

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

NOS SILLONS D'ENGAGEMENT
LA QUESTION DE L'ENGAGEMENT DANS LES CHANSONS DE LOCO LOCASS

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DANY ST-LAURENT

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice, Mme Lucie Robert, pour ses bons conseils et, surtout, pour sa patience, que j'ai mise à rude épreuve au cours des trois dernières années.

Je remercie également les amis et membres de ma famille qui ont su m'écouter durant ces années, lorsque l'enthousiasme des découvertes ne me laissait que les Loco Locass à la bouche.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	iii
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 À L'ORIGINE.....	6
1.1 Portraits rapoétiques.....	6
1.1.1 Biz.....	6
1.1.2 Batlam.....	16
1.1.3 Chafik.....	25
1.2 La formation d'une formation.....	32
1.2.1 La révolution par les mots : analyse du nom du groupe.....	34
1.2.2 La révolution culturelle : un genre en marche.....	35
CHAPITRE 2 LA RAPOÉSIE ET SES REPRÉSENTATIONS.....	38
2.1 Les titres et pochettes d'albums.....	40
2.1.1 <i>Manifestif</i>	40
2.1.1.1 Pochette no 1.....	41
2.1.1.2 Pochette no 2.....	44
2.1.1.3 Pochette no 3.....	48
2.1.2 <i>In Vivo</i>	49
2.1.3 <i>Amour Oral</i>	51
2.1.4 <i>Poids Plume</i>	54
2.2 La représentation textuelle du rapoète.....	58
CHAPITRE 3 LA RAPOÉSIE COMME ÉCRITURE.....	65
3.1 La rapoésie comme manifeste.....	66
3.2 La rapoésie comme rap.....	85
CONCLUSION.....	96

ANNEXE A	POCHETTE DE <i>MANIFESTIF</i> (1999).....	98
ANNEXE B	POCHETTE DE <i>MANIFESTIF</i> (2000).....	100
ANNEXE C	COUVERTURE DU RECUEIL DE TEXTES <i>MANIFESTIF</i> (2000).....	102
ANNEXE D	POCHETTE D' <i>IN VIVO</i> (2003).....	104
ANNEXE E	POCHETTE D' <i>AMOUR ORAL</i> (2004)	106
ANNEXE F	COUVERTURE DE <i>POIDS PLUME</i> (2005).....	108
ANNEXE G	TEXTE DE LA CHANSON <i>MANIFESTIF</i>	110
	BIBLIOGRAPHIE.....	114

RÉSUMÉ

Loco Locass est d'abord considéré comme un groupe de chansonniers engagé, et pour décrire son art, ce groupe invente un genre appelé la *rapoésie*. Le qualificatif *engagé* évoque surtout la teneur politique des discours qui meublent ses chansons, mais on fait ici le pari que l'intitulé générique indique que son engagement ne procède pas uniquement de cette conception sartrienne qui consiste à diffuser une œuvre qui se préoccupe des exigences du social et de la métaphysique : en fondant une nouvelle catégorie littéraire, un nouveau pacte de lecture, les rapoètes semblent s'engager, selon les termes de R. Barthes, à prendre les responsabilités formelles qui sont le propre de l'écrivain. Partant du legs de ces deux penseurs, le présent mémoire entend montrer que le qualificatif *engagé* est effectivement approprié pour décrire l'œuvre de ce trio puisque celle-ci réfléchit au fait littéraire en même temps qu'elle donne à l'homme un miroir de lui-même et de son monde.

L'objectif de la première partie est de dévoiler trois portraits rapoétiques. D'une part, elle présente ce qui, dans l'environnement familial et scolaire où ils évoluent, paraît disposer les trois individus à devenir des artistes. D'autre part, elle s'attarde à voir ce qui, dans le parcours professionnel que chacun réalise en dehors du trio, permet d'actualiser certains acquis artistiques et d'en acquérir d'autres, qui tous mènent à la rapoésie. Enfin, la mise en place de ces trajectoires individuelles permet de présenter la démarche que chacun entreprend en formant Loco Locass, de même que la démarche du groupe lui-même : une démarche polémique et esthétique qui s'en prend aux lieux communs de la pensée et de la culture.

La seconde partie cherche quant à elle à comprendre l'identité générique et culturelle de cette œuvre qui se réclame d'au moins trois genres établis (rap, poésie, manifeste) et qui recourt notamment à un modèle américain (le rap) pour exprimer sa québécoisité. En analysant les pochettes d'albums, cette partie du mémoire informe d'abord des genres et références culturelles que l'œuvre convoque afin de se présenter à son public éventuel. Et l'image qu'elle donne d'elle, soit celle d'une chanson authentiquement rap, poétique et québécoise, est ensuite confirmée par l'analyse de la figure textuelle du rapoète qui, en plus de se réclamer à la fois du rappeur et du poète, convoque un certain nombre de figures mythologiques et/ou sacrées pour donner une représentation de lui-même.

Enfin, la troisième partie s'efforce de vérifier si l'être de l'œuvre s'accorde au paraître présenté dans la partie précédente. Elle s'intéresse d'abord à la manière dont les rapoèmes organisent et transmettent le sens, constatant d'une part que le rapoète argumente comme un signataire de manifeste et que d'autre part son style allie son et sens, fond et forme, créant ainsi un au-delà de la langue qui se greffe au travail rhétorique. Cette dernière partie se

termine par un examen des méthodes de composition musicale : conciliant instruments et technologie numérique, la musique parvient à brouiller les frontières génériques, culturelles, géographiques et temporelles.

En somme, ce mémoire fait voir en quoi la rapoésie témoigne d'un engagement qui part de l'origine du geste créatif et se rend jusqu'à la diffusion d'une œuvre, d'un engagement qui entend jouer un rôle dans la société civile et artistique.

MOTS-CLÉS : Littérature québécoise, chanson, engagement, politique, manifeste, rap, poésie, Loco Locass.

INTRODUCTION

Le groupe Loco Locass est formé de trois artistes aujourd'hui dans la trentaine qui oeuvrent dans plusieurs secteurs culturels; seuls ou en trio, ces artistes touchent notamment à la littérature et à la musique, mais aussi au théâtre, à la télévision et au cinéma. Dès la sortie de son premier album, en décembre 1999, la formation a créé une commotion dans le paysage musical en jetant « le plus gros pavé dans la mare de la chanson québécoise depuis Desjardins »¹, elle a « enflammé une critique sceptique à l'idée de voir le flambeau du pays repris, actualisé et propulsé dans le XXI^e siècle »². Généralement qualifiée de « rap » par les observateurs, l'œuvre de Loco Locass suscite donc des réactions élogieuses, malgré le peu d'enthousiasme de certains médias à l'égard de ce genre; et ces éloges portent tant sur la qualité des textes que sur celle des musiques.

Cette appréciation a d'ailleurs incité la critique journalistique à faire de Loco Locass un des plus importants groupes engagés de la scène québécoise. Mais, servant surtout à évoquer la teneur plus ou moins « sociale-politique » d'un discours, le qualificatif engagé renseigne peu sur la nature réelle de l'œuvre. Dans le cas de Loco Locass, cet attribut semble néanmoins approprié. En effet, selon l'esthétique sartrienne, l'œuvre engagée doit « concili[er] la positivité d'un discours politique ou idéologique proféré avec netteté et la négativité propre à la littérature, c'est-à-dire sa capacité à travailler l'implicite ou le non-dit des discours »³. Or, en se basant sur les enjeux thématiques et idéologiques de son œuvre, les journalistes ont associé le trio au combat politique pour l'indépendance du Québec (positivité). Ils ont également noté des aspects du travail langagier, tels les jeux de mots et les références intertextuelles (négativité), ce qui témoigne d'une conciliation de l'implicite et de l'explicite dans le discours locassien. Par contre, on a reproché à Sartre de concevoir une littérature qui subordonne la forme au fond, qui est politique au détriment de l'artistique. Et si Sartre répond que le primat du contenu n'enlève rien à l'art, étant donné que « les

¹ Éric MOREAULT, « Le haut du pavé », *Le Soleil*, 1^{er} avril 2000, p. D4.

² Kathleen LAVOIE, « Loco Locass : les nouveaux prophètes », *Le Soleil*, 9 déc. 2000, p. D1.

³ Benoit DENIS, *Littérature et engagement*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points essais », 2000, p. 270.

exigences toujours neuves du social ou de la métaphysique engagent l'artiste à trouver une langue neuve et des techniques nouvelles »⁴, il refuse tout de même de concevoir que l'écrivain engagé puisse vouloir répondre à la question comment écrire? avant de savoir de quoi/sur quoi écrire. Or, il est tout à fait possible que, pour Loco Locass, le travail de mise en forme du langage ne soit pas qu'un simple corollaire du combat idéologique, mais que s'établisse entre eux une véritable relation dialogique.

Je ne prétends pas ici établir la primauté, dans l'œuvre de Loco Locass, du combat langagier sur le combat politique ou l'inverse; je crois cependant que le groupe s'engage dans les deux types d'enjeux. Et la théorie de Barthes redonne justement une plus grande place à la part artistique de la démarche engagée : en soutenant que « l'écrivain s'engage et prend ses responsabilités par le choix d'une certaine forme, disponible parmi les possibles littéraires existants [ou issue d'une opposition aux conventions antérieures] »⁵, il rappelle la spécificité formelle du langage littéraire. Toutefois, si on pouvait reprocher à Sartre d'élaborer une vision trop politique de la littérature, on pourrait à l'inverse reprocher à Barthes d'aboutir à une conception trop fermée de l'engagement littéraire : en faisant de la forme le « lieu véritable de l'engagement »⁶, il en vient à réduire la portée de l'engagement à des prises de positions qui sont essentiellement littéraires; elles ne sont plus sociales et idéologiques que dans la mesure où elles instaurent un pacte (de lecture) entre l'écrivain et la société. Alors que Sartre plaçait la finalité de l'engagement dans la diffusion d'une littérature qui prend position dans la société et ses enjeux, Barthes dit plutôt que le rôle de l'écrivain engagé est de penser la littérature, donc de situer son engagement à l'origine de son écriture plutôt qu'au terme de la diffusion de son œuvre.

En fait, je crois qu'il est possible de concilier les deux points de vue et d'envisager que l'écrivain prenne position dans les discours sociaux qui l'entourent et dans les conventions de son art. Et, en acceptant ainsi que son engagement puisse se situer à l'origine

⁴ Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, p. 32.

⁵ Benoit DENIS, *op. cit.*, p.287.

⁶ *Ibid.*, p.286.

de son écriture et au terme de la diffusion de son œuvre, on en fait quelque chose d'à la fois esthétique et idéologique. C'est d'ailleurs ce à quoi Loco Locass me semble aspirer en s'inventant un genre appelé rapoésie : en revendiquant une part de rap, la formation indique que sa démarche s'inscrit dans une tradition de chansons réalistes dont le discours est généralement pourvu d'une teneur sociale; alors qu'en revendiquant une part de poésie, elle s'inscrit dans une pratique fortement conventionnée et souvent associée à l'écriture formaliste. De plus, en fusionnant ces registres, le trio annonce une forme d'hybridation des conventions issues de plusieurs traditions, et instaure un pacte de réception qui signale l'obligation de comprendre non seulement la teneur de son discours, mais aussi la réflexion qui sous-tend la mise en forme de ce dernier. En conséquence, pour parler de l'engagement de Loco Locass, je me concentrerai sur la figure d'artiste et sur la nature de l'œuvre qui ressortent de cette marque générique, d'abord pour établir ce qui est à l'origine du désir de création des rapoètes, et ensuite pour établir comment leur œuvre peut être reçue, en voyant d'une part où elle se situe dans les zones de réception et d'autre part ce qu'elle donne à recevoir.

Plus précisément, dans la première partie de ce mémoire, je tenterai de comprendre ce qui dispose les individus à entreprendre une carrière artistique et de saisir à quel point ceux-ci répondent à des intentions idéologiques ou esthétiques en choisissant la voie de la création. Je m'attarderai donc, dans un premier temps, à l'habitus familial et scolaire de ceux qui deviendront les membres du groupe. J'examinerai ensuite le parcours professionnel que chacun réalise en marge de Loco Locass, afin de voir quelles autres dispositions rapoétiques il en retire et quelles dispositions de l'habitus familial et scolaire il y actualise; cet examen sera en même temps l'occasion de voir si les diverses trajectoires parallèles entretiennent entre elles une relation de complémentarité. Puis j'analyserai les pseudonymes adoptés, afin de comprendre comment l'artiste se positionne par rapport à l'individu et comment il caractérise sa démarche par la mise en place d'une identité rapoétique. Enfin, ayant proposé un portrait de ce qui dispose l'individu à l'art et de ce qui donne forme à son œuvre, je n'aurai plus qu'à présenter les renseignements que nous livre le nom Loco Locass à propos de la formation du groupe et de sa démarche, en faisant ressortir les significations et les connotations culturelles qu'il met en place.

Dans la deuxième partie de ce mémoire, je m'intéresserai à l'identité générique et culturelle de l'œuvre afin de comprendre où elle se situe dans les diverses zones de réception. En effet, le fait que cette œuvre se présente à la fois sous forme de disques et de recueils n'est pas sans créer une ambiguïté lorsqu'on cherche à savoir à quel public elle s'adresse. De plus, la poésie est le plus souvent destinée à un public restreint, alors que le rap est généralement inscrit dans des zones de diffusion de masse. Enfin, si plusieurs artistes québécois ont pratiqué la poésie, le rap est un genre musical principalement structuré autour des modèles américain et français. Pour tenter de résoudre cette équivoque rapoétique, je dois donc comprendre la stratégie de mise en marché de l'œuvre; et pour ce faire, j'analyserai sa périgraphie, c'est-à-dire les éléments visuels qui composent les pochettes d'albums et les couvertures de livres⁷. Constituant l'un des premiers points de contact entre l'œuvre et le public, la périgraphie convoque divers codes culturels et génériques afin d'attirer ce dernier en instaurant un pacte de lecture/d'écoute. Et la convocation de ces codes peut aussi bien servir à signaler un rapport d'adhésion qu'à marquer une rupture à l'égard de pratiques établies. Dans cette deuxième partie, je me propose donc d'examiner les codes génériques et culturels qui sont convoqués par la périgraphie de l'œuvre locassienne, afin de comprendre à quelles pratiques et traditions établies le trio adhère et quelles ruptures il nous propose. Loin de me permettre de réduire l'équivoque à une vérité unique, cette analyse me permettra par contre d'expliquer comment il est possible que Loco Locass nous place devant une œuvre qui, aussi bien en recueil que sur disque, se réclame de trois genres à la fois (rap, poésie et manifeste/essai) et fonde en partie son identité sur des transferts et recyclages culturels. Une fois que j'aurai montré l'image que l'œuvre donne d'elle-même, je présenterai l'image que les artistes donnent d'eux, en m'intéressant cette fois à la figure textuelle du rapoète. On verra alors que le rapoète recourt non seulement à des identités génériques (rappeur, poète, ...) pour donner forme à cette représentation de lui-même, mais qu'il convoque également des figures mythologiques, religieuses, historiques et littéraires.

⁷ À la différence du *paratexte*, qui est une littérature d'escorte se greffant à l'œuvre première pour la présenter au public, l'expliquer et la commenter, la *périgraphie* désigne un ensemble d'éléments qui, répondant aussi aux besoins de la mise en marché, se retrouvent plutôt sur l'œuvre elle-même. Le terme *périgraphie* est emprunté à Carole Couture (*R. Desjardins, la parole est mine d'or*, Montréal, Triptyque, 1998, 195 p.).

Enfin, j'analyserai les chansons elles-mêmes pour voir en quoi elles correspondent ou non à l'image de l'œuvre et de l'artiste que j'aurai mise en place dans les deux premières parties. Ainsi, dans la troisième et dernière partie de ce mémoire, je montrerai en quoi les textes littéraires et musicaux de Loco Locass adoptent effectivement certaines conventions du rap, de la poésie et du manifeste, et en quoi ils rompent avec certaines autres lorsqu'ils mettent en place une forme et un contenu discursifs. Par la même occasion, je ferai voir en quoi cet hybride générique est tributaire des traditions québécoises et américaines en ce qui concerne la teneur et le fonctionnement du discours qu'il donne à recevoir.

En somme, ce travail d'analyse donnera une vision plus globale et plus réelle de la nature de l'engagement de Loco Locass, en proposant un portrait soucieux de tenir compte des enjeux idéologiques et esthétiques de son œuvre.

CHAPITRE I

À L'ORIGINE

Les trois membres de Loco Locass distinguent clairement leur identité civile de leur identité rapoétique, et cette distinction est marquée par la rareté d'informations relatives à leur vie privée et par l'adoption de pseudonymes. Afin d'établir quel type d'engagement semble être à l'origine de l'écriture des rapoètes, je tenterai, dans cette première partie, de voir au-delà de ce voile qui sépare les sphères privée et publique afin d'identifier ce qui a pu pousser l'individu à entreprendre une carrière d'artiste et ce qui caractérise la démarche qu'il amorce alors. Ainsi, je tracerai tour à tour le portrait de Biz, de Batlam et de Chafiik, en cherchant d'abord ce qui peut constituer des dispositions rapoétiques dans leur habitus familial et scolaire respectif. Ensuite, j'examinerai ce qui témoigne de l'actualisation de ces dispositions et de l'acquisition de certaines autres, dans les parcours professionnels que chacun réalise en dehors de Loco Locass. Dans un troisième temps, j'analyserai les pseudonymes puisque, s'ils servent à séparer ce qui est du domaine public de ce qui est du domaine privé, ils fournissent également des renseignements sur la nature de l'action rapoétique : le pseudonyme cristallise une identité, caractérise la démarche de son détenteur. Enfin, je m'intéresserai au nom adopté pour désigner le trio : je montrerai en quoi il informe sur l'intention derrière la formation du groupe, de même que l'image qu'il s'efforce lui aussi de fixer en recourant à des codes génériques et culturels.

1.1 Portraits rapoétiques

1.1.1 Biz

Rares sont les traces qui nous permettent de connaître la « vraie » identité de Biz puisqu'il n'exerce pratiquement aucune activité médiatisée sous son nom de baptême et

que les informations relatives à sa vie privée sont peu nombreuses et souvent contradictoires⁸. À la lumière d'une lettre envoyée au journal *Le Devoir*⁹, j'ai néanmoins pu établir que son identité civile est Sébastien Fréchette. Ladite lettre est co-signée « Sébastien Snou Ricard et Sébastien Biz Fréchette »; et cette signature nous apprend en plus que Biz et Batlam -qui utilisait alors le pseudonyme Snou- se côtoient déjà en 1994. Par contre, connaître le nom de baptême de Biz est peu utile lorsque vient le temps de mettre en place son habitus familial : le peu de renseignements relatifs au cadre familial où il a évolué dont je dispose est en fait livré par le rapoète.

D'une part, Biz a déclaré à une journaliste du *Soleil* que « [ses] parents étaient profs »¹⁰. Ne connaissant ni les matières enseignées ni les niveaux d'enseignement où ils ont évolué, je peux difficilement juger de la portée de leurs choix professionnels sur le choix de carrière de leur fils. Tout au plus, je me permets de noter que les chroniques écrites par Biz pour l'émission *Têtes@Kat* témoignent d'une volonté de transmettre du savoir, dont je reparlerai en présentant la trajectoire de Biz en dehors de Loco Locass. Par ailleurs, une entrevue accordée à *L'Actualité* nous apprend que les trois rapoètes ont été « éveillés à l'art très jeunes »¹¹ et que la mère de Biz, qu'il nomme « ministre de la culture de la famille », l'a incité à voir toutes sortes de spectacles durant sa jeunesse en lui payant les sorties sans limiter ses choix. On sent d'ailleurs l'importance des parents dans la formation de la sensibilité artistique de Biz lorsque, dans une autre entrevue, il remonte à leurs croyances religieuses pour expliquer son rapport à l'art : « Mes parents font partie de cette génération qui [a] flushé Dieu. Et c'est le musée qui est devenu mon sanctuaire, qui donne du sens à mon existence. L'art, pour moi, joue le rôle de la religion. J'en ai besoin pour m'accrocher. »¹² En d'autres termes, l'éducation qu'il a reçue l'amène à concevoir l'art comme une nourriture spirituelle,

⁸ J'ai notamment fait face à des contradictions lorsque est venu le temps d'établir sa date de naissance : un article de *L'Actualité* (Marie-Ève MAILLÉ, « Portrait. Sheila, ch'us là », *L'Actualité*, vol. 27, no. 5, 1^{er} avril 2002, p.62.) soutient que Biz a 29 ans au moment de l'entrevue et que donc il est né avant avril 1973, alors que son dossier *In Vivo* nous dit qu'il est né le 28 novembre 1974 (Loco Locass, *In Vivo*, Freetset Interactive Entertainment, 2003, FRCD-3633).

⁹ Sébastien RICARD et Sébastien FRÉCHETTE, « Pour endiguer l'exode culturel », *Le Devoir*, 24 déc. 1994, p. A8.

¹⁰ Kathleen LAVOIE, « Loco Locass : les nouveaux prophètes », *Loc. cit.*

¹¹ Marie-Ève MAILLÉ, « Portrait. Sheila, ch'us là », *Loc. cit.*

¹² Mylène MOISAN, « Nuit folle au Musée », *Le Soleil*, 16 octobre 2001, p. B1.

comme un moyen de se recueillir et de se comprendre. Ainsi, cette citation permet de manifester une disposition acquise de l'habitus familial; et indique que la manière dont Biz reçoit l'art est en accord avec la manière dont Sartre veut le diffuser : dans les deux cas, il sert à appréhender l'homme et le monde. Par contre, je précise que le rapoète s'exprime ainsi dans le cadre d'une entrevue portant sur un happening qui a eu lieu au Musée du Québec en 2001 et qui visait entre autres à promouvoir l'exposition permanente de toiles de Jean-Paul Riopelle ayant lieu dans l'établissement. Le « sanctuaire » de Biz est donc en partie constitué d'art abstrait; par conséquent, cette citation témoigne également d'une sensibilité formelle qui nous rapproche de ce qu'exige la réception d'une œuvre engagée au sens barthésien.

Pour comprendre ce qui mène plus précisément Biz à l'écriture, il faut sortir des zones d'influences plus strictement familiales, sans pour autant oublier que ce sont les bons soins de sa mère qui lui permettent de fréquenter des œuvres et que son désir d'écrire paraît justement naître de ces fréquentations. En effet, ce semble être en assistant à un spectacle de Richard Desjardins au Petit Champlain, à l'âge de 17 ans, que Biz découvre qu'il désire se produire en public : il parle de ce spectacle comme d'une « révélation »¹³ grâce à laquelle c'est maintenant lui qui fait des spectacles. Toutefois, une entrevue accordée par le trio à Marie-France Bazzo¹⁴ nous apprend que c'est en fait « au début de la vingtaine » qu'il se met à l'écriture, donc au moins trois ans après cette révélation. Plus précisément, Biz dit que c'est en 1994 qu'il écrit ses premiers textes, après avoir découvert la chanson *Prose combat* du rappeur français Mc Solaar : « Une véritable commotion ! »¹⁵. Et le rap semble s'être imposé très tôt comme un modèle d'écriture à adopter : « Chafiiik, Batlam et moi écoutions du rap en 1980 et nous apprécions la [...] portée de sa parole. En vieillissant, nous nous sommes préoccupés de la Cité et [...] nous étions très critiques face au pouvoir en place. Le rap s'est avéré le véhicule par excellence pour partager notre pensée »¹⁶. En parlant d'une parole qui porte et d'un véhicule de la pensée, Biz nous indique qu'il conçoit l'écriture rap

¹³ Marie-Ève MAILLÉ, « Portrait. Sheila, ch'us là », *Loc. cit.*

¹⁴ *Indicatif Présent*, diffusée le 3 mars 2005, à 9h00, à la Première chaîne radio de Radio-Canada. Disponible sur : < <http://www.radio-canada.ca/radio/indicatifpresent/chroniques/49537.shtml> >, 47 min.

¹⁵ Martin LAMONTAGNE, *Chronique du mercredi-Crapeau Sonneur #4* [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.vigile.net/ds-chroniques/docs/crapo-02-6-5.html> >, p. 2.

¹⁶ *Ibid.*

comme un outil de communication, ce qui est conforme à la conception instrumentale du langage littéraire que Sartre met en place. D'autre part, il est aussi conscient qu'une force discursive réside au-delà du contenu premier du message et découle de la mise en forme de ce dernier : « j'ai toujours été fasciné par le travail linguistique du rappeur. Jouer avec les mots dans le but de partager un message c'[est] redonner à la langue toute sa puissance »¹⁷; et ce pouvoir sémantique de la forme, Barthes le place au cœur de sa théorie de l'engagement. Avant d'aller plus loin, je tiens à rappeler que Biz parle de sa venue à l'écriture comme d'une démarche commune à lui et Batlam; ainsi, si son appétit artistique a été stimulé par le cercle familial, le désir de produire à son tour ses propres nourritures a grandi au sein du groupe d'amis et à la suite de la fréquentation d'œuvres particulièrement marquantes.

Cependant, s'il choisit de devenir écrivain, il semble que sa démarche ait eu dès le départ une propension pour l'oralité. En effet, la biographie présentée sur le site officiel de Loco Locass¹⁸ nous apprend que Biz et Batlam enregistrent une maquette de rap expérimental dès l'automne 1995, soit un an seulement après leur venue à l'écriture, ce qui indique qu'ils cherchent d'abord à faire entendre leur œuvre plutôt qu'à la donner à lire. De plus, si leur première apparition publique a lieu lors d'une soirée de poésie¹⁹, les deux artistes, en plus de livrer leurs textes de vive voix, se font accompagner par un musicien²⁰. C'est donc d'abord pour se faire *entendre* que Biz prend la plume, ce qu'il confirme en affirmant que « Loco Locass part d'un désir de prendre la parole »²¹.

Si le cadre familial joue un rôle manifeste dans la mise en place des dispositions artistiques de Biz, le legs de son parcours scolaire est moins aisé à établir. En effet, la signature de la lettre envoyée au *Devoir* en décembre 1994 révèle qu'il aurait étudié en sciences du loisir à l'Université du Québec à Trois-Rivières; ce qu'il confirme lors de

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ LOCO LOCASS, Site officiel [en ligne]. <http://www.locolocass.net/nouvelles/content/view/6/32/> (consulté le 5 juillet 2005).

¹⁹ À l'automne 1996, au bar le *Mardi gras* de Québec, toujours selon la biographie contenue sur le site officiel du groupe.

²⁰ Ne connaissant pas encore Chafik à cette époque, le duo est accompagné par le percussionniste Fred Lebrasseur, un membre du groupe Les Batinses.

²¹ Bernard LAMARCHE, « Loco Locass, Pléthorique rythmique », *Le Devoir*, 28 octobre 2000, p. C4.

l'entrevue accordée à Marie-France Bazzo en mars 2005. Une autre lettre parue dans le quotidien montréalais²² précise qu'il complétait ses études de premier cycle dans ce programme durant l'année universitaire 1995-1996. De plus, selon ce que contient son dossier biographique sur l'album *In Vivo*, il aurait aussi fait des études de deuxième cycle à l'UQTR ... en *infitologie* ! Il semble s'agir là d'un jeu de mots pour parler des « sciences du temps libre », compte tenu qu'en plus d'avoir étudié dans ce domaine, il co-signa des travaux de recherche portant sur cette discipline, et ceux-ci ont été publiés respectivement en 1997²³ et 1999²⁴, alors que Biz aurait terminé son baccalauréat durant la session d'hiver 1996. Je n'ai cependant trouvé aucune inscription de thèse proprement dite pouvant prouver qu'il a effectivement parachevé des études supérieures en sciences du loisir dans cet établissement. On comprend maintenant pourquoi j'affirme que l'habitus scolaire n'éclaire pas, à première vue, les motifs et dispositions à l'origine du choix de Biz de devenir rapoète. À tout le moins, le fait que Loco Locass a déposé les textes de l'album *Manifestif* à la commission itinérante des états généraux sur la langue en décembre 2000, à titre de mémoire, traduit la présence dans l'écriture de chansons d'une exigence de rigueur intellectuelle également associée au travail de recherche.

En somme, l'art se révèle tôt comme une nourriture spirituelle et intellectuelle aux yeux de Biz, qui, au début de la vingtaine, décide de prendre la plume pour exprimer sa pensée. Le rap s'impose comme un des premiers modèles d'écriture à adopter puisqu'il lui permet de travailler la forme et le contenu et de conjuguer la forme orale et la forme écrite. Cependant, ce n'est pas l'unique modèle d'écriture qu'il adopte : un Biz-chroniqueur prend plutôt un ton journalistique; ni le seul média qu'il emploie pour transmettre un message : un Biz-documentariste utilise la caméra. Périodiques, temporaires, ces prises de positions en

²² Sébastien FRÉCHETTE, « Le combat des sciences du loisir », *Le Devoir*, 12 décembre 1995, p. A6.

²³ S. FRÉCHETTE et C. BERRIGAN-OSTIGUY, *Recueil des résumés des mémoires et des rapports de recherche réalisés au cours des 20 dernières années par les étudiants du programme de maîtrise en loisir, culture et tourisme de l'UQTR*, Trois-Rivières, éd. UQTR, dép. des sciences du loisir et de la communication sociale, 1997, 81 p.

²⁴ M. de la DURANTAYE, S. FRÉCHETTE et I. ROY, *Politiques culturelles municipales au Québec : portrait de la situation, résumé du rapport*, Trois-Rivières, éd. UQTR, 1999, 76 p.

dehors de Loco Locass ne constituent pas un « métier productif »²⁵, c'est-à-dire une occupation apte à satisfaire les besoins matériels de l'individu. Par contre, elles sont toujours réalisées sous l'identité du rapoète et toujours inscrites dans le champ des productions culturelles. Je m'attends donc maintenant, en présentant les trajectoires qu'elles mettent en place, à constater une forme de « contamination », c'est-à-dire une interpénétration des diverses activités.

Outre quelques lettres parues dans des journaux, sa première prise de position en dehors de la chanson se concrétise en 2002 : après deux ans et demi de tournage, Biz et Christian Fournier, un cinéaste de Québec et ami du rapoète, présentent le documentaire *Maudite Machine* au Festival « Regard sur la relève », qui s'est tenu du 28 février au 3 mars, à Chicoutimi et à Jonquière. Fait plutôt rare pour un documentaire, ce moyen métrage de 46 minutes a aussi été diffusé, la même année, au cinéma Ex-Centris et au Cinéplex Odéon de Ste-Foy. Fait moins rare, on aura enfin pu le voir à la télévision, dans le cadre de l'émission « Grands documentaires », présentée sur les ondes de Télé-Québec le 27 novembre 2003. L'entreprise est donc reconnue par les diffuseurs, mais aussi par nombre de critiques.

Devant au départ traiter des tavernes, « la vraie vie qu'[ils ont] filmée [en laissant] l'histoire s'écri[re] sous [leurs] yeux »²⁶ les a plutôt amenés à parler des problèmes de jeu liés à la présence des loteries vidéos dans les débits de boisson du Québec. Ainsi, un « portrait lucide et touchant [...] de facture simple [mais offrant] un constat alarmant »²⁷ a pris forme au fil des confidences du barman et des clients de la taverne Coucou à Montréal. Un journaliste a même parlé de ce film comme d'un film « engagé », d'un « film social à thèse »²⁸. Par contre, Biz soutient que « ce qui [l'a plutôt] intéress[é], c'est l'idée de raconter une histoire »²⁹. Effectivement conçu comme une fiction, où le personnage principal, le barman, doit se sortir de l'engrenage du jeu, tant à titre de pourvoyeur qu'à titre de joueur

²⁵ Jacques DUBOIS, *L'institution de la littérature*, Brussels, Labor/F. Nathan, coll. « dossiers média », 1986, p. 106.

²⁶ Gilles CARRIGNAN, « Confession de taverne », *Le Soleil*, 9 novembre 2002, p. G3.

²⁷ Manon DUMAIS, « Les jeux sont faits », *Voir*, vol. 16, no. 42, 24 octobre 2002, p. 66.

²⁸ Gilles CARRIGNAN, « Confession de taverne », *Loc. cit.*

²⁹ *Ibid.*

compulsif, *Maudite Machine* présente néanmoins un parti pris idéologique : le généreux témoignage du tavernier et les propos froids du porte-parole de Loto-Québec, qui tente de minimiser la responsabilité de l'état devant « cette dépendance qu'il a créée de ses propres mains »³⁰, sont montés en parallèle et ce choix fait ressurgir l'irresponsabilité de l'état et la distance qui subsiste entre ses intentions (procurer du plaisir aux joueurs) et la réalité. Je constate donc, grâce cette subjectivité narrative, que le cinéma est ici, pour Biz, un véhicule de la pensée au même titre que l'écriture rap.

