

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

LOCO LOCASS: UNE ESTHÉTIQUE ENGAGÉE ET *ENGAGEANTE*

par

MARIE-CLAUDE TREMBLAY

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

pour obtenir

LA MAÎTRISE ÈS ARTS (ÉTUDES FRANÇAISES)

Sherbrooke

Mai 2010

I-2414



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
ISBN: 978-0-494-65652-5  
*Our file* *Notre référence*  
ISBN: 978-0-494-65652-5

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell these worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## Composition du jury

Loco Locass : une esthétique engagée et *engageante*

Marie-Claude Tremblay

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Isabelle Boisclair, directrice de recherche  
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines)

Pierre Hébert, examinateur  
(Département des lettres et communications, Faculté des lettres et sciences humaines,  
Université de Sherbrooke)

Johanne Melançon, examinatrice  
(Département d'études françaises et de traduction, Université Laurentienne)

## REMERCIEMENTS

Un merci tout particulier et des plus reconnaissants à Mesdames Isabelle Boisclair, Stéphanie Lanthier et Nathalie Watteyne, pour vos précieux encouragements, pour votre intérêt porté à mon objet d'étude et pour avoir su me guider dès les premiers balbutiements de ce beau projet.

Un deuxième merci à Mme Isabelle Boisclair, ma directrice, pour tes judicieux conseils, pour ta rigueur, pour ton intelligence, pour ton temps et pour ton amitié. Ce fut un réel plaisir de travailler avec toi.

Un merci tout chaleureux à mon entourage pour la motivation que vous m'avez apportée tout au long de ces deux années de recherche, pour votre écoute et pour votre support plus qu'appréciés.

Un merci sincère à M. Pierre Hébert et Mme Johanne Melançon, mes évaluateurs, pour vos conseils et vos observations constructives.

Un merci posthume à M. Bruno Roy, qui devait faire partie de mon jury, mais que la mort emporta avant la fin de ma rédaction. Les quelques discussions que nous avons eues ensemble m'ont été fort inspirantes. Je me souviendrai de vous comme d'un modèle de passion et de générosité.

Enfin, trois mercis à Messieurs Batlam, Biz et Chafiik de me faire « groover grave » depuis maintenant huit ans. Merci de m'avoir donné des textes si riches à découvrir et si passionnants à interpréter. Merci pour votre talent, pour votre intelligence, pour votre plaisir de dire et pour votre capacité à faire de votre œuvre musicale un sujet inépuisable.

## RÉSUMÉ

Lorsque l'on parle de la formation rap Loco Locass, il est généralement question de la portée engagée de son discours. Certes, le caractère politique des textes qu'elle nous présente n'est point à remettre en question. Pour bon nombre de gens, Loco Locass rime avec souveraineté et défense de la langue française. Bien sûr, il y a de cela dans l'œuvre locassienne. Le « hic », c'est que certains thèmes présents dans les rapoèmes de Batlam, Biz et Chafiik sont trop souvent écartés par la critique, tout comme le caractère poétique pourtant si riche des textes que nous proposent les trois MC. Plus encore, on ne saurait aborder l'œuvre du trio sans relever l'une de ses forces majeures : sa dimension *engageante*. L'objectif général de ce mémoire est donc de dégager les principaux éléments de l'esthétique locassienne, de manière à établir jusqu'où va l'engagement du groupe rap.

L'objectif du premier chapitre est de relever les différents thèmes abordés dans les chansons de l'album *Manifestif*, afin de voir si Loco Locass ne fait que reprendre les deux principaux idéaux chantés dans les années 1960 et 1970 – soit la souveraineté et la langue française –, et que d'aucuns considèrent de plus en plus dépassés, ou si, au contraire, il en formule de nouveaux.

En continuité avec celui-ci, le deuxième chapitre cherche à montrer en quoi l'intertextualité, l'échantillonnage et la voix américanisée que les rapoètes empruntent sont autant de dispositifs formels qui inscrivent Loco Locass dans la tradition engagée tout en la prolongeant. Si les deux premiers permettent au présent et au passé de se confronter et de se servir l'un l'autre, le troisième permet de reprendre un discours maintes fois entendu dans un langage tout à fait contemporain et « au goût du jour ».

Enfin, le troisième chapitre met en lumière la dimension *engageante* de l'œuvre locassienne, en montrant comment Loco Locass utilise des procédés spécifiques qui lient le trio au public par le biais d'un acte communicationnel et engage, par le fait même, ce dernier à un véritable travail de *co-création*. L'étude de l'énonciation, dans un premier temps, puis celle des procédés stylistiques – c'est-à-dire de l'intertextualité, de l'échantillonnage, des jeux de mots et du métadiscours – permettent de constater que l'auditeur est bel et bien impliqué dans la démarche artistique du groupe, soit par des adresses directes à son endroit ou par des invitations plus implicites à s'investir dans une démarche interprétative.

En somme, il s'agit de faire connaître le fonctionnement du discours locassien et de faire ressortir la richesse que celui-ci recèle.

**MOTS-CLÉS :** Littérature québécoise, chanson, engagement, rap, politique, intertextualité, nationalisme, Loco Locass.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1 LES LIEUX DE L'ENGAGEMENT LOCASSIEN .....	24
La prise d'assaut « locass ».....	28
Le nationalisme .....	29
La langue.....	32
Le capitalisme américain .....	36
La sphère culturelle .....	38
Les conflits intergénérationnels .....	41
L'amour .....	42
Le vandalisme .....	40
Conclusion .....	40
CHAPITRE 2 L'ACTUALISATION DE L'ENGAGEMENT .....	45
Une courtépointe textuelle et musicale.....	46
Une voix américanisée.....	58
Conclusion .....	65
CHAPITRE 3 L'ACTE DE COMMUNICATION ARTISTES-PUBLIC : UNE PORTÉE <i>ENGAGEANTE</i> .....	68
L'énonciation .....	70
L'auditeur impliqué et l'appel à l'autre <i>explicite</i> .....	74
L'auditeur engagé et l'appel à l'autre <i>implicite</i> .....	81
Conclusion .....	92
BIBLIOGRAPHIE .....	99

## Introduction

La musique est [...] un plaisir partagé. [...] La composition devient [...] l'occasion d'une jouissance partagée entre le musicien et son auditoire pour faire naître quelque chose qui les dépasse l'un et l'autre. Quelque chose qui tient de la vie.

— Jacques Attali, *Bruits*

Au cours des années 1980, la sphère musicale québécoise est marquée par un important ralentissement économique, entre autres à cause de l'« envahissement » de l'industrie américaine et ses *majors*. Dans son ouvrage *La chanson québécoise en question*, Robert Léger identifie également d'autres facteurs ayant mené à la crise dans l'industrie de la musique, dont l'augmentation du coût de production des vinyles, elle-même liée à la hausse des prix du pétrole, et à la prudence que cette hausse entraîne chez les responsables des maisons de disques :

Quand les maisons de disques proposeront de nouveaux artistes, ils [sic] évalueront d'abord et avant tout leur rentabilité commerciale : apparaissent alors les Martine Saint-Clair et Nathalie Simard. [...] Bref, malgré la qualité indiscutable de nombreuses productions et la résistance de créateurs isolés, l'innovation et la créativité seront, en général, mises au rancart pour quelques années (Léger, 2003 : 97).

Or ce ne sont pas seulement l'innovation et la créativité qui sont mises de côté, mais l'engagement aussi. Alors que, dans les décennies 60 et 70, les artistes de tous les domaines appuyaient maintes et maintes causes, *dont* celle de l'indépendance du Québec, on remarque, dans les années 80, un détachement de ceux-ci en regard du politique et une préférence marquée pour la chanson dite « de divertissement », conséquences du recul que connaît de plus en plus le projet souverainiste à la suite du référendum de 1980. Puis, dès le début de la décennie 90, un renouveau se fait entendre sur la scène musicale, lequel est porté par des

artistes comme Les Colocs, Richard Desjardins ou encore French B, groupe engagé de diffusion restreinte s'il en est un. Il faudra néanmoins attendre l'arrivée du nouveau millénaire pour que l'on puisse réellement parler d'un retour de la chanson engagée au Québec.

En 2004, une polémique entourant ce retour à l'engagement fit d'ailleurs l'objet d'une série d'articles dans le quotidien *Le Devoir*. Le 30 mars, on pouvait lire un article de Danick Trottier et Aurélie Descheneaux qui annonçait le « retour d'une conscientisation dans la chanson québécoise » : « Depuis quelques années, on assiste [...] à une dénonciation de l'à-plat-ventrisme de la société québécoise », par des groupes comme Les Cowboys Fringants, Capitaine Révolte et Vulgaires Machins et des chanteurs tels que Thomas Jensen et Daniel Boucher (Trottier et Descheneaux, 2004 : A7). Selon ces auteurs, respectivement doctorant et étudiante à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal, ce renouveau de l'engagement se caractérise entre autres par la reprise de certains idéaux chantés dans les années 1960-70 – notamment le nationalisme, quoiqu'adapté aux réalités contemporaines. En plus d'une certaine actualisation du discours, Trottier et Descheneaux notent une « réintégration d'éléments du folklore » (Trottier et Descheneaux, 2004 : A7), ce dernier aspect se faisant surtout sentir sur le plan musical. Il suffit de penser aux formations Mes Aïeux ou Les Cowboys Fringants, dont le style « néo-trad » met effectivement de l'avant des airs et des instruments d'inspiration folklorique, pour s'en convaincre.

