oralité en termes poétiques. Celle-ci ne se réduit plus à des facteurs sociaux et à l'exercice de la voix, mais conditionne le rythme, qui à son tour module le sens et le discours. À la lumière de cette théorie, les divers procédés que nous avons étudiés, tels que le parlé, le registre familier, l'intertextualité et la mise en page, ne sont plus uniquement des indices génériques, mais des marqueurs du sens et du discours, ce qui nous ramène sans conteste à l'interdépendance sémantique des deux médiums. Le rythme, tel qu'envisagé par Meschonnic, tisse donc véritablement l'oral et l'écrit dans le champ littéraire et, en l'occurrence, dans notre corpus. Le changement de paradigme que propose la théorie du rythme engendre, nous l'avons vu, une nouvelle conception de la valeur littéraire, sur laquelle nous aimerions désormais nous arrêter.

Tout au long de cette thèse, nous avons tâché de détourner la question de la littérarité, car nous n'avions pas pour objectif de juger de la valeur de notre corpus. En outre, si tel eut été le cas, nous aurions dû avoir recours, notamment, à la théorie de Jean Cohen sur le langage poétique, fondée sur l'écart. À l'instar des critiques souvent faites à l'égard de cette notion, nous éprouvions des réticences à l'appliquer à l'œuvre de Loco Locass : l'usage du registre familier, par exemple, est un écart face à la norme et, bien qu'il participe souvent aux jeux de mots, nous hésiterions à le qualifier de langage poétique à proprement parler. Nous avons donc décidé de nous éloigner au mieux de toute abstraction et de construire notre démonstration autour de données plus objectives et vérifiables. La question de la poéticité est néanmoins sous-jacente à notre étude. Jean-Marie Schaeffer, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, établit le lien entre l'étude des genres et la littérarité :

[P]ourquoi l'intérêt *théorique* porté à la question générique s'est-il avec tant de constance historique fixé sur les genres littéraires? Répondre que l'identification et la délimitation des genres littéraires posent des problèmes plus épineux que pour les autres arts ou pour les genres discursifs non littéraires ne résout pas le problème [...]. Toute classification générique est fondée sur des critères de similitude, et le statut logique de ces critères, de même que la relative difficulté ou facilité avec laquelle on peut s'en servir pour discriminer entre divers objets, n'a aucune raison d'être selon les domaines. La véritable raison de l'importance accordée par la critique littéraire à la question du statut des classifications doit être cherchée ailleurs : elle réside dans le fait que, de manière massive depuis deux siècles, mais de manière plus souterraine depuis Aristote déjà, la question de savoir ce qu'est un genre littéraire (et du même coup celle de savoir quels sont les « véritables » genres littéraires et leurs relations) est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature (ou, avant la fin du XVIIIe siècle, la poésie)<sup>314</sup>.

Notre étude générique est donc teintée par ces mêmes préoccupations. Bien que notre thèse n'ait pas cherché à classer définitivement la production de Loco Locass dans un genre donné, elle a, en filigrane, souligné le potentiel intrinsèquement poétique d'une œuvre « populaire », en démontrant son hybridité générique. L'analyse que nous avons livrée nous permet, à notre avis, de remettre en cause les préjugés littéraires qui confinent la poésie à un support immuable. Certes, l'œuvre de Loco Locass s'inscrit dans une tradition orale et dans celle du rap, tout en actualisant des procédés littéraires et poétiques conventionnels, mais cette production nous montre que chacun de ses éléments, qu'il fasse partie d'un héritage ou de l'autre, n'est pas concluant en soi et doit être considéré à la lumière des autres composantes de l'œuvre. Bien qu'il existe une tendance émergente qui tente de réhabiliter la portée poétique de genres autrefois qualifiés de « populaires » (souvent confondu avec le terme « oral ») et malgré le zèle des théoriciens de l'oralité qui tâchent d'octroyer de la valeur à celle-ci, le champ littéraire ne semble pas vouloir délaisser l'opposition oral/écrit, ce qui se traduit dans son dispositif théorique; la théorie de Meschonnic y échappe et c'est à travers elle que nous pouvons reconsidérer la question de la valeur littéraire de notre corpus. Il ne suffit plus de savoir si les caractéristiques de l'écrit dominent celles de l'oral, mais de

---

<sup>314</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 8.

voir comment l'ensemble des procédés, écrits *et* oraux, participent au rythme ainsi qu'à la *maximisation de l'oralité* et comment leur orchestration devient, par conséquent, un facteur de valeur poétique. Une telle analyse demeure à effectuer, au-delà du cadre de cette thèse.