L'œuvre du Biz-chroniqueur s'apparente elle aussi à celle du Biz-rapoète, qui dit justement que « [le] rôle [de Loco Locass,] c'est d'être les *chroniqueurs* de la politique, [...] en musique et en paroles »³¹. Et si le chroniqueur travaille davantage la positivité du discours que la négativité de la langue, il partage néanmoins l'idéologie et la thématique du rapoète.

Avant d'observer cette parenté idéologique et thématique, je précise que, du point de vue du média utilisé, la trajectoire de Biz propose deux séries de chroniques. La première est constituée de chroniques télévisuelles présentées dans le cadre de l'émission *Tête@Kat*³². La seconde est quant à elle formée de textes publiés dans la chambre virtuelle de Biz qui est hébergée sur le site officiel de Loco Locass³³. Mais d'un autre point de vue, plus judicieux pour l'analyse, il est aussi possible de partager ces chroniques selon deux catégories, dont la première est composée essentiellement de comptes rendus de lecture. La chronique y est, à l'instar de l'écriture rap et du cinéma, le véhicule d'une pensée; cependant la pensée véhiculée est cette fois celle d'autres gens que Biz veut faire connaître. Donc, dans cette catégorie de chroniques, l'acte d'écriture n'a plus tout à fait la même fonction, mais propose néanmoins un point de vue idéologique apparenté à celui du rapoète. En fait, d'une façon générale, le simple fait de rendre compte de ses lectures constitue un acte de promotion de la

³⁰ Odile TREMBLAY, « Graine de joueur », *Le Devoir*, 26 octobre 2002, p. E5.

³¹ Philippe RENAUD, « Engagez-vous, qu'ils disent! », *La Presse*, 4 novembre 2000, p. D4.

³² *Tête@Kat* est une émission jeunesse qui a été diffusée du lundi au vendredi, à 16h30, sur les ondes de Radio-Canada. Biz y fait cinq apparitions entre septembre 2003 et février 2004, dont trois durant l'automne 2003.

³³ En date de juillet 2007, on y retrouve 14 textes, tous disponibles gratuitement sur : < www.locolocass.net/biz >.

lecture qui, dans la rapoésie, prend la forme de citations et de références intertextuelles. Mais lorsque par exemple Biz propose le compte rendu de *No logo* de Naomi Klein, il relaie un discours défavorable au néo-libéralisme qui rejoint certaines des valeurs qu'il défend dans ses textes de chansons.

C'est toutefois la deuxième catégorie de chroniques qui s'accorde le plus à la trajectoire du rapoète. En effet, en plus de répondre à la même fonction que la rapoésie, qui est d'être le véhicule de la pensée de l'auteur, ces chroniques abordent souvent des thèmes présents dans l'œuvre de Loco Locass et desquels découlent des prises de positions comparables. À titre d'exemples, parler de la grève étudiante de 2005 devient l'occasion de dénoncer l'interventionnisme du gouvernement fédéral dans les affaires provinciales; de la même manière, un texte qui explique pourquoi Biz se désabonne de *La Presse* pour s'abonner au *Devoir* et un qui présente les radios communautaires et universitaires comme une bonne alternative à la radio commerciale abondent dans le sens du discours contre la convergence médiatique qu'on retrouve dans *Médiatribes*. Par ailleurs, on voit avec ce dernier exemple que ces deux trajectoires ne sont pas qu'apparentées : elles sont parfois complémentaires. En effet, s'il paraît exagéré de dire qu'en faisant la promotion de ces radios qui ont ouvert les premières leurs ondes à Loco Locass, le chroniqueur tente de faire augmenter les cotes d'écoute des principaux diffuseurs de ses chansons, il paraîtra certainement raisonnable de dire qu'une chronique qui explique le spectre gauche/droite en politique, et donc présente une vision macroscopique des divers courants de pensée présents sur l'échiquier politique, aide l'auditeur à comprendre et à situer les positions que le rapoète défend. De plus, dans *Et alors, ce disque ?*, le chroniqueur réfléchit à la pratique chansonnière : il présente ce qui, selon lui, constitue les forces de l'album à venir (*Amour oral*) et explique les nouveaux choix formels qui y sont faits par le groupe.

Donc, si le chroniqueur s'en tient davantage à l'élaboration d'un discours positif, laissant au rapoète le soin d'explorer la négativité de la langue littéraire, les deux trajectoires sont néanmoins imbriquées l'une dans l'autre. Et cela pourrait expliquer que, à l'encontre des deux autres rapoètes, Biz y évolue sous une seule et même identité, comme si lui-même

ne voulait pas dissocier les démarches. Ses prises de positions parallèles à celles de Loco Locass sont d'ailleurs plus « autonomes » que celles de Batlam et Chafiik en ce sens que ceux-ci, étant respectivement comédien et compositeur de trames sonores pour le théâtre et le cinéma sous d'autres identités, doivent greffer leur démarche à celle d'un autre artiste.

Et cette identité pseudonymique sous laquelle Biz réalise les trajectoires parallèles que je viens de présenter, il l'a adoptée, selon ce qu'il affirme à Marie-France Bazzo³⁴, à l'époque où il faisait de la radio étudiante au cégep : il s'agit du nom qu'il donnait à son personnage d'animateur, et il lui est resté étant donné que ses amis l'ont utilisé en dehors des ondes. En cherchant maintenant à comprendre ce qu'il signifie, je montrerai qu'en plus de servir à poser une frontière entre l'individu (vie privée) et l'artiste (vie publique), le pseudonyme sert à caractériser l'artiste et ses diverses démarches.

Pouvant d'abord s'agir du diminutif de « bizarre », ce nom place l'identité de son détenteur sous un paradigme qui, on le verra, est aussi instauré par le nom du groupe, puisqu'en espagnol « loco » signifie « fou » et que ces deux mots dénotent un caractère excentrique, imprévisible et incontrôlable. Et si la « BIZarrerie » se dévoile grandement par la langue du rapoète, qui a un « débit débile »³⁵, joue avec les mots et se préoccupe de la polysémie et des sonorités, il n'y a pas que le discours de ce dernier qui s'écarte de l'ordre commun : le cinéaste et le chroniqueur subordonnent le fond à la forme, mais proposent tout de même un discours qui tente d'outrepasser les limites du pouvoir et de secouer les normes établies. Cette signification du pseudonyme sied donc également aux trois « personnalités » de l'artiste.

D'un autre côté, la sonorité de ce nom nous fait entendre le bruit d'une abeille. D'ailleurs, un des titres du *Manifestif (Isabelle et Biz)* appose d'emblée cette signification onomatopéique à l'identité du rapoète, mais elle aussi peut en fait correspondre aux trois démarches de Biz. À la manière de cet animal, le rapoète et le chroniqueur butinent d'une

³⁴ *Indicatif Présent, op. cit.*

³⁵ LOCO LOCASS, « Sheila, ch'us là », *Loc. cit.*, p.25.

œuvre à l'autre et ramènent les sucs à la ruche : l'un cite et paraphrase les œuvres qui l'inspirent dans ses poèmes, l'autre rend compte de ses lectures; le cinéaste, lui, a plutôt butiné d'une situation à l'autre jusqu'à ce qu'une histoire prenne forme. De plus, tous trois ont le dard acéré, comme l'abeille, quand vient le temps de tenir un propos. Enfin, je mentionne en passant que les trois Biz sont préoccupés par l'organisation de leur société et que l'abeille est justement un insecte ayant une vie communautaire structurée par une hiérarchie et des moyens de communication complexes.

Finalement, en suivant le propos développé dans *Isabelle et Biz*, je constate que Biz ne fait pas que piquer et butiner : il fait aussi la « bise ». En effet, cette chanson raconte une relation amoureuse et dit l'importance du verbe dans l'entretien de ce rapport harmonieux; et ce propos fait écho à l'idée d'*Amour oral*, titre du second album de Loco Locass³⁶. Cette connotation ne se développe pas aussi clairement dans le documentaire et les chroniques que dans la rapoésie, où la métaphore permet d'inscrire l'idée de communion dans le paradigme de la création. Néanmoins, le chroniqueur et le documentariste excitent l'esprit critique et incitent à la débauche verbale lorsqu'ils s'expriment sur un ton virulent et subjectif et qu'ils informent sur l'état des lieux.

En somme, l'identité mise en place par le pseudonyme renvoie davantage à une positivité discursive qu'à une négativité littéraire, qui est néanmoins revendiquée par l'artiste à d'autres occasions; cependant, cette identité marque la complémentarité des démarches de l'artiste qui, toutes, témoignent de propensions pour l'excentricité, l'indépendance d'esprit et le ton critique et d'un parti pris pour un ordre collectif favorisant la mise en contact des citoyens.

³⁶ On verra que le pseudonyme de Batlam et le titre du deuxième album assimilent l'acte de création à l'acte sexuel, mais je me contente ici de dire que « bise » est partie intégrante de cette analogie.

1.1.2 Batlam

Comme c'est le cas pour Biz, le nom de Batlam est un pseudonyme et l'artiste qui l'utilise réalise plus d'un parcours artistique. Toutefois, à l'encontre de son comparse, c'est seulement à titre de rapoète qu'il se sert de cette identité : lorsqu'il agit comme comédien, il conserve son nom de baptême, Sébastien Ricard. On pourrait croire que la médiatisation (partielle) de son identité civile aura facilité la collecte de données biographiques le concernant, mais ici encore l'artiste est peu loquace sur sa vie privée. Paradoxalement, c'est d'ailleurs le dossier biographique du rapoète, sur l'album *In Vivo*, qui nous apprend que l'artiste est né le 24 mai 1972 dans la région de Québec, alors que cette information ne figure pas, par exemple, dans la page personnelle du comédien qui se trouve sur le site de l'union des artistes³⁷.

Discret à propos du cadre familial dans lequel il a évolué, ce dernier nous révèle néanmoins, dans une entrevue accordée à la Presse Canadienne, que son « père [est] écrivain et [que sa] mère [est] traductrice »³⁸ pour expliquer que sa trajectoire était un peu prédestinée. Et son père, André Ricard, réalise effectivement un parcours artistique plutôt étoffé, qui s'est amorcé bien avant la naissance de son fils. Notamment, il co-fonde le Théâtre de l'Estoc dans les années 50, une entreprise d'avant-garde dont il est directeur artistique et metteur en scène de 1957 à 1968. Il enseigne aussi au Conservatoire d'art dramatique de Québec et à l'Université Laval, après avoir suivi une formation en pédagogie et en lettres. Puis quitte l'enseignement au milieu des années 70 pour se consacrer entièrement à l'écriture. Il publie des romans, mais est surtout reconnu comme auteur dramatique. Ayant à ce jour au moins sept pièces de théâtre à son actif, André Ricard a aussi agi à titre de scénariste et de réalisateur pour Radio-Canada et Radio-Québec (aujourd'hui Télé-Québec); il a collaboré à l'élaboration de courts et de longs métrages de fiction, entre autres à l'adaptation cinématographique de *Maria Chapdelaine* réalisée par Denis Arcand. Il est donc, somme toute, aisé de confirmer que le choix de Sébastien Ricard de devenir comédien n'est pas

³⁷ < <http://www.uniondesartistes.com/red/Recherche/Fiche.asp?vlngNoArtiste=742341> >.

³⁸ PC, « Sébastien Ricard : chanteur, comédien. Amant des mots et de la langue », *Le Soleil*, 14 octobre 2003, p. B4.

étranger à son habitus familial. En fait, selon ce qu'il a dit à Marie-France Bazzo en mars 2005, c'est en fréquentant les théâtres que naît son désir de prendre la parole devant une foule. En gros, il explique dans cette entrevue que très tôt il a été fasciné par l'écoute attentive que suscite la performance des comédiens. Il s'ensuit qu'il se fait admettre à l'École Nationale de théâtre de Montréal en septembre 1994³⁹, après avoir réalisé « des études collégiales en lettres »⁴⁰. Et bien qu'il s'inscrive alors au baccalauréat en *interprétation* plutôt que d'opter pour l'*écriture* dramatique comme son père, bien qu'il soit entre autres mû par « le besoin de changer de milieu de vie »⁴¹ lorsqu'il quitte Québec pour Montréal, il assume son héritage en conservant son nom de baptême pour effectuer cette trajectoire. Même lorsqu'il adopte le pseudonyme et se fait rapoète, il n'hésite pas à référer à son patronyme à l'aide de subterfuges comme « j'*ris car j'*me sens comme Icare »⁴².

Par ailleurs, outre le fait que le désir de prendre la parole publiquement puisse conduire l'artiste aussi bien à l'écriture qu'au jeu, je note une influence du père dans la conception de l'écriture du fils, même si l'un écrit des chansons et l'autre écrit plutôt des romans, des pièces de théâtre et des scénarios : d'un côté, André Ricard affirme que « l'ouvrage scénique, [comme] la poésie, l'essai et le roman, [est une] part active de l'exploration du réel »⁴³; de son côté, Batlam « [s]'approprie pour [son] chant, [sa] prière/ L'univers/ [qui] tient tout entier dans un vers »⁴⁴. Tous deux semblent donc concevoir l'écriture comme un moyen de comprendre le monde et de le manifester à la conscience, un moyen de traiter des exigences du social et de la métaphysique sur lesquelles Sartre fonde l'engagement de l'écrivain dans *Qu'est-ce que la littérature ?* De plus, malgré les différences génériques, les textes du fils sont, comme ceux du père, écrits pour être lus à voix haute, car la rapoésie « se gueule »⁴⁵. Sa venue à l'écriture semble donc, comme son choix d'entreprendre une carrière dramatique, en bonne partie tributaire de l'habitus familial. Par

³⁹ Il y obtient son diplôme en interprétation dramatique en 1998.

⁴⁰ PC, « Sébastien Ricard : chanteur, comédien. Amant des mots et de la langue », *Loc. cit.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² LOCO LOCASS, « Priapée la p'tite vite », *op. cit.*, p.90. Je souligne.

⁴³ Réginald MARTEL, « Brochu et Ricard à l'Académie des lettres », *La Presse*, 28 septembre 1996, p. D6.

⁴⁴ LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, p. 17.

⁴⁵ LOCO LOCASS, *op. cit.*, quatrième couverture.

contre, on se rappellera que Biz parlait de celle-ci comme d'une démarche commune à lui et Batlam, découlant de l'écoute de *Prose combat* en 1994. Et, de la même manière que le premier prend la plume pour *exprimer un message et jouer avec la langue*, le second met « [sa] force euphorique/ À dire ce monde métaphorique »⁴⁶; il prétend alors à son tour concilier la positivité du discours politique et la négativité de la langue littéraire. Sans négliger, lui non plus, le fait que le texte littéraire n'est pas qu'un discours : « Quand tu es en train d'écrire, tu ne penses pas toujours et seulement qu'au message, tu es en train de travailler la langue »⁴⁷, c'est-à-dire, en termes plus barthésiens, en train de travailler les conventions formelles du dire. Ainsi, la conception de l'écriture de Batlam est aussi tributaire du cercle d'amis; c'est avec l'un d'eux en particulier qu'il s'engage, en écrivant ses premiers raps, à prendre ses responsabilités formelles et à diffuser une œuvre qui réfléchisse le monde.

Cependant j'ajouterai que le passage à l'École Nationale de théâtre semble, lui aussi, avoir joué un rôle considérable, non seulement sur l'évolution du comédien mais aussi sur celle du rapoète. Sébastien Ricard affirme avoir là-bas pris conscience « que le Québec était le ghetto de l'Amérique et que, si nous voulions nous en sortir, il fallait connaître notre culture, nommer nos artistes, citer nos écrivains »⁴⁸. Pour le comédien, cette prise de conscience peut s'être traduite notamment par le fait de jouer plusieurs pièces d'auteurs québécois, tel qu'on le verra dans un instant en observant son parcours professionnel. Par ailleurs, elle pourrait très bien être à la naissance de deux aspects fondamentaux de la démarche du rapoète. D'une part, ce pourrait être en reconnaissant la nécessité de *citer nos écrivains* que Batlam a pensé multiplier les phénomènes intertextuels dans les textes qu'il écrit, bien que l'intertextualité puisse aussi correspondre au déplacement d'un principe de composition de la musique rap, l'échantillonnage, vers l'écriture des paroles. D'autre part, ce pourrait être pour *nommer un artiste*, Claude Gauvreau, dont il adopte en partie l'art poétique, qu'il choisit d'emprunter le nom d'un de ses personnages, auquel on attribue justement un caractère autobiographique. J'entends montrer en quoi la symbolique du

⁴⁶ LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷ Aleksis K., LEPAGE, « Tout le monde à la manif ! », *La Presse*, 15 avril 2001, p.B1.

⁴⁸ PC, « Sébastien Ricard : chanteur, comédien. Amant des mots et de la langue », *Loc. cit.*

personnage créé par Gauvreau et la doctrine artistique qu'il défend caractérisent la démarche du rapoète lorsque j'analyserai le pseudonyme, mais je dois d'abord esquisser le parcours professionnel du comédien, pour établir certains parallèles entre les deux trajectoires et faire ressortir d'éventuels acquis rapoétiques.

Entre 1999 et 2005, Sébastien Ricard joue dans sept pièces de théâtre. Si on les observe du point de vue de leur auteur, quatre d'entre elles sont écrites par des Québécois⁴⁹, une par un Américain⁵⁰, une par un Britannique⁵¹ et une par un Ivoirien⁵². Et, si parmi ceux-ci figurent un auteur largement diffusé comme Michel-Marc Bouchard aussi bien qu'un Claude Poissant, plutôt reconnu pour un certain avant-gardisme, tous sont, à l'exception de Shakespeare, des auteurs contemporains. Ce n'est donc pas seulement la culture québécoise qu'il tente de décloisonner et de rendre visible, mais une culture moderne et actuelle, soit dans ses propos, soit dans sa forme. Du côté du propos, le personnage de Matthias, qu'il incarne dans *Les enfants d'Irène*, traduit sa révolte contre le système en consacrant toutes ses énergies à être improductif; dans *Les oiseaux de proie*, des pulsions meurtrières naissent de l'homosexualité refoulée, du besoin de compensation et de l'indifférence à l'égard d'autrui; et dans *Big Shoot*, un homme se fait bourreau et un autre se fait victime afin de donner la mort en spectacle à une humanité rendue au bout du désir. Alors que du point de vue de la forme, *Kamouraska* par exemple propose un récit dans le récit à l'aide d'un écran de projection installé au fond de la scène, et *Big Shoot* met en scène des personnages qui sont conscients d'être sur scène et de se donner en spectacle. En somme, comme le rapoète, le comédien n'est pas au service du seul divertissement : en racontant leur histoire, les pièces auxquelles il prend part veulent dire l'homme à l'homme, montrer le monde au monde. Et, non seulement sensibles aux exigences du social et de la métaphysique, elles se soucient aussi de renouveler la manière de livrer un récit.

⁴⁹ *Par les temps qui rouillent* de Francis Monty, *Les manuscrits du déluge* de Michel-Marc Bouchard, *Les enfants d'Irène* de Claude Poissant et *Kamouraska*, adaptée du roman d'Anne Hébert par Guy Beausoleil.

⁵⁰ *Les oiseaux de proie* de John Logan.

⁵¹ *Hamlet* de William Shakespeare.

⁵² *Big Shoot* de Koffi Kwahulé.

Il est donc évident que la trajectoire du comédien s'apparente sous plusieurs aspects à celle du rapoète. En fait, comme c'était le cas pour Biz, il semble que ces deux trajectoires soient même complémentaires. D'une part, si les cours et exercices de diction du comédien peuvent servir au rapoète, qui, lui aussi, doit incarner un texte en le récitant sur scène, les rapoèmes font à leur tour de bons exercices de diction pour le comédien : le taux d'allitération, entre autres caractéristiques, rend certains vers plus difficiles à réciter que *Les chaussettes de l'archiduchesse* par exemple. De plus, S. Ricard participe à l'écriture d'une des pièces dans lesquelles il joue – *Les enfants d'Irène* – et se retrouve à chanter un rap anarchiste sous les traits de son personnage, alors que, de son côté, Batlam tire son nom d'une pièce de théâtre et évoque notamment Mère Ubu dans *Sheila, ch'us là* et Père Ubu dans *W Roi*, qui sont deux personnages du dramaturge Alfred Jarry.

En conséquence, le théâtre est pour l'artiste un lieu de création au même titre que la rapoésie, un lieu au sein duquel le comédien parvient à accumuler du capital symbolique. En effet, si la « diction singulière »⁵³ qu'il adopte dans *Les manuscrits du déluge* témoigne de la justesse de son jeu, sa performance dans *Par les temps qui rouillent* témoigne de sa polyvalence : il y incarne plusieurs personnages et la pièce, d'un registre absurde et clownesque, oblige les comédiens à adopter une gestuelle inspirée du mime, un jeu stylisé où ils parlent « plus éloquemment avec le corps qu'avec les mots »⁵⁴. Ainsi, aucune de ces deux carrières, qui se nourrissent mutuellement, ne semble répondre à une fonction strictement alimentaire.

Par ailleurs, S. Ricard obtient son premier rôle principal, dans *Les enfants d'Irène*, dès son troisième contrat professionnel pour le théâtre, en mars 2000. Il incarne ensuite l'adjuvant du personnage principal dans *Les manuscrits du déluge*, puis en mars 2003, l'amant qui tue pour le cœur de l'héroïne dans *Kamouraska*, avant de tenir un des deux rôles de *Big Shoot*. Autre signe que la reconnaissance du comédien va s'accroissant au fil de ses prestations, S. Ricard travaille sur un plateau de cinéma deux ans seulement après l'obtention de son diplôme d'interprétation, c'est-à-dire la même année où il obtient son premier rôle

⁵³ Ève DUMAS, « Un Michel-Marc Bouchard dilué », *La Presse*, 15 février 2003, p. D7.

⁵⁴ Marie LABRECQUE, « Par les temps qui rouillent », *Voir*, vol.13, no.37, 16 septembre 1999, p. 58.

principal au théâtre : il incarne alors Amable Daunais dans le film *15 février 1839* de Pierre Falardeau, cinéaste qui fait figure d'autorité en préfaçant le premier recueil de textes de Loco Locass. Il récidive trois ans plus tard, soit en 2003, en incarnant Jérôme dans *Les invasions barbares* de Denis Arcand⁵⁵. Et s'il est significatif qu'il ait été choisi par certains cinéastes d'envergure, un récent contrat témoigne encore plus clairement de la notoriété du comédien compte tenu de l'importance diégétique mais aussi sociale du personnage qu'on lui propose d'incarner : en 2007, on lui confie le rôle de André « Dédé » Fortin, feu chanteur du groupe Les Colocs, dans un film intitulé *Dédé à travers les brumes*. Il est par contre intéressant de constater que, malgré un parcours de comédien déjà étoffé, les journalistes se réfèrent surtout aux réalisations du rapoète pour nous présenter Sébastien Ricard lorsqu'il obtient son premier rôle télé en 2002, celui d'Émile Bélanger dans la télésérie *Tabou*. Cet introverti mystérieux et rêveur, à la limite du déséquilibre mental, est un des personnages principaux de la série, et le rôle garde le comédien au petit écran durant trois saisons entre l'hiver 2002 et le printemps 2003, en plus de lui valoir une nomination dans la catégorie « meilleure interprétation masculine, premier rôle dramatique » au Gala des Gémeaux en 2003, aux côtés d'acteurs chevronnés tels que Germain Houde (*Tabou*), Roy Dupuis (*Le dernier chapitre : la vengeance*), Gilbert Sicotte (*Fortier*), Denis Mercier (*Bunker le cirque*) et, le gagnant, Paul Doucet (*Jean Duceppe*). En 2004, il joue deux autres personnages instables psychologiquement : l'un dans *Fortier*, qui lui vaut cette fois une nomination dans la catégorie « rôle de soutien, dramatique », et l'autre dans *Cauchemar d'amour*. On voit donc que, brèves ou soutenues, les apparitions télé du comédien sont remarquées par l'industrie et constituent elles aussi un moyen, que le comédien saisit, de se faire reconnaître du public.

Selon cette trajectoire, Sébastien Ricard est surtout un comédien de théâtre, bien qu'il parvienne également à pénétrer les champs télévisuel et cinématographique et qu'il s'y fasse remarquer. De plus, ses prestations témoignent d'une démarche créatrice puisqu'on reconnaît la qualité de ses compositions. Comme le rapoète, le comédien cherche donc à étendre son rayonnement sans pour autant niveler par le bas, ce qui traduit encore une fois les liens étroits

⁵⁵ Il partage également la vedette avec Isabelle Blais dans *La réplique* de Chloé Leriche en 2002, puis fait une apparition en tant que chansonnier dans *Histoire de famille* de Michel Poulette et joue dans *De ma fenêtre, sans maison...* de Maryanne Zéhil en 2006.

qu'entretiennent les deux carrières⁵⁶. Je rappelle d'ailleurs que, si l'artiste choisit de séparer celles-ci en utilisant un pseudonyme, la nature même de ce pseudonyme amoindrit la rupture : il revendique l'identité d'un personnage de théâtre même en tant que rapoète.

Le nom que Batlam s'est choisi ne sert donc pas d'abord à dissocier complètement les deux identités artistiques. En fait, je crois qu'en se drapant de l'identité de ce personnage, le rapoète cherche surtout à s'identifier à ce que ce dernier symbolise, afin de construire son image et de caractériser sa démarche au sein de Loco Locass.

En quelques mots, la pièce *Les oranges sont vertes* met en scène un groupe d'artistes révolutionnaires dont Yvirnig est le maître à penser depuis que Batlam est parti voir le monde. Il continue de prôner les principes de création de ce dernier et de s'insurger contre les normes esthétiques bourgeoises, mais un à un, les autres membres du cercle font des compromis visant à faciliter la commercialisation de leur art. À mesure qu'ils adoucissent leurs positions, Yvirnig, lui, durcit les siennes. Leur ancienne révolte finit donc par se diriger contre le radicalisme d'Yvirnig, qui le payera de sa vie. Apprenant le retour de Batlam, à la fin de la pièce, tous tremblent puis se sauvent dans la salle, parmi les spectateurs; avec raison puisque celui-ci apparaît sur scène accompagné de huit personnes armées de mitraillettes qui ouvrent le feu sur la salle pour châtier les meurtriers corrompus qui s'y sont réfugiés. Batlam fait donc figure de résistant révolutionnaire, de justicier, de Dieu vengeur qui revient punir les hérétiques et les corrompus. Phonétiquement, son nom s'apparente d'ailleurs à « battre l'âme »; alors qu'en tant qu'onomatopée « Batlam » peut représenter un bruit de fracas, et cette idée est exprimée par le rapoète lui-même : « Batlam/ Slam/ Lame de fond qui fond sur toi »⁵⁷. Même qu'en parlant de « lame de fond », le rapoète entrevoit la durée de sa démarche, contrairement au dramaturge qui a mis en scène dans *Les oranges* et dans *La charge de l'original épormyable* la mort d'une conception artistique correspondant à la sienne. Le rapoète met donc en place une image avant-gardiste et subversive, il se présente

⁵⁶ Je tiens à mentionner que, si j'ai surtout noté la complémentarité des deux carrières, le fait de les mener toutes deux de front peut aussi créer des interférences. À titre d'exemple, en 2005, le comédien joue dans *Big Shoot* à Montréal, mais doit être remplacé pour la tournée à cause de ses obligations avec Loco Locass.

⁵⁷ LOCO LOCASS, « Boom baby boom », *op. cit.*, p. 67.

comme une autorité ou une référence et se positionne dans une durée en s'inscrivant dans un passé et en se projetant dans un futur.

Par ailleurs, comme l'art poétique défendu par Batlam et Yvirnig dans la pièce est celui qui a donné forme à l'œuvre de Gauvreau, la pseudonymie permet aussi au rapoète de s'identifier au dramaturge. On sait que les Automatistes montréalais, desquels était Gauvreau, ont élaboré une réflexion qui, sans exclure les autres pratiques artistiques, se développe à partir de l'acte de peindre : ils conçoivent la non-figuration comme un acte libérant des traditions figuratives et subvertissant le dogme artistique qui règne à l'époque. Ils n'évoquent plus le réel dans ses aspects matériels : pour se libérer des contraintes de l'imitation, ils sollicitent l'inconscient et les pouvoirs sensoriels de la matière. Pour eux, le Beau ne se retrouve plus dans l'évocation réaliste du monde, mais se ressent de l'intérieur. Et Gauvreau applique cette conception à l'écriture : en manipulant des vocables plutôt que des couleurs, il développe un langage poétique, l'exploréen, dont les unités de sens sont des syllabes et non des mots. Moins radicaux, les Loco Locass tenteront de faire le pont entre Gauvreau et ce qui le précède en employant la langue comme un matériau à la fois sémantique et sonore. En fait, s'ils témoignent de cette affiliation esthétique en disant : « sans son le sens est sans action »⁵⁸, ils sont aussi conscients des écueils de l'approche exploréenne : « sans sens le son n'est que sensation ». Ainsi, plutôt que de faire du sens une sensation, plutôt que de le rendre abstrait, Loco Locass tente d'inscrire le son dans le processus de signification. Ainsi, la formation exploite la conception non figurative de Gauvreau, telle que revendiquée par le pseudonyme de Batlam, mais sans cesser de poursuivre une tradition plus figurative ou réaliste, en unissant le son et le sens afin d'agir autant sur la conscience que sur la sensibilité et l'émotivité du public.

Enfin, en plus de s'affilier à la symbolique du personnage et à la démarche de Gauvreau, une partie de l'art poétique de Batlam s'articule autour d'une analogie entre l'acte de création authentique et l'acte sexuel, analogie qu'on retrouve aussi dans *Les oranges sont*

⁵⁸ LOCO LOCASS, « Malamalange », *op. cit.*, p. 55.

*vertes*⁵⁹. En effet, Gauvreau y soutient que l'acte de création authentique est un geste toujours renouvelé mais jamais délibéré, grâce auquel « Les géniteurs turbulents [...] s'évadent des cordages strangulatoires » (p.18) et « Les murailles spongieuses [...] se liquéfient dans l'ardeur à jarretelles coquettes. » (p.25). Cet acte vise donc à faire tomber les cloisons, à « dévierger le pertuis en attente » et à « faire se tordre les chairs dans l'imbroglie » (p.15). Ainsi, le dramaturge représente le désir de créer comme un appel libidinal auquel répond « L'unité des échauffements de viscères » (p.27). Et pour décrire le travail de l'artiste, ce « bâtisseur de volupté » (p.14), Gauvreau ne fait pas qu'évoquer l'acte sexuel : il l'évoque avec une certaine violence (*dévierger, faire se tordre les chairs, échauffements des viscères*). Cette violence peut être due au contexte de production : rompre, *refuser globalement*, c'est se faire violence, mais il reste que son langage, s'il est poétique, est tout de même cru, plus cru que celui de Batlam qui, dans *La Survenante*, évoque un geste plus sensuel, plus délicat : « J'affine le mouvement, j'dégrossis mes élans »⁶⁰.

Décrivant dans cette chanson une expérience de lecture qui devient, au deuxième paragraphe, une expérience d'écriture, puis au troisième, un acte de (pro)création, le rapoète ne répond donc pas d'abord à un appel sexuel ou libidinal, mais à un désir d'entrer en contact. Le sexe et l'écriture, le corps et le papier, le don et la réception, tout se fond et se confond « Sur la feuille écran de cette échographie ». Le geste créateur n'est donc pas nécessairement une fin en soi, comme c'était le cas chez Gauvreau : ici, il donne naissance, fonde une famille, alors que chez Gauvreau, la famille est déjà fondée et le geste, qui vise plutôt la consolidation et la mise à l'épreuve, s'apparente presque au devoir conjugal. De plus, c'est minutieusement et silencieusement que le rapoète fait ce geste et en constate les effets : « Un geste plein jusqu'à la coupe au creuset de tes hanches/ [...] Les flancs de la feuille enflent/ Tu es pleine de silence ». En faisant revivre le personnage, il ajoute donc de la tendresse et de la sensualité à la symbolique que Gauvreau avait mise en place.

⁵⁹ Claude GAUVREAU, *Les oranges sont vertes*, Montréal, l'Hexagone, 1994, 280 p. Question d'alléger le texte, j'indiquerai entre parenthèses dans le corps du texte les pages d'où sont tirées les citations.

⁶⁰ LOCO LOCASS, « La survenante », *Poids Plume*, Montréal, Fides, 2005, p. 69-71. Sauf indications, les citations concernant cette analogie seront toutes tirées de ce texte.

Si la filiation de Loco Locass avec Gauvreau se dévoile par la pseudonymie, elle s'étend aussi à certains titres d'albums. On aura l'occasion d'approfondir l'analogie qu'elle met en place en analysant les titres d'albums au prochain chapitre, mais on voit déjà qu'il s'agit d'un élément structurant de l'œuvre locassienne et non d'un clin d'œil ou d'une simple référence culturelle. Ainsi, la pseudonymie permet à Batlam de s'inscrire à la fois dans Loco Locass, dans la culture québécoise et dans la culture familiale, et dévoile des dispositions artistiques potentiellement avant-gardistes.