D'autres recherches sur la chanson contemporaine viennent confirmer les propos de Trottier et Descheneaux, comme quoi la chanson engagée refait effectivement surface au tournant du 21<sup>e</sup> siècle. C'est le cas notamment du mémoire de maîtrise de Kelle L. Keating, *Je me souviens de la chanson engagée : Examining a New Generation of Québécois Nationalist Music* (2004), qui vérifie cette affirmation tout en dressant un portrait de la nouvelle chanson engagée, laquelle est appelée par Keating « *chanson renaissante* » : « *There is indeed a new generation of musicians in Québec singing the chanson engagée* » (Keating, 2004 : 113. C'est



elle qui souligne). Analysant six chansons des groupes québécois Les Cowboys Fringants, Loco Locass, Guérilla et Capitaine Révolte, la chercheuse arrive à y dégager quelques points communs :

*a depiction of the current state of the Québécois society, where the lyrics often paint a picture of a degraded Québécois language and culture, negatively influenced by English speakers and their language. The second trend in each of the song is either an outright mention of, or a reference to events or people from Québec's past (Keating, 2004: 114).*

De même, la publication en 2008 du collectif *La chanson francophone contemporaine engagée*, dirigé par Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas, témoigne certes d'un engouement pour la chanson engagée au Québec et les études qui y sont présentées confirment le retour de cette forme musicale annoncée par Trottier et Descheneaux.

Malgré cela, d'autres critiques se font plus sceptiques quant à ce présumé retour de la chanson engagée. Parmi eux se trouvent Dominique Corneiller, professeur de littérature au Cégep de Joliette et poète. Le 7 avril 2004, dans un texte intitulé « Les mirages de la chanson engagée », il répondait d'ailleurs à l'article de Trottier et Descheneaux. Selon lui, « la récupération spectaculaire d'un discours sur la société se prenant lui-même comme finalité » est davantage un indice de « démobilité » et les artistes qui adhèrent à ce mouvement « jouent plutôt le jeu de l'ordre établi en produisant un produit dont l'engagement est la marque de commerce » (Corneillier, 2004 : A9).

S'il est vrai que l'authenticité de l'engagement de certains artistes est questionnable, dans d'autres cas, elle est incontestable. De fait, Loco Locass rallie probablement tout un chacun. À l'heure actuelle, ce trio est le chef de file du renouveau que connaît la chanson québécoise. Contrairement à certains autres groupes engagés, celui-ci ne s'inscrit cependant

pas dans la vague « néo-trad<sup>1</sup> » dont font mention Trottier et Descheneaux dans leur article; c'est plutôt par le biais du rap qu'il actualise un discours nationaliste.

Formé officiellement en 1998, le groupe se compose de trois MC<sup>2</sup>, soit Biz, Chafiik et Snou de Batlam. Le premier, auteur de la plupart des textes à teneur *politique*, a fait des études multidisciplinaires « regroupant les domaines de sa passion, la sociologie, la politique, l'histoire, la philosophie et la psychologie » (Corbo, 2005 : F3) ainsi qu'un baccalauréat en récréologie, suivis d'études de deuxième cycle en « infinitologie<sup>3</sup> » (!) et d'un doctorat en sciences politiques. Le deuxième, compositeur du groupe, est un musicien autodidacte. Enfin, le troisième, signataire des chansons plus *poétiques*, a été formé à l'École nationale de théâtre et partage son temps entre la musique, le théâtre, la télévision et le cinéma. Cette pluralité des disciplines spécifiques à chacun explique en partie la richesse et la variété des savoirs inscrits à même les chansons du groupe<sup>4</sup>.

À ce jour, le corpus de Loco Locass comprend deux albums – *Manifestif* (1999) et *Amour oral* (2004) –, un cédérom interactif – *IN VIVO*<sup>5</sup> (2003) –, ainsi que deux recueils de textes – *Manifestif* (2000) et *Poids Plume* (2005), ce dernier regroupant les chansons contenues sur *IN VIVO* et *Amour oral*.

---

<sup>1</sup> Dans son article « Le folklore, arme de persuasion dans la musique populaire québécoise avant et après l'âge d'or des chansonniers », paru dans le collectif *La chanson francophone contemporaine engagée* (2008), Luc Bellemare va à l'encontre de cette affirmation de ma part. Le chercheur inclut Loco Locass parmi les artistes actuels qui recourent à « l'utilisation de couleurs folkloriques [...] pour renforcer le renouvellement du nationalisme québécois des années 1960 » (Bellemare dans Bizzoni et Prévost-Thomas, 2008 : 40). Or, ces éléments n'occupent pas une place prédominante chez Loco Locass – observation que Bellemare ne semble pas démentir –, aussi, on ne saurait classer le trio dans le courant « néo-trad ».

<sup>2</sup> Abréviation désignant l'expression « maîtres de cérémonie », par laquelle les trois rappers se désignent.

<sup>3</sup> C'est du moins ce que l'on peut lire sur le cédérom interactif *IN VIVO*. Dany Saint-Laurent, qui s'est également intéressé à Loco Locass dans son mémoire de maîtrise, propose que ce néologisme pourrait en fait signifier des études en sciences du loisir : « 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-signe des travaux de recherche portant sur cette discipline, et ceux-ci ont été publiés respectivement en 1997 et 1999, alors que Biz aurait terminé son baccalauréat durant la session d'hiver 1996 » (St-Laurent, 2007 : 10).

<sup>4</sup> Pour en savoir davantage sur les activités parallèles et le cheminement académique de Batlam, Biz et Chafiik, lire le mémoire de maîtrise de Dany St-Laurent : *Nos sillons d'engagement : la question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2007, 119 f.

<sup>5</sup> Sur lequel on retrouve des chansons reprises de l'album *Manifestif*, d'autres inédites, un dossier sur le groupe et des extraits vidéo.

Le caractère engagé des textes locassiens est généralement admis par tous. Le 29 octobre 2007, les trois rapoètes<sup>6</sup> se voyaient d'ailleurs décerner le titre de « Patriotes de l'année » par la Société Saint-Jean-Baptiste. Rappelons que ce titre est attribué aux personnes s'étant distinguées dans la lutte pour la reconnaissance des droits nationaux et des libertés démocratiques du peuple québécois. L'engagement de la formation n'est donc pas en mettre en doute, et ce, tant sur le plan artistique que social.

À cet égard, le choix qu'ont fait Batlam, Biz et Chafiik en s'appropriant le rap comme mode d'expression apparaît des plus conséquents. En effet, non seulement les racines du rap sont-elles indubitablement ancrées dans un terreau politique, mais le parcours historique du genre indique qu'à même ce courant de protestation, d'importantes préoccupations esthétiques sont véhiculées.

Le hip-hop, mouvement afro-américain dont le rap constitue l'une des trois branches<sup>7</sup>, est né à New York, dans le Bronx plus spécifiquement, au cours des années 1970, et s'inscrit en continuité avec les styles jazz, blues et reggae (Laabidi dans Roy et Lacasse, 2006 : 168-169). Comme le souligne Myriam Laabidi dans son article « Culture hip-hop québécoise et francophone, culture identitaire »,

le hip-hop comporte deux idéaux : une activité artistique et un message de révolution. Ces idéaux portent un projet politique (c'est-à-dire des convictions et une recherche d'égalité face à une société qui crée des clivages sociaux dénoncés par certains membres) et une esthétique, qui lui permet de se reconnaître et de faire face à la quotidienneté (Laabidi dans Roy et Lacasse, 2006 : 169).

Elle ajoute que la culture hip-hop repose à la fois sur une volonté de « renaissance sociale » et sur un désir de « revalorisation » de l'identité noire, revalorisation qui donnerait, selon elle,

---

<sup>6</sup> L'expression « rapoète » vient du néologisme « rapoésie », créé par Loco Locass : « Pour nous, dans la mesure où il est généré par un véritable travail d'écriture, le rap incarne indéniablement un nouveau genre poétique. D'où le néologisme rapoésie » (Loco Locass, 2000 : quatrième de couverture). Pour une étude de ce nouveau genre, voir *Nos sillons d'engagement* (2007) de Dany St-Laurent.

<sup>7</sup> Ces trois branches étant, selon Myriam Laabidi, « la musique (rap, *beat-boxing*, Djing, écriture de textes), [...] la danse (smurf, *hype*, break-dance) et le graphisme (tag, graff) » (Laabidi dans Roy et Lacasse, 2006 : 168. C'est elle qui souligne).