L'œuvre de Loco Locass, novatrice, nous a permis d'esquisser, modestement, une nouvelle manière d'envisager la poésie et de mettre en lumière la façon dont Loco Locass la démocratise. Tel que l'énonce Meschonnic :

Aujourd'hui, après une lignée de poésie écrite, trop écrite, [...] on peut percevoir que la modernité est l'oralité. [...] La poésie est allée vers sa propre prose. [...] Et ce mouvement vers une prose du poème a coïncidé avec un mouvement vers des formes-sujets. Les grands moments d'oralité sont les mêmes que les éclats d'une individualisation qui s'est sortie de l'idée que la poésie avait fabriquée d'elle-même, avec sa propre histoire. C'est ce qu'on retrouve dans la poésie du Québec comme dans celle de France. Ce n'est donc pas le vers qui a été libre. Ou, à travers ce problème apparemment centenaire, et plutôt pourrissant que résolu, s'est jouée, et continue de se jouer, une parabole de la poésie. C'est la poésie qui est libre, et l'a toujours été, chaque fois qu'elle a conquis son historicité. Qui est à la fois son éthique et son oralité. Elle n'est plus qu'une imitation quand elle se prend pour son histoire<sup>315</sup>.

C'est pourquoi, toujours selon Meschonnic,

les grands moments d'oralité sont aussi des grands moments de révolte contre l'oppression. Breton avait déjà vu ça chez Hugo. On l'a vu aussi pour le Québec, peuple et langage « magané ». L'homme de l'oralité est un « homme agonique », et un homme « rapaillé ». [...] [C]e n'est pas par hasard que ces termes de reconnaissance viennent de ce qu'on appelle poésie<sup>316</sup>.

Cette citation est d'autant plus éloquente lorsque l'on tient compte de l'influence de Miron sur la production de Loco Locass. Pour reprendre ces termes, les membres de Loco Locass, *hommes de l'oralité*<sup>317</sup>, nous livrent bel et bien une œuvre « rapaillée » qui transcende les frontières génériques et porte le flambeau d'une nouvelle modernité poétique au Québec.

---

<sup>315</sup> Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 261-262.

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Dans l'acception de Meschonnic.

## Bibliographie

### Corpus

Loco Locass, *Amour oral* [CD], Montréal, Audiogram, 2004.

Loco Locass, *Manifestif*, Montréal, Coronet Liv, 2000, 138 p.

Loco Locass, *Manifestif* [CD], Montréal, Audiogram, 2000.

Loco Locass, *Poids plume*, Montréal, Fides, 2005, 125 p.

### Ouvrages et articles théoriques

Altmann, Gerry et Mark Steedman, « Interaction with Context During Human Sentence Processing », *Cognition*, vol. XXX, 1988, p. 191-238.

Amodio, Mark C. (dir.), *New Directions in Oral Theory, Medieval and Renaissance texts and studies*, vol. 287, 2005, 341 p.

Backès, Jean-Louis, *Musique et littérature: essai de poétique comparée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1994, 285 p.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 187 p.

Barthes, Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 344 p.

Barthes, Roland, « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 13 juin 2012.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, 278 p.

Blanche-Benveniste, Claire, *Le français parlé, études grammaticales*, Paris, Éditions du CNRS, 1990, 292 p.

Blanche-Benveniste, Claire et Mireille Bilger, « Français parlé-oral spontané. Quelques réflexions », *Revue française de linguistique appliquée*, vol. IV, n° 2, décembre 1999, p. 21-30.