1.1.3 Chafiik

Comme les deux autres rapoètes, Chafiik évolue sous le signe du dédoublement identitaire, et j'entends montrer que, sans nécessairement prendre part à l'isotopie mise en place par Batlam, son pseudonyme contribue lui aussi à définir en partie sa démarche rapoétique et celle du groupe. Mais je m'attarderai d'abord à son habitus familial pour expliquer que son identité plurielle n'est pas seulement liée à la pseudonymie ou aux diverses professions qu'il exerce, qu'elle est également ethnique et culturelle et qu'il est possible que cela ait un effet sur sa création.

En effet, Chafiik est né Mathieu Farhoud-Dionne, le 8 février 1974⁶¹ à Montréal, d'un père québécois et d'une mère d'origine libanaise. Sa mère, l'écrivaine Abla Farhoud, a immigré au Québec avec ses parents au début des années 50, à l'âge de six ans. Après un retour au Liban qui dure quatre ans, elle s'installe à Paris en 1969; ayant entrepris une carrière de comédienne dès 1963, à l'âge de 17 ans, elle étudie alors le théâtre à l'Université de Vincennes. Durant ce séjour parisien, elle rencontre Vincent Dionne, son futur mari, avec qui elle revient s'installer à Montréal en 1973. Elle écrit sa première pièce en 1982, *Quand j'étais grande*, dans le cadre d'un cours de maîtrise en théâtre à l'UQAM. Elle en écrira dix autres avant de publier son premier roman, *Le bonheur a la queue glissante*, en 1998. Elle

⁶¹ Cette donnée figure dans son dossier *In Vivo* et est confirmée dans l'entrevue accordée à Marie-Ève Maillé (« Portrait. Sheila, ch'us là », *Loc. cit.*).

compte aujourd'hui trois romans à son actif, et divers prix récompensant tant son travail de dramaturge que celui de romancière⁶².

Comme André Ricard, Abla Farhoud parle de sa démarche d'écriture comme d'un « travail d'élucidation du réel »⁶³, de leur côté, Chafiik et ses comparses se décrivent comme des « lanternes pour les fous »⁶⁴. En ce sens, l'art reste ici un moyen de poser un regard sur le monde pour mieux le comprendre. Par contre, en « gard[ant] les yeux ouverts vers/ Les ouvertures de l'univers »⁶⁵, Chafiik éclaire en avant, il fait de la *projection*, alors que sa mère s'investit dans un mouvement *rétrospectif*, une « entreprise de reconstruction [et de] reformul[ation de] ce qui a été brisé, cassé, défait »⁶⁶. Ils assignent donc une fonction différente à l'écriture⁶⁷ : le rapoète écrit moins pour reconstruire que pour construire, moins pour « faire face aux souvenirs [et] recoller les morceaux »⁶⁸ que pour « s'inscrire dans une continuité »⁶⁹. Et ils choisissent un mode d'énonciation différent : tentant d'« inventer la parole du personnage »⁷⁰ pour lui donner vie, la romancière-dramaturge se place sous le mode de la représentation, tandis que son fils, sous le signe de l'énonciation, élabore son propre discours et « jacasse avec audace »⁷¹. Néanmoins, tous deux témoignent du même monde, du contexte interculturel du Québec contemporain, et en reflètent la réalité démographique : Abla donne notamment la parole à des immigrés, à une personne âgée, à une ménopausée puis à un homme atteint de schizophrénie, alors que Chafiik propose l'indépendance (politique et intellectuelle) sur un « son couscous/ Qu'on dirait droit sorti d'un souk »⁷² dans *Engouement*. Enfin, en plus de s'engager à diffuser une œuvre qui parle à l'homme de lui-même et de son monde, ils s'engagent à produire des formes singulières, à réfléchir pour faire

⁶² Elle a entre autres remporté le prix Arletty de l'universalité de la langue française avec sa deuxième pièce, *Les filles du 5-10-15!*, et le prix France-Québec Philippe Rossillon en 1999, pour *Le bonheur a la queue glissante*.

⁶³ Christian DESMEULES, « La folie comme métaphore », *Le Devoir*, 12 mars 2005, p. F3.

⁶⁴ LOCO LOCASS, « Engouement », *op. cit.*, 2005, p. 89.

⁶⁵ LOCO LOCASS, « Potsotjob », *op. cit.*, 2000, p.60.

⁶⁶ Danielle LAURIN, « Écrire pour se reconstruire », *Le Soleil*, 27 mars 2005, p. C7.

⁶⁷ En effet, en plus de composer les musiques de Loco Locass, Chafiik participe à l'écriture des textes et en signe au moins trois seul.

⁶⁸ Blandine CAMPION, « Abla Farhoud et l'espace de l'exil », *Le Devoir*, 18 juillet 1998, p. D1.

⁶⁹ Kathleen LAVOIE, « Loco Locass : les nouveaux prophètes », *Loc. cit.*

⁷⁰ Marie-Andrée CHOUINARD, « La voix de Dounia », *Le Devoir*, 28 mars 1998, p. D1.

⁷¹ LOCO LOCASS, « Malamalangue », *op. cit.*, 2000, p.49.

⁷² LOCO LOCASS, « Engouement », *op. cit.*, 2005, p.91.

évoluer les conventions de leur art. Entre autres, ils métissent des genres et des cultures : la musique de Chafik contient « son lot de citations iconoclastes [...], de Miles Davis à Stravinski, en passant par Prokofiev, Harmonium [...], DJ Shadow et Dead Can Dance »⁷³ et les romans et pièces de la mère sont émaillés de « proverbes espagnols, de contes arabes anciens ou de chansons américaines »⁷⁴. Ils mélangent aussi les langues : français, anglais et langues arabes se côtoient régulièrement dans leurs œuvres.

En somme, tous deux répondent aux exigences du social et de la métaphysique en diffusant une œuvre qui veut soit construire l'avenir, soit refaire le passé; et tous deux prennent leurs responsabilités formelles en s'engageant dans le renouvellement de certaines traditions artistiques.

De son côté, le père de Chafik, Vincent Dionne, est percussionniste et compositeur. À l'encontre de son fils, qui est musicien autodidacte, il étudie la percussion au Conservatoire de musique de Québec de 1962 à 1968; il en sort avec le premier prix en percussion. Il évolue au sein de divers orchestres symphoniques⁷⁵, puis poursuit ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris après avoir mérité une bourse du Conseil des Arts du Canada. Il fait là-bas un stage en musique électroacoustique en 1971, accompagne le Groupe international de musique électroacoustique de Paris en tournée à Vienne et à Hanovre en 1972 et continue des recherches dans ce domaine jusqu'en 1973. Parallèlement, il compose des musiques pour la danse contemporaine, le théâtre et le cinéma. De retour au Québec, il prolonge cette double carrière d'interprète et de compositeur. De plus, il fonde avec des amis l'Atelier de Musique Expérimentale (1973-75), mais c'est en fondant le duo Dionne-Brégent (1975-79) avec le claviériste Michel-Georges Brégent que le percussionniste se fait connaître du public; à la recherche d'un « univers sonore en perpétuel

⁷³ Éric MOREAULT, « Le haut du pavé », *Loc. cit.*

⁷⁴ Michel VAIS et Philip WICKHAM, « Le brassage des cultures », *Jeu*, no 72, sept. 1994, p. 8-38.

⁷⁵ Il occupe un poste de soliste pour l'*American Wind Symphony* (Pittsburgh) durant l'été de 1966 et de 1968, puis joue notamment avec les Orchestres Symphoniques de Québec, de Montréal et de Hamilton, avec l'Orchestre Symphonique de Radio-Canada à Québec et Montréal et avec celui des Grands Ballets Canadiens et de l'Opéra de Montréal.

mouvement »⁷⁶, le duo va jusqu'à concevoir certains de ses instruments (tôles chromatiques, cloches de verre, madriphone, etc.). Depuis 1988, Vincent Dionne a enregistré deux albums solos⁷⁷ et a donné de nombreux concerts, entre autres au Festival de Jazz de Montréal, en plus de notamment produire et co-composer avec son fils la musique du téléroman *Fred-dy*⁷⁸ en 2002.

Selon ce parcours, il possède donc d'abord un bagage classique, dont il me semble trouver un écho dans la démarche de son fils qui, dès *Manifestif*, compose ses musiques à partir entre autres d'échantillons de Prokofiev, Berlioz et Stravinski, puis poursuit notamment avec du Tchaïkovski sur *Amour Oral*. Durant ses recherches en musique électroacoustique, Vincent Dionne s'initie à la composition musicale assistée par ordinateur, et cette expérience sera fondamentale dans le développement de son art : il apprend alors à maîtriser une technologie qui permet d'échantillonner, de générer et d'orchestrer des sons. Ces mêmes outils dont se sert aujourd'hui son fils et qui, dans les années 1970 et 1980, donnent naissance au rap aux États-Unis, il les utilise pour explorer un tout autre registre musical. En effet, alors que le rap est une musique rythmique qui incite à la danse, les musiques électroacoustiques cherchent plus généralement à développer des ambiances; souvent elles accompagnent « la danse, le théâtre, les arts visuels, [...] la publicité, le cinéma, les effets spéciaux, etc. »⁷⁹. Dès lors, sa carrière se présente sous le signe du métissage. Métissage de genres, d'une part : le duo Dionne-Brégent livre un « rock-classico-cosmique »⁸⁰, et les albums *Destinations* et *Parades* nous proposent des sonorités nouvel âge et des élans jazzés qui, flirtant en plus avec les rythmes de diverses musiques du monde, nous dévoilent un métissage de cultures, d'autre part; effort transculturel que le compositeur qualifie de « *musique d'intégration* »⁸¹. Enfin, sa trajectoire témoigne d'un métissage des disciplines :

⁷⁶ Annick POUSSART et Claire RHÉAUME, *Historica, L'Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne]. Disponible sur : www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000975 >.

⁷⁷ *Destinations* (1988), G.M.D., 1303-13 et *Parade* (1992), Rumeur, RC-CD 204.

⁷⁸ Les textes sont de Normand Canac-Marquis; la série a été produite par PIXCOM et a été diffusée sur les ondes de Radio-Canada.

⁷⁹ François GUÉRIN, *Historica, L'Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne]. Disponible sur : www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0001112 >.

⁸⁰ Annick POUSSART et Claire RHÉAUME, *op. cit.* [en ligne].

⁸¹ Alain BRUNET, « Vincent Dionne », *La Presse*, 14 juillet 1992.

par exemple, il a composé pour des chorégraphes, tels Jean-Pierre Perreault, et a fait des performances en direct avec le peintre Marcel Barbeau, qui brossait des dessins répondant à ses rythmes. De plus, si l'album *Destinations* est décrit comme un concept théâtral de voyage en train, mis en scène à l'aide d'échantillons sonores (sifflement de train, speakerine de gare, etc.) et d'emprunts aux genres musicaux et instruments propres aux villes visitées, Vincent Dionne pénètre effectivement les champs théâtral et cinématographique en composant la bande sonore de certaines pièces et de documentaires de l'ONF. Il en vient donc à composer en partie à partir d'un texte, comme son fils qui passera par le théâtre et le cinéma avant de faire de la chanson avec Biz et Batlam.

L'habitus familial apparaît donc comme un des éléments à l'origine des tendances expérimentales et avant-gardistes que Chafik revendique en se décrivant comme le «commodore d'un bateau-labo»⁸². À son tour, il brouille les frontières des genres : en plus de citer des musiciens classiques, le jazz de Miles Davis et le rock d'Harmonium, Chafik emploie notamment des éléments du folklore québécois (turlute et podorythmie), des sonorités arabes et des chants tibétains pour les intégrer à ses musiques ou même pour les composer. De plus, il métisse les époques en conjuguant par exemple des musiques des 19^e et 20^e siècles et des échantillons des albums de son père. Ainsi, bien que leurs œuvres divergent du point de vue générique, le père et le fils partagent un désir d'hybridation musicale, culturelle et temporelle, et celui-ci se matérialise grâce à la maîtrise d'outils technologiques et à des compétences d'instrumentiste. De même, ils se libèrent tous deux de l'obligation de savoir manipuler tous les instruments pour lesquels ils composent en se servant d'ordinateurs : sur *Destinations*, le percussionniste compose pour des flûtes, une clarinette basse, un sax piccolo, un sax soprano, un hautbois, un vibraphone et des claviers; de la même manière, Chafik compose pour des instruments à cordes (violons, violoncelle, guitare, basse, contrebasse, piano) et à vent (sax, hautbois), pour des cuivres (trompette, cor français), des percussions (timbales, batterie, djembés) et des claviers (dont le clavecin électrique). Donc, en plus de partager des principes esthétiques de métissage, ils partagent des principes de composition, consistant à allier la manipulation d'instruments réels et celle

⁸² LOCO LOCASS, « Maison et idéal », *op. cit.*, 2005, p. 66.

d'échantillons numériques (sons, bruits, notes, voix ou même images), afin d'élaborer aussi bien les bases rythmiques que les mélodies et harmonies de chaque morceau.

Chafik poursuit donc une trajectoire qui fait écho en plusieurs points à celle de son père et à celle de sa mère; même qu'en faisant de la rapoésie, il réalise en quelque sorte la jonction entre l'habitus maternel, plus littéraire, et l'habitus paternel, plus musical.

Si ces dispositions dont il semble avoir hérité de sa famille, si ce désir de mélanger des formes existantes pour créer quelque chose de nouveau s'appliquent particulièrement à ce que fait le rapoète, je constate que ce principe esthétique se matérialise aussi dans le parcours professionnel que Mathieu F.-Dionne réalise avant de se joindre à Biz et Batlam pour former Loco Locass. En effet, déjà en tant qu'interprète, il accompagne le duo Ivy et Reggie, à titre de bassiste, en 1996, un duo qui allie le punk-rock à un bagage musical plus traditionnel (folk, blues, podorythmie). Et le phénomène est aussi constatable dans ses réalisations comme compositeur. S'il ne mélange pas systématiquement les genres entre eux, Mathieu F.-Dionne possède assurément la versatilité générique du rapoète et de son père : il a notamment composé la musique du film *Le désir et l'argile* (1997), un « essai poétique sur la mystique de l'Islam »⁸³ du cinéaste irakien Baz Shamoun, aussi bien qu'il a su faire jouer des cordes plus urbaines, plus rock en collaborant à la trame sonore du documentaire *L'armée de l'ombre* (1999), de Manon Barbeau, qui plonge dans l'univers de jeunes marginaux de la rue, de jeunes punks en particulier. De plus, il lui arrive de mélanger les éléments de diverses cultures : j'ai recueilli peu d'informations sur les sept bandes sonores de pièces de théâtre qu'il compose puis interprète entre 1996 et 2003, je sais par contre qu'il conçoit l'environnement sonore d'*Œdipe Roi*, une tragédie grecque, à l'aide de tambours africains. Enfin, il lui arrive même de sembler oublier ses propres bases culturelles pour plonger tout entier dans une culture étrangère : c'est le cas par exemple lorsqu'il compose la musique de *La légende du manuel sacré* à partir des musiques traditionnelles de divers pays d'Asie, qu'il échantillonne puis réorchestre. Son parcours théâtral et cinématographique témoigne donc effectivement d'un rapport particulier aux conventions culturelles et artistiques, d'un

⁸³ Festival FRYE, *Auteurs francophones*, « Serge Patrice Thibodeau ». Disponible sur : <<http://www.northropfrye.com/francais/festivals-precedents/festival-2002/auteurs.html#20>>.

engagement situé à l'origine du geste créatif qui se traduit par une œuvre parfois métissée, mais toujours en mode accueil et découverte de ce qui n'est pas soi.

D'un autre côté, l'artiste doit apprendre à composer à partir d'éléments préexistants dans ses deux trajectoires. C'est vrai en ce qui concerne les échantillons qu'il emploie comme matière première. C'était aussi vrai lorsque, par exemple, la metteuse en scène de *Le colonel et les oiseaux* (2003) a fait appel à un chorégraphe pour préparer les gestes et déplacements des personnages : le compositeur n'a pu faire abstraction de cette gestuelle pour élaborer ses musiques, en plus d'avoir à respecter l'esprit du texte écrit. De plus, lorsqu'il travaille avec des comédiens, il compose à partir d'une parole; selon ses dires, il apprend le texte par cœur puis compose durant les répétitions : « J'ai besoin d'entendre les comédiens, le rythme de leur voix, de leur respiration... »⁸⁴. Une procédure qu'il emploie aussi très certainement lorsqu'il se fait chansonnier puisqu'en somme il s'agit, dans les deux démarches, de donner « une ambiance musicale [à un] texte »⁸⁵ qui sera dit à voix haute.

En somme, même si Mathieu F.-Dionne distingue sa trajectoire théâtrale et cinématographique de celle du rapoète en recourant à la pseudonymie, les œuvres qu'il compose dans la première sont sous plusieurs aspects apparentées à celles de la seconde. Par conséquent, si le pseudonyme sert à décrire la démarche du rapoète, il devrait aussi pouvoir illustrer le parcours théâtral et cinématographique. En effet, la signification de *Chafiik*, « celui qui compatit », sied tant au compositeur, qui doit se laisser submerger par l'émotion des personnages qu'il accompagne musicalement dans leur quête, qu'au rapoète, qui entre en lui-même pour traduire sa propre sensibilité à l'égard de ce qui l'entoure en mots et en notes. De plus, le rapoète choisit un prénom d'origine arabe⁸⁶ et manifeste par là le principe d'intégration culturelle constaté dans la trajectoire de Mathieu Dionne.

Cependant, en s'affichant comme un être qui compatit, qui se laisse toucher par l'autre, va à sa rencontre et partage ses souffrances et expériences, Chafiik semble aller à

⁸⁴ Luc BOULANGER, « De bruit et de fureur », *Voir*, 28 mai 1998, p. 45.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Chafiik est le prénom de son grand-père maternel, un Libanais.

l'encontre de la symbolique du personnage de Gauvreau, dont j'ai dit qu'elle informait sur la démarche de Loco Locass : Batlam, le Dieu vengeur, a plutôt tendance à imposer sa vision et à refuser les compromis. Malgré cela, en véhiculant l'idée d'un contact avec l'autre, d'un échange, le nom de Chafiik évoque, comme les deux pseudonymes précédents, le caractère relationnel de l'acte de création. Enfin, étant donné que l'origine culturelle de ce prénom signale que l'hybridation et l'intégration seront, comme la citation, un principe à l'origine de l'œuvre du groupe, ce choix pseudonymique promeut à son tour l'idée de destruction des carcans esthétiques, de décloisonnement de l'art québécois, qui était présente dans *Les oranges sont vertes*.

1.2 La formation d'une formation

Je crois pouvoir expliquer en partie le choix du trio d'évoluer à Montréal plutôt qu'à Québec, bien que deux des trois rapoètes proviennent de la Capitale, en recourant à ce portrait de Chafiik que je viens de tracer. En effet, bien que d'autres raisons puissent entrer en ligne de compte (par exemple le « besoin de changer de milieu » de Batlam), les contacts interculturels sont plus fréquents en milieu métropolitain, et la population cosmopolite et multiethnique qui y évolue est plus réceptive aux métissages divers, dont ceux de Loco Locass. D'ailleurs, en parlant des difficultés du trio à grimper sur les planches du Festival d'été de Québec, Chafiik signale une disparité entre la sensibilité esthétique de la ville et le son du groupe : « l'esprit musical [de] Québec est plus folklorique alors que nous [Loco Locass] offrons une musique urbaine »⁸⁷. De plus, du point de vue historique, le rap est issu de la rue des grandes métropoles américaines, et au Québec, cela se traduit par une concentration de la scène hip hop sur le territoire montréalais. Et à la vérité, il semble que s'être installé dans la métropole aura effectivement facilité la diffusion de leur œuvre : Loco Locass a offert sa première prestation aux Francofolies de Montréal cinq mois avant de faire paraître la version auto-produite de *Manifestif* (1999), un démo ayant suffi à les faire accepter par les organisateurs du festival montréalais; alors que trois années se seront écoulées entre cette parution et la première présence du groupe au Festival d'été de Québec

⁸⁷ Éric MOREAULT, « Ça va être dément », *Le Soleil*, 6 juillet 2002, p. C1.

(2002); entres temps, le trio aura aussi remporté la cinquième édition du concours *Les Francouvertes* (2000), signé un contrat avec Audiogram et chanté à la Fête Nationale au Parc Maisonneuve...

Néanmoins, Chafiik précise que l'œuvre de Loco Locass se situe « au carrefour des deux univers [en possédant] le lyrisme de Québec et le *groove* de Montréal »⁸⁸. Ce qui peut effectivement être perceptible dans la précédente la présentation de ce qui mène les membres du trio à la rapoésie : le *groove* s'incarne assurément dans les rythmes éclatés et baroques de Chafiik, alors que le lyrisme prend forme notamment lorsque Biz fait la bise à *Isabelle* ou que Batlam pose l'acte de création comme un geste amoureux. Toutefois, pour former ce tout qu'est Loco Locass, pour joindre l'esprit de la Métropole à celui de la Capitale, il aura fallu qu'au printemps 1998 un « ami commun, Michel Savard »,⁸⁹ conseille à Batlam et Biz de contacter Chafiik : « dès la première rencontre la chimie est instantanée, et le désir d'accoucher d'un disque révolutionnaire est manifeste chez nous trois »⁹⁰. Le trio conserve le nom « Les Locos Loquaces », que le duo Biz et Batlam arborait lors de sa « première apparition publique »⁹¹, à l'automne 1996, dans un bar de Québec, et en fixe définitivement l'orthographe durant l'hiver 1999, avec le résultat qu'on connaît aujourd'hui. Quant à l'accouchement du *disque révolutionnaire*, il a lieu à la fin de décembre 1999 : l'album autoproduit *Manifestif* voit le jour après presque deux ans de travail en trio et après que le groupe se fut classé troisième au concours Révélation Hip Hop, en juin 1999, et fut apparu pour la première de quatre fois consécutives aux Francofolies de Montréal en juillet. Et selon les portraits tout juste tracés, on peut s'attendre à ce que la révolution rapoétique bouleverse les frontières sociales, culturelles, intellectuelles, littéraires...

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ LOCO LOCASS, Site officiel [en ligne], *op. cit.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

1.2.1 La révolution par les mots : analyse du nom du groupe

Afin d'accoler à la formation le motif révolutionnaire qui préside à leur regroupement, les trois artistes se devaient de choisir un nom pouvant indiquer ce qu'ils comptent révolutionner, de même que le contexte culturel qui sera touché par cette révolution. J'observerai maintenant s'ils y parviennent, d'abord en présentant les significations de ce nom qu'ils se sont choisi, puis en faisant ressortir les connotations génériques et culturelles qu'il contient.

Je dirai d'abord qu'au niveau phonétique, le nom « Loco Locass » signale un caractère à la fois local et bavard. Le caractère bavard était clairement évoqué dans la première graphie du nom du groupe (loquaces). Les chansons devraient donc accorder au moins autant d'importance au texte littéraire qu'au texte musical (loquaces). D'un autre côté, il est intéressant de constater que, selon la biographie publiée sur le site officiel du groupe, le premier phonème du nom semble n'avoir jamais été orthographié « locaux », ce qui laisse croire qu'il n'a pas nécessairement comme fonction première d'indiquer qu'il s'agit d'une formation québécoise (locale). En fait, ce choix orthographique réfère plus précisément au préfixe *loco*, de la racine grecque *locus*, qui signifie « lieu » et qui sert à indiquer la « capacité de se mouvoir » d'un objet. Aux premiers abords, ce choix orthographique entrerait donc en contradiction avec l'idée de « localité » puisqu'il amène l'idée de mouvement; mais, sans nécessairement la gommer, il pourrait simplement indiquer que la rapoésie propose une musique pour danser. Chose certaine, il fait valoir un caractère transcendant, il présente l'œuvre ou le groupe comme capable de générer un mouvement. L'apparente contradiction pourrait même exprimer la capacité de se mouvoir à l'intérieur d'un cadre restreint ou circonscrit; le cadre de la langue notamment : en effet, en plus d'être un préfixe, *loco* est un mot espagnol qui signifie *fou*, alors que *locass* pourrait en être le féminin pluriel (*folles*) malgré un *s* en trop ou encore pourrait s'apparenter à une expression anglophone : *Lock Ass*. Le nom du groupe annonce donc en quelque sorte une révolution linguistique : en plus d'être polysémique, il parle plusieurs langues en même temps.

En effet, selon ces dernières interprétations, un hispanophone pourrait s'attendre à trouver une dialectique homme/femme au sein de la formation ou dans son propos, et, comme on l'a vu, celle-ci prend dans les textes la forme d'une analogie entre l'acte de création artistique et l'acte sexuel. Considérant qu'on parle en fait d'une dialectique fou/folle (*loco/loca*), il pourrait aussi s'attendre à découvrir une œuvre ou une figure d'artiste étrange, bizarre, excentrique, extravagante ou même comique; une figure déjà proposée par le pseudonyme de Biz. Cependant, pour un anglophone, le nom du groupe, ou plus précisément son dernier phonème, pourrait plutôt laisser entendre que les rapoètes sont des « tireurs d'élite » qui tiennent quelqu'un en joue *-lock ass* s'entendant à la manière de « target lock », qui signale que le viseur automatique d'une arme de pointe a ciblé et est prêt à faire feu. L'expression pourrait également constituer une variante de *kick ass*, une expression populaire qui, signifiant « botter des derrières », signale l'aspect critique d'un discours ou d'une démarche⁹².

La révolution rapoétique devrait donc frapper la société québécoise, et plus précisément s'attaquer à l'univers des discours en parlant une langue qui parle plusieurs langues et qui contient plusieurs niveaux de sens et en tenant un propos qui risque de causer des dommages collatéraux. Voyons maintenant ce que nous dit le nom du trio à propos du genre de chanson pouvant constituer l'arme adéquate.

1.2.2 La révolution culturelle : un genre en marche

Le trio indique qu'il fait de la chanson à texte en choisissant un nom qui témoigne de l'importance accordée au texte et qui, par la multiplication des niveaux de sens, signale aussi la part de jeu et de pouvoir qui sont liés à sa prise de parole. Mais à l'intérieur de ce cadre général de la chanson à texte, le groupe paraît vouloir s'inscrire plus spécifiquement dans une pratique rap.

⁹² Je trouve intéressant de noter que, si le nom du groupe laissait présager ce caractère critique ou subversif en indiquant la loquacité des rapoètes, c'est surtout en recourant à la langue de ces mêmes tenants du pouvoir qu'il risque de déranger qu'il leur annonce ses couleurs.

En effet, en plus de donner un caractère dansant à la chanson à texte, ce genre est par essence le véhicule d'un point de vue interne au ghetto qui s'est d'abord adressé aux gens du ghetto, un point de vue *local* donc, et qui est le plus souvent *volubile* compte tenu les nombreuses injustices et exclusions dont est témoin ou victime cette voix qui s'élève pour les dénoncer. Lieu d'une prise de parole (loquace), le rap est aussi le lieu d'un mouvement de dépassement (*loco*) : il permet de transcender les frontières du ghetto⁹³, la réalité sociale⁹⁴ et l'autorité des modèles cités en les replaçant dans un nouveau contexte par échantillonnage. Toutefois, le rappeur n'est pas que « tireur d'élite », il n'outrepasse pas que des frontières extérieures à lui-même. Fort d'une longue tradition de duel (sportif, musical, littéraire, ...) qui se développe au sein de la culture afro-américaine, son adversaire suscite parfois l'admiration et le goût du dépassement plutôt que l'envie ou le dégoût. En conséquence, si l'objet qui se trouve sous sa mire est parfois hors de lui, elle est parfois aussi en lui.

Et parfois encore, il est le matériau même de son expression : une part importante de la poétique d'un rappeur passe par l'utilisation concomitante de plusieurs langues, qu'on appelle « *diglossie* ou *polyglossie*. Cette tactique linguistique permet au rappeur de s'approprier la langue perdue⁹⁵, la langue imposée⁹⁶ et la langue de la rue⁹⁷. En fait, ce sont surtout les rappeurs hexagonaux qui adoptent cette pratique : colorant leurs textes « d'importations lexicales venues de tous horizons »⁹⁸, ils y font cohabiter les langues de diverses époques (vieil argot français, verlan) et de diverses régions du monde (anglais, arabe, tzigane, dialectes africains, créole antillais et parlers régionaux français tels l'occitan). Répondant à une logique de ghetto plutôt qu'à une logique de réseau, le rappeur américain a

⁹³ Il décloisonne le ghetto en donnant sa réalité à voir en dehors de ses frontières et en permettant à certains d'en sortir.

⁹⁴ Il remet en question des modèles civiques ou politiques jugés inadéquats et valorise des modèles alternatifs.

⁹⁵ Beaucoup de rappeurs étant des immigrés (de première, deuxième ou troisième génération), ils intègrent souvent la langue de leurs ancêtres dans leurs textes, question de rester connectés à leurs racines ou de s'approprier une culture qui ne leur a pas toujours été léguée par des parents désireux de les voir plutôt s'intégrer à la culture d'accueil.

⁹⁶ La langue de la culture d'accueil, la langue employée par les figures de l'autorité sociale.

⁹⁷ Le verlan par exemple, qui fonctionne parfois comme un cryptage textuel que seuls les initiés de la rue pourront déchiffrer.

⁹⁸ Christian BÉTHUNE, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2003, p. 217.

plutôt tendance à mélanger les divers registres d'une même langue (l'oral et l'écrit, les formes standards et populaires) plutôt que les langues elles-mêmes, en se servant de plusieurs variétés d'anglais. Le non-recours à des dialectes africains, par exemple, s'explique notamment par l'interdit qu'on a fait subir à la culture maternelle de l'esclave : les traiteurs d'esclaves séparaient systématiquement les familles et les gens de même communauté afin de compliquer les échanges et d'ainsi réduire les risques de soulèvement.

En signalant la mixité des langues, le nom de Loco Locass situe donc le groupe plus près de la pratique hexagonale du rap. En fait, il indique même un dépassement de celle-ci puisque ce n'est pas à proprement parler une *alternance* entre des codes linguistiques qui préside à la construction de ce nom, mais bien une *présence simultanée* de plusieurs langues au sein du même mot. Ainsi, encore une fois, il indique que la révolution se fera par les mots, mais précise qu'elle affectera entre autres les normes d'écriture du rap. Par ailleurs, en se référant à une conception rapologique de la prise de parole, c'est-à-dire en signalant une parole ancrée dans son milieu et destinée à ceux qui l'habitent, le nom indique que le groupe ne s'engage pas uniquement à *produire* une œuvre, mais qu'il se soucie aussi de *diffuser* un discours positif. Et le fait que la révolution locassienne touche autant à ce qui a trait à la mise en forme d'un discours qu'à sa transmission⁹⁹ me semble expliquer que le groupe invente l'appellation générique *rapoésie* pour décrire son œuvre; on y reviendra.

⁹⁹ *To rap* signifie « parler ».

CHAPITRE 2

LA RAPOÉSIE ET SES REPRÉSENTATIONS

Maintenant que les rapoètes et leur formation ont bien été présentés, je me concentrerai sur l'identité de l'œuvre, sur son inscription dans le champ des productions culturelles. Le terme « rapoésie » marque une ambivalence entre le littéraire et le musical, il désigne une œuvre qui pourrait s'adresser aussi bien au fan de rap qu'à l'amateur de poésie. Ce double appel était déjà perceptible avant que n'apparaisse le néologisme : alors que Loco Locass n'était encore qu'un duo, Biz et Batlam ont participé à des soirées de poésie en se faisant accompagner d'un percussionniste. Toutefois, celui-ci, étant une catégorie générique, vient l'accentuer. En effet, en devenant le trio qu'on connaît, Loco Locass diffuse d'abord son œuvre sous format DC, donc s'inscrit clairement dans l'institution musicale, mais parle tout de même de *rapoésie* en entrevue, rapprochant ainsi sa production du littéraire malgré le format sous lequel il la présente. De plus, cette marque générique est apposée sur l'œuvre pour la première fois sous le titre de leur premier recueil de textes, le quatrième de couverture de ce recueil affirme que « ceci est un disque » et ses dimensions sont quasi-identiques à celle d'un DC. Ainsi, si le néologisme a servi à rapprocher le disque d'une culture littéraire, il sert aussi à l'inverse à inscrire les textes dans une démarche musicale.