« la possibilité de (re)construire une appartenance collective dont la communauté afro-américaine évoque le besoin quotidien à travers l'idée de négritude » (Laabidi dans Roy et Lacasse, 2006 : 169). D'ores et déjà, on voit poindre une filiation entre la culture hip-hop et la démarche artistique de Loco Locass, qui s'identifie à cette culture nègre en ce qu'elle est dominée, et réinsère un discours nationaliste dans sa communauté – c'est-à-dire auprès des Québécois – en reprenant la métaphore du nègre blanc de Pierre Vallières : « [...] je suis moi-même un nègre mais blanchi à la chaux<sup>8</sup> » (Loco Locass, 2005 : 54).

Dans les années 1980, le mouvement hip-hop traverse l'Atlantique et s'implante en France. Au Québec, des formations rap apparaissent quelques années plus tard, influencées à la fois par les cultures hip-hop états-unienne et française.

Sans faire une étude étymologique exhaustive du mot « rap », notons qu'il vient du verbe anglais « to rap », qui a connu plusieurs significations au fil du temps. Associé au départ à la cadence et à la mesure, ce verbe renvoie, depuis la fin du 19<sup>e</sup> siècle, au sens qu'on lui connaît aujourd'hui, soit celui de « baratiner », de « tchatcher » (Béthune, 2004 : 33). Faisant ressortir, de façon sommaire, chacun des sens qui lui ont été attribués, Christian Béthune isole quatre « éléments convergents qui expliquent le déplacement sémantique sur le terrain symbolique de la parole et de la création verbale » :

1. L'idée de coup sec porté avec force;
2. L'idée d'action rythmique;
3. L'idée de cadence élevée;
4. Le terme connote enfin la dimension ludique d'une parole où la volonté de signifier semble conditionnée par le simple plaisir de dire (Béthune, 2004 : 33-34).

De manière plus générale, le rap est un style associé à la jeunesse et auquel on attribue le plus souvent les étiquettes suivantes : égocentrique, violent et misogyne. Selon Béthune, ces idées reçues doivent être remises en question. Bien que les amateurs de rap soient le plus souvent des adolescents, il serait faux de dire que ce genre musical n'intéresse qu'eux. En ce

---

<sup>8</sup> Cet extrait de la chanson « La censure pour l'échafaud », que l'on retrouve sur l'album *Amour oral*, fait évidemment référence à l'essai polémique de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique* (1968).

qui a trait à la violence et au sexisme, il semble que certains groupes y souscrivent effectivement. Toutefois, d'autres groupes se dissocient de cette « mauvaise image » du rap. De toute évidence, Loco Locass se situe dans cette autre sphère de la culture hip-hop qui préfère canaliser la violence dans les mouvements d'émancipation plutôt que d'en faire la promotion.

À cet égard, il est intéressant de noter que la formation Loco Locass se situe en marge du milieu hip-hop québécois. Biz lui-même en convient :

Je dirais pas qu'on est dans le hip hop. Disons qu'on gravite autour de la planète hip. [...] Vraisemblablement, ces gens-là veulent pas de nous. Ils se considèrent pas représentés par nous, alors on peut pas prétendre le faire. [...] Si tu t'intéresses au rap au Québec, tu peux pas passer à côté de nous, mais tu peux pas juste t'intéresser à nous (Biz dans Jones, 2006 : 27-28).

Ce rejet auquel Biz fait référence a sans doute partie liée au fait que les trois membres de Loco Locass ne sont pas issus de communautés ethniques<sup>9</sup>, alors que, du fait des origines du genre, la majorité des groupes rap le sont. Le détachement de Loco Locass par rapport aux clichés rap, ainsi que la conscience que les rapoètes ont de n'être pas acceptés par les membres de cet univers musical est explicité aussi bien dans « Manifestif » : « **Mon rap est pas trop pro-gansta / Y'est pas trop pro-ganja / [...] / Parle-moi pas de West coast, d'East coast / 'stie pis d'Copacabana<sup>10</sup>** », que dans « I represent rien pantoute » : « La salle à soir est sale / **Hostile en ostie à not' style** / Quand on cause de not' cause ça cause des différends / Dans l'mouvement, c't'à cause qu'on est **différents** / Ben oui j'aime qu'on me haïsse » (*M* : 113, l. 46-50). Il demeure que d'un point de vue formel, Loco Locass se situe bel et bien dans le sillon du rap, ce qui fait qu'on ne peut détacher le trio de cette sphère musicale.

---

<sup>9</sup> Il faut cependant préciser que les trois rapoètes ne sont pas des Québécois « pure laine » : « Dans Loco Locass, on est trois. Il n'y en a pas un dont les deux parents sont québécois [sic]. Il y en a un dont la mère est anglophone – une Ontarienne –, un autre dont le père vient du Nouveau-Brunswick et moi, ma mère est libanaise [sic]. On n'est pas pure laine. En plus, on invite Karim du groupe Syncop à venir chanter en arabe. Oublie le pure laine, ce n'est pas le cas! » (Chafiik dans Vigneault, 2005, cahier « ARTS ET SPECTACLES » : 1).

<sup>10</sup> Les extraits des chansons citées sont tirés du recueil *Manifestif*, publié aux éditions coronet liv en 2000 (p. 13, l. 1-2 et 7-8. Ce sont eux qui soulignent). Dorénavant, les références à ce titre seront indiquées à l'aide de l'abréviation *M*, suivies du folio et du numéro de ligne, entre parenthèses dans le corps du texte.

Sur le plan esthétique, c'est dans une langue riche, tantôt soutenue, tantôt populaire, recelant toujours un discours polysémique dont le caractère poétique se démarque, que les MC adressent au public leurs propos engagés. Et même si le trio est surtout reconnu pour son engagement envers la cause nationaliste ainsi que la défense de la langue française, deux idéaux largement défendus par les artistes des décennies 60 et 70<sup>11</sup>, il aborde plusieurs autres sujets dont on ne peut faire abstraction. Par ailleurs, l'engagement de Loco Locass se démarque du fait qu'il dépasse le choix des thèmes pour se répercuter jusque sur le plan formel. Et de l'avis de tous, la richesse des pièces du trio repose spécifiquement sur cette alliance du poétique et du politique.

Mais l'engagement de Loco Locass ne s'arrête pas là. Il se manifeste également, du moins est-ce ce que je veux illustrer dans ce mémoire, par la mise en place de dispositifs incitant le public à une participation active. Parmi ces dispositifs, on peut penser, par exemple, aux forums logés sur le site web officiel du trio<sup>12</sup>, lesquels présentent de nombreuses discussions entre les auditeurs – et parfois même avec les MC – portant aussi bien sur l'esthétique des chansons que sur la politique en général. De même, on ne peut négliger la façon dont les trois rapoètes conçoivent les spectacles, qui peuvent être considérés comme de véritables lieux de communication avec le public, voire comme un medium incitant les spectateurs à prendre part à leur démarche artistique : « “Notre disque s'appelle *Manifestif*, explique Biz. L'idée de manifester est importante, mais l'idée de festivité compte pour 50 % dans le concept. Même si le propos est sérieux, l'enrobage est festif” » (Biz dans Renaud, 2000 : D4). Certes, Loco Locass n'est cependant pas le seul groupe à laisser son auditoire se faire entendre lors de ses prestations ou à l'inviter à s'exprimer sur des enjeux sociopolitiques par le biais de forums. Sur le site web des Cowboys Fringants, par exemple, on retrouve des

---

<sup>11</sup> Il ne faut pas entendre ici qu'il s'agit là des deux seuls thèmes abordés dans ces décennies. La pollution et la situation des femmes, pour ne nommer que celles-là, constituent autant de questions également débattues à cette époque.

<sup>12</sup> LOCO LOCASS. *Loco Locass : site officiel*, [En ligne], <http://www.locolocass.net/locoforum/>, (Page consultée le 31 juillet 2009).

discussions entre différents membres du public sur des sujets d'actualité qui ne sont pas nécessairement en lien avec les chansons de la formation. C'est cependant l'accumulation de dispositifs interpellant la participation du public, lesquels je relèverai dans le présent mémoire, qui laisse croire que cette dimension de l'engagement est particulièrement importante chez Loco Locass.

On a là déjà plusieurs d'indices suggérant que cette démarche vise à susciter une part d'engagement chez l'auditoire. La démarche du groupe constituerait donc une invitation lancée au public à s'investir dans l'action. Mais outre les dispositifs présentés plus haut, on peut se demander si d'autres formes d'appels à l'autre apparaissent dans les textes eux-mêmes, renforçant cette idée que l'auditeur n'est pas écarté de l'engagement proposé par les trois MC. Ainsi est-il possible de penser que la forme des rapoèmes ait un rôle à jouer dans l'invitation faite au public à s'investir dans la démarche du trio et qu'elle confère, par le fait même, une dimension *engageante* aux textes? Et si tel est le cas, quels procédés textuels peuvent nous laisser penser qu'une responsabilité est convoquée en la personne du spectateur/auditeur/lecteur<sup>13</sup>?