- Bosseur, Jean-Yves, *La musique du XX<sup>e</sup> siècle, à la croisée des arts*, Paris, Minerve, 2008, 252 p.
- Célis, Raphaël (dir.), *Littérature et musique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1982, 196 p.
- Cohen, Jean, *Le haut langage, Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1979, 291 p.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1978 [1966], 218 p.
- Cohen, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 288 p.
- Cohen-Levinas, Danielle, *La voix au delà [sic] du chant*, préf. de Christine Buciu-Glucksmann, Paris, Éditions Michel de Maule, 1987, 122 p.
- Combe, Dominique, *La pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991, 188p.
- Combe, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 2009 [1992], 175 p.
- Combe, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, 201 p.
- Dame, Hélène et Robert Giroux, *Poésie québécoise, évolution des formes*, Montréal, Triptyque, 1990, 213 p.
- Delas, Daniel et Marie-Louise Terray (dir.), *Rythme et écriture, Cahiers de Sémiotique Textuelle*, n°14, 1988, 140 p.
- Dethurens, Pascal (dir.), *Musique et littérature au XX<sup>e</sup> siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, 232 p.
- Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, 117 p.
- Dessons, Gérard et Henri Meschonnic, *Traité du rythme: des vers et des proses*, Paris, Dunod, coll. « Lettres sup », 1998, 242 p.
- Dumont, François, *Usages de la poésie, le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1993, 248 p.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], 315 p.

- Finnegan, Ruth, *Oral Poetry, Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, 299 p.
- Fitch, Brian T. (dir.), *L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte, Texte*, n°15-16, 1995, 267 p.
- Flahaut, François, *La parole intermédiaire*, préf. de Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 234 p.
- Foley, John Miles, *How to Read an Oral Poem*, Urbana, University of Illinois Press, 2002, 256 p.
- Fuchs, Catherine, « La co-énonciation, carrefour des anticipations linguistiques », Rudolph Sock et Béatrice Vaxelaire (dir.), *L'anticipation à l'horizon du Présent*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 181-192.
- Gagnon, Madeleine, *La poésie québécoise actuelle*, avant-propos de Wladimir Kryszynski, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 47 p.
- Gates, Henry Louis Jr., *The Signifying Monkey*, New York, Oxford University Press, 1988, 290 p.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991, 150 p.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, 90 p.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2002 [1987], 426 p.
- Giroux, Robert (et al.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, 239 p.
- Goody, Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, trad. de l'anglais par Denise Paulme, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1994, 323 p.
- Guillemette, Lucie et Louis Hébert (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, 495 p.
- Hermelin, Christian, *Ces chanteurs que l'on dit poètes*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Données actuelles », 1970, 121 p.
- Hess, Mickey, *Is Hip Hop Dead? The Past, Present and Future of America's Most Wanted Music*, Westport, Praeger Publishers, 2007, 196 p.

- Hotte, Lucie, « Célébrations littéraires. La littérature sur la place publique », Maurice Lamothe (dir.), *Fête et Littérature, Port-Acadie*, n° 8-9, 2005-2006, p. 181-197.
- Hotte, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota Bene, 2001, 183 p.
- Jenny, Laurent, *La parole singulière*, préf. de Jean Starobinski, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, 182 p.
- Keyes, Cheryl L., *Rap Music and Street Consciousness*, Chicago, University of Illinois Press, 2002, 302 p.
- Kristeva, Julia, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 318 p.
- Laforte, Conrad, *La chanson de tradition orale, Une découverte des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle (en France et au Québec)*, Montréal, Triptyque, 1995, 123 p.
- Lessard, Greg (dir.), *L'oralité, Présence Francophone*, n° 46, 1995, 192 p.
- Leuwers, Daniel, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas, 1990, 190 p.
- Longree, Georges H. F., *L'expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire*, Paris, Jean Touzot, 1985, 268 p.
- Luzzati, Françoise et Daniel Luzzati, « Oral et familier : du lexique à l'organisation du discours », *L'information grammaticale*, n° 30, 1986, p. 23-28.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, coll. « Poche », 2009 [1982], 713 p.
- Meschonnic, Henri, *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, 365 p.
- Meschonnic, Henri, *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1975, 547 p.
- Meschonnic, Henri, *Les états de la poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, 284 p.
- Meschonnic, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 6-23.
- Michel, Alain, « Arts poétiques », *Encyclopaedia Universalis*, [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2012.