Se rappeler qu'André Gaulin définit la chanson comme un « genre [qui concilie] deux textes, l'un littéraire, l'autre musical »¹⁰⁰ nous fait voir la dualité inhérente à cette forme d'expression artistique. Cependant, en règle générale, c'est par une reconnaissance extérieure de son caractère poétique qu'une chanson est réellement inscrite dans le champ littéraire, et ce n'est souvent qu'après plusieurs albums de chansons reconnues comme poétiques qu'on publie en recueil les textes d'un chansonnier (pensons à R. Desjardins ou à G. Vigneault). Ici, c'est plutôt la formation elle-même qui opère cette double-inscription de l'œuvre en

¹⁰⁰ André GAULIN, « La chanson comme discours », *Études Littéraires*, vol. 27, no. 3, hiver 1995, p. 9.

fondant son propre genre et en publiant presque simultanément en disque et en recueil¹⁰¹. De plus, la définition de Gaulin ne peut résoudre complètement l'équivoque relative au statut des textes littéraires des chansons de Loco Locass puisque, si le genre se réclame en partie de la poésie, le titre du premier album se réclame quant à lui du manifeste, une des formes de l'essai.

Pour saisir dans quel contexte générique, culturel et institutionnel s'inscrit réellement la rapoésie, il faut connaître le programme d'écoute que l'œuvre instaure, et sa périgraphie contribue à l'instaurer. En effet, comme les pochettes d'albums et les couvertures de recueils constituent l'un des premiers contacts de l'œuvre avec un public potentiel, elles donnent forme à un troisième texte, visuel celui-là, destiné à fournir un aperçu de ce que l'œuvre contient. Pour comprendre comment elles veulent attirer, situer et séduire le public, j'analyserai les codes génériques et culturels qu'elles convoquent et le rapport d'adhésion et/ou de rupture qu'elles mettent en place. En déchiffrant ce pacte de lecture, cette stratégie de mise en marché, je montrerai comment l'œuvre rapoétique peut s'inscrire, comme elle le prétend, dans plusieurs genres en même temps, et comment elle fonde une partie de son identité « locale » sur un genre musical étranger, en l'occurrence afro-américain.

Quittant le biographique pour une incursion plus profonde au cœur du symbolique, j'analyserai d'abord chacune des pochettes et couvertures en partant du texte périgraphique le plus ancien. Des trois versions du *Manifestif à In Vivo* puis à *Amour Oral* et à *Poids Plume*, je ferai alors ressortir des titres des œuvres et des éléments infographiques (lettrage, couleurs, montage photo, dessins) ce qui sert à identifier le produit rapoétique à certaines pratiques culturelles. D'un autre côté, comme la figure textuelle de l'artiste est un des principaux marqueurs du genre, je terminerai cette partie en présentant la manière dont les rapoètes se

¹⁰¹ En signant avec Audiogram, Loco Locass obtient que la publication en recueil des textes du *Manifestif* figure au contrat au même titre que la réédition de l'album, et tout cela paraît durant le 4^e trimestre de l'année 2000. Un second recueil est publié dans l'année suivant la parution d'*Amour Oral*. On se retrouve donc avec deux recueils en deux albums. En fait, avec *In Vivo* on devrait parler de trois albums et deux recueils. Toutefois, cet album, enregistré en spectacle, ne contient que quatre nouvelles chansons, ce qui est insuffisant pour constituer un livre et explique que ces quatre nouveaux textes constituent plutôt une partie du second recueil.

représentent dans leurs textes; et comme pour ce faire, ils convoquent diverses figures religieuses, mythologiques et littéraires, en plus de recourir à des identités génériques, cette analyse devrait également nous informer sur leur appartenance culturelle et institutionnelle¹⁰².

2.1 Les titres et pochettes d'albums

2.1.1 *Manifestif*

Loco Locass a aujourd'hui trois albums sur le marché, le premier s'intitule *Manifestif*. Comme le nom du groupe, ce titre indique qu'on accorde une importance certaine au texte littéraire. Plus précisément, en renvoyant au genre du manifeste, il laisse entendre que les chansons qui y figurent adoptent des positions claires, portent un message facilement identifiable, bref dénoncent et revendiquent, et ce, au nom d'un « nous ». Mais, considérant sa morphologie de mot-valise et la référence à l'idée de fête, le titre n'occulte pas la part ludique de la démarche langagière qui était aussi introduite par le nom du groupe. Et on peut encore considérer que, issue de la fusion de deux mots, deux corps linguistiques, sa forme participe aussi de l'analogie entre acte sexuel et acte de création, mise en place par la pseudonymie. Le sens et la forme de ce titre nous montrent donc que Loco Locass se soucie

¹⁰² Avant de débiter l'analyse, j'aimerais faire une brève présentation d'Audiogram, la maison de disques qui propose un contrat à Loco Locass à la suite de sa victoire aux Francouvertes, un concours pour la relève musicale francophone, en février 2000. Elle se présente comme une maison de disque québécoise indépendante qui lutte pour la liberté de création, et les artistes et musiques qu'elle a édités depuis sa création en 1982 constituent effectivement un catalogue audacieux et éclectique. Entre autres artistes qui obtiennent leur premier contrat avec elle, on retrouve plusieurs gagnants des Francouvertes (Damien Robitaille, La Chango Family, Loco Locass, etc.), de même que Pierre Lapointe, Ariane Moffatt, Mara Tremblay, ou même Daniel Bélanger, Jean Leloup et Vilain Pingouin. On pourrait donc difficilement accoler une étiquette générique à Audiogram, comme on le fait par exemple avec Fat Wreck Chords ou Epitaph, deux poids lourds de l'édition de musique punk-rock, ou avec Subpop, un des artisans de la vague *grunge* des années 1990. Vu l'éventail d'artistes et leur évolution respective, cet éditeur-ci semble plutôt miser sur le renouvellement des enjeux artistiques et non sur la reproduction des modèles établis; s'il n'était guidé que par le potentiel commercial, il accorderait sûrement à la relève une place moins considérable. Et on peut croire que son association avec Loco Locass est à la mesure de cette lutte pour la diversité et la créativité qu'elle mène depuis 24 ans. En effet, le rap n'est pas un genre très commercial puisqu'il est boudé par les radios privées du Québec. De plus, la maison réédite l'album *Manifestif* en conservant presque intégralement la version autoproduite et montre ainsi qu'elle adhère aux démarches des artistes qu'elle signe sans leur imposer une ligne éditoriale.

autant des idées contenues dans ses textes que de leur mise en forme et nous permettent de croire que ce premier album répond à la double exigence de Sartre relative à l'art engagé, qui est de concilier une position idéologique ou politique proférée avec netteté et un discours qui travaille l'implicite ou le non-dit.

Cet album acquiert donc un statut potentiellement avant-gardiste : comme le manifeste, qui s'inscrit dans son contexte de production, dans l'ici-maintenant d'une pratique sociale ou artistique, il prétend purger une institution de ses dogmes et faire évoluer ce que ses prédécesseurs ont établi. En cela, le groupe devrait s'éloigner du pan commercial de l'industrie du rap où, pour vendre, on tend plus généralement à amplifier les codes qu'à les subvertir. Par contre, l'idée de « manifestivité » rejoint le double principe du rap qui veut qu'une œuvre fasse bouger à la fois le corps et l'esprit. Loco Locass adhérerait donc davantage aux *principes* du rap qu'à sa *pratique* contemporaine.

2.1.1.1 Pochette no 1

Il existe trois versions du *Manifestif* et chacune présente une couverture différente. Je m'attarde d'abord à celle de l'album autoproduit; suivront la pochette de la version Audiogram et la couverture du recueil de textes tiré de cet album. La couverture de l'album maison me semble adopter une stratégie de mise en marché qui s'articule autour de la figure du groupe. En effet, en lisant l'image de la pochette de haut en bas comme on le ferait en fouillant dans les bacs à rangement d'un disquaire, c'est d'abord le nom du groupe qu'on aperçoit, ensuite une photo et, en bas, le titre de l'album. De plus, le nom du groupe se présente en caractères gras. Enfin, même si elle met en place une symbolique, la photo des trois personnages dans la boîte arrière d'un camion de déménagement est d'abord du registre du portrait. Le fait qu'il soit plus évident, aux premiers abords, de décoder le sens du titre que celui du nom du groupe, puisque ce dernier est le résultat de manipulations orthographiques et se dévoile par couches de sens, peut expliquer le choix d'insister sur la figure de l'artiste pour introduire l'œuvre; mais la pochette devra alors évoquer la localité, la volubilité, la folie (ludisme), l'idée de mouvement, la mixité des langues et des cultures, de

même que le caractère critique du discours, et elle semble effectivement donner la plupart de ces clés d'interprétation du terme « Loco Locass ».

D'abord le fait que le camion soit stationné dans un quartier populaire peut évoquer la proximité. Mais le caractère local, dans ce cas national, est davantage marqué par le bonnet en forme de fleur de lys que portent les personnages de gauche (Batlam) et de droite (Biz), et par l'inscription du chiffre « 1839 » sur la paroi intérieure-droite du camion¹⁰³ qui, notamment lorsqu'on le juxtapose avec la fleur de lys, évoque l'exécution des Patriotes Canadiens-français. Par ailleurs, sans à proprement parler marquer la mixité des langues, la conjonction de ces deux éléments met tout de même en place une relation dialogique entre un registre symbolique (drapeau, emblème floral) et un registre historique (1839). Quant à la volubilité, quoique difficilement évocable par image, elle peut transparaître dans l'attitude des personnages, qui gesticulent tellement qu'ils apparaissent flous sur la photo. S'il est possible de considérer ces gesticulations comme l'effet d'une prise de parole passionnée, j'y vois également l'évocation du « mouvement » introduit par le préfixe « loco » : cet élément connote d'abord la danse, mais, ayant lieu dans un camion de déménagement, il évoque aussi l'idée d'un déplacement, d'un changement de lieu qui fait de la danse une transe-en-danse (transcendance). Ces postures excentriques pourraient encore introduire l'idée de folie, mais cet aspect de la démarche, de même que son caractère critique, sont plus clairement illustrés par le bonnet que portent Biz et Batlam : les pétales du lys lui donnent une forme qui ressemble à celle du bonnet du fou du roi, cet amuseur qui pouvait dire les choses les plus dérangeantes sans craindre d'être puni, tant qu'il les disait sur le ton de la plaisanterie, de la satire ou de la moquerie.

Par ailleurs, comme le faisait le nom du groupe, la pochette met en place des éléments qui, sans être spécifiquement rapologiques, font tous écho à la pratique du rap. D'une part, en plus de marquer la proximité/localité, le quartier dans lequel on se retrouve peut s'apparenter à un ghetto : les immeubles à appartements en rangées et les façades sans fioritures indiquent un quartier urbain et plutôt pauvre. Le couvert arrière de l'album affirme

¹⁰³ Cette inscription est plus visible sur le couvert arrière du *Manifestif* en version Audiogram, où on a reproduit la photo en lui donnant des teintes orangées qui donnent plus d'éclat à l'image.

d'ailleurs que l'enregistrement a eu lieu dans « l'Faubourg à M'lasse », et il s'agit d'un ancien quartier industriel et ouvrier du Centre-Sud de Montréal qui a été en partie rasé dans les années 1960 pour faire place, entre autres, à la tour à bureaux de la Société Radio-Canada et à l'autoroute Ville-Marie. Il recouvrait une grande portion de l'actuel arrondissement Ville-Marie. Même s'il est aujourd'hui plus symbolique que réel, ce quartier a longtemps été un cloître culturel, un lieu où les ouvriers canadiens-français étaient contraints à un état de survivance. Loco Locass tire donc son ghetto de l'histoire du Québec plutôt que de chercher à reproduire des ghettos afro-américains ou des banlieues françaises; ainsi, les rapoètes s'approprient un code rap, ils l'adaptent à leur culture plutôt que de simplement l'y transposer par imitation. Et, comme ni le bagage universitaire et professionnel de leur habitus familial, ni leurs propres parcours professionnels en dehors de Loco Locass ne renvoient à la culture populaire des ghettos/banlieues, cette appropriation leur évite de se déconnecter de leurs origines culturelles et familiales : la logique de transformation de ce transfert culturel donne même à croire que la périgraphie cherche moins à associer l'artiste à l'univers de pauvreté d'où proviennent généralement les rappeurs qu'à fonder historiquement la pertinence pour un Québécois de faire du rap en posant une analogie entre les conditions socio-économiques vécues par ses ancêtres et celles qui sont vécues par l'afro-américain des ghettos. Par ailleurs, en se coiffant d'un bonnet, ils adoptent un code vestimentaire de la culture hip hop qu'on a désigné par le terme *smurf*; mais en portant une tuque en forme de fleur de lys, qui évoque la culture québécoise et une tradition monarchique (fou du roi), ils évitent encore une fois le piège dans lequel tombent plusieurs rappeurs, c'est-à-dire de transposer les codes culturels des rappeurs lorsqu'ils tentaient en fait de s'approprier les codes génériques du rap. Enfin, le camion de déménagement dans lequel ils prennent place, et qui connote la transe-en-danse, se démarque des voitures sport et de luxe qui meublent l'imagerie de richesse que les rappeurs afro-américains ont élaboré en réponse à leur désir d'améliorer leur condition socio-économique. L'absence de signes apparents de richesse et le fait que le camion fasse office de piste de danse nous laissent croire que Loco Locass mise davantage sur les rapports humains et les regroupements joyeux que sur le capital pour changer de condition.

Même en misant sur l'image de l'artiste, la pochette finit donc par caractériser l'œuvre, comme en font foi les caractéristiques génériques que je viens de tirer de son

analyse. Elle l'inscrit dans la culture rap. Cependant, en déplaçant l'ordre symbolique et en adaptant les codes génériques à la culture québécoise et à leur culture personnelle, les rapoètes semblent préférer amener le rap à eux plutôt que de se rendre au rap. Le terme « rapoésie » est donc plus que la francisation du terme « rap », il sert également à replacer la pratique dans son contexte, dans le contexte des rapoètes : si la pochette montre que l'histoire du Québec présente des conditions analogues à l'histoire des Afro-Américains, justifiant ainsi l'émergence d'un rap québécois, le néologisme vient marquer l'appartenance de ce dernier à une culture où l'oralité s'est surtout transmise par la poésie, la chanson ou le conte, à une culture exempte d'une tradition rapologique. Et cela traduit aussi un rapprochement entre la pratique musicale dans laquelle la formation s'inscrit et l'habitus familial fortement littéraire dont elle hérite.

2.1.1.2 Pochette no 2

En traduisant visuellement le sens du nom du groupe, la première pochette dévoile le caractère rapologique et québécois de la démarche rapoétique, sa dimension festive et critique, de même que sa prétention à la transcendance. Ce faisant, elle traduit aussi le caractère engagé et langagier -bref *langagé*- signifié par le titre. Sur la deuxième pochette du *Manifestif*, la photo précédente est reléguée au couvert arrière, de même que les connotations génériques et culturelles qu'elle mettait en place. Cette nouvelle couverture jongle avec les mêmes sèmes génériques et culturels que la précédente, mais en change la hiérarchie : elle insiste notamment sur l'appartenance au manifeste plutôt qu'au rap ou à la chanson québécoise, et, en délaissant le réalisme photographique au profit d'un registre plus symbolique, elle s'éloigne de l'hyperréalisme de l'esthétique rap.

Je précise d'abord que la pochette de la version Audiogram se compose de trois éléments : un arrière-plan en papier brun froissé, un logo et le titre de l'album. En présentant le titre écrit en rouge, elle met en valeur l'idée de « manifester en s'amusant/de s'amuser en manifestant » et elle évoque la tradition politique du manifeste : le rouge est notamment associé aux communistes. Le logo affirme lui aussi cette affiliation générique. Il est

constitué d'un rectangle divisé en trois bandes horizontales; outre les bandes supérieure et inférieure qui contiennent les deux phonèmes du nom du groupe, l'espace central renferme un pictogramme où trois « hommes » se tiennent le dos bien droit et les mains jointes devant eux sur ce qui semble être le pommeau d'une épée. Dans cette position, en attente mais aux aguets, ils ressemblent plus à des gardiens ou à des résistants qu'aux rappeurs de la photo précédente. Le logo évoque donc une prise de position collective (trois personnages) et une attitude « chien de garde », deux caractéristiques du manifeste qui, je le répète, dénonce et revendique au nom d'un « nous ». De plus, le coup de crayon qui donne forme à ce pictogramme l'apparente aux dessins préhistoriques. Or, la paroi de caverne sur laquelle on faisait ce genre de dessin servait d'une part à se protéger des intempéries et d'autre part à laisser la trace de son passage (exploits) et de sa culture (idéaux, rituels, hiérarchie...); et celle où figure le pictogramme de Loco Locass est faite de papier. Encore une fois, les rapoètes affichent l'importance qu'ils accordent au texte littéraire et donnent à ce dernier une valeur testimoniale, idéologique et culturelle.

Si la graphie du logo inscrit la figure représentée (l'artiste) dans une période historique longue, s'il la place aux côtés des résistants qui ont meublé l'histoire humaine depuis des temps immémoriaux, l'arrière-plan renvoie quant à lui à une histoire plus récente et plus particulière lorsqu'on le fait dialoguer avec l'imprimé du disque, et signifie une fois de plus l'appartenance à une littérature d'idées, au manifeste politique. En effet, ce papier brun fait office d'emballage et apparente l'œuvre à un colis puisqu'il meuble même le couvert arrière de l'album. Or, l'imprimé du disque reproduit le sceau utilisé par Postes Canada pour oblitérer les timbres et indique que l'oblitération a eu lieu à Montréal le 16 octobre 2000. Sachant que trente ans jour pour jour avant cette date, soit le 16 octobre 1970, le gouvernement du Québec appliquait la Loi sur les mesures de guerre après que le FLQ eut fait exploser plusieurs boîtes postales, enlevé le diplomate britannique James Richard Cross, joint un manifeste au communiqué qui servait à revendiquer l'enlèvement en exigeant qu'il soit lu par les médias, et finalement enlevé le ministre québécois du Travail, Pierre Laporte, on possède tous les ingrédients pour associer le colis de Loco Locass aux colis piégés qu'utilisait le FLQ pour faire exploser des boîtes postales. De la même manière que le chiffre « 1839 » sur la pochette maison, cette référence au FLQ et à la crise d'octobre indique la

présence d'une perspective diachronique inhérente à la démarche des rapoètes, en plus d'inscrire l'œuvre dans un genre et une culture. Mais, plus qu'une simple référence historique, générique ou culturelle, elle semble indiquer que lancer *Manifestif* est un geste d'éclat susceptible de provoquer une nouvelle crise d'octobre. Les prises de positions que l'album contient devraient donc posséder une teneur idéologique ou un pouvoir subversif comparables à ce qui est exprimé dans le manifeste du FLQ, qui s'érige par exemple contre le capitalisme sauvage ou l'exploitation de l'homme par l'homme. Toutefois, comme cette « bombe » rapoétique est faite de plastique à CD plutôt que de C-4, un plastique explosif, le groupe annonce des détonations verbales et des déflagrations musicales, non une violence terroriste. Je rappelle que le titre met d'ailleurs en valeur le fait qu'on puisse ou doive s'amuser tout en étant politique.

Cette pochette inscrit donc l'œuvre dans la culture québécoise, et dans un type de discours surtout positif et subversif, quoique le titre et la polysémie périgraphique évoquent aussi le ludisme langagier et contiennent une part de la négativité du langage littéraire. Par ailleurs, ce type de discours manifestaire découle d'une tradition écrite et la périgraphie évoque cette appartenance à la culture écrite alors que le support de l'œuvre est un disque. En insistant ainsi sur le caractère scriptural, la pochette nous présente à n'en plus douter une chanson à texte; et en insistant sur l'appartenance québécoise de cette dernière, elle la situe au sein d'une lignée de chants pour la reconnaissance de la société québécoise.

Par ailleurs, j'ai dit plus haut que la graphie du pictogramme le rapprochait des dessins préhistoriques, mais ses lignes simples l'apparentent aussi à des dessins tribaux. Or, j'ai présenté le passage du réalisme photographique au symbolique comme un éloignement de l'esthétique rap (de son penchant pour l'hyperréalisme), toutefois l'apparition de cette référence tribale évoque tout de même la culture afro-américaine, qui réduit le politique au familial :

Les membres de la communauté noire d'Amérique, coupés par la force des circonstances des bases citoyennes sur lesquelles ils auraient dû construire leur identité sociale d'hommes libres et s'intégrer à la nation, se trouvent

contraints de reconstituer leur sentiment d'appartenance communautaire sur le modèle générique de la famille¹⁰⁴.

Et, compte tenu qu'en « privilégiant les groupes restreints [...], le cercle de proches (*brothers*), les rappeurs ont réorienté à leur compte les valeurs d'une idéologie familiale chère à la communauté noire »¹⁰⁵, cette référence permet d'inscrire plus précisément l'œuvre dans la culture hip hop. Par ailleurs, ce n'est pas seulement la graphie du pictogramme, mais aussi ce qu'il représente (une communauté de gardiens) qui finit par inscrire l'œuvre dans le genre rap : « l'afrocentrisme sous-jacent dans le rap »¹⁰⁶ témoigne du fait que plusieurs rappeurs se sont faits les gardiens d'une culture qu'on a tenté de leur arracher. Cependant, en évoquant l'histoire québécoise, la pochette précise que la tribu qui prend la parole ou au nom de laquelle on prend la parole se compose de citoyens québécois et, encore une fois, témoigne d'un souci d'adapter le rap à la réalité des rapoètes. L'inscription dans une tradition écrite pourrait être perçue comme éloignant l'œuvre de la culture hip hop puisque la tradition afro-américaine est d'abord orale, mais les rappeurs participent aussi de cette résistance écrite : ils « sont des lettrés qui investissent l'écriture en y faisant prévaloir des tournures langagières et des structures de pensée propres à l'expression orale »¹⁰⁷. Le rap est « une écriture de la voix »¹⁰⁸.

À la fois simple mais consistante, cette pochette présente donc l'œuvre comme un instrument de dénonciation et un moyen de revendication, et, en faisant preuve d'une telle densité, la périgraphie évoque aussi le caractère polysémique et ludique du travail langagier que mettaient en place la morphologie et la signification du titre. Par conséquent, l'œuvre s'inscrit dans une culture populaire ou de la rue en s'associant à la tradition rap, et dans une culture plus intellectuelle ou littéraire en évoquant l'histoire du Québec, la littérature d'idées (le manifeste), et ce, sans encore avoir eu recours à la marque générique « rapoésie ».

¹⁰⁴ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p.181.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.182.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.174.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.51.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.52.

2.1.1.3 Pochette no 3

Comme je viens de le laisser entendre, c'est sur la couverture du recueil de textes tiré de l'album que, pour la première fois, on appose directement à l'œuvre cette marque générique plutôt que de la relayer à l'aide du discours d'escorte. Mis à part cet ajout, cette nouvelle couverture est sensiblement identique à la précédente. En effet, ayant conservé le logo, elle évoque toujours la figure du gardien et le caractère politique et résistant du propos rapoétique. Elle insiste aussi sur l'idée de « manifestivité », et même plus qu'auparavant puisque le titre en rouge figure maintenant sur un arrière-plan noir, d'où il ressort mieux. Cependant, le changement de cet arrière-plan liquide la symbolique du colis piégé, et par conséquent la référence à l'histoire québécoise, rendant la symbolique tribale plus difficile à ancrer dans un contexte précis. Cette couverture inscrit donc clairement l'œuvre dans une littérature d'idées et dans une pratique ludique du langage, mais pour en percevoir le caractère rap et québécois, on doit ouvrir le livre et consulter la dédicace :

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. (p.3)

Cette référence à divers penseurs et artistes d'ici inscrit l'œuvre dans la culture québécoise; et en affirmant qu'il s'agit ici de « relayer le don » de ceux qui sont nommés, la dédicace confirme en plus que la rapoésie aura une valeur à la fois idéologique et esthétique, à l'image de ces œuvres à relayer. Cette fonction de « relais » fait aussi écho à un principe à l'origine de l'éclosion du rap : les rappers cherchaient un véhicule artistique apte à relayer la culture afro-américaine et à promouvoir des valeurs afrocentristes, après que l'industrie musicale américaine eut « blanchi » le rock en se l'accaparant.

Une fois le livre ouvert, et avant même de s'attarder à la teneur de son propos, un autre élément vient marquer l'appartenance à la culture québécoise et au manifeste : les polices de caractères utilisées pour la mise en page des textes s'apparentent, et en certains endroits sont identiques, à celles qu'on retrouve dans l'édition originale du « Refus Global »,

le manifeste par lequel les Automatistes montréalais ont livré une analyse sociologique très critique de la société québécoise de l'époque et ont adopté une position artistique et idéologique subversive vis-à-vis des normes sociales et esthétiques très contraignantes qui sévissaient alors.

Si le support de l'œuvre l'inscrit d'emblée dans l'institution littéraire (poésie et littérature d'idées), on retrouve néanmoins d'autres éléments qui témoignent d'une hésitation institutionnelle. Je rappelle d'abord que le quatrième de couverture évoque l'origine discographique de l'œuvre, principalement lorsque Chafuik y affirme que « [le recueil] est un disque [et les auditeurs sont] les haut-parleurs ». Évidemment, ces propos ont une teneur métaphorique et cherchent à inciter le lecteur à lire à voix haute, mais cette métaphore dénote tout de même l'appartenance première de l'œuvre à la sphère de la chanson. Et, outre le format du livre, qui est étrangement similaire à celui d'un disque compact, d'autres éléments contribuent à cette ambivalence institutionnelle : la maison d'édition (Coronet Liv) est une filiale d'Audiogram; et l'exergue de la préface de Pierre Falardeau est de Léo Ferré, un chanteur français qui soutient que « Toute poésie destinée à n'être que lue et enfermée dans sa typographie n'est pas finie. [Qu']elle ne prend son sexe qu'avec la corde vocale »¹⁰⁹. Si parler de « rapoésie » permettait d'insister sur le caractère poétique et ludique du rap locassien, en dénotait l'aspect littéraire et l'éloignait ainsi de la pratique commerciale du rap, inscrire ce néologisme sur le recueil semble maintenant plutôt servir à signifier le caractère oral de cette poésie et, par conséquent, tend à l'éloigner d'une culture écrite. Mais n'oublions pas que le rap est une « écriture de la voix ». De plus, le fait de publier le recueil la même année que le disque atteste une reconnaissance officielle de la qualité poétique et littéraire des textes de Loco Locass.

2.1.2 *In Vivo*

Le second album de Loco Locass s'intitule *In Vivo*. Cette locution adverbiale d'origine latine signifie « dans le vivant, dans l'organisme vivant »; le titre indique donc

¹⁰⁹ LOCO LOCASS, *op. cit.*, 2000, p. 5.

assez clairement le caractère « en direct/en spectacle » du matériel qu'on retrouve sur ce disque. D'un autre point de vue, *In Vivo* peut aussi évoquer le caractère interactif/en vie de cet album dont le contenu change (jusqu'à un certain point) selon l'utilisation du moment. En effet, l'auditeur peut tout simplement écouter les chansons qui s'y trouvent; il peut regarder des extraits vidéos de spectacles ou des clips de la vie quotidienne et de la vie en coulisses des Loco Locass; ou enfin il peut élaborer différentes versions de la chanson *Le Grand Rio*, d'une part en réorchestrant la musique, d'autre part en contrôlant le débit textuel des rapoètes, et ce, en voyant défiler à l'écran des éléments tirés des peintures de Jean-Paul Riopelle, à qui la chanson rend hommage. Enfin, sachant ce qu'on sait maintenant de l'œuvre, ce titre pourrait encore en indiquer le caractère engagé et manifestaire de l'œuvre (un propos ancré dans le vivant, dans l'ici-maintenant) ou évoquer une langue vivante, en évolution (et ce, en ayant recours à une langue morte...), mais il reste peu explicite sur une quelconque appartenance culturelle ou générique plus particulière.

En fait, si la pochette de cet album évoque la réalité québécoise, elle le fait *a contrario* étant donné que les formes et couleurs qui la composent s'apparentent à celles du drapeau canadien; mais il s'agit alors d'une marque d'ironie qui, pour être perçue, demande une connaissance minimale de ce que sont les Loco Locass et la rapoésie. Tout de même, cette ironie est palpable grâce à la mention nous informant que ce disque serait en fait un dossier de la GRC –laquelle est désignée, dans le contenu du disque, comme la Gendarmerie RADICALE (et non ROYALE) du Canada. En conséquence, plutôt que de s'inscrire dans le champ du pouvoir en donnant une voix à l'opprimé, c'est-à-dire au Québec selon une optique colonialiste, l'œuvre adopte le point de vue de l'opresseur. Il n'est donc pas étonnant de constater que cette pochette ne contient pas non plus de référents à la culture rap ou afro-américaine. À la limite, l'œuvre n'est même plus du ressort du littéraire ou du musical : elle prétend contenir des dossiers relatifs à des activités de clonage menées par l'organisation gouvernementale dans le but de remplacer les trois rapoètes par des clones qui feront la promotion de l'unité nationale plutôt que de la mettre en péril comme le font les « originaux ». Ainsi, l'entité Loco Locass reste une épine dans le pied du pouvoir fédéral, mais elle n'est plus l'émetteur du disque, elle en est l'objet : les documents sonores et visuels qui y figurent ont été recueillis par le service canadien du renseignement de sécurité.

Comme en magasin on ne peut accéder à toutes ces données, celui qui ne connaît rien du groupe avant de faire face à cette pochette possèdera peu d'informations sur la nature de l'œuvre ou sur l'artiste. Peut-être les rapoètes ironisent-ils en traduisant la québécoisité à l'aide de références canadiennes, mais pour comprendre cela, il faut au moins s'appuyer sur l'image déjà livrée par le *Manifestif*. Et même si, grâce au titre, cette pochette donne quelques indices très généraux sur la teneur des propos, elle reste muette quant au genre de musique qu'on y trouvera. Elle en dit encore moins sur cette nouvelle inscription de l'œuvre discographique dans le domaine de la fiction romanesque. On peut donc dire que ce disque semble moins explicitement s'inscrire dans une institution ou dans un genre que dans la trajectoire amorcée précédemment.

2.1.3 *Amour Oral*

Le troisième et plus récent album de Loco Locass s'intitule *Amour Oral*. Si ce titre peut être simplement compris comme annonçant que les Loco Locass aiment prendre la parole, il rejoint l'idée de « prendre plaisir à prendre position » contenue dans le terme « manifestif » et le plaisir lié à l'utilisation d'une langue vivante qui, lui, était traduit par la morphologie de ce terme. Mais *Amour Oral* peut aussi indiquer qu'un amour sera traduit par la parole, sera proclamé. En ce sens, plutôt que de rendre explicite l'aspect politique de l'acte langagier, ce titre en souligne le caractère relationnel : il insiste moins sur le potentiel polémique (*Manifestif*) ou le caractère « en direct » (*In Vivo*) de la prise de parole que sur le désir de communion dont elle procède. Il va même jusqu'à décrire cet acte de communion : dans un cadre d'échange formel, on utilise l'expression *amour oral* pour parler de fellation ou de cunnilingus; cet intitulé s'inscrit donc dans l'analogie entre acte sexuel et acte de création qui a été introduite par la pseudonymie et indique qu'ici, le rapoète accomplira l'acte pour le plaisir de l'autre au moins autant que pour le sien. Le niveau de langage qui est ici utilisé s'éloigne toutefois de celui avec lequel Gauvreau a mis en place cette même analogie dans *Les oranges sont vertes* : le dramaturge utilise en effet un langage plutôt cru, parfois violent et souvent purement sexuel qui s'apparente presque au masochisme (*dévierger, faire se tordre les chairs, échauffement de viscères, tiges qui violent*), alors qu'*Amour Oral*, en

évoquant le plaisir de l'autre, dénote l'abnégation et le partage. De la même manière, le titre de cet album s'éloigne du langage habituellement employé dans le rap pour parler de sexualité (*fuck/nique, bitch/salope/putain, motherfucker...*). Ainsi, en plus de se faire discret sur l'appartenance au registre engagé du manifeste, du rap ou de la tradition des chansonniers québécois, le titre de cet album nous situe plus près de la poésie en intégrant l'idée d'orgasme aux « jeux de langues » et à la prise de parole, ou plus près de la chanson populaire, via l'évocation d'un discours amoureux. Batlam a d'ailleurs qualifié ce disque de « plus lyrique et musical »¹¹⁰ que le *Manifestif*.

Comme la couverture de cet album est bleue avec une bordure blanche, cette pochette nous fait renouer avec des référents culturels plus clairement québécois : il s'agit des couleurs du drapeau du Québec. Et si le cadre blanc peut faire penser aux bordures qu'on retrouve sur certains types de finition de photos, le visage qui y est représenté n'est absolument pas un retour au réalisme photographique de la première pochette. On poursuit ici le recours à l'imagerie fictionnelle qu'on a constaté sur la deuxième et la troisième versions du *Manifestif*, tandis que la référence plus explicite à la culture québécoise nous rapproche plutôt de la référence historique et des bonnets de la première version.