Il est par ailleurs intéressant de constater qu'un groupe qui reprend des idéaux largement défendus dans les années 1960-70 se présente comme la figure de proue de la chanson engagée contemporaine. Certes, le fait que la question nationale ne soit pas réglée explique probablement que le propos ait toujours des échos. Or, s'il ne veut pas tomber dans les clichés et les « déjà-entendus », le trio se doit d'actualiser son discours. Aussi, la question se pose : quels dispositifs mis en place dans les chansons de Loco Locass viennent actualiser la notion d'engagement?

Si ces différentes questions ne semblent pas avoir été abordées jusqu'à ce jour, d'autres, portant également sur l'œuvre de la formation rap, l'ont été. La complexité du

---

<sup>13</sup> Le public peut en effet revêtir ces trois fonctions – en assistant à un spectacle du groupe, en écoutant ses chansons et en lisant ses textes. Afin d'alléger le texte, j'emploierai désormais le terme « auditeur » pour évoquer celui qui emprunte l'une ou l'autre de ces positions.

discours locassien explique sans doute pourquoi d'autres avant moi se sont penchés sur le trio dans le cadre de travaux de recherche. Parmi ceux-ci, il importe de souligner l'apport de Dany Saint-Laurent, dont le mémoire de maîtrise participe à mettre au jour le fonctionnement du discours du groupe. Dans son étude, intitulée *Nos sillons d'engagement* (2007), Saint-Laurent s'intéresse principalement à la rapoésie comme forme générique et cherche à dégager le rôle que peut jouer celle-ci dans l'engagement contemporain. Il souligne notamment que le discours de Loco Locass relève de trois genres, soit le rap, la poésie et le manifeste, et soutient que cette nouvelle identité générique a une incidence sur la position du groupe dans le champ de la réception. Bien que son analyse porte davantage sur la particularité *rapoétique* des chansons, il réussit à mettre en lumière une partie importante de l'esthétique de Loco Locass. Aussi, je me propose de poursuivre ici le travail entamé par Saint-Laurent, en abordant de nouvelles composantes constitutives du discours locassien.

Le principal objectif de ce mémoire sera de dégager les éléments importants de l'esthétique locassienne, de manière à établir jusqu'où va l'engagement du trio. Trois sous-objectifs permettront de l'atteindre; il me faudra donc :

- 1) relever les différents thèmes abordés dans les chansons de l'album *Manifestif*, afin de vérifier si Loco Locass ne fait que reprendre les principaux idéaux chantés dans les décennies 60 et 70 – soit la souveraineté et la défense de la langue – ou s'il en formule de nouveaux;
- 2) identifier les dispositifs formels qui inscrivent Loco Locass dans la tradition engagée – tout en la prolongeant et en l'actualisant;
- 3) montrer en quoi Loco Locass utilise des procédés spécifiques qui engagent l'auditeur.



Je soutiens que l'intertextualité, l'échantillonnage<sup>14</sup> (ou *sampling*) et la voix singulière du trio agissent, dans les chansons de Loco Locass, à titre d'« actualisateurs » de l'engagement artistique du fait qu'ils permettent de recycler – et donc de réinsérer, sur l'horizon actuel –, des éléments de la tradition engagée. J'avance également que différents procédés discursifs, tels que l'emploi de l'impératif, les interjections, l'intonation, le maniement spécifique de l'intertextualité (littéraire et musicale), les jeux langagiers et le métadiscours participent à la mobilisation du public en chargeant les chansons d'une dimension *engageante*.

D'entrée de jeu, il m'apparaît important d'établir les limites de cette étude. Ainsi, l'objectif n'est pas de *comparer* le traitement des thèmes que sont le nationalisme et la langue dans la chanson d'aujourd'hui par rapport à celle des années 60 et 70. Il s'agit en fait de voir comment Loco Locass arrive à traiter de ces sujets maintes et maintes fois abordés, tout en se démarquant. Il est également à noter que mon analyse portera spécifiquement sur les chansons, « chanson » étant ici entendue au sens cantologique du terme, c'est-à-dire tel que définie par Stéphane Hirschi : « comme une rencontre entre un texte, une musique *et une interprétation* » (Hirschi, 2008 : 25. C'est lui qui souligne). Je m'intéresserai donc à l'interprétation qui est faite des rapoèmes par Loco Locass, mais dans une perspective *auditive* seulement. La performance physique, ou scénique pour être plus précise, ne sera pas abordée puisque cet aspect de la chanson me semble relever d'un champ disciplinaire autre que le mien. Ainsi, bien qu'une telle démarche puisse être fort pertinente, il ne sera pas question ici d'analyser l'effectivité du caractère *engageant* des chansons du trio rap sur un public *réel*. J'admets que la performance est certes une composante essentielle de la chanson, mais il ne m'apparaît pas nécessaire de m'y pencher ici, au même titre qu'une étude sur le roman peut ne s'intéresser qu'à la temporalité et délaisser la voix par exemple.

---

<sup>14</sup> L'échantillonnage est un procédé qui consiste à reprendre un extrait sonore déjà connu et à l'intégrer à une composition originale. Dans le cadre de ce mémoire, je considérerai cette technique comme une forme d'intertextualité, spécifiquement musicale.

Pour répondre aux questions soulevées précédemment, atteindre les objectifs énoncés et vérifier les hypothèses avancées, j'aurai principalement recours aux théories sur l'engagement littéraire contemporain.

Il semble impossible d'aborder la question de l'engagement littéraire sans d'abord faire référence à Jean-Paul Sartre qui, dans son essai *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), posait les fondements de cette question en interrogeant la responsabilité de l'écrivain. Depuis, de nombreuses réflexions théoriques sur le sujet ont été formulées. Les plus connues après celles de Sartre, qui appelle d'abord et avant tout un engagement littéraire dans le champ sociopolitique, sont sans doute celles de Roland Barthes, qui tend plutôt à limiter l'engagement de l'écrivain au strict cadre scriptural. S'intéressant à la théorie sartrienne, Benoît Denis se penche à la fois sur celle-ci ainsi que sur celle de Barthes dans son article « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexions sur les limites d'une "générosité" » (2007). Il y présente ces deux visions répandues de l'engagement :

La première, qu'on peut par facilité, associer à la locution de « littérature engagée », désigne la volonté d'inscrire la littérature dans le débat sociopolitique, en vue d'en faire un moyen d'intervention, de mobilisation ou d'action sur la scène publique. La seconde, qu'on nomme souvent « engagement littéraire », tend plutôt à désigner un engagement *dans* la littérature, qui supposerait d'en reconnaître d'abord et avant tout l'exigence et les valeurs spécifiques, ce qui constituerait pour l'écrivain la condition de tout engagement authentique (Denis, 2007 : 211. C'est lui qui souligne).

Ces deux visions sont généralement perçues comme antagonistes. Or Denis invite plutôt à les envisager comme « complémentaires l'une de l'autre » (Denis, 2007 : 211), dans la mesure où la première acception ne peut être complètement dégagée de la seconde. Ainsi, le simple fait de choisir l'écriture comme mode d'action témoigne nécessairement d'un « engagement littéraire » et celui-ci se trouve à son tour confronté, à un moment ou à un autre, à la question du politique; que l'écrivain choisisse d'y adhérer ou de s'en dissocier, il y est inévitablement lié.

Cette perspective conciliante proposée par Denis me semble en phase avec la forme d'engagement qui caractérise non seulement Loco Locass, mais également bon nombre de groupes musicaux, de chanteurs et de chanteuses actuels, voire le champ chansonnier lui-même. En effet, comme l'indiquent Lise Bizzoni et Cécile Prévost-Thomas dans la préface de leur ouvrage *La chanson francophone contemporaine engagée* (2008), alors qu'auparavant l'engagement émanait de la sphère restreinte, aujourd'hui, un artiste peut prétendre à l'engagement sans nécessairement se limiter à cette seule sphère du champ de production :

La frontière entre « chanson engagée » synonyme de « chanson à texte » et « variétés » devient de plus en plus floue. La situation actuelle nous inciterait même à penser qu'elle s'est construite sur un faux débat. En outre, « chanson à texte » et « chanson engagée » peuvent aussi se confondre au sein d'une même œuvre, de nombreux artistes (de Gilles Vigneault à Daniel Boucher au Québec et de Georges Brassens à Sanseverino en France) en ayant fait leur réputation (Bizzoni et Prévost-Thomas, 2008 : 14).

Cette constatation des deux chercheuses rejoint donc l'idée avancée par Denis dans son article, du fait que celles-ci distinguent la dimension engagée ou non de la chanson de son statut (littéraire ou commerciale), considérant que cette dernière peut aussi bien s'inscrire dans le champ mitoyen, situé entre la sphère restreinte et la sphère de grande consommation<sup>15</sup>. Des groupes comme Les Cowboys Fringants, Loco Locass ou Vulgaires Machins illustrent qu'il est possible aujourd'hui de rejoindre un grand public tout en formulant un discours critique sur la société.