- Mounin, Georges, « Oral/Ecrit : Préliminaires linguistiques », *Ethnologie française*, tome 20, n° 3, 1990, p. 256-261.
- Murat, Michel, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2008, 329 p.
- Nagy, Gregory, *Poetry as Performance, Homer and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 254 p.
- Oral-Écrit, Cahiers de Littérature Orale*, n° 28, 1990, 208 p.
- Pate, Alexs, *In the Heart of the Beat, The Poetry of Rap*, Lanham, Scarecrow Press, coll. « African American Cultural Theory and Heritage », 2010, 142 p.
- Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.
- Potter, Russell A., *Spectacular Vernaculars, Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, Albany, State University of New York Press, 1995, 197 p.
- Riffaterre, Michael, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, p. 496-501.
- Riffaterre, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.
- Riffaterre, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, 253 p.
- Rittaud-Hutinet, Chantal, *L'homophonie*, Limoges, Lambert-Lucas, 2007, 142 p.
- Rose, Tricia, *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, University Press of New England, 1994, 237 p.
- Ruwet, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 247 p.
- Sacks-Galey, Pénélope, *Calligramme ou écriture figurée*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « interférences arts/lettres », 1988, 229 p.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité: mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 128 p.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, 185 p.
- Schneider, Charles, *Essais sur la musique et les lettres*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1934, 287 p.

- Somers-Willett, Susan B. A., « On Page and Stage, Slam Poetry as a Genre », *The Cultural Politics of Slam Poetry, Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009, p. 16-38.
- Vigneau-Rouayrenc, Catherine, « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E », *Langue française*, n° 89, 1991. p. 20-34.
- Wheeler, Lesley, *Voicing American Poetry, Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, 235 p.
- Wyss, André, *Éloge du phrasé*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 296 p.
- Zumthor, Paul, « Chansons "médiatisées" », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1986, p. 13-19.
- Zumthor, Paul, « Entre l'oral et l'écrit », *Les cahiers de Fontenay*, n° 23, 1982, p. 9-33.
- Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 308 p.
- Zumthor, Paul, *La lettre et la voix, De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 347 p.
- Zumthor, Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, préf. d'Yves Bonnefoy, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Essais et conférences », 1984, 117 p.
- Zumthor, Paul, « Le discours de la poésie orale », *Poétique*, n° 52, novembre 1982, p. 387- 401.
- Zumthor, Paul, « Le rythme dans la poésie orale », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 114-127.
- Zumthor, Paul, « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, 2008, p. 169-202.
- Zumthor, Paul, « Pour une poétique de la voix », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 514-524.

### **Ouvrages et articles sur le corpus**

- Bergeron, Chantal, « *La salamandre turquoise* et réflexion théorique sur le rap et les mots dits », Mémoire de maîtrise (création), Université du Québec à Rimouski, 2009, 173 p.
- Joanisse, Marc-André, « Coupable : du vrai Lapointe », *Le Droit*, 13 novembre 2004, p. A12.

St-Louis, Jean-Charles, « Engagement et inscriptions de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard Desjardins dans la chanson québécoise. Entre appartenance et liberté », Thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2010, 209 p.

Tremblay, Marie-Claude, « Loco Locass : Une esthétique engagée et *engageante* », Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2010, 103 p.

## **Divers**

Alighieri, Dante, *La divine comédie*, Paris, Flammarion, 1910, 391 p.

Aristote, *Poétique*, trad. du grec par Michel Magnien, Paris, Le livre de Poche, coll. « Les classiques de Poche », 2010, 216 p.

Baudelaire, Charles, « Spleen », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 2004 [1861], p. 84.

Bersianik, Louky, *Kerameikos*, Montréal, Le Noroît, 1987, 125 p.

Boileau, Nicolas, « Chant premier », *L'art poétique*, Paris, Bordas, 1963 [1674], p. 47-57.

Bradley, Adam et Andrew Dubois (dir.), *The Anthology of Rap*, préf. de Henry Louis Gates Jr, postface de Chuck D et Common, New Haven, Yale University Press, 2010, 867 p.

Brochu, André, *Singulier pluriel*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, 232 p.

Chopin, Henri, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place, 1979, 309 p.

Côté, Jean et Marcel Chaput, *Les citations de René Lévesque*, Montréal, Éditions Héritage, 1977, 93 p.