Au premier abord, la pochette confirme que c'est bel et bien de « jeux de langues » dont il est ici question : considérant que le personnage qui y figure est de sexe masculin et qu'il tire la langue, le titre évoquera davantage le cunnilingus que la fellation. Or, ce personnage a une attitude plus frivole, plus désinvolte que celle des personnages du pictogramme : il fait la grimace ou s'apprête à lécher au lieu de se tenir au « garde à vous » ou dans une position d'intimidation. Cette attitude moins guerrière et plus volage correspond à ce que le titre met en place (jeux langagier, désir de communion); mais, comme il montre les dents, il met tout de même en place une symbolique qui coïncide avec celle des gardiens : s'il grimace, il peut aussi mordre, ou se servir de sa langue pour tirer. Et en ce sens, on finit par rejoindre la démarche textuelle du rap. Par ailleurs, la couleur violacée de cette langue, qui ressemble à celle du sang non oxygéné, connote d'une part l'urgence de redonner un

¹¹⁰ PC, « Sébastien Ricard : chanteur, comédien », *loc. cit.* Je souligne.

souffle à la parole et, d'autre part, le caractère organique, vital même, de cette parole, de cet amour à dire tout haut. À la manière d'une forteresse, la langue est à la fois le moyen de défense et la chose à défendre, ce qui représente bien l'engagement de Loco Locass, un engagement par et pour la langue. Nul doute alors qu'il s'agit de la langue québécoise, puisque d'ailleurs celle du personnage se présente sous les traits d'un pétale d'iris, une fleur printanière qui pousse à l'état naturel dans les milieux humides du Québec et qui a été adoptée le 28 octobre 1999¹¹¹ par l'Assemblée Nationale en tant qu'emblème floral national. Cette plante indigène vient remplacer le lys blanc de jardin, qui remplissait mal cette fonction étant donné qu'il s'agit d'une plante méditerranéenne ne se retrouvant pas à l'état sauvage dans la province; cependant c'est ce dernier qui figure toujours sur le fleurdelisé en tant qu'emblème héraldique et souvenir de nos origines françaises.

Cette symbolique mise en place par la langue-iris permet de donner un caractère politique à cette pochette qui, autrement, était beaucoup moins loquace sur cet aspect que ne l'était le *Manifestif*. On dit d'ailleurs que, dans le langage des fleurs, l'iris accompagne une bonne nouvelle. Mais, comme elle annonce le retour *des journées chaudes*, étant une des premières fleurs du printemps, il est probable que la bonne nouvelle n'en soit pas une pour les pouvoirs en place. Si je mentionne en plus que l'iris était utilisé par les Amérindiens pour ses propriétés purgatives et vermifuges (c'est-à-dire qui provoque l'expulsion de vers intestinaux), il n'est plus surprenant de voir figurer sur cet album un titre comme *Libérez-nous des Libéraux*, qui a été entonné dans les manifestations à caractère politique qui ont animé l'année 2005. D'un autre point de vue, le choix d'une langue en pétale d'iris vient aussi appuyer l'association constatée entre l'acte d'écriture et l'acte sexuel puisque le parfum de cette fleur est associé à une sensualité lourde et sombre.

L'amateur de poésie est donc encore appelé par cet album. Il est même plus clairement interpellé que l'amateur de rap puisque, outre le fait que le personnage montre ses dents, un seul élément périgraphique rappelle la culture hip hop : le dessin et le titre sont tracés à la main, ce qui nous rapproche de la pratique du graffiti. Et, sous des apprêts

¹¹¹ Le projet de loi 49 est adopté le 28 octobre 1999 et sanctionné le 5 novembre 1999; il devient alors la *Loi sur le drapeau et les emblèmes du Québec*.

apparemment apolitiques, l'œuvre finit aussi par rejoindre un public défini en fonction d'une catégorie politique : les indépendantistes et/ou nationalistes.

2.1.4 *Poids Plume*

En octobre 2005, les éditions Fides ont mis sur le marché *Poids Plume*, un recueil tiré des textes d'*Amour Oral* et d'*In Vivo*. Au premier abord, l'inscription institutionnelle de ce recueil semble mieux assumée que celle du précédent : d'une part, il est publié par une maison d'édition reconnue pour son caractère littéraire et la qualité matérielle de l'ouvrage en est grandement améliorée par rapport au recueil précédent; d'autre part, le terme générique « rapoésie » n'y figure pas, ce qui limite l'indication explicite de l'origine discographique au quatrième de couverture, où figurent le dessin d'un *ghettoblaster* et la présentation du recueil par l'éditeur qui mentionne que ce sont des textes de chansons qui sont publiés. Tout au plus, en mentionnant l'importance de « dire », le mot de Loco Locass figurant sur ce 4^e de couverture fait remarquer le caractère oral de l'œuvre.

D'une manière plus symbolique, l'œuvre affichera néanmoins une forte appartenance à la culture hip-hop. En effet, avant même d'observer la couverture, je constate que le titre désigne une catégorie de boxeur¹¹²; or, « non seulement le rappeur assimile son phrasé à une *boxe avec les mots* mais, [...] de Joe Louis à Mike Tyson, les grandes figures pugilistiques font l'objet d'une vénération à l'intérieur de la communauté [afro-américaine] »¹¹³. En mettant en place une telle analogie, en faisant de la joute, de la rivalité et du défi ostentatoire des éléments prépondérants de son esthétique, le rappeur renoue avec une tradition qui tend à disparaître du jazz, son dernier ambassadeur, mais qui tire ses origines des premiers temps de l'esclavage alors que « les manifestations culturelles des noirs (le chant, la danse et l'art de la fable) ont tendance à s'organiser sous forme de joutes [par lesquelles] l'esclave va sublimer son trop-plein d'agressivité en s'efforçant de lui donner une forme ludique »¹¹⁴. Toutefois,

¹¹² L'expression « poids plume » est passée à l'usage : elle figure à l'article « plume » du Nouveau Petit Robert, et « se dit d'une catégorie de boxeurs légers ».

¹¹³ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p.93.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.94.

seuls ceux qui connaissent la culture hip-hop ou afro-américaine pourront dépasser le sens de l'expression populaire et percevoir cette référence culturelle et générique.

Tous pourront par contre reconnaître qu'en se référant à la plus petite catégorie de boxeur, ce titre évoque l'art du combat avec plus de retenue que ne le faisaient les albums précédents : la symbolique du gardien, la revendication du ton manifestaire ou la fabulation « paranoïaque » du traqué ont un caractère plus inquiétant et subversif que l'affrontement organisé, minuté et arbitré du match de boxe. De plus, lorsqu'on dit que quelque chose pèse une plume, on signifie que son poids est négligeable. Et cette atténuation poursuit le mouvement amorcé avec *Amour Oral*, dont la périgraphie misait surtout sur le caractère frivole, léger et ludique. En intitulant l'œuvre d'une expression populaire qui réfère à un sport-spectacle, on ne recourt ni à la force de frappe poétique du mot-valise (*Manifestif*) ni à une langue savante, érudite (*In Vivo*); tout au plus, l'allitération du *p* constitue un jeu de sonorité qui se rapproche de la forme chiasmatisque d'*Amour Oral* (A-O-O-A). Toutefois le poids plume, le plus léger des boxeurs, n'use pas d'une force brute comme le fait le poids lourd, il compte plutôt sur sa rapidité, sa finesse ou sa souplesse. Et c'est tout en nuance que *Poids Plume* se donne en même temps l'attitude agonistique du guerrier et la prestance d'une « quantité négligeable ». Ce titre opère de la même manière que, par exemple, celui de l'album *Grain de sable* du groupe français Tryo : un seul grain de sable sur une plage est comme une goutte dans l'océan, mais on ne peut ignorer que l'accumulation de grains de sable dans l'engrenage représente un risque pour le bon fonctionnement de la machine. Loco Locass mise donc ici, comme avec l'album précédent, sur la subtilité plutôt que sur la flamboyance pour introduire l'œuvre, ce qui rejoint la prétention de faire suivre le manifeste de quelque chose de plus lyrique.

La couverture du recueil fonctionne elle aussi avec le référent « boxe » principalement, puisque sous le nom du groupe et le titre de l'œuvre, elle présente un boxeur dans un ring, en position de combat. Cependant, elle travaille à inscrire ce code culturel rap et afro-américain dans la culture québécoise : c'est un patriote qui a enfilé les gants; plus précisément, c'est celui qu'on retrouve en filigrane sur le Manifeste du FLQ et qui représente

les résistants canadiens-français de 1837 vêtus de l'étoffe du pays, qu'ils ont remis à la mode pour protester contre la taxation démesurée des produits (dont des tissus) importés dans la colonie depuis la métropole. Comme avec le ghetto sur la version maison du *Manifestif*, c'est dans l'histoire du Québec que la périgraphie puise héros pugilistes et grands combats; et encore une fois, je remarque que Loco Locass importe des codes génériques sans se couper de ses propres codes culturels; point besoin de s'en couper d'ailleurs : les épisodes de *résistance culturelle* qu'évoque la périgraphie correspondent tout à fait à la vision historique des rappers afro-américains. De plus, en faisant connaître l'adversaire, ces moments charnières permettent de canaliser l'agressivité et obligent à acquérir la discipline, le savoir et le contrôle de soi qui sont nécessaires pour préparer une offensive; en cela, la rapoésie répond à la même fonction que le rap et la boxe dans la culture afro-américaine : par un travail ludique, physique ou intellectuel, elle permet de transformer une énergie négative en énergie positive, elle permet de combattre l'aliénation qui pousse à l'errance culturelle.

Toutefois, ce patriote en gants de boxe ne fait pas qu'inscrire l'œuvre dans la culture hip-hop : comme les références précédentes au FLQ et aux Patriotes du Bas-Canada, il l'inscrit dans la littérature d'idées; et celles-ci ont déjà commencé à gicler : le ring et le boxeur sont éclaboussés de fragments de mots et de phrases. De plus, le fait que l'homme soit seul sur le ring nous éloigne des affrontements musicaux des jazzmans et des duels verbaux de MC, mais correspond au match soliloque de l'écrivain, au caractère solitaire du travail d'écriture et au duel en différé qui découle des écrits polémiques. Souhaitons qu'avec la pipe qu'il a toujours à la bouche, ce boxeur ne perde pas le combat par essoufflement car, en plus d'avoir à « danser » sur le ring et à combattre idéologiquement, il aura besoin d'un souffle poétique pour *boxer avec les mots*, pour leur faire violence à la manière de Claude Gauvreau avec l'exploréen par exemple, sans toutefois se rendre à l'abstraction de ce dernier afin de combattre aussi avec les idées.

En somme, si la réédition quasi-intégrale du *Manifestif* par Audiogram témoignait d'un respect du producteur pour la démarche de l'artiste, ce respect est aussi perceptible dans la composition périgraphique de l'œuvre, puisque la stratégie éditoriale mise en place par la

maison de disques s'inscrit dans les paradigmes instaurés par Loco Locass sur la pochette de l'album indépendant et s'attarde à les développer. Elle quitte le réalisme photographique pour développer un langage symbolique, mais parvient à présenter divers avatars de l'œuvre en focalisant tour à tour sur l'une ou l'autre des connotations génériques et culturelles initiales, refaisant ainsi constamment les rapports hiérarchiques qu'entretiennent ces paradigmes pour former à chaque fois un syntagme particulier. On passe ainsi d'une pochette qui inscrit la pratique rap dans la culture québécoise à une pochette qui développe une symbolique guerrière inscrivant le passé dans le présent et le futur et insistant sur le caractère polémique et idéal du discours, à une autre qui insiste sur le caractère frivole et sensuel d'une prise de parole motivée par un désir de communion, à une autre enfin qui ramène les jeux de langues à leur fonction sociale.

Je parlerai donc d'une trajectoire cohérente : du *Manifestif* à *Poids Plume*, la périgraphie insiste sur le caractère rapologique (c'est-à-dire à la fois manifestaire, ludique et poétique) de l'œuvre, montre l'importance du texte littéraire et développe une position idéologique « résistante » qui s'articule autour des idées de vigilance, d'opposition et d'insubordination. De plus, elle exprime un fort sentiment d'appartenance à la culture québécoise : elle s'approprie des codes génériques et culturels exogènes, elle les adapte à la culture hôte plutôt que de simplement les y transposer par imitation; et, en tirant son ghetto et ses épisodes de résistance culturelle de l'histoire du Québec, elle montre que les causes et situations historiques qui donnent forme au rap (oppression, exclusion...) ne sont pas l'unique apanage de l'histoire afro-américaine. Les titres développent quant à eux une symbolique à la fois guerrière, ludique et amoureuse qui fortifie cette contextualisation tout à fait particulière.

La périgraphie nous dit donc que faire de la rapoésie, c'est bel et bien pratiquer une écriture de la voix : c'est moins faire entrer le rap dans l'institution littéraire que souligner le fait que ce genre oral se soit « emparé du devoir poétique »¹¹⁵ après que la chanson se fut pendant longtemps contentée de faire entrer son texte en résonance avec la musique sans

¹¹⁵ Véronique MORTAIGNE, « Chanson légère ou chanson engagée ? », *Le Monde*, 23 février 1999, p. 1.

vraiment véhiculer un sens ou une sonorité qui lui soit propre. Si la dominante péripgraphique consiste à donner forme à un rap québécois, l'œuvre appartient tout de même à la poésie et au manifeste, car le rap est un art à la fois social et formel qui se sert de la langue pour accéder à la pensée, à la beauté et à la musicalité -et c'est peut-être en ce sens que les rapoètes disent que « la parole est à la fois le message et le messager »¹¹⁶. De plus, en faisant remarquer qu'elle est suscitée par un désir de prendre la parole, l'œuvre signale son appartenance à la littérature d'idées ou à l'art engagé d'une façon générale, ce qui inclut le rap et la tradition chansonnière québécoise. La rapoésie est donc une chanson engagée qui appelle la double-reconnaissance dont jouit la chanson à texte, c'est-à-dire d'être à la fois musicale et littéraire, et qui signale sa fonction à la fois sociale et artistique. Cela par contre n'a pas empêché la formation d'obtenir une reconnaissance populaire, comme en témoigne le disque d'or (50 000 copies vendues) reçu neuf mois après la sortie d'*Amour Oral*, donc reçu le 5 août 2005, ce qui représente la vente d'en moyenne 180 exemplaires par jour pendant 275 jours consécutifs. Et il est permis de se demander si l'ambiguïté générique n'aurait pas contribué à élargir la diffusion de l'œuvre : alors que des codes génériques trop univoques auraient pu sectoriser le public et cibler un échantillon restreint, Loco Locass trouve des auditeurs au sein d'au moins trois générations aux goûts généralement divergents, dont les baby-boomers et leurs enfants.

2.2 La représentation textuelle du rapoète

Voyons maintenant en quoi les textes de chansons participent à la mise en place de l'identité du rapoète et de son oeuvre. Si « le lieu de l'engagement se dessine à la croisée du témoignage [...] et de la fiction, [s'il] réalise cet accord d'une œuvre et d'une vie »¹¹⁷, ce n'est pas tant le dévoilement de l'individu que la mise en scène de son rôle et de son identité d'artiste qui justifieront la diffusion de ses écrits, et dans le cas du rapoète, cette objectivation du soi donne lieu à la représentation d'un musicien-littérateur. Comme son œuvre est de nature discographique, il est logique que ce « narrateur » se dise parolier ou chansonnier; et compte tenu que son identité prend forme autour du mot-valise *rapoésie*, on ne sera pas non

¹¹⁶ Kathleen LAVOIE, « Quand la rapoésie se fait militante », *Le Soleil*, 23 décembre 2000, p. 13.

¹¹⁷ Benoit DENIS, *op. cit.*, p. 48.

plus surpris de constater qu'il s'apparente au rappeur et au poète. Toutefois, il ne recourt pas qu'à des identités génériques pour donner forme à cette représentation textuelle de lui-même : il met en place un certain nombre d'analogies avec des figures religieuses qui, divines, mythologiques ou figures d'officiant, compléteront les identités du rappeur ou du poète en renseignant sur le rôle et la fonction de sa quête langagière.

La diversité et la nature de ces références identitaires indiquent que le rapoète est une figure multidisciplinaire, mais c'est à la figure du rappeur que le rapoète s'associe le plus souvent, et ce, pour témoigner à la fois d'une mise à distance et d'une adhésion. Notons d'abord qu'il adopte parfois une stratégie d'adhésion purement dénotative en utilisant l'expression « mon rap », « ce rap » ou « le rap » pour qualifier ses chansons. À d'autres moments, il se fait plus précis, notamment lorsqu'il se réclame du mode de scansion du rappeur (la *tchatche*) ou d'une technique de production sonore développée par les premiers DJs (le *scratche*). Par contre, le va-et-vient entre refus et acceptation donne lieu à un certain nombre de prises de position qui sont plus ambiguës.

Je note d'abord que, dans *Art poétik*, le rapoète dit « entre[r] dans le rap telles celles qui entrèrent au Carmel autrefois »¹¹⁸. Les Carmélites sont des religieuses de l'ordre du Mont-Carmel dont la règle de vie est sévère : notamment, elles font vœu de silence, vivent cloîtrées presque en permanence et consacrent la majeure partie de leur temps à la prière. Par cette comparaison, le rapoète prétend donc être un rappeur dévoué, qui s'investit corps et âme dans la démarche qu'il entreprend. Toutefois, en se disant « nonne athée pied » deux vers plus bas, il souligne qu'il ne se soumettra pas aveuglément à un ordre. D'une part, l'oxymore « nonne athée » injecte une dose d'ironie à l'analogie avec les Carmélites : l'athéisme nie l'existence de Dieu et de toute divinité, alors que le rapoète se prétend « religieux » de cette doctrine. D'autre part, le sens de ce vers relève de deux ordres : en plus de l'oxymore que la graphie nous fait voir, on peut y entendre « non à tes pieds ». Et cette réserve, ce souci d'indépendance ne vaut pas que pour la religion : c'est dans le rap que le rapoète prend place comme une nonne athée; d'ailleurs, il revendique un cloître artistique, en l'occurrence

¹¹⁸ LOCO LOCASS, « Art poétik », *op. cit.*, 2000, p.104.

littéraire, en se disant « claquemuré dans *l'asile de la pureté* »¹¹⁹ : *L'asile de la pureté* est la « première grande pièce de Claude Gauvreau »¹²⁰, écrite en 1953. En plus de cloîtrer le rapoète dans la culture québécoise, cette référence rejoint la symbolique mise en place par le recours au pseudonyme « Batlam » : dans cette pièce où un poète « en révolte contre la mort de sa muse [...] entreprend un jeûne qu'il souhaite mener jusqu'à la mort »¹²¹, il est « toujours question de non-compromission, [...] de refus d'être détourné de son but [ou soumis à] la censure [et à] l'étroitesse d'esprit »¹²². Notons également que, comme l'oxymore précédent (nonne athée), cette référence littéraire donne une aura de folie à l'internement du rappeur, mais en fait en même temps une quête d'absolu. Au regard de cette représentation, c'est à l'ordre de la liberté artistique et culturelle que le rapoète se consacre : s'il est rappeur, il le sera en faisant preuve d'une rigueur monastique, mais sans se dévouer au dogme de l'industrie, ni se laisser aveugler par les artifices qui éloignent de l'essence du culte rapologique.

C'est aussi le sens de « *I represent rien pantoute* »¹²³. Dans ce vers, le rapoète utilise une notion clé du rap américain : le verbe « représenter », par laquelle le rappeur « assume de façon métonymique l'adversité que rencontre au quotidien l'homme noir dans l'univers hostile mis en place par ses oppresseurs »¹²⁴. Toutefois, en disant ne rien représenter, du moins rien d'autre que « [s]on cœur, cette semaille »¹²⁵, il explique que ni les canons du genre, ni les impératifs du marché ne le feront renier ce qu'il est; pas plus d'ailleurs que l'accueil mitigé qu'il a reçu en se présentant au concours Révélation Hip Hop 1999, où son statut « triplement minoritaire »¹²⁶ (blanc, francophone et porteur de drapeau) a dérangé. Conséquemment, il rompt notamment avec l'attitude et la rhétorique du *gangsta rap*; parfois d'une manière explicite : « Mon rap est pas trop pro-*gangsta*/ Y'est pas trop pro-ganja »¹²⁷, et

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Ève DUMAS, « L'Asile de la pureté de Claude Gauvreau », *La Presse*, 7 fév. 2004, cahier « Arts et Spec. », p. 3.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ LOCO LOCASS, « *I represent rien pantoute* », *op. cit.*, 2000, p.109.

¹²⁴ C. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 89.

¹²⁵ LOCO LOCASS, « *I represent rien pantoute* », *op. cit.*, 2000, p.114.

¹²⁶ LOCO LOCASS, Site officiel [en ligne], *op. cit.*

¹²⁷ LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, 2000, p.13.

parfois d'une manière plus nuancée : un titre comme *Antigone* par exemple, en plus de renvoyer à la littérature antique (Sophocle), prend position contre les armes à feu (*anti-gun*) qui sont souvent valorisées dans cette variante du rap américain.

Cependant, être rappeur n'exclut pas d'être aussi poète, surtout lorsqu'au profit d'une démarche authentique le rapoète se distancie de la démarche *industrialisée* de plusieurs rappeurs. D'ailleurs, il adhère à cette autre figure artistique en émettant moins de réserves, peut-être parce que le terme « poète » convoque une identité beaucoup moins contraignante que celle du « rappeur », en se fondant d'une manière générale sur une préoccupation plus strictement textuelle. Je montrerai maintenant que, pour donner de lui l'image d'un poète, il utilise encore la dénotation, en s'attribuant le titre ou en qualifiant son travail de « poésie ». Ensuite, je ferai voir qu'en plus, il parle de sa démarche de création en utilisant des verbes qui renvoient à l'activité d'écriture du poète et qu'il conçoit la langue poétique comme un idéal à atteindre.

En se disant « poète, pas prophète »¹²⁸, le rapoète indique qu'à la différence du prophète, qui « prétend révéler des vérités cachées au nom d'un dieu dont il se dit inspiré »¹²⁹, ce n'est pas parce qu'il croit posséder la vérité absolue qu'il désire faire entendre sa voix. Comme le poète, il parle en son nom; par conséquent, ce sont des vérités relatives qu'il révélera. Ou même la relativité des vérités puisqu'il prend la parole pour proposer « un prologue prometteur »¹³⁰, c'est-à-dire qu'il croit en ce qu'il affirme (prometteur) mais le présente comme une introduction à quelque chose d'autre (prologue). Loin d'être la transcription d'une parole divine, ce qu'il exprime est plutôt une offrande ou une célébration : « c't'une bacchanale, une orgie »¹³¹, qui sont des fêtes antiques données en l'honneur du Dieu de la Végétation, de la Vigne et du Vin, appelé Bacchus par les Romains et Dionysos par les Grecs. Et ce culte pourrait rapprocher la figure du rapoète de celle d'un poète maudit : Baudelaire par exemple a fait l'éloge du vin; toutefois si ce dernier rend hommage à la chose

¹²⁸ LOCO LOCASS, « Vulgus vs Sanctus », *op. cit.*, 2000, p.120.

¹²⁹ « Prophète », *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Société Dictionnaires Le Robert, p. 2045.

¹³⁰ LOCO LOCASS, « Vulgus vs Sanctus », *op. cit.*, 2000, p.120.

¹³¹ LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, 2000, p.17.

(le vin) et à l'enivrement qu'il apporte, le rapoète rend plutôt hommage à la Force qui rend possible cet enivrement. Un « adoucissement » qui montre que le rapoète est tout de même plus poète que maudit.

Justement, un vers comme « Quand j'rime, j'rame sur l'abîme qui brame »¹³² peut indiquer que le rapoète fait de la poésie pour éviter de toucher le fond : faire des rimes y est présenté comme une activité qui lui permet de résister au courant (ramer) et à l'appel (bramment) de ses démons intérieurs (abîme). Il enchaîne d'ailleurs avec « C'est comme un bon baume sur mon âme, un hymne qui m'calme »¹³³. Toutefois, ce courant néfaste auquel il dit résister peut tout aussi bien lui être extérieur : s'il veut se calmer, s'il veut rimer/ramer, c'est qu'« Y'a queq'chose de pourri au royaume du *trademark* »¹³⁴. En fait, cette référence à *Hamlet* de W. Shakespeare peut même indiquer que la situation extérieure à laquelle résiste le rapoète est digne d'une tragédie. Être poète est donc en même temps un moyen de poser un regard sur le monde et un moyen de ne pas se laisser emporter par un mode de vie funeste. En ce sens, le rapoète donne de lui l'image d'un poète engagé puisqu'il inscrit son œuvre « dans un processus qui la dépasse [et] la fait servir à quelque chose d'autre qu'elle-même »¹³⁵. Et s'il engage le contenu de son texte, il en engage également la forme : en enchâssant des rimes dans le premier vers cité dans ce paragraphe, il transforme son « dire » en « faire » (il rame pour dire qu'il rame). Ainsi, pour le rapoète comme pour l'écrivain engagé « écrire revient à poser un acte »¹³⁶.

La chanson *Antigone*, dont on a dit qu'elle marque une rupture avec l'attitude *gansta*, contribue aussi à cette représentation du poète engagé. D'une part, elle lui sert à inscrire son œuvre dans un combat pour la justice : « j'rime pour ceux que le crime opprime »¹³⁷; plus précisément, le rapoète rime ici contre les comportements criminels des *Hell's Angels*, qu'il décrit comme des enfants gâtés, au risque d'éventuelles représailles (« Ameutée par mes

¹³² LOCO LOCASS, « Groove Grave », *op. cit.*, 2005, p. 38.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ B. DENIS, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁷ LOCO LOCASS, « Antigone », *op. cit.*, 2005, p. 74.

mots/ Tôt au tard, la meute à moto/ Va m'autodafer »¹³⁸). Ainsi, il « ne s'engage pas seulement [...] dans la réussite de son œuvre, [il engage sa personne] en y faisant paraître sa vision du monde et les choix qui guident son action »¹³⁹. Par ailleurs, la répétition du son /moto/ dans le vers « Ameutée par mes mots/ Tôt au tard, la meute à moto/ Va m'autodafer » témoigne qu'ici encore la forme participe au combat. Le vers concilie un sens positif : il exprime la soif de pouvoir des motards et le peu de scrupules qu'ils éprouvent à tuer pour le conserver, et un sens négatif : sous forme de leitmotiv¹⁴⁰, la répétition du son [moto] incarne les pulsions égoïstes et enfantines qui guident ces derniers dans leurs actions en les représentant comme des enfants qui réclament une chose, un jouet, occupant toutes leurs pensées.

L'identité générique du rapoète combine donc l'image d'un poète engagé à celle d'un rappeur libre des contraintes normatives du genre et de la culture hip-hop, et puisqu'il fonde en plus son engagement sur la conciliation du fond et de la forme, en particulier sur la conciliation du son et du sens, il inscrit effectivement sa rapoésie en même temps dans l'institution littéraire et dans l'institution musicale. Toutefois, il recourt aussi à un paradigme identitaire religieux pour décrire le rôle et la fonction qu'il attribue à sa prise de parole et ainsi l'inscrire dans un contexte.

Comme il compare à au moins deux reprises sa chanson à une prière¹⁴¹, il indique qu'elle est un acte de dévotion, qu'elle lui sert à demander quelque chose à une autorité supérieure; dans ce cas-ci, il s'agit de la langue, la « Sainte accidentelle mystique »¹⁴² qui, comme le corps et le sang du Christ se changent en pain et en vin, subit une transsubstantiation : le passage de l'écrit à l'oral donne à entendre « syntaxe, dentelle mystique ». Et, cette métamorphose par l'écriture ne touchera pas que la langue, elle touchera aussi le rapoète en lui permettant d'acquérir un regard omniscient et un pouvoir

¹³⁸ *Ibid.*, p.76.

¹³⁹ B. DENIS, *op. cit.*, p.44.

¹⁴⁰ D'ailleurs, en anglais, *motto* signifie « devise ».

¹⁴¹ LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, 2000, p. 17 et « Langage-toi », *op. cit.*, 2000, p. 35.

¹⁴² LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, 2000, p. 15.

d'action sur le monde : « je peux devenir dieu/ Vivant »¹⁴³, « J'serai plus qu'une kyrielle d'yeux/ [...] Dieu qui euphorise/ À l'idée de courber autant d'espace-temps »¹⁴⁴.

D'un autre côté, comme le rapoète est un artiste qui s'éloigne des dogmatismes et qui ne prétend pas détenir La Vérité, il donne aussi de lui l'image d'un officiant païen, voire sacrilège : sous sa plume, les oraisons jaculatoires, qui sont des prières courtes et ferventes, deviennent des « oraisons *éjaculatoires* »¹⁴⁵; de plus, il se compare à « Priape », le dieu grec de la Fécondité, de la Fertilité et de la Virilité physique. Ainsi, il nous ramène à l'analogie entre création et procréation instaurée par la pseudonymie et la référence aux *Oranges de Gauvreau*, mais indique que la communion (l'éjaculation textuelle) procède d'abord de l'idée d'enfantement (fécondité, fertilité) et non de la sexualité pure et simple.

Par conséquent, même s'il s'inscrit dans un lieu générique et culturel distinct de celui du rappeur, notamment en francisant le nom de la pratique et en l'ancrant dans une tradition davantage littéraire que musicale, le rapoète poursuit une tradition afro-américaine où « forme sacrée et forme profane se contaminent et entretiennent une relation circulaire qui rend leurs limites indiscernables »¹⁴⁶. Le terme « rapoésie » semble donc moins servir à fonder une nouvelle identité de chansonnier qu'à nommer l'écriture du rapoète, sa langue dans la langue, son art dans l'art.

¹⁴³ LOCO LOCASS, « Spleen et Montréal », *op. cit.*, 2005, p. 63.

¹⁴⁴ LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, 2000, p. 16.

¹⁴⁵ LOCO LOCASS, « Priapée la p'tite vite », *op. cit.*, 2000, p. 90.

¹⁴⁶ C. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 185.

CHAPITRE 3

LA RAPOÉSIE COMME ÉCRITURE

Au départ, j'ai présenté une figure d'artiste qui se construit principalement autour des identités génériques du poète engagé et du rappeur et qui, en s'associant à des figures d'artistes révolutionnaires et détenteurs de vérités pleines de promesses, s'apparente également aux signataires de manifestes. Ensuite, j'ai fait ressortir des textes périgraphiques le portant d'une œuvre qui adhère elle aussi à ce triple paradigme identitaire. Comme je dois maintenant vérifier si les chansons elles-mêmes y correspondent également, il me semble naturel de conserver une approche générique dans cette dernière partie du mémoire.

Sachant que Loco Locass définit sa démarche à l'aide du terme « rapoésie », certains pourront trouver que la revendication du genre manifestaire mise en place par le titre du premier album est accessoire. Ils pourront douter qu'il s'agisse d'un genre réellement structurant car, contrairement au rap et à la poésie, il n'est pas explicitement évoqué par le genre que la formation invente; ou encore pourront croire qu'il s'agit d'une appartenance épisodique étant donné que les titres suivants n'y font plus référence. J'entends néanmoins montrer que la structure argumentative du manifeste est applicable au discours rapoétique et que ce phénomène n'est pas qu'épisodique. J'ouvrirai donc cette partie en analysant la manière dont le rapoète énonce ses positions. Plus précisément, en analysant la manière dont il articule ses arguments dans la chanson intitulée Manifestif, puisqu'en donnant son titre à tout l'album, il la présente comme étant (jusqu'à un certain point) exemplaire du discours qu'on y retrouve et que c'est d'abord dans le discours qu'elle contient qu'il revendique le genre. De plus, si elle permet de statuer sur le caractère structurant (ou non) du manifeste dans l'élaboration du discours locassien, l'analyse de cette chanson en particulier me permettra d'amorcer la caractérisation de l'œuvre en tant que rap et en tant que poésie, étant donné qu'on ne peut faire abstraction du contenu des arguments lorsqu'on en analyse la forme et que le rapoète y propose la production d'une chanson qui soit à la fois rapologique,

poétique et québécoise. Je m'attarderai ensuite aux autres chansons dans la mesure où elles introduisent des variations au modèle du manifeste rapoétique que j'aurais présenté. Ce choix peut paraître réducteur de la richesse thématique de l'œuvre, mais l'objectif de cette partie est moins de voir en détails sur quoi le groupe prend position que de présenter les moyens discursifs qu'il utilise pour prendre ces positions – il s'agit donc moins de livrer des interprétations de l'œuvre que de révéler les mécanismes par lesquels l'œuvre structure et livre son sens.