Il faut cependant garder à l'esprit que, au-delà du caractère général du retour à la chanson engagée sur la scène musicale québécoise dans les années 1990 et 2000, il est difficile d'établir des caractéristiques communes à toute la production étant donné son hétérogénéité. Les thèmes abordés et la forme employée varient d'un artiste à l'autre et confèrent à la chanson québécoise engagée contemporaine un caractère polymorphe. Il s'agira

---

<sup>15</sup> C'est également le constat que fait Carole Couture dans son ouvrage *Richard Desjardins ou La parole est mine d'or* (1998), après s'être intéressée au(x) destinataire(s) des chansons de Richard Desjardins et à la réception de ces dernières dans le champ de production musicale (Couture, 1998 : 26-30).

donc dans ce mémoire, plus particulièrement dans le deuxième chapitre, de comprendre comment Loco Locass arrive à se démarquer parmi les autres – occupant ainsi l’avant-plan de la scène musicale engagée – par le biais d’un discours qui repose principalement sur la valorisation de la cause nationaliste, sujet qui, pourtant, est considéré par plusieurs comme dépassé.

Le troisième chapitre tentera de mettre au jour la dimension *engageante* des textes locassiens; alors, les théories de la lecture, posant la possibilité d’une lecture engagée, me seront utiles. En effet, de plus en plus, les écrits sur l’engagement littéraire mettent de l’avant le rôle du lecteur dans le processus de production du sens. Cette importance grandissante accordée au récepteur d’une œuvre constituerait d’ailleurs, selon Emmanuel Bouju, pour ne nommer que lui, une particularité contemporaine de l’engagement :

la possibilité d’un usage différent de la notion [d’engagement] se fonde en effet selon moi sur un déplacement, particulièrement sensible à l’époque contemporaine, de la logique pragmatique de l’engagement – depuis le modèle de la socialisation et la politisation de la littérature (par extériorisation de ses fins) – vers celui de l’exercice d’une responsabilité et la sollicitation d’une reconnaissance réglée strictement sur l’*échange littéraire* (Bouju, 2008 : 9. C’est moi qui souligne).

Il ne faut pas croire cependant qu’il s’agit là d’une approche nouvelle de l’engagement. En effet, déjà en 1948, Sartre soulignait la place essentielle occupée par le lecteur dans l’acte littéraire, l’auteur n’écrivant jamais que pour quelqu’un d’autre, ainsi que le fait remarquer Benoît Denis dans l’article « L’écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d’une “générosité” » :

Le lecteur, en ce qu’il permet l’objectivation de l’œuvre, accomplit donc ce que Sartre n’hésite pas à nommer un « acte créateur ». En ce sens, l’apparition de l’œuvre d’art exige selon lui une coopération ou une collaboration entre auteur et lecteur, dont le principe réside dans la liberté que s’accordent mutuellement les deux partenaires de l’échange : reconnaissant chacun le besoin qu’ils ont l’un de l’autre, auteur et lecteur coopèrent dans la reconnaissance de la liberté qui est au principe tant de l’activité créatrice que de celle de la lecture. C’est ce que Sartre nomme « un pacte de générosité » (Denis, 2007 : 214).

À la lumière de ces commentaires, il faut donc retenir de l'auditeur qu'il est d'emblée investi d'une responsabilité, soit celle de donner sens à l'œuvre qu'on lui présente, en fournissant un effort interprétatif :

c'est par la lecture que le lecteur donne sens à l'engagement de l'écrivain. Il va de la décision du lecteur – de sa responsabilité – de faire vivre ou non cet engagement en donnant son plein rayonnement au texte ou en refusant d'en actualiser les potentialités (Rouxel, 2007 : 119).

D'où l'idée avancée par Emmanuel Bouju d'un « déictique de la responsabilité » comme l'un des traits spécifiques de l'engagement actuel :

Si une rhétorique contemporaine de l'engagement littéraire existe, elle se manifeste le plus clairement, à mon sens, dans l'écriture de l'histoire, et consiste en une [sic] déictique de la responsabilité : un art de montrer les lieux où la responsabilité de l'auteur et du lecteur s'engagent en se liant l'une à l'autre (Bouju, 2008 : 22).

À partir de l'analyse qu'il fait des œuvres de Thomas Bernhard et de Imre Kertész, Bouju soutient que

l'écrivain se retrouve engagé dans et par son œuvre comme modèle éthique destiné à une appropriation active et critique; et le lecteur est celui qui, relevant le défi de cette appropriation, reconnaît, sanctionne et déploie le geste d'engagement du littéraire en le confrontant au monde commun (Bouju, 2008 : 22).

Voilà ce à quoi est également appelé, me semble-t-il, l'auditeur des chansons de Loco Locass.

Au cours de ce mémoire, je me référerai à ces notions sur l'engagement, de même qu'à d'autres notions théoriques, lesquelles seront présentées au début de chacun des chapitres, en fonction des éléments abordés dans ceux-ci.

L'étude de l'engagement chez Loco Locass se fera en trois temps et mobilisera trois approches : d'abord thématique, puis sémantique et, pour compléter, herméneutique. Chacune des approches visera à atteindre l'un des trois sous-objectifs proposés précédemment.

D'abord, l'examen des thèmes permettra d'identifier les différents lieux de l'engagement présentés dans les chansons. Nous savons d'entrée de jeu que Loco Locass

milite pour la sauvegarde de la langue française en Amérique et pour la souveraineté du Québec. L'analyse thématique des chansons révélera si d'autres causes, propres à la société actuelle et à une sensibilité contemporaine, sont défendues. Je ferai donc ressortir tous les thèmes des chansons au corpus, afin de voir si celles-ci ne font que prolonger la tradition nationaliste née au creux des années 60-70 ou si, au contraire, elles témoignent davantage de l'époque d'où elles sont nées.

Pour atteindre le deuxième objectif, je m'intéresserai aux signes du discours et aux procédés formels qui participent à la production du sens tout en tenant compte du contexte social dans lequel ces signes circulent et ces procédés font sens. Ainsi, je pourrai vérifier si mon hypothèse concernant l'intertextualité est concluante, à savoir si cet élément peut être considéré comme un moyen d'actualiser l'engagement contemporain. Je m'attacherai à relever les indices intertextuels présents dans les chansons et me pencherai sur les filiations qui unissent les Loco Locass aux œuvres, aux artistes, aux personnalités auxquels ils font référence et à ce qu'ils représentent. Si je constate que le trio renvoie souvent à des discours du passé, il faudra voir s'il ne fait que répéter des idées maintes et maintes fois entendues ou s'il se les approprie en leur donnant une résonance actuelle. Sur le plan sociologique, il sera intéressant de questionner le choix du rap comme mode d'expression. Il s'agira alors de dégager ce que le rap, tout comme la voix qui le module, peut apporter de nouveau au discours.

Enfin, une analyse herméneutique me permettra d'identifier les procédés rhétoriques qui constituent des appels à l'autre aptes à établir un acte de communication entre le trio et le public et qui peuvent ainsi être considérés comme étant *engageants*. Par une étude de l'énonciation, j'identifierai les principaux destinataires des chansons et je dégagerai ensuite les différents procédés textuels qui peuvent les inciter à *agir* dans et par le texte. Suivant les travaux de Jacques Julien, de Michael Riffaterre, d'Umberto Eco et de Nathalie Piégay-Gros

notamment, je porterai une attention particulière à l'interpellation, à l'impératif, à l'intonation, à l'intertextualité, à l'échantillonnage, aux jeux langagiers et au métadiscours.

Bien que tout le corpus de Loco Locass aurait pu faire l'objet d'une analyse comme celle que je propose de faire, je ne m'intéresserai qu'à un seul album, soit *Manifestif*. Trois raisons motivent ce choix : d'abord, ce disque, étant le premier de la formation rap, pose les assises d'une poétique dont le titre annonce d'emblée sa spécificité à la fois engagée et festive; ensuite, pour les mêmes raisons, il me semble que l'essentiel de l'esthétique du trio s'y trouve exprimé; enfin, vu la richesse du matériel locassien, j'estime qu'un seul album suffit amplement pour une telle étude.

Je n'ai pas cru bon travailler sur *IN VIVO*, puisqu'il ne contient que six nouvelles chansons (les autres étant des reprises de pièces contenues sur l'album *Manifestif*), ce qui aurait été trop peu pour véritablement dégager l'esthétique locassienne de l'engagement. Quant à *Amour oral*, je ne l'ai pas intégré à mon corpus, entre autres parce qu'il est davantage marqué temporellement que *Manifestif*. Sorti en 2004, le jour même des élections présidentielles américaines, l'album comprend plusieurs chansons qui portent sur l'impérialisme américain et qui présentent une critique acerbe de Georges W. Bush. Évidemment, la position du groupe en rapport avec les États-Unis témoigne certainement d'un engagement, mais il me semblait préférable d'étudier d'abord ce que les Loco Locass avaient à dire sur la situation québécoise avant de m'intéresser au regard qu'ils portent sur leurs voisins. Ainsi, la porte demeure ouverte pour d'autres études, qui pourraient s'intéresser à l'évolution de l'engagement chez Loco Locass au fil du temps.