Discours du général Charles de Gaulle à Montréal (1967), [http://www.youtube.com/watch?v=k37\\_Xo6c5XM](http://www.youtube.com/watch?v=k37_Xo6c5XM), consulté le 20 avril 2013.

Evil, Pierre, *Gangsta-rap*, Paris, Flammarion, 2005, 431 p.

Fondation René Lévesque, « Discours à l'assemblée nationale française du 2 novembre 1977 », <http://fondationrene-levesque.org/rene-levesque/archives-audiovisuelles/audio/>, consulté le 20 avril 2013.

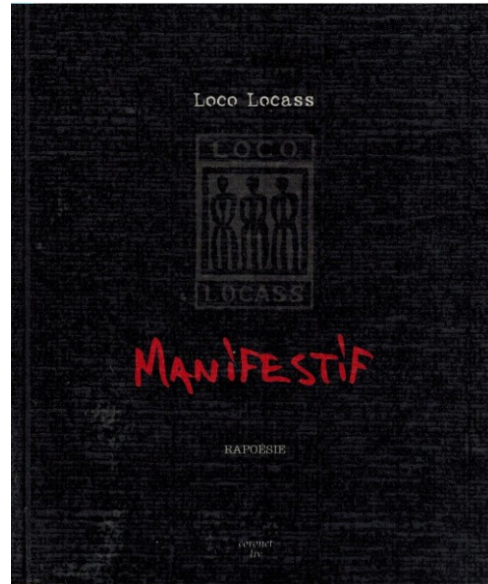
Garcia Marquez, Gabriel, *Cent ans de solitude*, trad. de l'espagnol par Claude et Carmen Durand, Paris, Éditions du Seuil, 1968 [1967], 391 p.

- Garneau, Hector de Saint-Denys, « Cage d'oiseau », *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Boréal, 1993 [1937], p. 74-75.
- Gauvin, Lise, *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.
- Gauvreau, Claude, *Les oranges sont vertes*, Montréal, L'Hexagone, 1994 [1977], 280 p.
- Ghosh, Bishnupriya « The Hole That Wasn't There », *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 17, n°4, 2011, p. 683-685.
- Hébert, Anne, « Le tombeau des rois », *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, 1993, p. 52-54.
- Heinich, Nathalie, « Manifeste », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], [www.universalis-edu.com](http://www.universalis-edu.com), consulté le 15 mai 2013.
- Huckvale, David, *Touchstones of Gothic Horror*, Jefferson, McFarland Publishers, 2010, 263 p.
- Jarry, Alfred, *Ubu*, préf. de Noël Arnaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2004, 533 p.
- Kafka, Franz, *La métamorphose*, trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1955 [1915], 177 p.
- Lalonde, Michèle, « Speak White », *Défense et illustration de la langue québécoise*, préf. de Jean Pierre Faye, Paris, Seghers Laffont, coll. « Change », 1979, p. 37-40.
- Lévesque, Michel (dir.), *René Lévesque, Textes et entrevues (1960-1987)*, préf. de Claude Morin, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1991, 444 p.
- Marceau, André et Anne Peyrouse (dir.), *Slam ma muse, Anthologie de la poésie slamée à Québec*, Québec, Cornac, 2008, 153 p.
- Mearns, Hughes, *Creative Power : The Education of Youth in the Creative Arts*, New York, Dover Publications, 1958 [1929], 272 p.
- Miller, Glenn, « The Little Man Who Wasn't There », <http://www.youtube.com/watch?v=AQcsWUIAvqc>, consulté le 18 juillet 2013.
- Miron, Gaston, *L'homme rapaillé*, préf. d'Édouard Glissant, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999 [1970], 203 p.