Ainsi, même si je me suis proposé d'adopter une approche générique pour vérifier la validité du paradigme identitaire rapoétique lorsqu'on l'applique aux chansons elles-mêmes, je n'aurai pas à présenter une partie spécifiquement dédiée à comprendre en quoi la rapoésie peut être qualifiée de poésie. En effet, j'aurai déjà présenté la manière dont le rapoète travaille la langue conformément à ce qu'il propose dans *Manifestif*, c'est-à-dire en alliant fond et forme. De plus, comme la rapoésie relève en même temps des registres oraux et écrits, il m'apparaît plus approprié de prendre le texte de chanson comme point de comparaison plutôt que la poésie écrite. Toutefois, comme le texte rap peut être défini par opposition au texte de chanson plus traditionnel, c'est en cherchant à comprendre en quoi la rapoésie peut être qualifiée de rap que j'analyserai la métrique (versification et rime) et la structure strophique de son texte littéraire, de même que le mode de scansion et la mise en scène de la voix, qui sont des processus inhérents à la mise en commun d'un texte musical et d'un texte littéraire. Ainsi, il ne me restera plus qu'à terminer cette partie en analysant les mécanismes par lesquels le discours musical prend forme et livre son sens, ainsi que les rapports qu'il entretient avec le texte littéraire.

3.1 La rapoésie comme manifeste

Si j'ai dit croire que la revendication du genre manifestaire n'est pas accessoire pour Loco Locass, c'est notamment parce que celle-ci, à l'origine contenue dans le titre, devient l'élément principal du texte péripgraphique lorsque le *Manifestif* est réédité par Audiogram. D'ailleurs, en observant les chansons de cet album, je constate que douze des quinze textes

littéraires appartiennent à une forme de l'essai : ils présentent une pensée discursive, c'est-à-dire une imagination moins exaltée par la fiction que par les réflexions et idées qui prennent forme sous la plume. Je chercherai donc maintenant à voir si cette pensée discursive est réellement influencée par le modèle argumentatif du manifeste. Pour ce faire, je présenterai d'abord les stratégies rhétoriques employées dans ce type de texte. J'analyserai ensuite la chanson-titre du premier album à la lumière de cette présentation. Comme je l'ai dit précédemment, analyser les structures argumentatives me permettra de présenter un modèle du manifeste rapoétique, alors qu'en dévoiler le contenu sera l'occasion d'expliquer comment le rapoète cherche à produire un rap qui soit francophone, poétique et québécois. Dans un troisième temps, j'exposerai les variations que les autres chansons de l'album apportent au modèle du manifeste rapoétique. Ayant ainsi montré que le rapoète produit tantôt une littérature de combat, tantôt une littérature d'idées, tantôt une littérature « d'anticipation », ou qu'il peut même ménager une place à la fiction, je chercherai enfin à faire voir qu'en plus d'être structurant, le recours au manifeste n'est pas qu'épisodique chez Loco Locass, en survolant les chansons d'*In Vivo* et d'*Amour Oral*.

D'un point de vue argumentatif, le manifeste « dit la crise [d'un] système mais annonce du même coup la modification, voire l'évolution de ce système »¹⁴⁷. Il s'agit donc d'un texte polémique dont le contenu est suscité et conditionné par son contexte de production, d'un discours subversif qui prend position dans l'ici-maintenant d'une institution politique ou esthétique. Et, pour dire et résoudre cette crise qui sévit dans le présent où il se situe, le manifeste s'articule généralement en trois phases argumentatives plus ou moins enchevêtrées : « une phase déclarative ou de refus, une phase explicative ou de proposition, une phase démonstrative enfin »¹⁴⁸. Dans un premier temps, la phase déclarative ou de refus permet à l'auteur du manifeste de présenter le point de vue ou l'état de fait auquel il s'oppose et d'exposer les raisons de son opposition. Ensuite, durant la phase explicative ou de proposition, il exprime ce qui pourrait résoudre cette crise, c'est-à-dire qu'il suggère des nouveaux modèles de pensée et/ou d'action qui pourraient rétablir l'équilibre entre le pouvoir auquel il s'oppose et le contre-pouvoir qu'il représente. Finalement, dans la phase

¹⁴⁷ Lise GAUVIN, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 49.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.51.

démonstrative de son argumentation, il cherche à faire voir ce que pourrait être l'état souhaité, notamment en donnant à lire ce que la conception proposée permet de produire, s'il livre un manifeste littéraire, ou en se projetant dans l'utopie réalisée, s'il livre un manifeste politique.

D'un autre côté, pour être clair et persuasif dans sa dénonciation/proposition/démonstration, l'auteur d'un manifeste ne s'attarde pas qu'au contenu de ses arguments, il travaille aussi leur forme. En effet, si cet « énonciateur est généralement un sujet collectif »¹⁴⁹, le « nous » avec lequel il exprime son point de vue n'est pas que « le signe d'un groupe uni par des convictions identiques »¹⁵⁰ : le caractère inclusif de ce pronom lui permet de situer d'emblée le destinataire dans son camp, même, à la limite, cette partie du destinataire qu'il conteste¹⁵¹; ainsi, le lecteur qui choisit délibérément le camp adverse, qui se sent par exemple offusqué par la critique émise ou les changements proposés, devra lui-même se désolidariser de l'entité émettrice. Dans le même ordre d'idées, celle-ci choisit souvent d'employer le subjonctif ou l'impératif pour en appeler par exemple à la chute de l'adversaire ou au triomphe de ses vues; ainsi, elle ne compte plus seulement sur la force de ses idées et la forme inclusive de son discours pour persuader le lecteur et le pousser à agir, elle utilise des modes verbaux qui donnent un caractère nécessaire, indispensable à la rupture qu'elle propose. De plus, le manifeste « possèd[e] un fort degré de littéarité »¹⁵²; par conséquent, pour émettre son point de vue, le signataire exploite non seulement les formes rhétoriques mais aussi les ressources formelles de la langue elle-même : il se sert notamment des figures de style, dont le pouvoir connotatif permet de transmettre un message plus évocateur, ou bien crée des néologismes pour fonder et illustrer sa proposition lorsque la rupture anticipée ne permet plus d'employer les anciens vocables.

Ainsi, en créant les néologismes « rapoésie » et « manifestif » pour nommer respectivement sa pratique et l'œuvre qui en résulte, Loco Locass adopte une stratégie

¹⁴⁹ B. DENIS, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ En effet, le destinataire d'un manifeste est double : il s'adresse aussi bien à ceux qu'il tente de gagner à sa cause qu'à ceux qu'il conteste.

¹⁵² B. DENIS, *op. cit.*, p. 91.

d'inscription dans l'espace des possibles que je peux déjà assimiler à celle d'un manifeste. En fait, comme ces termes servent en fait à annoncer la modification d'un système *esthétique*, j'irais jusqu'à parler d'un manifeste *artistique*. Et, conformément à la fonction qu'on assigne à ce type de texte, la chanson intitulée *Manifestif*¹⁵³ explique que ce système esthétique est celui du rap, en plus d'exposer la position que le groupe compte y occuper. L'analyse du texte de cette chanson devrait donc nous révéler que le rapoète exploite les stratégies discursives que je viens de présenter comme étant celles du manifeste, afin d'introduire de la nouveauté dans la pratique rapologique.

Dès l'ouverture du texte, le rapoète déclare que sa chanson est un rap, mais se distancie d'éléments structurants du genre en refusant « l'éternelle querelle de style qui, aux États-Unis, oppose théâtralement la côte Ouest à la côte Est »¹⁵⁴. D'une part, en disant « Mon rap est pas trop pro-gangsta/ Y'est pas trop pro-ganja » (p.13), il se détourne du fonds rhétorique du rap de la côte Ouest (*gangsta rap*), qui esthétise notamment la violence urbaine et la consommation de cannabis. D'autre part, il précise que cette mise à distance de l'esthétique *West Coast* n'implique pas une affiliation à celle de la côte Est, mais bien une inscription dans son propre milieu culturel : « Parle-moi pas de West [C]oast, d'East [C]oast/ [...] J'ai ma cabane au Granada/ [...] J'reste sur la rue l'Esplanade à/ Montréal » (p.13). Par contre, lorsqu'il ajoute « J'm'inquiète des étiquettes étriquées/ Tout est truqué, trop tronqué/ T'es comme traqué pis la track est tracée » (p.16), il indique que ce ne sont pas seulement les codes thématiques et esthétiques du rap qui peuvent être jugés contraignants ou réducteurs, que ce sont en fait les codes normatifs d'une façon générale (les « étiquettes ») qui tentent de s'imposer de l'extérieur sans considération de ce qui meut réellement l'artiste et que lui s'oppose à ce genre de déterminisme. Cette chanson contient donc, comme un manifeste, une phase où l'émetteur déclare son refus d'un modèle institué; et si elle dénonce certains canons du rap, c'est que ceux-ci servent d'*exemplum* à un discours qui s'attaque essentiellement aux pressions exercées par l'industrie musicale en général. En somme, le rapoète y refuse que la codification d'une pratique s'impose comme un éventail d'éléments devant structurer la

¹⁵³ LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, 2000, p.13-18. Pour alléger le texte, les références à ce rapoème seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁵⁴ C. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 207.

création puisque cela constitue un frein à l'authenticité et qu'il s'agit en fait d'outils d'*interprétation*. De plus, il y affirme son droit d'adapter les codes génériques qu'il emprunte pour faire ses chansons, c'est-à-dire son droit d'opérer un transfert culturel dans une logique de transformation ou d'appropriation plutôt que dans une logique d'imitation.

Il amorce donc la deuxième phase argumentative du discours manifestaire, la phase explicative/de proposition, en suggérant un nouveau modèle d'action rapologique : produire un rap qui soit conditionné par son propre contexte de production plutôt que par les normes d'une production étrangère et fortement codifiée par l'industrie. En substance, cette phase lui permet d'abord de situer le contexte socio-culturel d'où émane son rap, et d'expliquer ensuite en quoi celui-ci agit sur sa production.

D'une part, il dit vivre « sur la rue l'Esplanade à/ Montréal dans un 8½ x 11 » (p.13). Considérant que cette rue traverse, entre autres, l'arrondissement Ahuntsic-Cartierville, celui d'Outremont et celui du Plateau Mont-Royal, le rapoète pourrait résider aussi bien dans une des banlieues moins favorisées du nord de l'île que dans un des quartiers huppés de la ville. Toutefois, en disant habiter « dans un 8½ x 11 », il indique que son logis a les dimensions d'une petite chambre plutôt que celles d'une maison cossue, et que donc sa situation socio-économique est plus près de celle d'un locataire que de celle d'un propriétaire. Ainsi, il ne vit pas nécessairement dans un ghetto québécois mais, si on voit la relation dialectique entre le locataire et le propriétaire comme une transposition de celle qui existe entre le Noir du ghetto et son vis-à-vis, le Blanc, le rapoète n'est pas plus que le rappeur du côté de ceux qui tirent officiellement les ficelles¹⁵⁵. D'autre part, les dimensions de sa demeure constituent également une référence intertextuelle non explicitée qui inscrit cette fois sa prise de parole dans un cadre culturel québécois : Hervé Jodoin, le narrateur du roman *Le Libraire* de Gérard

¹⁵⁵ En fait, non seulement il ne se sent pas obligé de recourir à l'image de la banlieue française ou du ghetto américain pour s'inscrire dans la tradition rap, mais il poursuit ici le travail de transposition de la périgraphie de l'album maison, qui mettait en place le ghetto du Faubourg à M'lasse moins pour présenter le milieu de vie des rapoètes que pour connoter les similitudes qui existent entre les conditions socio-économiques et culturelles vécues par ses ancêtres et celles vécues par l'Afro-américain des ghettos. Et dans les deux cas, l'objectif semble être de montrer qu'un Québécois peut légitimement vouloir faire du rap sans pour autant cesser d'être authentique, compte tenu que sa culture et son histoire présentent des caractéristiques rapologiques.

Bessette, vit lui aussi une chambre de « onze pieds sur huit et demi exactement »¹⁵⁶. Et, comme dans son vers le rapoète ne spécifie pas l'unité de mesure et qu'en pouces ces dimensions sont analogues à celles d'une feuille de papier, cette image signale enfin le caractère littéraire ou scriptural du contexte de production rapoétique, comme l'a fait la périgraphie avec les parois de caverne en papier.

Expliquant ensuite en quoi ce contexte à la fois rapologique, littéraire et québécois nourrit sa production, il dit livrer un « topo pro-langage » (p.13). Par conséquent, il rejoint les nombreux « écrivains [québécois qui] entretiennent un discours réflexif sur la langue »¹⁵⁷; et comme plusieurs d'entre eux, il aborde la question de la langue en des termes politiques et poétiques puisque sa réflexion donne forme à un « manifeste [qui] fesse festivement » (p.13).

D'un point de vue politique, le rapoète se propose de prendre la parole comme un moyen de résister à l'acculturation et à l'exploitation : « J'prends la place/ Parce que j'veux pas qu'mon peuple se fasse/ Enculer au pied du murmure/ [...] Dissoudre dans la saumure mur à mur » (p.14). Une résistance nécessaire compte tenu de l'état de sa langue : « une langue de banquise, conquise, soumise/ oubliée [...] / Un restant de langue de roy/ Rouée par l'opprobre/ de tous les francophobes » (p.14). Toutefois, s'il constate que sa langue est en piteux état, il considère qu'elle permet tout de même de s'épanouir collectivement et individuellement : collectivement parce qu'il dit « pren[dre] la place [la parole] » pour le bien de son « peuple »; et individuellement parce qu'il ajoute que sa langue lui permet de se « sor[tir] d'la gangue » (p.14), c'est-à-dire de s'extraire, en tant que pierre précieuse, de l'enveloppe minérale dans laquelle il est emprisonné à l'état naturel. Il apparaît ainsi conditionné par les mêmes nécessités que les partipristes : s'il ne recourt pas systématiquement au joul comme ces derniers l'ont fait, il écrit lui aussi pour « à la fois

¹⁵⁶ Gérard BESSETTE, *Le Libraire*, Montréal, Cercle du Livre de France, coll. « CLF Poche Canadien », 1968, p.11. Je note que cette référence intertextuelle contribue à asseoir l'appartenance de la rapoésie au rap et au manifeste, en plus de l'inscrire dans le contexte culturel québécois. En effet, l'emprunt par échantillonnage est un fondement du rap même s'il s'agit avant tout d'un principe de composition musicale. Quant au manifeste, il se sert « [d]es références intertextuelles [comme d'un] moyen de légitimation » (L. Gauvin, *op. cit.*, p. 62); par contre, dans le cas qui nous occupe, l'intertextualité semble plutôt être un moyen de s'inscrire dans une géographie littéraire.

¹⁵⁷ L. GAUVIN, *op. cit.*, p.7.

dénoncer une situation et amorcer un processus de changement»¹⁵⁸. Mais ces objectifs discursifs sont en même temps comparables à ceux qui ont présidé à l'avènement du rap aux États-Unis : le rap est « une forme d'expression en prise direct avec le réel »¹⁵⁹, qui « construit sa mise en question de la société [...] sous forme [...] d'appels à la confrontation »¹⁶⁰. Donc, même conditionnée par le contexte intellectuel, littéraire et linguistique québécois, même déterminée par une culture sans réelle tradition rapologique, la rapoésie présente de nombreux caractéristiques rap; ainsi, elle est authentique autant en tant que rap qu'en tant que chanson québécoise.

D'un point de vue plus précisément littéraire, le rapoète explique d'abord qu'il choisit de faire du rap en utilisant le français comme langue d'écriture : « Ma bouche s'abouche à ta bouche/ Pis t'*french* en français » (p.13). Si ce choix est une évidence pour la plupart des artistes québécois, il place son auteur dans les marges du champ du rap plutôt qu'en son centre¹⁶¹. Toutefois, il ne l'empêche pas de produire, comme les autres rappers, une œuvre qui soit un « véhicule d'insubordination symbolique »¹⁶², seulement c'est avec le français plutôt que l'anglais qu'il choisit de « faire [...] / Des grimaces loquaces » (p.14). D'un autre côté, si ce choix d'une langue d'écriture découle d'impératifs idéologiques, comme le désir de s'exprimer dans la langue de la majorité québécoise, il est aussi commandé par des impératifs esthétiques. En effet, le rapoète prétend à une certaine littérarité : « J'milite/ Pour une poésie elliptique/ OÙ bruit le silence » (p.15), pour « une orgie d'analogies/ D'signes qui clignent » (p.17). De plus, si la fonction narrative de l'ellipse et la fonction polysémique de l'analogie nous indiquent que cette littérarité passe par la mise en forme du sens, le désir de faire « bruir le silence » et « cligner les signes » indique qu'elle passe aussi par un travail sur les propriétés sonores de la langue. D'un point de vue littéraire,

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁹ C. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 223.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹⁶¹ Je note par contre que, si l'anglais est la langue par excellence du rap, la France est le deuxième marché en importance, après les États-Unis, en ce qui concerne la production et la consommation de musique rap. En ce sens, le rapoète pénètre tout de même une zone de force qu'on peut dire centrale, en faisant du rap francophone; mais comme la rapoésie est un rap québécois et non français, il se trouve tout de même dans les marges du système rapologique.

¹⁶² Sébastien TÉTRAULT, *Poésie brute sur beats brutaux*, Montréal, UQAM, Mémoire de maîtrise en communication, 2001, p. 50.

le rapoète se propose donc d'écrire son rap en français afin d'unir son et sens. Ce qui témoigne d'une conception orale de l'écriture puisque, si le sens peut être lu, le son, lui, doit être entendu. Et si cette conception est en partie tributaire de celle de Miron par exemple, qui ramène la poésie « sur la place publique »¹⁶³, ou de celle des partipristes, qui écrivaient une langue parlée, elle est assurément aussi tributaire de l'esthétique hors-la-loi du rap. En effet, s'il ne renverse pas nécessairement la relation de subordination de l'oral à l'écrit, comme le font les rappers « qui investissent l'écriture en y faisant prévaloir des tournures langagières [...] propres à l'expression orale »¹⁶⁴, le rapoète réalise tout de même « la synthèse de l'oral et de l'écrit »¹⁶⁵ en adjoignant ici une fonction *sonore* à des procédés rhétoriques et poétiques de la langue *écrite* (l'ellipse et l'analogie). En ce sens, son texte se donne comme une parole, bien qu'il soit écrit; mais, c'est justement parce qu'elle est écrite que cette parole se caractérise comme une « écriture de la voix »¹⁶⁶, ce qui n'est pas tout à fait une écriture de la langue parlée.

Le rapoète articule donc la deuxième phase argumentative de son manifeste en proposant un modèle de rap québécois dont le discours procède d'enjeux à la fois esthétiques et idéologiques et qui, de ce fait, tente d'agir en même temps sur la langue et sur ses locuteurs. En conséquence, il n'est pas contradictoire que son texte soit à la fois un rap et un manifeste : s'il ne se réclame pas du modèle américain, le rapoète légitime son appartenance au rap en montrant que la culture québécoise possède des caractéristiques rapologiques; de plus, sa prise de position vise à rééquilibrer les zones de force dans le champ du rap en s'érigeant comme une force centrifuge.

Avant de présenter la phase démonstrative de son discours, je tiens à rappeler que le modèle d'action que le rapoète propose est artistique, même s'il existe des motifs idéologiques qui président à ses choix; en fait, comme il traite peu du texte musical dans cette chanson, il propose pour ainsi dire des savoir-faire *littéraires* ou *langagiers*. Par conséquent,

¹⁶³ G. MIRON, « Sur la place publique », *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo (2^e éd.), 1996, p. 99-100.

¹⁶⁴ C. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁶ Christophe RUBIN, « Le texte rap : une écriture de la voix », *Actes du 22^e colloque d'Albi*, 2001.

il n'a pas à ajouter à son discours un contenu spécifiquement démonstratif : c'est essentiellement la forme de la langue dans laquelle il déclare et explique sa position qui sert d'illustration.

En effet, si dans l'extrait : « une poésie elliptique/ Où bruit le silence/ Sourdent les accents de ma Sainte accidentelle mystique » (p.15), le rapoète propose une langue d'écriture polysémique et sonore, le dernier vers dit et montre que c'est en jouant avec l'accentuation qu'il réalise ce qu'il propose. Le passage de « Sainte accidentelle » à « syntaxe, dentelle » que j'ai noté précédemment résulte de l'absence de la pause qui suit habituellement l'accentuation de la dernière syllabe d'un mot ou d'un groupe syntaxique dans la phonétique française; ainsi, en accentuant le « te » de « Sainte » et en omettant cette pause, le rapoète se trouve à faire aussi porter l'accent sur la première syllabe de « Accidentelle » par liaison, produisant ainsi le « tax » d'où naît la métamorphose. Le texte écrit n'est donc pas l'unique responsable du sens de l'œuvre, car la différence entre ce qu'on entend et ce qu'on lit résulte de la prononciation du rapoète. Ainsi, en plus de montrer comment le rapoète écrit en exploitant conjointement le son et le sens (tel qu'il le prescrit), ce vers indique que la récitation du texte est partie intégrante du processus d'écriture. En ce sens, la synthèse de l'écrit et de l'oral pourrait par exemple inciter l'artiste à choisir une graphie différente de celle qui est évoquée par la prononciation, de manière à faire voir les diverses possibilités de lecture.

De son côté, la citation « une orgie d'analogies/ D'signes qui clignent/ de symboles qui résonnent comme des cymbales » (p.17) propose elle aussi d'unir son et sens, mais démontre que cette union passe cette fois par l'utilisation des figures de diction. À elle seule, elle en contient au moins quatre espèces qui reposent sur un phénomène de répétition : l'assonance, qui consiste à répéter des sons vocaliques identiques ou apparentés; l'allitération, qui consiste à répéter des sons consonantiques identiques ou apparentés; la multisonance, qui est l'agencement de plus de deux timbres vocaliques et/ou consonantiques récurrents, donc l'agencement d'assonances et/ou d'allitérations; et la paronomase qui, elle, ne répète plus des *sons* mais des *mots* proches par le son, comme dans le passage de

« symboles » à « cymbales » par le simple changement du son /o/ en /a/. En fait, comme le rapoète enchaîne et agence les assonances et les allitérations, on pourrait ramener la plupart de ces figures de diction à des multisonances, ce qui n'enlève toutefois rien à la variété des effets produits : on retrouve par exemple, dans cette seule citation, l'assonance des sons /o/, /ji/ et /a/ dans *orgies d'analogies*, le retour du son /i/ agencé cette fois avec un /s/ et un /k/ dans *signes qui clignent*, ou encore la structure sonore /é-o-o-è/ de *résonnent comme des*. Ainsi, l'écriture peut à son tour influencer la manière de scander le texte en mettant en place une architecture sonore que la récitation cherchera à mettre en valeur, notamment par un travail de mise en scène des voix dont on reparlera en présentant les caractéristiques d'une chanson rap. « L'écriture de la voix » devient donc en quelque sorte la voix de l'écriture. Au premier abord, cet aspect de la synthèse de l'oral et de l'écrit n'affecte pas directement le contenu du message, à l'encontre des jeux d'accentuation, mais sert plutôt à rythmer la parole du rapoète¹⁶⁷. Par contre, je crois qu'une telle mécanique de répétitions-agencements peut aussi ajouter quelque chose au sens des vers. En effet, si on ne peut parler de polysémie lorsque Claude Gauvreau, un modèle affiché du groupe, stipule que les sonorités de la langue sont porteuses de « teintes affectives », on ne peut nier que sa conception ouvre tout de même sur un au-delà du sens des mots. Selon lui, ces charges émotives ne sont pas à proprement parler signifiantes¹⁶⁸, mais elles colorent néanmoins le propos en le chargeant de vécu. En ce sens, en martelant l'auditeur des allitérations du /p/, /t/, /k/, /r/ et /ks/ dans le vers « J'fais ma trace, le p'tit mox/ M'accroche à ce qui m'harasse : le paradoxe » (p.17), le rapoète peut lui faire éprouver un dérangement sonore qui fait écho à celui qui est ressenti lorsque, justement, on se bute à toutes les contradictions qu'on rencontre sur son chemin. De plus, ce travail de répétition et d'agencement de sonorités parvient, à d'autres occasions, à créer une ouverture qui ne soit plus seulement affective. C'est par exemple le cas avec l'extrait « Ça me tente mais j'm'étends pas dans l'temps parce que/ Pour l'instant/ Ch'us rien que Chafiik artiste à tics anti-statiques/ Architecte à l'attaque, à l'éthique intacte et tactique » (p.16). En substance, le rapoète y exprime son idéal poétique et se dit patient, prêt à l'effort à long terme

¹⁶⁷ « La composition du texte [rap] s'attache à programmer les effets vocaux, à la fois en privilégiant des [...] jeux de sonorités correspondant à certains types de *mouvements* articulatoires, et en contribuant à organiser les rythmes » (Christophe RUBIN, *op. cit.*, 2001.).

¹⁶⁸ Le langage exploréen, que Gauvreau élabore à partir de cette conception, est d'ailleurs là pour nous le prouver : cette écriture est non figurative, donc elle s'adresse à l'inconscient et à la sensibilité du lecteur plutôt qu'à son intellect.

qu'exige l'atteinte de son objectif. Cependant la répétition à quatre reprises du son /tan/ [temps] dans les deux premiers vers me permet de croire que, même s'il se dit patient, il est en quelque sorte obsédé par cette échéance. Néanmoins, l'agencement des assonances du /a/ et du /i/ aux allitérations du /t/ et du /k/ dans les deux vers qui suivent évoque le « tic tac » du temps qui passe alors que le rapoète écrit/récite son texte, indiquant que ce dernier s'approche malgré tout de son idéal poétique. De ce point de vue, la synthèse de l'oral et de l'écrit parvient donc à densifier le sens du vers en instaurant de la signifiante dans des traits d'écriture qui ne sont pas d'abord sémantiques mais sonores.

Enfin, le rapoète montre que le caractère poétique (elliptique) de son écriture ne nuit pas à la transmission d'un message clair. Par exemple, en présentant l'ouïe et la vue comme des sens complémentaires et non contradictoires, la synesthésie contenue dans « Pendant qu'tu fixes l'œil musical/ Le propos subliminal s'insinue, séminal » (p.17) explique qu'unir son et sens, oral et écrit, n'implique pas de tenir un discours incompréhensible. Alors qu'un extrait comme « en dents de scie/ [...] Ma bouche s'abouche à ta bouche/ Pis t'*french* en français » (p.13) indique que idéologique et poétique se rencontrent dans cette parole authentique et que de cette rencontre résulte une parole agissante. Dans un sens plus positif ou littéral, le rapoète porte un jugement sur l'état du français au Québec en disant « [parler] en dents de scie » : cette locution signifie « avec des hauts et des bas », elle évoque le caractère irrégulier de quelque chose; une des actions est d'ailleurs exprimée en anglais. Par contre, cette expression caractérise aussi une chose de forme dentelée, ayant de pointes successives; ainsi, au figuré, le rapoète évoque le potentiel abrasif de sa parole, il dit que, malgré cette précarité linguistique dans laquelle il baigne, il prend la parole pour se frotter aux langues de bois, les langues du pouvoir. On voit ainsi que le sens figuré fait plus que simplement densifier le sens premier de l'extrait, qu'il inscrit la critique sur l'état de la langue dans un combat pour la langue : « [parler] en dents de scie » est à la fois la tare et l'arme.

En somme, dans la dernière phase argumentative de son manifeste, le rapoète montre qu'il joue avec les règles d'accentuation et utilise des figures de diction afin d'unir son et

sens, afin d'investir les zones de signification des registres oraux et écrits. Il fait aussi voir que son écriture n'est pas un luxe gratuit, que les effets de style sont au service de la formation d'une pensée et de la transmission d'une vision du monde. Son texte n'est donc pas seulement un manifeste et un rap québécois, il est aussi une littérature engagée aux sens où Barthes et Sartre l'entendent.

En effet, *Manifestif* est un rap qui réfléchit sur le rap, c'est-à-dire une littérature qui intègre à son élaboration une réflexion sur les fonctions qu'elle s'assigne et les moyens dont elle dispose, conformément à ce que Barthes prescrit. De plus, en attribuant un rôle *audible* à des procédés du discours *écrits* et, inversement, en proposant une *écriture* qui présente des caractéristiques de la langue *parlée* (élision, onomatopées), la rapoésie renouvelle à la fois un pacte de lecture et un pacte d'écoute : s'il veut pénétrer tous les lieux de signification de l'œuvre, le lecteur des recueils devra les lire à voix haute, alors que l'auditeur devra consulter les feuillets de textes en plus d'écouter les chansons. C'est donc non seulement le contenu mais aussi la forme qui caractérise la prise de position rapoétique. De plus, le rapoète « embrasse étroitement son époque »¹⁶⁹ en inscrivant son œuvre dans son contexte de production; et comme cette inscription traduit une volonté de rupture, sa littérature sert « à quelque chose d'autre qu'elle-même »¹⁷⁰ : elle prend notamment part à un combat pour la langue et la liberté artistique. De plus, j'ai montré qu'il y a chez le rapoète, comme il y avait chez Sartre, le « désir de concilier la positivité d'un discours idéologique proféré avec netteté et la négativité propre à la littérature »¹⁷¹; cependant, alors que pour Sartre « la valeur littéraire est subordonnée à des considérations idéologiques et politiques »¹⁷², l'expression « [parler] en dents de scie » nous montre qu'en rapoésie, la négativité possède le pouvoir d'inscrire le discours dans l'action politique. Ainsi, s'il est vrai que le rapoète s'approche de ce que Sartre nomme l'attitude poétique¹⁷³ en choisissant de rythmer et de faire rimer son

¹⁶⁹ Jean-Paul SARTRE, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1964, p. 12.

¹⁷⁰ B. DENIS, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 270.

¹⁷² *Ibid.*, p. 274.

¹⁷³ En résumé, il s'agit de l'attitude de l'écrivain qui « s'est retiré du langage-instrument », le seul langage engageable, en faisant le choix de « consid[érer] les mots comme des choses et non comme des signes » (*Qu'est-ce que la littérature ?*, p.19), c'est-à-dire en les sélectionnant moins pour les

texte, il est tout aussi vrai qu'il considère les mots comme des signes, qu'il conçoit le langage comme un instrument de communication, lorsqu'il déclare son refus d'un modèle d'action et qu'il en propose un qu'il juge plus viable. D'ailleurs, n'oublions pas que ces propriétés sonores, il les unit au sens. Somme toute, ce texte représente « la littérature de combat que l'engagement [...] semble prescrire »¹⁷⁴ : comme l'écrivain engagé, le rapoète « a choisi un certain mode d'action [...] qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement [et] il sait [...] qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer »¹⁷⁵.

Et ce changement, s'il veut l'inscrire aussi bien dans sa société que dans le rap, j'entends montrer maintenant qu'il l'introduit aussi dans la structure même du manifeste en faisant deux choix formels qui l'éloignent, en apparence, de ce que j'ai donné comme définition du genre. En effet, à ce point de l'analyse, je crois avoir fait la preuve que le discours de *Manifestif* est articulé selon les trois phases argumentatives du manifeste. Toutefois, le rapoète choisit d'écrire son texte au « je » plutôt qu'au « nous ». S'il renonce ainsi au pouvoir inclusif de ce dernier pronom¹⁷⁶, c'est que, pour rompre, il choisit de s'ériger comme un modèle du renouveau plutôt que de rallier le public derrière une stigmatisation du modèle rejeté. Et cet objectif discursif est perceptible dans l'argumentaire du texte : s'il s'attarde moins à déclarer son refus qu'à expliquer et à faire voir le modèle qu'il veut instituer, c'est qu'il veut moins détruire ce qui est que construire l'avenir. Conséquemment, même si le « je » est surtout utilisé par le pamphlétaire, qui appartient au même espace polémique que le signataire d'un manifeste mais « se présente toujours comme un individu isolé et solitaire [plutôt que comme] un sujet collectif »¹⁷⁷, le rapoète signe tout de même un manifeste : d'une part, ce sont en fait trois rapoètes, donc une communauté de « je », qui s'expriment ici; d'autre part, sa contestation relève moins de la condamnation généralisée du présent, qu'on retrouve dans le pamphlet ou la diatribe, que de l'affirmation positive d'un

choses qu'ils évoquent que pour les propriétés *physionomiques* dont ils sont dotés (sonorité, longueur, désinence masculine ou féminine, etc.).

¹⁷⁴ B. DENIS, *op.cit.*, p. 91.

¹⁷⁵ J.-P. SARTRE, *op. cit.*, 1985, p. 28.

¹⁷⁶ Le recours au « je » implique de s'adresser à un « tu » qui, dans ce cas, désigne parfois le public et parfois l'adversaire, ce qui risque de mettre une distance entre le rapoète et son public, qui se sentira tantôt appelé et tantôt critiqué par lui.