Je souligne également que *Manifestif* contient deux chansons importantes pour quiconque veut dégager l'esthétique qui caractérise l'engagement du groupe, soit « Manifestif » et « Art poétik ». Les titres mêmes de ces deux pièces témoignent de leurs traits génériques, la première se voulant un manifeste, donc un texte ayant valeur de

revendication<sup>16</sup>, et la seconde, l'exposition de l'*ars poetica* du groupe. D'autres chansons de l'album participent également à établir une esthétique singulière, propre au trio. Ainsi, à mes yeux, *Manifestif* fonde la rhétorique locassienne de l'engagement, alors qu'*IN VIVO* et *Amour oral* la prolongent.

---

<sup>16</sup> Dans leur article « Les manifestes politiques québécois : médium ou message? », Diane Poliquin-Bourassa et Daniel Latouche ressortent six caractéristiques du manifeste. Il s'agit d'un texte : 1) porteur d'un message; 2) prenant prise dans la réalité sociopolitique; 3) renvoyant à une action concrète; 4) comportant une dimension collective; 5) publié; 6) dont l'écriture présente une certaine violence verbale (Poliquin-Bourassa et Latouche, 1980 : 32-36).



## Chapitre 1

### Les lieux de l'engagement locassien

On nous dit artistes engagés et on a associé ça, forcément, à la souveraineté [...]. C'est réducteur. On s'implique dans les causes sociales. Notre rôle, c'est d'être les chroniqueurs de la politique, mettre les choses au grand jour en musique et en paroles.

— Biz, *La Presse*, 4 novembre 2000

Mais le piège qui guette le groupe engagé... Comme nous qui étions de tous les shows bénéfice durant la tournée de *Manifestif*... Toutes les causes, on nous appelait pour les défendre, toutes... Calvaire! C'était devenu ridicule! On nous associait aussi de facto à la gauche sous toutes ses formes... Le discours d'une certaine gauche, les moyens pour le faire entendre, moi ça m'enchantait pas tout le temps. Dans *Engouement*, on en parle de ça... et aussi de la réduction du poème, de l'œuvre, de son rapetissement pour les seules fins d'une cause. La festivité, la manifestivité, elle est aussi dans le délire de connexions, de sons, de mots qui s'enchevêtrent sans fin... Elle est là aussi, la liberté, le désir de liberté, dans cette toute première mobilisation.

— Batlam, *Poids plume*

Quiconque a déjà entendu parler de Loco Locass connaît nécessairement l'allégeance de ce groupe rap pour la cause nationaliste et la défense de la langue française. Ces lieux de l'engagement sont si profondément ancrés dans le discours locassien que bon nombre de gens croient que les MC, coiffés de casques bleu et blanc en forme de fleur de lys, au moment de claironner leurs rapoèmes dans un débit à couper le souffle, accompagnés d'une « musique d'ado », ne militent que pour ces deux causes. C'est là bien mal connaître le groupe.

Ce premier chapitre aura donc pour but de présenter un panorama des thèmes que l'on retrouve dans les chansons de l'album *Manifestif* afin de bien cerner chacun des lieux de

l'engagement dans lesquels s'inscrivent Batlam, Biz et Chafik, et de voir s'ils ne font que reprendre un discours nationaliste devenu aujourd'hui un atout commercial, comme le suggère Dominique Corneillier, ou s'ils innove sur le plan thématique. Mais avant, il importe de faire un bref retour sur la chanson québécoise engagée des décennies 60-70.

Il est facile de (re)dire que les artistes des années 60-70 n'avaient qu'un mot en bouche : Québec. Or nous savons qu'à cette époque, d'autres causes étaient défendues. Le féminisme, le socialisme, le syndicalisme, l'ouverture sur le monde et la laïcisation des institutions publiques sont autant de luttes pour lesquelles poètes, chanteurs, écrivains, comédiens et même humoristes ont milité. En plus de l'importante montée du souverainisme et de la vision d'un Québec en train de se faire, c'est tout un mouvement vers la modernisation qui se fait sentir par le biais de ces multiples causes sociales. Il n'en demeure pas moins que le nationalisme, soutenu par le désir d'indépendance et par la défense de la langue française, constituait sans conteste l'idéologie dominante de l'époque et demeure l'aspect le plus important que l'on retient de cette période forte en contestations :

Du pays glorifié au pays colonisé, du pays évoqué au projet de pays, d'autres parlent de l'espérance du pays à l'absence du pays. Dans les années 1960, le caractère de la chanson québécoise, c'est le pays. Plusieurs chansons sont des constats de son existence (Roy, 1991 : 210-211).

La décennie 60 est celle des chansonniers qui, malgré le caractère poétique de leurs chansons, se trouvent, à même leurs œuvres, nécessairement engagés sur le plan politique :

Le mouvement chansonnier, c'est la matérialisation en 1960 d'un phénomène québécois. Avant cette date, le peuple<sup>17</sup> connaissait peu et mal ses auteurs compositeurs. Sa carte d'identité, il l'a trouvée avec ce mouvement (Roy, 1992 : 53).

Le mouvement chansonnier jouera donc un rôle important dans la transformation sociale en cours, par ses chansons à textes et du fait qu'il reflète « les aspirations d'une grande partie de

---

<sup>17</sup> Toujours selon Roy : « Quant à la classe bourgeoise, elle préférerait ignorer La Bolduc, Ovila Légaré, Conrad Gauthier, Oscar Thifault [sic], Le Soldat Lebrun, etc. » (Roy, 1992 : 53).

la société québécoise des années 1960 » (Léger, 2003 : 55). Comme le fait remarquer Robert Léger dans *La chanson québécoise en question*, en plus de leur apport particulier dans l'affirmation de l'identité nationale, les chansonniers mettront aussi de l'avant de multiples valeurs qui rejoignent un public jeune et nombreux : l'amour romantique, la solidarité, l'espoir d'un monde meilleur... (Léger, 2003 : 56) De même, il serait faux de prétendre que les années 1960 ne se limitent qu'au nationalisme et au mouvement chansonnier. À ce dernier s'oppose en effet le courant yéyé, lequel rejoint les masses populaires avec, notamment, les reprises de succès étrangers (états-uniens et britanniques pour la plupart). Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le yéyé a tout de même eu un certain impact sur la vague nationaliste d'alors. En effet, comme le fait remarquer Renée-Berthes Drapeau, il a su apporter une fougue, une énergie à « un territoire où le corps et l'action devaient céder à une morale contraignante et religieuse » (Drapeau, 1984 : 202).

Au cours de la décennie suivante, la quête identitaire entamée précédemment se poursuit : la chanson francophone évolue au même rythme que les partis politiques faisant la promotion de l'indépendance du Québec s'organisent. Alors que bon nombre d'artistes se regroupent autour de cette même cause, la chanson se veut de plus en plus militante. Les chanteurs deviennent alors littéralement les « porte-parole » (Roy, 1991 : 207) des politiciens :

D'aucuns ont longtemps pensé que la chanson québécoise, en 1975, ressemblait étrangement à une vision poétique du programme du Parti québécois. Les deux d'ailleurs ne véhiculent-ils pas le droit à une langue et un pays? (Roy, 1991 : 209)

Aussi, sans tomber dans les clichés, on peut affirmer que la chanson québécoise des années 60-70 constitue une *renaissance* de la chanson politique – *renaissance*, dis-je bien, puisqu'il ne faut pas oublier qu'il y avait eu auparavant, entre autres, la Bolduc et le soldat

Lebrun<sup>18</sup>. À l'heure où le Québec intègre la modernité et s'ouvre sur le monde, les luttes sociales et politiques se multiplient et marquent le discours des chanteurs. De tous ces combats, un seul semble mobiliser la majorité des artistes et lier ces derniers au peuple : le nationalisme. Jamais sans doute le Québec n'aura connu une mobilisation aussi massive pour une seule et même cause depuis la conscription en 1942<sup>19</sup> ou encore depuis l'émeute ayant suivi la suspension de Maurice Richard en 1955<sup>20</sup>.

La défaite du OUI au référendum de 1980 freine cependant les ardeurs de bien des militants, puis celle de 1995 semble éteindre l'espoir de faire du Québec un pays souverain. Aujourd'hui, près de quinze ans après le dernier référendum<sup>21</sup>, qu'en est-il de cette ferveur nationaliste? Le discours indépendantiste s'essouffle : le Parti québécois lui-même, lors des campagnes électorales, écarte le projet de tenir un référendum. Dans ce contexte, les artistes sont de moins en moins enclins à prendre publiquement position en plus d'être de moins en moins nombreux à le faire.

Voyons si les lieux de l'engagement que l'on retrouve sur l'album *Manifestif* créent une rupture avec les discours nationalistes passés ou si, au contraire, ils s'inscrivent en continuité avec ceux-ci.

---

<sup>18</sup> Pour une définition ainsi qu'un historique de la chanson politique au Québec, voir l'ouvrage de Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)* (1990), Montréal, Triptyque, 127 p.