- Micone, Marco, *Speak What*, suivi d'une analyse de Lise Gauvin, Montréal, VLB, 2001, 30 p.
- Peignot, Jérôme, *Calligramme*, Paris, Chêne, 1978, 127 p.
- Perrier, Jean-Claude, *Le rap français, Dix ans après*, Paris, Table Ronde, 2010, 412 p.
- Racine, Jean, *Phèdre*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2002 [1677], 208 p.
- Rimbaud, Arthur, « Ma Bohème », *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 56-57.
- Sexton, Adam (dir.), *Rap on Rap, Straight-up Talk on Hip-Hop Culture*, New York, Dell Publishing, 1995, 270 p.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, trad. de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Mercure de France, 1962, 256 p.
- Shakur, Tupac, *The Rose that Grew from Concrete*, New York, MTV Books/Pocket Books, 2009, 150 p.
- Stanley, Lawrence A. (dir.), *Rap: the Lyrics*, introduction de Jefferson Morley, New York, Penguin Books, 1992, 397 p.
- Thérien, Robert et Isabelle D'Amours, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992, 580 p.
- Vallières, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Québec/Amérique, 1979 [1968], 303 p.

## Annexes

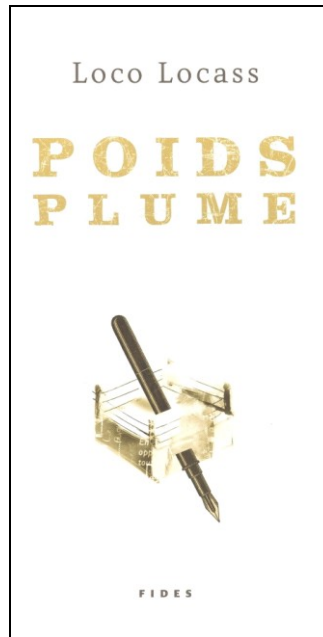
ANNEXE 1 : Première de couverture de *Manifestif*



ANNEXE 2 : Première de couverture de *Poids plume*



ANNEXE 3 : Page titre de *Poids plume*



ANNEXE 4 : Dernière page de « Médiatribes » (*Manifestif*, p. 98.)

Mes diatribes à tous les **pseudo-scribes** qui passent la mardo au crible et gardent les dernières bribes

Mes diatribes à tous les **folliculaires** qui mentent et inventent pour influencer les masses populaires

Mes diatribes à **Diane Francis** pour qui tous les séparatistes sont marqués du 666

Mes diatribes à **Robert-Guy Scully** Y porte tellement de chapeaux qu'on dirait Sqeedlee Deedlee

Mes diatribes aux faux-rois de **CKOI** chez qui la mauvaise foi peu à peu s'est faite loi

Mes diatribes à **CHOM 97,7 FM** pour avoir fait jouer les mêmes tounes

depuis Mathusalem

Mes diatribes à **Radio-Cadenas Y** veut nous embarrer dans un pays dont on veut pas

Mes diatribes à **Lévesque Bob** ICI-gît le tréteaphobe déchu de sa chaire qui se masse le zob

Mes diatribes à **Radio-Énergie** qui filtre les chansons qui sont pas lustrées, laquées, polies

Mes diatribes au **Soleil à Québec** Pas ben ben brillant d'avoir jauni d'un coup sec

Mes diatribes à l'ostie d'**Point J** qui avillit, ici comme à Paris, la vie à t'ivi

Mes diatribes à **Cité Libre** Une fois que j'les

ai lus, j'ai même pus besoin de fibre

Mes diatribes à **Sylvain Cormier** Tu nous trouves simiesques que ca ?! Tu trouves qu'on vocifère ? On va s'y faire !

Mes diatribes à **Télé Quatre-Saisons** pour avoir décidé de cibler exclusivement les morons

Mes diatribes à **Jean Chrétien** J'te *trust* pas quand tu dis qu'tu *trust* pas les médias canadiens



Cacule c'est laisse spéculé en faire sur chat le le échaudé  
fric pécule d'avoir le culturel vu vote le *chums* ethnique  
PQ *choker* c'est pogne que toi le j'vous que cul chante je  
de de nique la continuer au culture ti-culs mic qui et mec  
jouit situez je au si rappelle bon vous à mo-  
ment êtes ta oui pour mémoire moman l'affranchisse-  
ment un je le certain me défrichage soir souvient et où  
mais le seul je changement dans pense ou le à le noir  
demain marchandage de car achalant l'isoloir quand le  
je la léchage te contrainte la soupçonne m'éreinte  
lâcheté mon j'l'étreins achetée homme c'est j'sais d'avoir  
qu'j'sais qu'j't'ai eu qu'la jeté peur fin des du sanctifie  
choix bonhomme les un référendum moyens brin Rome  
béotien ne mais c'est la pas fin contruite sanctifie en les  
jour moyens j'en conviens mais tout vient à point à qui  
se souvient que la fin sanctifie les moyens




ANNEXE 6 : Texte intégral de « Priapée la p'tite vite » (*Manifestif*, p. 89-91.)