¹⁷⁷ B. DENIS, *op.cit.*, p. 92-93.

certain nombre de valeurs, ce par quoi le manifeste se distingue des autres formes de discours polémique avec lesquelles il partage de nombreux traits communs. Dans le même ordre d'idées, il choisit aussi d'écrire à l'indicatif présent plutôt qu'à l'impératif ou au subjonctif, mais son texte n'en est pas moins un manifeste : ce choix lui permet de consommer la rupture dès son énonciation plutôt que de se contenter d'en prouver le caractère nécessaire à un public qui ne la rendrait effective que plus tard; c'est-à-dire qu'il lui permet de n'être pas seulement un contre-pouvoir symbolique mais une réelle force agissante. Par ailleurs, le manifeste se présente rarement sous une forme pure.

En ce qui concerne maintenant le caractère « manifestaire » des autres chansons de l'album, je dirai d'abord que les onze autres chansons-essais adoptent pour la plupart la dialectique narrative « je/tu », sans exclure totalement la possibilité de recourir parfois au « nous » ou au « on » inclusif. Dans *L'Assaut* par exemple, cette forme permet au « je » de s'adresser à un « tu » qui désigne surtout le public à gagner, afin d'expliquer en quoi consiste l'appel de sa rapoésie (*À chaud les mots-lasso/ T'embrassent et t'enlacent Ô/ Toi public*). Alors que dans *Boom baby boom, La casse du 24, I represent rien pantoute et Langage-toi*, elle lui permet de s'adresser très clairement et presque exclusivement à l'adversaire, donnant un caractère plus combatif à ces textes qui traitent respectivement d'enjeux idéologiques (les deux premiers), d'enjeux esthétiques et d'enjeux linguistiques. Enfin, cette dialectique narrative lui permet, dans *Art poétik, Isabelle et Biz et Priapée la p'tite vite*, de laisser presque toute la place au « je », afin de donner un caractère plus introspectif à la première, qui réfléchit au rôle que la rapoésie joue du point de vue du rapoète, et un caractère plus descriptif aux deux autres, qui reviennent sur la fonction sociale de son choix d'écrire. Si, dans *Médiatribes et Vulgus vs Sanctus*, on retrouve plutôt une dialectique « je/il », celle-ci implique toujours que le « je » s'adresse à un « tu », même si c'est implicitement, étant donné qu'il parle d'un tiers. Ces chansons ont donc, comme le manifeste et d'autres genres de la littérature de combat, un double destinataire.

Par ailleurs, elles développent elles aussi les trois phases argumentatives qu'on a constatées dans *Manifestif*. Si, pour reprendre les termes de Lise Gauvin que j'ai utilisés en

début d'analyse, cette dernière chanson semblait moins vouloir « dire la crise du système [rapologique] » qu'en « annoncer la modification, l'évolution », certaines autres cherchent assurément à se faire plus dénonciatrices. C'est le cas par exemple des chansons qui s'adressent à un « tu » adversaire, portées plus naturellement à s'attarder à la phase de déclaration du refus. Ce qui permet par exemple au rapoète de dénoncer, dans *Boom baby boom* et dans *Potsotjob*, des comportements civiques sans toutefois tomber dans le moralisme qu'impliquerait de s'instituer comme un modèle. Ainsi, si la stratégie rhétorique peut varier, l'objectif reste malgré tout d'être une « force agissante ».

Finalement, en ce qui concerne les trois chansons de l'album qui apparaissent un peu plus exaltées par la fiction que par les idées et réflexions qui prennent forme sous la plume, je dirai d'abord que *Sheila, ch'us là* reste très près de la pensée discursive; par exemple, dès l'ouverture, on constate la mise en place d'une dialectique narrative « je/il » qui permet de différencier le lecteur de l'adversaire : « Les interminables palabres/ Autour de la feuille d'érable/ Me rendent malade/ Moi, j'avais voté Bloc/ Pour que ça débloque » (p.23). Et, si ce narrateur intradiégétique en vient par exemple à proposer l'indépendance du Québec sous prétexte qu'une « terre anglaise [en glaise] » n'est pas un sol adéquat pour faire pousser des « racines latines » (p.23), s'il en vient, donc, à métaphoriser sa dénonciation/proposition/démonstration, son texte reste de l'ordre des discours, même s'il s'apparente plus à un discours narratif qu'à un discours argumentatif. En effet, dès l'ouverture pré-citée, le narrateur dit refuser de continuer à jouer le jeu des fédéralistes, qui nient la légitimité de ses aspirations, et il explique qu'après avoir cru à une solution politique, il constate que l'impasse constitutionnelle subsiste; alors qu'en fermeture, il démontre que l'indépendance est déjà, jusqu'à un certain point, un état de fait culturel et linguistique : « L'oasis de notre langage n'est pas un mirage/ Car il fait Beausoleil sur Desjardins qui ont Ducharme/ Et du haut Dumont nous nous Miron dans le vacarme/ D'un peuple à l'accent circonflexe » (p.25). Ce texte possède donc à n'en point douter la positivité d'un discours proféré avec netteté puisque la négativité de la langue dans laquelle il se présente semble bel et bien au service du discours : en parlant par exemple de la marche vers l'indépendance comme de « l'odyssée du lys », le rapoète sous-entend que, comme pour Ulysse dans *L'Odyssee* d'Homère, le voyage est long et périlleux, mais qu'il reste possible d'éprouver un jour le bonheur de celui qui

rentre enfin chez lui après une longue absence; alors qu'un mot-valise comme « discours d'eau » (p.25) lui permet d'attribuer un caractère vital à la prise de parole. J'ajouterai enfin qu'en se nommant dans cette chanson, les rapoètes mettent en place un « je » narrateur qui est non-métaphorique, comme celui des signataires de manifestes ou des essayistes en général.

Dans *L'empire du pire en pire*, on retrouve toujours une narration fortement subjective, et si le « je » semble ici plus métaphorique, donc plus près de celui d'un narrateur que de celui d'un essayiste, il s'attarde malgré tout principalement à dénoncer un état de fait qui dure depuis trop longtemps : « Aux temps antiques, c'était l'or qui menait l'art et les gens/ Désormais c'est l'âge d'or de l'argent/ [...] La monarchie des marchands/ Je ne marche plus là-dedans » (p.41). Et ce, au point que même la phase explicative se met au service de la dénonciation plutôt que de chercher à proposer des nouveaux modèles : « Auguste avait vu juste/ Du pain et des jeux/ À qui mieux mieux/ Rien de mieux/ Poudre aux yeux » (p.42). D'un autre côté, si ce texte ne développe pas à proprement parler une phase démonstrative, le champ sémantique de la Rome antique constitue tout de même une projection utopique; en fait, je devrais parler d'une *retro*projection dans l'*atopie* puisque cette métaphorisation recourt au passé pour illustrer ce qui n'est toujours pas réglé dans le présent. En conséquence, le rapoète adopte un ton pamphlétaire, mais concilie, encore ici, la positivité discursive et la négativité littéraire.

Enfin, *Malamalangu* propose elle aussi un discours critique : si celui-ci s'ouvre sur un appel négatif au lecteur (« peuple à la mer/ [...] Dont la langue à vau-l'eau/ Navigue entre deux eaux » (p.49)), il devient rapidement le fait d'un *je*-narrateur qui, après avoir expliqué les raisons de cette « anglosphyxie » (p.54), finit par s'inclure dans la critique : « Y'a pas d'quoi rire/Car j'ai malamalangu » (p.49). Et, en jouant ainsi sur les deux tableaux, le narrateur parvient à se constituer comme un modèle à envisager : même s'il est parfois « À court de discours/ [Il se] di[t] cours toujours » (p.50) et développe un point de vue plus objectif sur la situation afin de la comprendre et, en définitive, de la corriger. Ainsi, non

seulement il dénonce l'état de la langue parlée au Québec, mais il s'inscrit encore une fois dans une bataille pour la préserver de la détérioration.

Maintenant que j'ai montré le caractère structurant du genre manifestaire dans le premier album de Loco Locass, je survolerai certains textes des deux autres albums afin de montrer que ce caractère structurant n'a pas été qu'épisodique. Parmi les quatre nouveaux textes¹⁷⁸ qui figurent sur *In Vivo*, on retrouve d'abord *ROC Rap*¹⁷⁹, une chanson en *anglais* produite par le clone anglophile des rapoètes. Ce texte d'abord élogieux finit assez rapidement par apparaître comme un manifeste ironique ou un contre-manifeste : au lieu de déclarer un refus, l'émetteur déclare un parti-pris, et ce, en faveur du Canada dont il définit les valeurs; de plus, il prône lui aussi la séparation du Québec, mais en proposant de l'évincer de la Confédération, où il n'a pas sa place. En substance, il présente le multiculturalisme canadien comme étant dépourvu de réelles structures d'accueil en valorisant l'absence de valeurs communes et les comportements ethnocentriques : « Go choose your langage, your culture or your coleslaw/ Individual integrity is the whole ideal of this community » (p.110). Après avoir ainsi proposé le statu quo, l'anti-rapoète explique, toujours par la négative, ce qui fait du Canada le « plus meilleur pays du monde » (« Top ever better best country » (p.111)). C'est d'abord parce que le rêve secret des Américains, ces obèses obsédés par les armes, « is/ To be like our fédération » (p.113). C'est aussi parce que celui qui voyage avec le drapeau canadien agrafé sur son sac à dos peut facilement se faire des amis. Il construit donc essentiellement son identité, du moins sa fierté, sur des éléments qui lui sont complètement étrangers. Il termine en disant que le seul problème des Canadiens, ce sont « those French fucks » (p.113), puis propose un modèle d'action qui permettrait de vivre l'utopie (l'évincement) : « We should throw those loners over the deck/ So we could finally be : / One voice/ Under one flag » (p.113).

¹⁷⁸ Je n'analyse ici que trois d'entre eux étant donné que le quatrième est un hommage posthume à Riopelle et ne correspond pas au modèle du manifeste. Je mentionne cependant qu'il témoigne de l'apport artistique de ce signataire du manifeste *Refus Global*.

¹⁷⁹ LOCO LOCASS, « ROC Rap », *op. cit.*, p.110-113.

Si, de son côté, *Super Mario* ne développe pas les trois phases argumentatives du manifeste, elle reste assurément une littérature de combat : les quelque 80 vers qui la composent témoignent tous d'une attitude dénonciatrice. Entre autres, ils frappent tour à tour sur des éléments du programme adéquate, sur l'ambiguïté (délibérément entretenue par le parti) quant à sa position sur l'échiquier politique (présentation d'une droite sous les apparences d'une gauche), sur le prétendu changement que chaque parti se dit seul à pouvoir apporter en campagne électorale, sur le manque d'intérêt politique de ceux qui se laissent prendre à ce jeu d'apparence... En conséquence, on pourrait facilement considérer cette chanson comme un pamphlet (qui se dresse contre une imposture généralisée) ou comme une diatribe (qui propose une critique amère) ou même comme un manifeste (qui voudrait surtout dire la crise); tous des genres qui évoquent le caractère ponctuel, périodique et éphémère commun aux formes de la littérature de combat.

Quant à *Art politik*, il ne m'apparaît pas nécessaire d'en voir le contenu trop en détail, étant donné que le titre renvoie par analogie à un discours art poétique, dont on a vu un exemple détaillé de la structure avec *Manifestif* et qui, par essence, prend position dans une institution et propose un programme. Pour en montrer le caractère manifeste, il me suffira de spécifier que cet « art poétique » propose un programme civique plutôt que littéraire, que sa prise de position cherche moins à dire la crise qu'à pousser l'évolution dans un sens où elle tend déjà, et que son utopie est en gros le pendant positif de ce qui est véhiculé dans *ROC Rap* : une communauté politique ouverte aux vrais échanges interculturels (c'est-à-dire prête à recevoir de l'Autre autant qu'à lui offrir quelque chose de soi) et essentiellement fondée sur le partage d'une langue commune (le français) et de valeurs sociales-démocrates (notamment une répartition juste des richesses, une éradication des abris fiscaux et la participation de tous à la vie civique).

Enfin, sans non plus regarder le contenu spécifique des chansons d'*Amour oral*, je peux néanmoins voir que la valeur-combat inhérente au manifeste et à la littérature engagée

de façon générale est déjà présente dans la plupart des titres des chansons¹⁸⁰. Composés de mots comme « résistance, bataille, murailles, roi, antiaméricanisme, censure, Libéraux », ils évoquent avec évidence la discussion d'enjeux idéologiques et l'idée d'une dualité, d'une opposition, d'une oppression. Si les quatre titres qui évoquent le titre d'une autre œuvre¹⁸¹ marquent moins cette relation dialectique, ils signalent tout aussi clairement que les précédents qu'il s'agira cette fois de discuter de goût et/ou de savoir-faire littéraires, quitte à ce que ce soit pour mettre en valeur des modèles déjà établis plutôt que pour en fonder des nouveaux. Enfin *Groove grave* entretient les deux possibilités en se faisant le synonyme de *Manifestif* : il concilie l'esprit de fête associé à la danse (*groove*) et l'urgence de dire, d'agir (*grave*); de plus, l'idée de gravité introduit la possibilité d'une vision crépusculaire du monde, d'où découle notamment la contestation généralisée du pamphlétaire.

En résumé, si le manifeste se présente rarement sous une forme pure, étant donné que ce qui le définit a moins trait à sa forme qu'à la nature de son discours, la rapoésie à son tour ne répond pas à une forme immuable et rigoureusement appliquée à chaque prise de position. En fait, je pourrais dire que le rapoète *fait* en quelque sorte avec le manifeste ce qu'il *dit* faire avec le rap, c'est-à-dire adhérer explicitement à une pratique établie sans toutefois se soumettre à des exigences autres que celles de son discours, du moins tant qu'il jugera que ce qui s'impose de l'extérieur est inadéquat ou désuet. En ce sens, le discours rapoétique pourra travailler la forme tantôt pour produire du Beau, tantôt pour unir son et sens, mais il semblera toujours vouloir se donner la force et le rôle d'un contre-pouvoir. Et ce caractère combatif et agissant, il le tire non seulement de sa filiation au manifeste mais aussi de son appartenance au rap. En effet, j'ai notamment mentionné l'importance des figures pugilistiques dans la culture hip-hop en particulier et afro-américaine d'une façon plus générale, de même que la nature agonistique des relations entre rappeurs lorsque j'ai analysé la couverture de *Poids Plume*; j'ai également expliqué le rôle d'instrument de résistance culturelle que joue le rap. Toutefois, si ces caractéristiques témoignent du caractère engageant du rap, il reste que ce

¹⁸⁰ *Résistance, La bataille des murailles, W Roi, Antiaméricanisme primaire, La censure pour l'échafaud, Antigone, Libérez-nous des Libéraux, Engouement*. Donc, huit titres sur un total de treize.

¹⁸¹ *Spleen et Montréal (Spleen de Paris de Baudelaire), Maison et idéal (Spleen et idéal de Baudelaire), La Survenante (Le Survenant de G. Guèvremont), Antigone (Sophocle)*.

sont en fait des phénomènes historiques et culturels qui expliquent l'avènement du genre et le développement d'un certain nombre de thèmes.

3.2 La rapoésie comme rap

Il est maintenant temps de présenter les structures de composition qui caractérisent la forme d'une chanson rap, car j'ai en dit amplement sur ce qui suscite son contenu. Comme la forme du texte rap se définit souvent par opposition à celle du texte de chanson plus traditionnel et que la rapoésie emprunte aux deux formes, je présenterai d'abord une définition du « texte type de chanson » afin d'expliquer ensuite en quoi le texte rap s'en distancie. Il me restera ensuite à situer le rapoème par rapport à ces deux modèles. M'intéressant d'autre part au texte musical, je présenterai les mécanismes de composition et de production sonore de même que le travail d'orchestration musicale qui caractérisent les deux mêmes modèles, afin d'articuler la présentation du discours musical rapoétique. Je montrerai alors que le rapoète combine les mécanismes de composition et de production sonore du rap avec ceux des formations chansonnières plus traditionnelles, et que son texte musical, s'il vient soutenir ou compléter le texte littéraire, possède tout de même une certaine autonomie discursive.

Dans « 90 % de la production chansonnière [,] la partie textuelle [est] agencé[e] en quatre ou six strophes que l'on appelle couplets et refrains. La forme d'ensemble est régie par le principe de l'alternance régulière de[s] deux types de strophes, et par le principe de variation-répétition [variation textuelle dans les couplets et répétition textuelle des refrains] »¹⁸². De plus, ce 90% élabore généralement ses vers selon une métrique plutôt classique, caractérisée par la régularité du nombre de pieds, le plus souvent pairs, et présentant une rime en fin de vers et parfois une autre à la césure. Cette structure classique commande aussi ordinairement la concordance de la phrase syntaxique et de la phrase musicale, c'est-à-dire la correspondance entre un vers et une mesure, quoique la pratique de

¹⁸² Maria SPYROPOULOU LECLANCHE, « Ces chanteurs qu'on appelle poètes », *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Actes du colloque *Littérature majeure, littérature mineure* (Strasbourg, 16-18 janv. 1997), Paris, Honoré Champion éditeur, 2000, p. 239.

l'enjambement permette de contourner cette exigence¹⁸³. Enfin, en ce qui concerne la mise en scène de la voix, l'artiste chansonnier adopte naturellement un parler *chanté*, où une voix principale est soutenue par des voix secondaires (chœurs), notamment lors de la récitation du refrain, afin de créer des harmonies vocales; il pourra également utiliser des « techniques développées dans le studio d'enregistrement, comme la distorsion, [...] ou la réverbération »¹⁸⁴ afin de modifier le timbre de sa voix.

Par opposition, le texte rap tend le plus souvent à laisser tomber la structure strophique couplet-refrain afin de proposer un développement plus linéaire du discours; et, bien qu'il soit une écriture de la voix, il est en cela plus apparenté à la poésie écrite qu'à la chanson étant donné qu'il se fonde sur un principe de « variation textuelle permanente »¹⁸⁵ plutôt que sur le principe de variation-répétition. De plus, il est possible que le rappeur, qui pratique une poésie en vers libres, place un vers par mesure, c'est-à-dire qu'il fasse concorder phrase syntaxique et phrase musicale conformément à la métrique classique; toutefois, il « déborde le plus souvent ce cadre métrique en créant des enjambements qui rejettent [...] la fin du vers sur le début d'une mesure »¹⁸⁶. Et cette pratique de l'enjambement lui évite de contraindre sa pensée dans une structure rythmique fixe puisqu'elle l'autorise à écrire des vers de longueur irrégulière, ou même des vers impairs, chaque fois que la transmission du sens l'exige. Je mentionne qu'en cela son mode de récitation du texte, la *tchatche*, lui est d'un grand secours : le chanter parlé qu'adopte le rappeur lui permet de pratiquer à sa guise

¹⁸³ Par exemple, elle permet à Georges Brassens, dans *Le Vin*, de contourner la règle un vers/une mesure en reportant le C.O.D. du verbe « chanter » sur la mesure suivante : « Avant de chanter/ Ma vie, de faire... ». Et cette pratique n'a pas qu'une fonction rythmique : la dissociation de ces éléments, solidaires d'un point de vue syntaxique, donne l'impression que le verbe « chanter » est intransitif alors qu'il est employé de façon transitive directe; ce qui permet à Brassens de signifier qu'il ne fait pas que chanter, mais qu'il chante *la vie*, que, donc, il n'a pas qu'une fonction vocale mais aussi une fonction « sociale ». Ainsi, la pratique de l'enjambement acquiert aussi un rôle sémantique.

¹⁸⁴ Serge LACASSE, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol. 5, no.2, 1998, p.77. La distorsion aura principalement pour effet d'appuyer ou d'augmenter le niveau d'agressivité de la voix; alors que la réverbération, en prolongeant l'événement sonore d'origine, donnera une impression de proximité ou de distance : l'absence de réverbération fera paraître la voix très rapprochée, tandis que sa présence produira un effet d'éloignement en affublant la voix de la signature spatiale du lieu dans lequel elle résonne. Ces ressources technologiques sont particulièrement utilisées dans les musiques populaires comme le rock et le rap.

¹⁸⁵ Maria SPYROPOULOU LECLANCHE, *op. cit.*

¹⁸⁶ Jean-Marie JACONO, « Pour une analyse de la chanson rap », *Musurgia*, vol. 5, no.2, 1998, p. 67.

l'élision, la syncope et d'autres procédés de troncation des mots en vigueur dans la langue parlée. Pour revenir à sa métrique textuelle, s'il place volontiers mais non nécessairement des rimes à la césure et en fin de vers, sa prédilection pour les figures de diction l'incite à en insérer à l'intérieur du vers autant que sa maîtrise de la langue le lui permet¹⁸⁷. Conséquemment, il ne se sent ni obligé ni limité par la disposition classique des rimes dans une strophe de poésie chantée¹⁸⁸, qui mettent en place un rythme fondé sur le nombre pair et la fixité. En fait, grâce aux figures de diction, il ira même souvent jusqu'à réactualiser des structures rimées plus complexes qu'on retrouve dans la poésie écrite, telles la rime senée¹⁸⁹ ou la rime annexée¹⁹⁰, qui, elles, mettent en place un rythme moins constant, moins prédictible. Enfin, le mode de scansion *chanter-parlé* qu'adopte le rappeur étant moins soumis au rythme musical que le *parler-chanté* du chanteur, il lui permet de choisir de respecter soit la pause requise par la fin d'une mesure, afin de jouer avec le sens du vers; soit, inversement, de respecter plutôt la pause requise à la fin d'une phrase syntaxique, enfilant alors les mesures tant que son souffle le lui permet. Ainsi, la *tchatche* s'adapte plus facilement à la dispersion de la rime impliquée par l'utilisation des figures de diction : d'une part, en pratiquant l'alternance vocale pour donner forme à la voix principale¹⁹¹, les rappeurs agencent leur tour de parole en fonction de celui qui possède la dextérité buccale la plus apte à mettre chaque vers en valeur¹⁹²; d'autre part, comme le texte rap contient rarement un refrain, les voix de soutien constituent parfois des chœurs qui insistent sur certains mots-clés, mais elles proposent le plus souvent une mise en scène de la voix qui, insistant sur les figures de diction, travaille à mettre en valeur la musicalité rythmique du texte et de la voix plutôt que ses propriétés harmoniques.

¹⁸⁷ À titre d'exemple, en pratiquant l'assonance, le groupe *Harcèlement Textuel* en place trois dans le vers : « J'm'demande ce qu'on réprimande à mes bandes » (*Harcèlement Textuel*, « Poum-Poum-Tchac 2 », *Harcèlement Textuel*, Logilo production, 2000.).

¹⁸⁸ C'est-à-dire la rime suivie (a-a-b-b), croisée (a-b-a-b) ou embrassée (a-b-b-a).

¹⁸⁹ Il s'agit d'un « cas extrême d'allitération où tous les mots [d'un vers] commencent par la même lettre. » (Carole PILOTE, *Méthode d'analyse littéraire et littérature française*, Montréal, éd. Études vivantes, coll. « Français », 1997, p.277). On parle aussi de rime senée lorsque deux vers commencent par le même phonème.

¹⁹⁰ Lorsque la dernière syllabe de la rime est reprise au début du vers suivant.

¹⁹¹ En effet, un groupe rap présente rarement un seul MC (chanteur), et ceux-ci, en se cédant tour à tour la parole, donnent forme à une voix principale qui dispose de plusieurs tonalités et aptitudes vocales.

¹⁹² Je note que ce travail d'alternance vocale est aussi utile au rappeur qui voudrait faire fi des pauses musicales afin de suivre le sens du vers : il lui permet de passer le relais avant de manquer de souffle, lorsque le vers s'étend par exemple sur deux ou trois mesures.

En regardant maintenant où se situe le rapoème par rapport à ces deux modèles, je mentionne d'abord l'évolution de la structure strophique au fil des albums. D'une part, *Manifestif* contient douze chansons dont le développement discursif est linéaire, donc fondé sur la variation textuelle permanente, et trois chansons seulement sous la forme couplets/refrain¹⁹³. On pourrait aussi situer les deux chansons instrumentales de l'album dans cette dernière catégorie étant donné qu'y sont échantillonnés des extraits vocaux répétés périodiquement, établissant ainsi le compte à cinq chansons sur dix-sept qui présentent une structure strophique. Alors qu'*Amour oral* en contient plutôt douze sur les treize qui y figurent. Et celles-ci renferment même souvent un pré-refrain, donc un deuxième type de strophe mu par le principe de répétition. Cette tendance à se diriger vers une structure de chanson plus traditionnelle était déjà perceptible sur *In Vivo*, dont trois des quatre nouveaux rapoèmes contenaient un refrain. Toutefois, les refrains et pré-refrains d'*Amour oral* introduisent un certain degré de variation textuelle, alors qu'un seul texte le fait sur *In Vivo* et que les trois autres, comme tous ceux de *Manifestif*, sont répétés intégralement. Je constate donc une adoption de plus en plus régulière du modèle plus classique, lequel conserve toutefois la linéarité/variabilité du rap qui permet un développement plus élaboré et plus articulé du discours.

Conséquemment, le nombre de vers reste aussi élevé que ce qu'on retrouve dans les textes-fleuves qui caractérisent le rap. Sur les trois albums, on en retrouve en moyenne de 80 à 90 par rapoème¹⁹⁴, alors que cette moyenne est d'environ 25 par chanson sur les albums *Les tremblements s'immobilisent* (Karkwa) et *Fakek' choz* (Pépé et sa guitare), ou d'une soixantaine sur *En famille* (Mes Aïeux). Quant à la longueur des vers, si elle paraît être régulière dans les feuillets de disques, elle est plutôt libre et irrégulière lorsqu'en recueil ils sont disposés de manière à se rapprocher de la forme de leur version endisquée. Il peut paraître paradoxal que ce soit le médium « silencieux » qui représente le mieux la récitation,

¹⁹³ Je dois mentionner qu'*Art poétik* par exemple, qui fait partie du 1^{er} groupe, se fonde tout de même en partie sur le principe de répétition : sans être un refrain, le vers « Je veux être à fleur de peau » y revient périodiquement. Cependant, le principe de variation a droit de cité même dans ce leitmotiv, où « peau » est parfois remplacé par « mot ».

¹⁹⁴ Je constate tout de même une certaine variabilité dans la longueur des textes : par exemple, sur *Amour oral*, le rapoème le plus court (*W Roi*) contient 16 vers, alors que le plus long (*Engouement*) en contient 127.

mais, outre le micro, seul l'espace de la page permet de disposer des vers qui, ne contenant par exemple qu'un mot, rendraient vite l'espace disponible dans un feuillet de disque insuffisant.

Ce travail de mise en page cherche aussi à mettre en valeur tout le travail d'enjambement qui caractérise la rapoésie et auquel je pourrais assigner au moins trois fonctions. D'une part, la pratique de l'enjambement répond aux exigences de la forme rimée : dans « Ici il n'y a qu'/ Un poids qu'une mesure » (p.127), il est évident que le changement de vers entre la conjonction « que » et la proposition subordonnée qu'elle introduit n'est pas un choix syntaxique, mais vise plutôt à produire la rime avec le vers précédent qui se termine par « Aphrodisiaques ». Toutefois, le rapoète aurait très bien pu choisir de disposer la phrase syntaxique « Le char d'assaut Loco/ Prend la scène d'assaut » en un alexandrin plutôt qu'en deux hexamètres, surtout compte tenu que ceux-ci sont suivis de deux autres hexamètres également rimés en /o/. Il aurait alors produit deux alexandrins rimant en /o/ à la fois à la césure et à la fin. Il choisit cependant la disposition qui reproduit le mieux la version endisquée du rapoème, où la voix principale fait une pause après l'accentuation du /o/, qui correspond chaque fois à la fin d'une mesure. L'enjambement correspond donc cette fois à une fonction rythmique liée à la récitation du texte. Enfin, il permet au rapoète de jouer sur le sens des mots : par exemple la disposition de « Nous rendent habiles au babil-/ Boquet vocal Équivoque » (p.128) permet au rapoète de donner l'impression qu'il qualifie sa parole de « futile » (babil) avant d'en dévoiler la vraie nature : un jeu d'adresse poétique (bilboquet vocal). Ainsi, dans ce cas, l'enjambement a plutôt une fonction sémantique.

Par ailleurs, si le travail de récitation paraît déterminer, au moins en partie, la mise en forme du texte écrit, il est aussi vrai qu'à l'inverse la forme écrite influence la transmission orale. En effet, je constate d'abord que la scansion des textes d'*Amour oral* adopte en quelque sorte le même mouvement de « classicisation » que la structure strophique en laissant une plus grande place que ceux du *Manifestif* à une récitation *chantée* du rapoème. Dans le même ordre d'idées, les voix secondaires deviennent parfois un chœur qui supporte

la voix principale à l'aide d'harmonies, même si elles continuent d'insister à d'autres moments sur les figures de diction afin de faire ressortir la musicalité rythmique que le texte possède avant même sa mise en commun avec le texte musical. Quant à l'alternance vocale, autre caractéristique de la mise en scène rapologique de la voix, celle des rapoètes permet toujours de constituer une « voix principale » au souffle infini; mais elle permet aussi de mettre en place une forme dialoguée, ce qui est plus signifiant du point de vue de l'interprétation. D'une part, un rapoète peut prêter sa voix à l'Autre, c'est-à-dire à l'antagoniste discursif, afin d'intégrer au texte la critique anticipée et sa réfutation; c'est le cas par exemple lorsque Biz dit : « La voix francoophone est noyée sous le son du sax/ Anglo-saxon »¹⁹⁵, que Batlam répond : « Pendant qu'un néo-québécois de souche se tire une bûche/ Un autre Anglo Klaxon sac' son camp »¹⁹⁶ et que Biz rétorque enfin : « Notre syntaxe est en voie d'extinction ». D'autre part, il pourrait s'agir de renforcer le Soi en présentant plusieurs locuteurs qui partagent les mêmes convictions, que ces locuteurs soient tout simplement les trois rapoètes ou qu'il s'agisse de modèles cités. Je constate par exemple la première éventualité lorsque, pour décrire les tendances racistes du discours fédéraliste « KKKanad[jien] » dans *La censure pour l'échafaud*, Biz parle de « pourfendeur de francophones », Chafiik de « meurtrier de métis » et Batlam, d'« assassin d'autochtones »¹⁹⁷; la deuxième éventualité se voit plutôt lorsque, pour appuyer le point de vue selon lequel les chicanes constitutionnelles ont assez duré, la voix de Chafiik remplace celle de Batlam au moment de citer A. Camus (« Le préalable de l'indépendance/ Est le refus de toute négociation »¹⁹⁸). Par ailleurs, la mise en scène technologique de la voix est parfois utilisée pour rapprocher la voix de l'esprit du texte, pour par exemple ajouter à l'aide de la distorsion de l'agressivité à la voix qui tient un propos critique, mais ce sera plus souvent la palette d'intonations que possède chaque voix qui servira à créer de tels effets, aidée en cela par les textes qui suscitent des mécanismes physiologiques de phonation très marqués. À titre d'exemple, je mentionnerai simplement le caractère nasillard du vers : « T'as compris qu'c'est pas d'la frime/ J'rime pour ceux que le crime opprime » (*Antigone*) tel que Biz le

¹⁹⁵ LOCO LOCASS, « Malamalangué », *op. cit.*, 2000, p. 49.

¹⁹⁶ Le lecteur notera peut-être une touche de sarcasme dans l'expression « Anglo Klaxon », mais cette phrase est entourée de guillemets dans le texte du recueil, ce qui indique qu'il s'agit d'un discours repris qui en bout de ligne tente tout de même de réfuter le vers précédent.

¹⁹⁷ LOCO LOCASS, « La censure pour l'échafaud », *op. cit.*, 2005, p. 56.

¹⁹⁸ LOCO LOCASS, « Sheila, ch'us là », *op. cit.*, 2000, p. 24.

récite; caractère qui semble à la fois appuyer les allitérations /r/, /i/ et /m/ et être suscité par elles étant donné qu'elles sollicitent l'appareil nasal.

La rapoésie est donc manifestement une chanson à texte, autant par son écriture que par la « texture » vocale qui découle de sa récitation. J'entends maintenant montrer que le texte musical est lui aussi composé avec un grand soin.

Que la musique soit composée par un individu seul avec sa guitare ou son piano ou qu'elle soit le fruit d'un travail de groupe, le travail de création a longtemps été pour ainsi dire terminé au moment d'entrer dans le studio d'enregistrement. Grâce au développement des technologies de reproduction et de manipulation sonores, dont sont équipés de plus en plus d'ordinateurs domestiques depuis les années 1990, un nombre croissant d'artistes conçoit aujourd'hui le travail de post-production comme une partie intégrante du travail de création. En ce sens, certains chansonniers pénètrent un domaine jusque-là réservé aux rappers et utilisent des échantillons vocaux ou sonores pour agrémenter ou compléter le matériel composé avec leurs instruments. Cette technique permet à certains d'entre eux d'inscrire leur œuvre dans une réalité matérielle ou d'inscrire une réalité matérielle dans leur œuvre : par exemple, la chanson *Histoire pour buveurs attardés*¹⁹⁹ s'ouvre avec les bruits de quelqu'un vomissant dans une toilette. D'autres se serviront plutôt du procédé dans une perspective narrative, afin d'appuyer ou de compléter le texte littéraire : notamment, Mes Aïeux nous fait entendre des bêlements de moutons après avoir dit que « la liberté a honte de ce qu'on fait en son nom »²⁰⁰.