<sup>19</sup> Pour faire un bref rappel des événements, rappelons-nous que, au cours de la Seconde Guerre mondiale, à cause d'un manque d'effectif militaire pour le service outre-mer, le gouvernement de Mackenzie King tient, le 27 avril 1942, un plébiscite, lui qui avait pourtant affirmé deux ans plus tôt qu'il n'aurait jamais recours à la conscription : « Les Canadiens doivent répondre par OUI ou NON à la question suivante : "Consentez-vous à libérer le gouvernement de toute obligation résultant d'engagements antérieurs restreignant les méthodes de mobilisation pour le service militaire?" Le Québec répond NON dans une proportion de 71,2 pour cent. Les huit autres provinces donnent une majorité de OUI. Résultat global : OUI, 63,7 pour cent; NON, 36,3 pour cent. Ce fut, au dire de l'économiste François-Albert Angers, un "vote de race" » (Lacoursière *et al.*, 2001 : 433).

<sup>20</sup> Cette suspension fut en effet perçue comme un affront envers tout le peuple canadien-français, le Rocket étant alors le représentant par excellence de cette nation. Une foule fort estimable s'est donc réunie au Forum, le 17 mars 1955 pour témoigner sa hargne à l'endroit de Clarence Campbell, président de la Ligue nationale de hockey et responsable de la suspension de Maurice Richard.

<sup>21</sup> À la suite duquel Jacques Parizeau, dans son discours tant controversé donné après l'annonce des résultats, en avait promis un prochain, « Et pas dans quinze ans », avait-il dit.

### La prise d'assaut « locass »

Le premier rapoème que l'on peut entendre sur *Manifestif* est « L'assaut », écrit conjointement par les trois MC. Ce n'est pas sans raison qu'on le retrouve au début de l'album<sup>22</sup>, tout juste après la pièce « Mes enfants », qui fait entendre un jeu d'échantillonnage composé d'extraits du *Discours aux peuples du monde* de Charles de Gaulle<sup>23</sup>. En effet, il témoigne de la mission première que se donnent les Loco, soit de mobiliser le public autour de la question de la langue et de proposer une révolution poétique. Ainsi, aux dires des rapoètes, les mots peuvent être des armes, « [n]erfs / [d]'une guerre / [l]angagière » (*M* : 128, l. 32-34), des armes inoffensives toutefois, qui « embrassent » et « enlacent » le public (*M* : 127, l. 4).

La chanson s'adresse directement au public, cette « [d]ivinité topique » et « [u]topique » (*M* : 127, l. 7 et 6), et lui propose un pacte de fraternité (« Quand t'es à terre, on te r'lève comme un frère »), fondé sur la communication (« C'est la même / Bonne énergie qu'on brandit / Comme une unique épée / Taillée pour / Communiquer », *M* : 129, l. 51 et 56-60). Ainsi, les Loco annoncent avec fougue leur arrivée sur la scène musicale, avertissant l'auditeur qu'ils ne se cantonneront pas dans un champ de pensée particulier (« Notre discours court / Côté court et côté jardin », *M* : 128, l. 26-27), dans un langage qui fait se côtoyer les registres soutenu et populaire (« Nous rendent habiles au babil- / Boquet vocal Équivoque / Est la vocation soliloque / [...] / Tu vas *catcher* / qu'on peut *scratcher* pis *tchatcher* / tant qu'ça *match* et qu'ça *lock* », *M* : 128-129, l. 21-23 et 44-46. Ce sont eux qui soulignent), voulant concilier un propos contemporain avec les discours passés (« D'une guerre / Langagière / Que l'on mène avec front et fiers / Aux frontières d'hier et d'aujourd'hui en pensant à / [demain », *M* : 128, l. 33-37). La musique présente elle aussi cet amalgame

---

<sup>22</sup> Notons que dans le recueil de chansons, publié aux éditions coronet liv, elle apparaît à la toute fin et c'est plutôt « Manifestif » qui ouvre le livre, cette dernière étant pourtant la onzième piste de l'album.

<sup>23</sup> Cette pièce, « Mes enfants », du fait qu'elle n'est composée que d'extraits échantillonnés, de même qu'« Impression solennel levant » (huitième piste de l'album), n'apparaissent pas dans le recueil de chansons. Pour cette raison, je ne traiterai ni de l'une ni de l'autre dans le présent mémoire.

hétéroclite qui caractérise les chansons du trio rap. En effet, trois trames musicales sont juxtaposées : une orchestration classique (cuivres et percussions), une autre plus moderne (guitare et basse), auxquelles s'ajoutent les *scratches* du dj et compositeur, Chafiik.

Sans mettre de l'avant une thématique particulière, sinon le rap lui-même, ce premier rapoème se veut, tel un prospectus, énonciateur de l'esthétique locassienne, marquée par un mélange des registres, par un discours contemporain n'hésitant pas à puiser dans le passé et par une prise de position franche qui ouvre la voie à plusieurs champs de discussion.

### **Le nationalisme**

Les coiffes en forme de fleur de lys que les rapoètes arborent lors de leurs spectacles, les prises de position franchement indépendantistes qu'ils défendent dans les entrevues, de même que les divers événements politiques auxquels ils participent volontiers (fête de la Saint-Jean-Baptiste, Journée des patriotes, Moulin à paroles, etc.) sont autant d'éléments qui traduisent leur forte allégeance à la cause souverainiste. D'ailleurs, la quasi-totalité des rapoèmes de *Manifestif* chante la québécoïté et donc, le nationalisme. En fait, trois chansons seulement dérogent de ce programme : « L'empire du pire en pire », « Isabelle et Biz » et « Priapée la p'tite vite ». Toutes les autres abordent, d'une manière ou d'une autre, de près ou de loin, la réalité québécoïse, en s'attardant plus particulièrement aux sphères culturelle et politique. Parmi elles, deux portent spécifiquement sur la souveraineté du Québec : « Sheila, ch'us là » et « Vulgus vs Sanctus ».

La première, écrite par Batlam, Biz et Nacer Fouad Taïbi, s'adresse, tel que son titre l'indique, à Sheila Copps, ministre canadienne du Patrimoine de 1996 à 2003, notamment reconnue pour sa propension à distribuer largement le drapeau canadien dans le but de renforcer l'esprit unitaire du Canada. Les rapoètes y évoquent l'importance et l'urgence de proclamer l'indépendance du Québec. Ils présentent le Canada comme un « danger »

linguistique pour les Québécois, puisque le français, sous l'influence de cette terre anglaise, se « déshydrat[e] et suffoqu[e] » (*M* : 23, l. 16). Les Loco prennent donc le micro pour dénoncer la menace que constitue l'assimilation linguistique et pour faire un doigt d'honneur (« Réflexe majeur face à la mise à l'index », *M* : 25, l. 72) à la destinataire de ce rapoème, mais aussi, à travers elle, à tous les fédéralistes qui refusent au Québec le droit de se proclamer société distincte, préférant maintenir une union chapeauté par une culture canadienne-anglaise. Jusque-là, le discours ressemble beaucoup à celui défendu par les représentants souverainistes des années 60-70. Il faut cependant noter une particularité contemporaine : la présence d'un chant raï, entonné par Nacer Fouad Taïbi, qui manifeste clairement une ouverture à l'autre, élément absent lors de ces décennies. Cette intégration d'une voix étrangère s'explique entre autres par le fait que, d'une part, le Québec linguistique d'aujourd'hui n'est plus le même que celui d'il y a quarante ans, dû à l'importante vague d'immigration connue depuis, et d'autre part, le Québec musical n'est également plus le même : le mouvement de la musique du monde (« *world music* ») s'étend désormais sur l'ensemble de la planète et donne lieu à des métissages culturels à même la tradition musicale de chaque pays.

La seconde chanson explicitement souverainiste, signée par les trois rapoètes, constitue quant à elle une critique du Parti québécois. Déjà, on constate une rupture avec la décennie 70, durant laquelle les artistes étaient, en quelque sorte, les porte-parole de ce parti. Deux échecs référendaires plus tard, Loco Locass se permet de critiquer le travail de Lucien Bouchard, premier ministre et chef du Parti québécois de 1996 à 2001 – donc en poste au moment de la sortie de *Manifestif*. Le problème soulevé est en fait une critique maintes fois formulée à son égard, soit son manque d'action dans le projet de souveraineté au profit d'un plan économique qui visait le « déficit zéro ». Dans « Vulgus vs Sanctus », Loco Locass le somme de remettre le projet nationaliste à l'ordre du jour et, par le fait même, de raviver la flamme souverainiste du peuple québécois, même si cela implique de devoir mettre de côté

les questions économiques, puisqu'après tout, « la fin justifie les moyens » (*leitmotiv* de la chanson; on retrouve cette expression à la fin de chacun des onze couplets). Lucien Bouchard n'est cependant pas l'unique destinataire de cette chanson. L'énonciateur, un rapoète, s'adresse également à tous ceux et celles qui ont fait rater le premier rendez-vous avec l'indépendance : « C'est toi que je nique au mic, mec / Je rappelle à ta mémoire un certain soir / Où seul dans le noir de l'isoloir / Je te soupçonne mon homme / D'avoir eu peur du **bonhomme** Référendum » (*M* : 121, l. 69-73. Ce sont eux qui soulignent). Les échantillons sonores<sup>24</sup>, extraits du film *Le confort et l'indifférence* de Denys Arcand (1981), viennent surdéterminer cette accusation de couardise. On se rappellera que ce documentaire posait un regard critique sur la peur ayant paralysé bon nombre de Québécois lors du référendum de 1980. Arcand y donne à voir une population complexée devant la possibilité de la création d'un pays, préférant le confort rassurant du *connu* au bouleversement du changement.