Elle m'aime  
 Car  
 Je me commets  
 Comme un  
 Gamin  
 Gamète  
 Chevauche le temps comète  
 Mets tes culottes quand tu baisses tes culottes  
 S'cuse-là j'te déculotte,  
 J'sais ch'us culotté  
 J't'un sans-culotte et  
 J'te parle sans capote,  
 Capote pas ma botte  
 Secrète  
 C'est ma verve  
 Turgescence,  
 Dure, gorgée d'sens  
 J'sens l'urgence  
 D'une purge purpurine purée de prunes  
 Ça fleure les agrumes  
 Mon verbe  
 Canneberge  
 Converge  
 Vers  
 Ton  
 Verger  
 J'ai d'air fort mais dans mon for  
 J'sais pus où ch'us, j'ai jamais su mais chut  
 Une chose ch'us sûr  
 Quand j'vais vers toi, j'verdoie

89

Comme Priape priant pris en flagrant délice, en guise de prémisse, à la défloration de ton Jardin des Délices, flairant ta fragrance, j'acte avec jactance des oraisons éjaculatoires où le lyrisme me fait entrevoir les horizons de ma déraison péremptoire, en caractères virilliques je franchis ton Rubicond, au seuil critique, j'entre cambré en ton antre et j'entraperçois un concentré d'éternité, j'éternue une nuée d'abeilles si je r'garde le soleil de trop près, comme Alice et Lewis au pays des groseilles, j'entends des *christmas* Carroll -j'ris car j'me sens comme Icare, c'est bizarre, j'entends comme mon père qui m'crie gare, oups ! y est trop tard, la cire vermeille me coule le long des ailes : j'appelle, j'épelle, j'pèle tous les maudits mots dits à mon secours y a pas d'recours j'cours mon tour à ma perte, me tue, me perpétue dans l'pertuis d'la perpétuité, effaré par l'effroyable pérennité de l'éphémère (dire qu'on cherche l'effet bœuf alors que tout tient dans un œuf), là j'ai une volée d'oies blanches qui veut s'envoler en V du bout de mon Cap-aux-Oies, mes hanches flanchent, mon cœur clenche, j'sens qu'j'pus étanche :

J'  
 i  
 m  
 m  
 i  
 g  
 r  
 e  
  
 e n  
  
 g i c  
 l a n t  
  
 c o m m e  
  
 j' a c t e a v e c  
  
 J A C T A N C E



91

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I : LES RELATIONS SÉMANTIQUES ENTRE L'ÉCRIT ET L'ORAL.....</b>	<b>9</b>
LE TEXTE ÉCRIT ET LE TEXTE ORAL VÉHICULENT LE MÊME SENS.....	10
LE TEXTE ÉCRIT FIGE UN SENS, L'ORALISATION PERMET LA POLYSÉMIE .....	13
LE CHOIX D'UNE PRONONCIATION FIGE UN SENS, LE TEXTE ÉCRIT CONTIENT TOUS LES POTENTIELS SÉMANTIQUES.....	16
L'ORALISATION EST NÉCESSAIRE À LA COHÉRENCE / PARADOXE DU TEXTE ÉCRIT (POLYSÉMIE ET FUITE DU SENS) .....	19
<b>CHAPITRE II : LES CARACTÉRISTIQUES TEXTUELLES DE L'ÉCRIT ET DE L'ORAL.....</b>	<b>23</b>
CARACTÉRISTIQUES DE L'ORAL .....	25
CARACTÉRISTIQUES DE L'ÉCRIT .....	34
<b>CHAPITRE III : L'HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE.....</b>	<b>53</b>
LE RAP .....	55
LA POÉSIE ÉCRITE .....	72
RÉFLEXION THÉORIQUE SUR LE STATUT GÉNÉRIQUE .....	93
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>114</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>123</b>