Si elle a principalement été mise à l'avant-scène musicale par les rappers, « cette veine qui fait la part belle à l'animation sonore a toujours suscité l'intérêt des jazzmen »²⁰¹. En fait, non seulement ces derniers ont-ils introduit cette « mimétique du bruitage »²⁰² dans leurs albums studio, mais ils se sont également plu à citer des compositions d'origines

¹⁹⁹ BANLIEUE ROUGE, *Que tombent les masques*, productions Tir Groupé, TGC06, 1992.

²⁰⁰ MES AÏEUX, *En famille*, « Toune en on », Les disques victoire, VIC2-1871, 2004.

²⁰¹ C. BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 40.

²⁰² *Ibid.*

diverses dans leurs improvisations²⁰³. Ainsi, le rap n'a pas inventé le procédé de l'échantillonnage. Il en a toutefois systématisé l'usage. En fait, certains albums rap ont été produits sans que les membres du groupe aient manipulé un instrument de musique ou aient même su le faire. Dans ce cas, le DJ²⁰⁴, compose l'intégralité du texte musical à l'aide de trois instruments technologiques : l'échantillonneur, le séquenceur et la console. L'échantillonneur lui permet d'enregistrer n'importe quelle source sonore (bruits, extraits de discours, de chansons) en format numérique et de la reproduire dans n'importe quel contexte²⁰⁵. Après avoir isolé l'élément choisi mais avant de le reproduire, il pourra le modifier à sa guise avec le séquenceur, c'est-à-dire en faire varier les paramètres (tempo, timbre), y ajouter des effets (réverbération, distorsion, écho) ou même choisir de le passer à l'envers. Une fois chaque emprunts modelés selon ses besoins, cet architecte musical s'installe à la console et mélange les fragments en les juxtaposant et/ou en les superposant, afin de bâtir et d'orchestrer la base rythmique, la mélodie, la toile de fond ou tout autre structure musicale qui composera sa chanson. Si, à l'origine, ces procédés libéraient les rappeurs de l'apprentissage de la lecture de partitions et de la manipulation d'instruments, ils se sont « progressivement affiné[s] en un savoir-faire si élaboré et si complexe que, par un curieux retournement des choses, certains groupes estiment désormais plus simple d'utiliser des instruments traditionnels »²⁰⁶.

Le discours musical rapoétique, lui, allie la position classique, qui veut qu'un musicien compose sur papier ou sur un instrument puis enregistre le résultat, à l'utilisation de

²⁰³ « Cette tendance généralisée à l'emprunt prend d'abord sa source dans les conditions d'émergence propres de la culture afro-américaine. Coupé de ses racines, l'homme noir sur le sol américain n'a plus à sa disposition que fragments et décombres issus d'univers hétérogènes [...]. Le seul moyen de reconstituer une expression originale consiste à puiser dans ce patrimoine adventice, quitte à en aménager les bribes éparses à l'aune de sa propre sensibilité. » (BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 67-68)

²⁰⁴ Abréviation pour *disc-jockey*. « De simple passeur de disques jusqu'au milieu des années 1970, le DJ est devenu - grâce au perfectionnements des techniques de reproduction sonore et à l'extension des procédés de manipulation de la matière sonore - un créateur à part entière. Le tandem DJ/MC [le Maître de Cérémonie est celui qui récite le texte] constitue l'épine dorsale du rap » (*Ibid.*, p. 235.)

²⁰⁵ Outre la langue, le bassin culturel échantillonné constitue la principale source de différenciation entre le rap français et le rap américain : si ce dernier puise principalement aux sources de la culture afro-américaine, les rappeurs hexagonaux ont introduit dans le mouvement hip hop des sonorités, des instruments et des échantillons de textes ou de chants traditionnels d'origines aussi diversifiées que celles qu'on retrouve sur le sol français (africaines, maghrébines, méditerranéennes, antillaises, orientales, françaises...).

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

la technologie, qui permet à la fois d'emprunter et de créer des musiques. En effet, dans le forum du site officiel de Loco Locass, Chafik explique que ses musiques sont composées « de sons échantillonnés à partir de CD ou de [disques] vinyles, d'instruments synthétiques programmés en [format] midi, d'instruments réels mais [échantillonnés] et programmés en midi et d'instruments réels joués pour vrai »²⁰⁷.

Le discours musical qui résulte de son travail a notamment la fonction de faciliter l'assimilation du discours littéraire : « Pendant qu'tu fixes l'œil musical/ Le propos subliminal s'insinue, séminal »²⁰⁸. Et ce *soutien textuel* procède parfois d'une fonction mimétique : le piano produit par exemple un rythme clopin-clopant qui imite la difficile marche du rapoète spleenétique, dans *Spleen et Montréal*, en faisant alterner note grave et note aiguë. À d'autres moments, il cherche plutôt à créer une atmosphère sonore qui découle de la teneur du propos : entre autres, dans l'introduction de *Groove grave*, les cris de bélugas échantillonnés et combinés à des roulements des grosses caisses, qui ressemblent au roulement du tonnerre, possèdent une intensité dramatique qui ajoute au tragique (écologique) du discours littéraire.

De plus, en rapoésie, le texte musical dépasse souvent son rôle de soutien pour entretenir un rapport de *complémentarité* avec le rapoème. Entre autres, l'échantillon verbal pourra venir remplacer la voix d'un rapoète, comme c'est le cas dans les vers « [...] tendances/ À pas trop faire confiance/ À ce qu'on est vraiment »²⁰⁹, où le mot « confiance » est prononcé par René Lévesque. De la même manière, les pétarades d'une moto dans *Antigone* nous aident à identifier l'antagoniste discursif (le *Hell's Angel*) dès l'introduction,

²⁰⁷ LOCO LOCASS. Site officiel [en ligne]. Disponible sur : < <http://www.locolocass.net/locoforum/viewtopic.php?t=821&highlight=instruments+synth%E9tiques+%E9chantillonn%E9s> >. Il y explique aussi que la différence entre les « instruments réels mais échantillonnés » et les « instruments synthétiques » consiste en ce que les premiers sont produits par des musiciens professionnels qui enregistrent toutes les notes de leurs instruments en format numérique et vendent ces sons pour que d'autres compositeurs puissent les rejouer selon leurs partitions; alors que les instruments synthétiques proposent plutôt des sons qui tentent souvent d'imiter les sons d'instruments réels, mais qui sont *conçus* plutôt qu'*enregistrés* par un ordinateur. De plus, dans une autre discussion, Chafik affirme se sentir davantage comme un musicien que comme un DJ.

²⁰⁸ LOCO LOCASS, « Manifestif », *op. cit.*, 2000, p. 17.

²⁰⁹ LOCO LOCASS, « Potsotjob », *op. cit.*, 2000, p.59.

même s'il n'est nommé plus explicitement qu'au début du troisième couplet (« la meute à moto »²¹⁰), étant plus généralement décrit comme un « assassin » ou un « bandit » dans les couplets précédents.

Cependant, si texte et musique entretiennent une relation fructueuse, le discours musical possède en lui-même une certaine autonomie. En effet, il permet notamment au rapoète de prendre une position interculturelle qui s'apparente à son discours *Art politik*. Je rappelle qu'il propose dans ce dernier texte de « parle[r] d'espace mitoyen »²¹¹ et d'inviter « toutes les races » à se « tire[r] une bûche »²¹². Et lorsqu'il élabore le discours musical, le rapoète rend ce désir effectif en accueillant et en adaptant à sa sensibilité propre les sonorités et les rythmes qu'il glane ici et là. Il se transporte dans la culture de l'Autre pour la ramener chez lui. Le discours musical matérialise l'interculturalité par exemple lorsque le propos souverainiste d'*Engouement* est accompagné d'un instrument à vent arabe dont le son s'apparente à celui employé par les charmeurs de serpent²¹³ ou lorsqu'un extrait d'une gigue à l'accordéon côtoie un autre instrument arabe, à corde frottées celui-là, dans *Maison et idéal*. La composition assistée par ordinateur aide Chafik à multiplier ce genre de phénomènes de métissage. Elle lui permet de manipuler entre autres des flûtes roumaines, des cloches tibétaines ou une trompette aux sonorités mexicaines; de citer des compositeurs d'époques variées (Prokofiev, Berlioz, Stravinsky, les Beatles, Vincent Dionne, Richard Desjardins, DJ Shadow); et de combiner ces matières sonores selon les rythmes et orchestration propres à différents genres²¹⁴. En somme, le discours musical n'aborde pas autant de thèmes que le discours littéraire, mais propose néanmoins une vision du monde qui se veut interculturelle en ce sens qu'elle intègre et mélange divers éléments culturels, génériques et temporels dans une optique inclusive.

²¹⁰ LOCO LOCASS, « Antigone », *op. cit.*, 2005, p.76.

²¹¹ LOCO LOCASS, « Art politik », *In Vivo, op. cit.*, 2003.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Il pourrait s'agir d'une flûte ney ou d'une sorte de hautbois appelé « zurna ».

²¹⁴ Les frontières génériques restent très mouvantes; on peut néanmoins déceler dans l'œuvre rapoétique des structures de folklore québécois (*La bataille des murailles*), une partition jazzée (*W Roi*) et une composée d'instruments d'orchestre symphonique (*La censure pour l'échafaud*), des sonorités et rythmes maghrébins (*Engouement*), un rythme funky (*Boom baby boom*), un rythme techno (*Grand Rio*)...

D'un autre côté, l'échantillonnage permet aussi au rapoète d'élaborer un discours musical aux propriétés subversives. En constituant par exemple la base rythmique de *La censure pour l'échafaud* avec une ligne de violon ou celle de *L'Assaut* avec des violoncelles plutôt qu'avec une batterie, le rapoète assigne aux cordes le rôle des percussions; et en utilisant de façon rythmique ces lignes qui étaient d'abord mélodiques, il subvertit la fonction musicologique de l'élément d'origine. Par contre, de la même manière que l'intertextualité peut aussi bien chercher à détruire le modèle cité qu'à le glorifier, procéder à de telles transpositions d'éléments sonores peut constituer une sorte d'hommage : pour échantillonner une œuvre, il faut d'abord l'avoir écoutée.

C'est donc aussi d'un point de vue musical que la rapoésie est une chanson à texte. En effet, si les mots n'y sont pas « des phénomènes qui n'[ont] d'autre but que d'entrer en résonance avec la musique »²¹⁵, tels qu'ils le sont généralement dans la chanson à danser, la musique n'a quant à elle pas pour seule fonction de supporter le texte comme c'est le cas dans une chanson à texte. Je viens même de montrer qu'elle dispose d'une relative autonomie par rapport au texte littéraire. Sans compter que le discours musical manifeste aussi son autonomie en restant loin du son rap stéréotypé grâce à l'hybridation des sonorités et rythmes africains, afro-américains, mais aussi québécois, européens, arabes ou orientales, à la fusion de divers genres pour produire une musique aux frontières poreuses, de même qu'à la réunion de diverses époques musicales. Toutefois, le rap « se fonde davantage sur des processus que des objets finis »²¹⁶, et ces processus sont adoptés par Chafiik pour élaborer sa propre esthétique du recyclage. Le syncrétisme culturel qui caractérise la rapoésie est donc tout de même éminemment rapologique.

²¹⁵ Mathias VICHERAT, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, éd. de L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2001, p.119.

²¹⁶ Jean-Marie JACONO, « Pour une analyse des chansons rap », *L'analyse des musiques populaires modernes*, coll. « Musurgia », vol. 5, no.2, 1998, p. 66.

CONCLUSION

Il est évident que je termine ici en ne prétendant pas avoir circonscrit tout ce que l'œuvre de Loco Locass peut contenir et mettre en branle. L'analyse aura pu paraître parcellaire aux yeux de certains; je crois par exemple n'avoir présenté qu'une mince partie des thèmes qu'elle aborde et des références culturelles qu'elle contient. Mais j'ai dû faire des choix, souvent difficiles, parmi tout ce qu'elle semblait vouloir me dire et me faire dire : je devais construire un portrait qui resterait imperméable au foisonnement et à l'éclectisme qui caractérisent la rapoésie, afin de me limiter à un objet mais de donner une vue d'ensemble claire de ses enjeux et de ses fonctionnements. Ayant à faire des regroupements autour des dispositions acquises et/ou actualisées, j'ai par exemple dû faire fi de certaines réalisations intéressantes des trois artistes en dehors de la formation en élaborant leur portrait rapoétique. J'ai aussi omis d'intégrer certaines comparaisons intéressantes, entre autres avec Spartacus, lorsque j'ai présenté mon analyse de la représentation textuelle du rapoète, notamment à cause de leur nombre. Enfin, j'ai négligé de faire une analyse thématique des chansons, afin de m'attarder surtout aux structures textuelles. Dans le même ordre d'idées, si le choix d'analyser tour à tour l'artiste, la représentation de l'œuvre et l'œuvre elle-même d'un point de vue générique et culturel a pu sembler répétitif, il m'aura permis de distinguer l'être et le paraître de l'œuvre rapoétique en comparant le discours sur l'œuvre, le discours de mise en marché de l'œuvre et le discours de l'œuvre en marche. Je crois donc que, somme toute, j'ai rempli mon objectif qui était de faire la lumière sur la nature de l'engagement de Loco Locass en faisant ressortir d'une part les implications esthétiques du choix de s'inventer un genre et d'autre part le rôle qu'entend jouer la rapoésie une fois diffusée dans la société.

En effet, en mettant en évidence les dispositions discursives, poétiques et interculturelles de Biz, Batlam et Chafiik, de même que la manière dont le nom du groupe cristallise ces données, j'ai fait voir comment la formation entendait réaliser son énoncé d'intention, qui était d'accoucher d'un disque révolutionnaire, dois-je le rappeler. En second lieu, j'ai expliqué avec quelle richesse la périgraphie nous présentait la rapoésie comme une

chanson qui révolutionne effectivement en étant à la fois profondément québécoise, profondément rap et profondément engagée dans une imagination discursive. Enfin, j'ai présenté les moyens par lesquels elle entend se faire entendre : d'une part, en conciliant fond et forme, son et sens, paroles et musiques, elle compte donner vie à une voix qui sache lire ce qui l'entoure pour en déceler les faiblesses, les faire voir au plus grand nombre et proposer des changements, des améliorations; d'autre part, en conciliant les cultures, elle donne libre cours à un élan de syncrétisme qui ne peut que rapprocher les humains entre eux.

J'espère ainsi avoir fourni au lecteur des outils de compréhension et d'interprétation de l'œuvre plutôt que les résultats d'une compréhension et d'une interprétation qui ne seraient que celles de l'amateur de rapoésie que je suis. Un travail qui sera peut-être néanmoins à refaire à la sortie du prochain album du groupe, compte tenu que celui-ci annonce un changement de cap, du moins en ce qui a trait à la nature du texte littéraire. En effet, dans une récente entrevue où ils annonçaient se retirer pour écrire un nouvel album, les rapoètes ont parlé du désir de prendre certaines distances vis-à-vis de l'engagement pur et dur et d'adopter un discours plus narratif, qui mettrait en scène des personnages autres que leur figure textuelle. Il faudra alors voir par exemple s'ils sauront concilier ce fondement de leur esthétique textuelle qu'est le travail sonore avec les exigences de la représentation, ou la manière dont les nouveaux personnages relayeront ou non les prises de position idéologiques des rapoètes. Quoiqu'il en soit, si ce nouveau tournant a le potentiel de diluer ce qui témoignait d'un engagement plus sartrien de l'œuvre locassienne, les rapoètes semblent toujours inscrits dans une réflexion concernant les moyens dont ils disposent pour continuer de participer à la chose littéraire sans se répéter, sans cesser de se renouveler, bref les moyens dont ils disposent pour s'engager à ne pas laisser triompher le statu quo.

ANNEXE A : Pochette de *Manifestif*, version autoproduite (1999)



ANNEXE B : POCLETTE ET COUVERT ARRIÈRE DE *MANIFESTIF*, VERSION AUDIOGRAM (2000)



1 MES ENFANTS...
2 L'ASSAUT
3 SHEILA, CH'US LA
4 LANGAGE TOI
5 L'EMPIRE DU PIRE EN PIRE
6 MALAMALANGUE
7 POTSOT JOB
8 IMPRESSION SOLENNEL LEVANT
9 BOOM BABY BOOM!
10 ISABELLE ET BIX
11 MANIFESTIF
12 LA CASSE DU 24
13 PRIAPEE LA P'TITE VITE
14 MÉDIATRICES
15 ART POËTIK
16 I REPRESENT RIEN PANTÔUTE
17 VULGUS VS SANCTUS

LOCO LOCASS
Manifestif

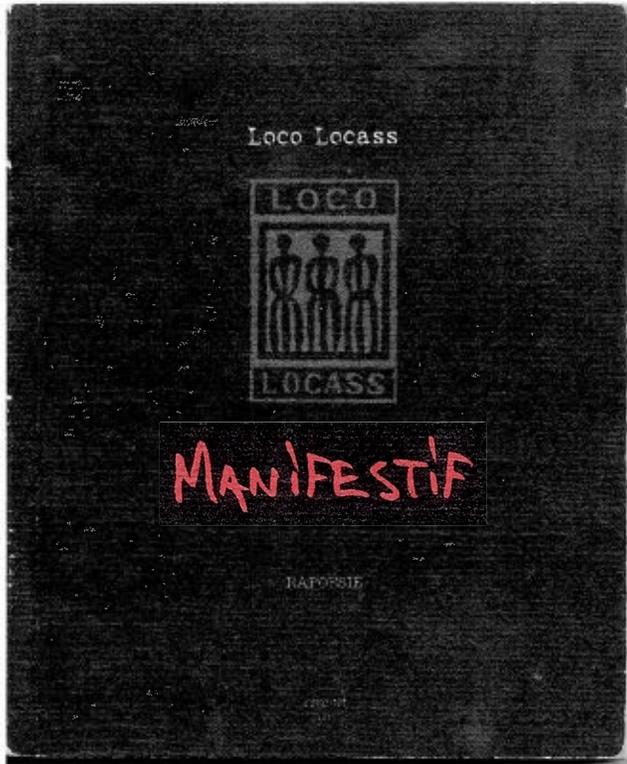
Enregistré dans l'Faubourg à M'lassé

0 64027 11382 1

LE PAYS VOLONTARIOS
SELECT
www.wadlogor.com

LES PRODUCTIONS THEATRALES
BOURBONNE ROTHEAU.COM

ANNEXE C : COUVERTURE DE *MANIFESTIF*, VERSION RECUEIL DE TEXTES (2000)



ANNEXE D : Pochette d'*In Vivo* (2003)

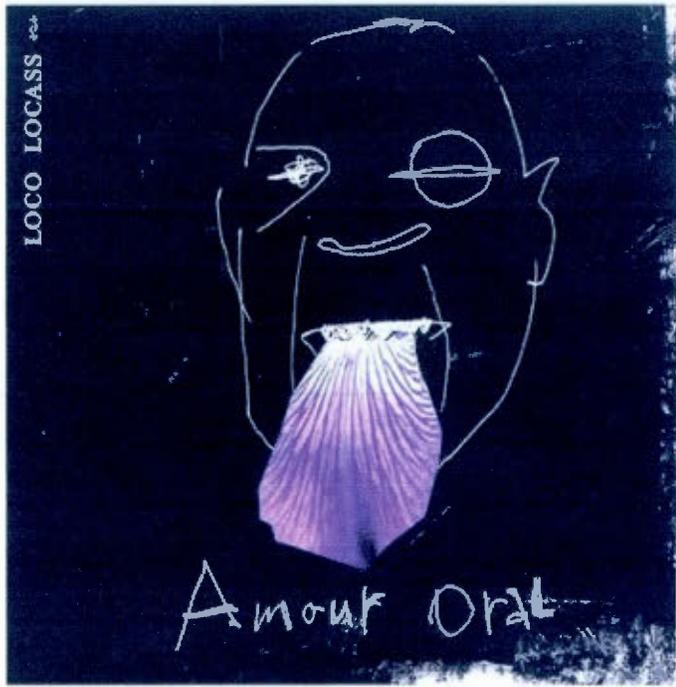


LOCO LOCLASS IN VIVO

SIAMO I DOSSIER RIFORMA-NOI-GRU
L'unico settimanale di cronaca, politica e cultura specialistica
che analizza giornale per giornale il lavoro di tutti i partiti. 120 mila
quarti di pagina per il più grande settimanale di politica.



ANNEXE E : *POCHETTE D'AMOUR ORAL* (2004)



ANNEXE F : COUVERTURE DE *POIDS PLUME* (2005)

LOCO LOCASS

POIDS PLUME



FIDES

ANNEXE G : TEXTE DE LA CHANSON *MANIFESTIF*²¹⁷

²¹⁷ LOCO LOCASS, *Manifestif*, « Manifestif », Montréal, éditions Coronet Liv, 2000, p.13-18.

Mon rap est pas trop pro-*gansta*
 Y'est pas trop pro-*ganja*
 C't'un topo pro-langage À
 quel point tu *catch* quand j'tchatte du Loc Locass ?
 Bel et bien biaisé tu t'butes
 Parce' Belzébuth chahute dans ta cahute
 Parle-moi pas de West Coast, d'East Coast
 'stie pis d'Copacabana
 J'ai ma cabane au Granada
 De nada

J'reste sur la rue l'Esplanade à
 Montréal dans un 8½ x 11
 Mon manifeste fesse festivement
 Spling !
 Din dents, en dents de scie
 Simonack !
 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
 Faut qu'ça lévite
 Pour que t'entres dans le mantra
 J'évite ceux qui m'disent d'éviter quoi que ce soit

J'prends la place
 Parce que j'veux pas qu'mon peuple se fasse
 Enculer au pied du murmure
 J'prends la place
 Parce que j'veux pas qu'mon peuple se fasse
 Dissoudre dans la saumure mur à mur
 J'prends la place
 Parce que j'veux faire à toute la populace
 Des grimaces loquaces avec ma langue
 Celle avec laquelle j'mange des mangues
 Celle avec laquelle j'me sors d'la gangue
 Hé Marianne !
 C'est ton gars qui t'dit qu'y diphtongue
Yes, it's a different tongue
 Une langue de banquise, conquise, soumise,

oubliée

BIBLIOGRAPHIE

Discographie de Loco Locass

LOCO LOCASS, *Manifestif*, Audiogram, ADCD 10139, 2000.

LOCO LOCASS, *In Vivo*, Freetset Interactive Entertainment, FRCD-3633, 2003.

LOCO LOCASS, *Amour oral*, Audiogram, ADCD 10168, 2004.

Recueils de textes de Loco Locass

LOCO LOCASS, *Manifestif*, Montréal, éditions Coronet Liv, 2000, 138 p.

LOCO LOCASS, *Poids Plume*, Montréal, éditions Fides, 2005, 125 p.

Ouvrages sur la chanson

BÉTHUNE, Christian. *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, éd. Autrement, coll. « Mutations », 2003, 245 p.

BOUCHER, Manuel. *Rap, expression des lascars*, Paris, L'Harmattan, 1998, 492 p.

CACHIN, Olivier. *L'offensive rap*, Paris, éd. Gallimard, 1996, 112 p.

COUTURE, Carole. *Richard Desjardins, la parole est mine d'or*, Montréal, Triptyque, 1998, 195 p.

ROY, Bruno. *Panorama de la chanson au Québec*, Montréal, Leméac, 1977, 169 p.

VICHERAT, Mathias. *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2001, 142 p.

Ouvrages de référence

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

BOURASSA, Lucie. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, Paris, éd. Bernard-Lacoste, 1997, 127 p.

CAMUS, Albert. *Essais*, Paris, NRF Gallimard, coll. « bibliothèque de la pléiade », 1965, 1975 p.

DENIS, Benoit. *Littérature et engagement*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points essais », 2000, 319 p.

DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature*, Bruxelles, éd. Labor/Fernand Nathan, coll. « dossiers média », 1986, 189 p.

GAUVIN, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, éd. Boréal, 2000, 254 p.

GAUVREAU, Claude. *Les oranges sont vertes*, Montréal, éd. de l'Hexagone, 1994, 280 p.

GAUVREAU, Claude et Jean-Claude DUSSAULT. *Correspondances 1949-1950*, Montréal, éd. de l'Hexagone, 1993, 461 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985, 309 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Situations II*, Paris, éd. Gallimard, 1948, [s.p.]

Articles sur la chanson

AUTHELAIN, Gérard. « L'analyse des chansons », *Musurgia*, vol. 5, no 2, novembre 1998, p. 29-46.

CALVET, Louis-Jean. « Approche sémiologique de quelques chansons de Georges Brassens », *Études Littéraires*, vol. 27, no 3, hiver 1995, p. 17-27.

COLLOT, Michel. « La mémoire en chantant : subversion des frontières de mots et de phrases dans les textes de chanson », *Études Littéraires*, vol. 27, no 3, hiver 1995, p. 29-37.

FILTEAU, Claude. « Rythme de tensions et rythme d'intention : à propos du lyrisme moderne », *Protée*, vol. 18, no 1, hiver 1990, p. 11-19.

GAULIN, André. « La chanson comme discours », *Études Littéraires*, vol. 27, no 3, hiver 1995, p. 9-16.

GAULIN, Michel. « Écritures et rencontre(s) », *Lettres québécoises*, no 67, 1^{er} septembre 1992.

JACONO, Jean-Marie. « Pour une analyse des chansons rap », *Musurgia*, vol. 5, no 2, novembre 1998, p. 65-75.

LACASSE, Serge. « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, vol. 5, no 2, novembre 1998, p. 77-85.

MELANÇON, Johanne. « Du rythme musical au rythme poétique », *Protée*, vol. 18, no 1, hiver 1990, p. 69-74.

MESCHONNIC, Henri. « L'écriture, le rythme et le langage ordinaire », *Protée*, vol. 18, no 1, hiver 1990, p. 7-9.

ROY, Bruno. « Espace et rythme du chanté au Québec », *Études Littéraires*, vol. 27, no 3, hiver 1995, p. 61-73.

RUDENT, Catherine. « Analyse musicale des musiques populaires : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, no 2, novembre 1998, p. 21-28.

Articles sur l'utilisation du pseudonyme

HÉBERT, Pierre. « L'homme derrière une vitre. Pseudonymie et transgression chez Eugène Seers/Louis Dantin », *Voix et images*, vol. 30, no 1, automne 2004, p. 81-92.

LUNEAU, Marie-Pier. « L'auteur en quête de sa figure. Évolution de la pratique du pseudonyme au Québec, des origines à 1979 », *Voix et images*, vol. 30, no 1, automne 2004, p. 13-30.

ROBERT, Lucie. « « Étranger à son temps et à lui-même. » L'écrivain et ses signatures », *Voix et images*, vol. 30, no 1, automne 2004, p. 31-46.

Articles de périodiques divers

BÉRUBÉ, Jade. « Écarts de langage », *Voir*, 2 oct. 2003, p. 22.

BOULANGER, Luc. « *Œdipe Roi*, second regard », *Voir*, 5 février 1998, p. 40.

BOULANGER, Luc. « De bruit et de fureur », *Voir*, 28 mai 1998, p. 45.

- BRUNET, Alain. « V. Dionne : nouvelles destinations », *La Presse*, 26 juin 1988, p. E2.
- BRUNET, Alain. « Des destinations à Parade », *La Presse*, 14 juillet 1992, p. C3.
- CAMPION, Blandine. « Abla Farhoud et l'espace de l'exil », *Le Devoir*, 18 juillet 1998, p. D1.
- CARRIGNAN, Gilles. « Confession de taverne », *Le Soleil*, 9 nov. 2002, p. G3.
- CHOUINARD, Marie-Andrée. « La voix de Dounia », *Le Devoir*, 28 mars 1998, p. D1
- DESMEULES, Christian. « La folie comme métaphore », *Le Devoir*, 12 mars 2005, p. F3.
- DOUCET, Sophie. « Douleur solitaire », *La Presse*, 8 janvier 2002, p. C5
- DUMAS, Ève. « Un M.-Marc Bouchard dilué », *La Presse*, 15 fév. 2003, p. D7.
- DUMAIS, Manon. « Les jeux sont faits », *Voir*, 24 oct. 2002, p. 66.
- FRÉCHETTE, Sébastien. « Le combat des sciences du loisir », *Le Devoir*, 12 déc. 1995, p. A6.
- GILBERT, David. « Écrire pour surmonter son impuissance », *Le Devoir*, 26 février 1994, p. C6.
- HÉBERT, Catherine. « Mariage à l'italienne », *Voir*, 6 février 2003, p. 33.
- LABRECQUE, Marie. « Avec le temps », *Voir*, 18 septembre 1997, p. 47.
- LABRECQUE, Marie. « Par les temps qui rouillent », *Voir*, 16 sept. 1999, p. 58.
- LABRECQUE, Marie. « Entre justice et compassion », *Voir*, 22 février 2001, p. 42.
- LABRECQUE, Marie. « À la dérive », *Voir*, 20 février 2003, p. 40.
- LAMARCHE, Bernard. « LL, Pléthorique rythmique », *Le Devoir*, 28 oct. 2000, p. C4.
- LAURIN, Danielle. « Écrire pour se reconstruire », *Le Soleil*, 27 mars 2005, p. C7.

- LAVOIE, Denis. « Quatre Talcan pour Luc de Larochelière », *La Presse*, 4 avril 1989, p. B8
- LAVOIE, Kathleen. « Loco Locass : les nouveaux prophètes », *Le Soleil*, 9 déc. 2000, p. D1.
- LAVOIE, Kathleen. « Quand la rapoésie se fait militante », *Le Soleil*, 23 décembre 2000, p. 13
- LÉGARÉ, Félix. « Rendez-vous transculturels », *Voir*, 30 juillet 1992, p. 24.
- LETARTE, Valérie. « LL : le rap du citoyen », *La Presse*, 20 mai 2000, p. D16.
- LÉVESQUE, Solange. « Vigoureuse création », *Le Devoir*, 10 juin 1998, p. B11.
- MAILLÉ, Marie-Ève. « Portrait. Sheila, ch'us là », *L'Actualité*, 1^{er} avril 2002, p. 62.
- MARTEL, Réginald. « Brochu et Ricard à l'Académie des lettres », *La Presse*, 28 septembre 1996, p. D6.
- MOISAN, Mylène. « Nuit folle au Musée », *Le Soleil*, 16 octobre 2001, p. B1.
- MOREAULT, Éric. « Le haut du pavé », *Le Soleil*, 1 avril 2000, p. D4.
- MOREAULT, Éric. « Ça va être dément! », *Le Soleil*, 6 juillet 2002, p. C1.
- MORTAIGNE, Véronique. « Chanson légère ou chanson engagée ? », *Le Monde*, 23 fév. 1999, p. 1.
- PC, « Sébastien Ricard : chanteur, comédien. Amant des mots et de la langue », *Le Soleil*, 14 octobre 2003, p. B4.
- RENAUD, Philippe. « Engagez-vous, qu'ils disent! », *La Presse*, 4 nov. 2000, p. D4
- RICARD, Sébastien et Sébastien FRÉCHETTE, « Pour endiguer l'exode culturel », *Le Devoir*, 24 décembre 1994, p. A8.
- SARFATI, Sonia. « Les livres refuges », *La Presse*, 10 mars 2002, p. B1.
- ST-HILAIRE, Jean. « Les enfants d'Irène », *Le Soleil*, 11 oct. 2001, p. B8.

ST-HILAIRE, Jean. « Jeu de fous à l'usage des recalés du rêve », *Le Soleil*, 18 janvier 2003, p. C10.

TREMBLAY, Odile. « Graine de joueur », *Le Devoir*, 26 oct. 2002, p. E5.

VAÏS, Michel. « Du théâtre au musée », *Le Devoir*, 24 juillet 1993, p. B1.

VAÏS, Michel et Philip WICKHAM, « Le brassage des cultures », *Jeu*, no 72, septembre 1994, p. 8-38.

Documents électroniques

SOCIÉTÉ RADIO-CANADA. *Indicatif Présent* [radio], 3 mars 2005. En ligne. <<http://www.radio-canada.ca/radio/indicatifpresent/chroniques/49537.shtml>> Consulté le 10 juillet 2005.

LAMONTAGNE, Martin. *Chronique du mercredi, Crapeau Sonneur #4*, 5 juin 2002. En ligne. <<http://www.vigile.net/ds-chroniques/docs/crapo-02-6-5.html>> Consulté le 20 janvier 2004.