Ainsi, Loco Locass reprend bel et bien un thème cher aux artistes des années 60-70, chantant à son tour la nécessité du pays à faire. Or la distance temporelle a nécessairement une incidence sur le discours des trois rapoètes, qui critiquent l'état de léthargie politique qui règne désormais au Québec. Ainsi, on remarque que les rapoèmes « Sheila, ch'us là » et « Vulgus vs Sanctus » sont plus branchés sur l'actualité politique que sur le « rêve » du pays, contrairement à ce qui était davantage mis de l'avant dans les années 60-70, et qu'ils comportent – du moins le second –, une critique du passé, ce que les textes des décennies 60-70 ne pouvaient bien évidemment pas faire.

---

<sup>24</sup> Les échantillons rapportent notamment le discours des politiciens et du peuple lors de la campagne référendaire de 1980, présentant les points de vue de certains souverainistes, dont René Lévesque, chef du Parti québécois à l'époque. Se trouvent également une série d'extraits rapportant les divers coûts associés à la souveraineté du Québec, extraits qui montrent à quel point les préoccupations économiques étaient au centre du débat. Enfin, la chanson se termine sur un échantillon laissant entendre une foule entonner « Gens du pays » de Gilles Vigneault.



## La langue

Sur *Manifestif*, cinq chansons portent spécifiquement sur la langue. On peut donc dire que ce thème est le plus important de l'album. D'autant qu'il apparaît également, de façon secondaire, dans d'autres rapoèmes de l'album, comme dans « L'assaut » ou « Sheila, ch'us là » par exemple. En outre, le travail stylistique, les jeux mots, le mélange des registres que présente chaque chanson sont autant d'indices qui prouvent que l'amour de la langue est la pierre angulaire de l'esthétique locassienne et le lieu d'engagement principal dans lequel s'inscrivent les trois rapoètes.

Les cinq rapoèmes en question sont : « Langage-toi », « Malamalange », « Manifestif », « Priapée la p'tite vite » et « Art poétik ». Les trois premiers dénoncent le problème linguistique au Québec, situation liée à la masse anglophone qui entoure la province de toutes parts, et proposent des solutions poétiques à « [c]e fléau qu'est la perte de mots » (*M* : 31, l. 12). Les deux autres constituent davantage un hommage à la poésie, où cette dernière est souvent comparée à la femme aimée. Voyons-les l'un à la suite de l'autre, afin de faire ressortir le message principal qu'ils envoient à l'auditeur.

« Langage-toi », chanson écrite par Batlam, dénonce une certaine forme de désengagement de la part des Québécois, désengagement qui se caractérise par une inaction généralisée (« **Le verbe faire / Est un verbe qui se perd / L'inaction est une aire de repos / Où plus d'un se perd** », *M* : 31, l. 1-5. Ce sont eux qui soulignent) et un mutisme autodestructeur (« Tant et tant de gens se terrent et se taisent de mon vivant / [...] / Je te susurre ceci : contemple le montant de ton bâillon / C'est comme signer son bail-bye! / Pour l'autoextermiNATION », *M* : 32, l. 36 et 43-45. Ce sont eux qui soulignent). L'énonciateur, encore un rapoète, invite l'auditeur à pallier la situation décrite précédemment en s'engageant par et dans la langue. Il lance un appel au public afin que celui-ci se réapproprie la langue, c'est-à-dire qu'il s'efforce de bien la connaître, pour ainsi bien la manier. Il convie donc le

destinataire à prendre en considération l'importance de cet outil de communication. Ce ne sont pas seulement les carences sur le plan du vocabulaire qui sont ici critiqués, mais également les détours de langage que prennent parfois certains gens et la fadeur des discours « politically correct » : « *Le politically correctness, ça m'agresse / Ça fait de tout de rien / [...] / À force de trop vouloir louvoyer, voyez-vous, le verbe est vérolé* » (*M* : 34, l. 71-72 et 75. Ce sont eux qui soulignent). Le déploiement d'un champ sémantique convoquant des termes reliés à la navigation<sup>25</sup> vient suggérer l'idée que la langue française en Amérique est actuellement en train de se diluer, voire de « couler » dans la « mer » de l'anglais. Ainsi, l'énonciateur en appelle à l'utilisation d'un discours riche, qui va droit au but. Il s'agit là d'une prise de position franche et illustre bien, de façon métalangagière, l'engagement même de Loco Locass.

« Malamalange », écrite par les trois rapoètes, pourrait, à certains égards, être perçue comme raciste à l'égard des « 300 millions » (*M* : 49, l. 21) d'anglophones vivant en Amérique, tant elle présente ces derniers comme une menace pour la langue française et l'identité québécoise. Or l'énonciateur se défend de cette xénophobie : « Y'm'pogne des fois des envies d'hermétisme à l'extrême / Une néo-nipponnerie / Une genre de juiverie / Mais j'vivrais mal d'être jugé lepéniste » (*M* : 50-51, l. 46-49) – ici, le néologisme « lepéniste » convoque la figure de Jean-Marie Le Pen, homme politique français, notamment critiqué pour ses positions contre un trop haut taux d'immigration en France. Si d'autres chansons de Loco Locass sont plus modérées, celle-ci propose un discours plutôt radical, en réaction au danger d'« extinction » (*M* : 49, l. 24) qui menace la langue française. Dans le deuxième couplet, la question de la langue est accolée à celle de l'identité. Sans langue, le peuple risque la dérive identitaire : « Où est ma langue? Où est mon esprit? // Où suis-je? / Qui suis-je? / Où vais-je? / Où vis-je? » (*M* : 50, l. 40-41) Une fois de plus, l'énonciateur affirme une prise de parole

---

<sup>25</sup> On retrouve notamment les expressions suivantes : « compte-goutte » (*M* : 32, l. 26), « goutte » (*M* : 32, l. 27), « eau » (*M* : 32, l. 28), « clepsydre » (*M* : 32, l. 29), « tangage » (*M* : 34, l. 68), « s'arrime » (*M* : 34, l. 68), « Loch Ness » (*M* : 34, l. 73), « louvoyer » (*M* : 34, l. 75), etc.

riche, franche et fière (dans sa « langue mal embouchée », *M* : 51, l. 51), critique à la fois l'usage malmené du langage et le « mutisme » (*M* : 51, l. 65) de trop de francophones, brandissant le spectre de la langue occitane, « langue d'oc », désormais disparue (*M* : 52, l. 75-77). Les référents intertextuels supportent le discours, notamment par les allusions à l'essai *Nègres blancs d'Amérique* (*M* : 53, l. 90) de Pierre Vallières et au poème « Speak White » (*M* : 53, l. 86, 88 et extraits sonores) de Michèle Lalonde, œuvres-phares de la décennie 60. Ces deux référents culturels associés à l'histoire du Québec évoquent, chacun à leur manière, la résistance à l'oppression anglophone et constituent une forme de défense de la culture francophone en Amérique. Ainsi, en s'inscrivant dans le sillon de ces artistes, Loco Locass réitère la position de ceux-ci quant à la promotion de la parole francophone.

« Manifestif », chanson qui donne son titre à l'album et écrite par les trois MC, n'est ni plus ni moins qu'un manifeste dont le propos se divise en deux thématiques principales : l'art, thème que nous aborderons un peu plus tard, et la langue. La présence d'un double registre soutenu et familier, la moquerie à l'égard des « guéguerres langagières » (*M* : 15, l. 55) et le travail formel attestent d'un désir certain de rendre hommage à cette dernière. À cet égard, l'énonciateur, un rapoète, dénonce les critiques faites au parler québécois et célèbre celui-ci en révélant sa richesse, sans évacuer les anglicismes et le registre familier qui le constituent, en le maniant de façon poétique (par le biais d'assonances, d'allitérations et de jeux de mots) et en le présentant, enfin, comme un moyen de *se* nommer dans toute sa singularité.

« Priapée la p'tite vite », signée par Batlam, se veut une ode à la poésie, insistant sur la jouissance que procure l'acte d'écriture. La particularité de ce rapoème réside dans l'équivoque qu'il présente : l'auditeur est en effet amené à se questionner sur la réelle nature de la « p'tite vite » évoquée. Généralement prise au sens de relation sexuelle hâtive, cette expression pourrait tout aussi bien ici signifier cette première acception, tout comme elle peut

désigner, pour le rapoète, le fait de chanter, en un court texte, son amour pour le langage, son amour des mots, qu'il associe à un plaisir charnel<sup>26</sup>. Alternant sans cesse les registres soutenu et familier, Batlam, l'énonciateur, réfère à l'acte sexuel tantôt dans un lyrisme « poli » (« je franchis ton Rubicond, au seuil critique, j'entre cambré dans ton antre et j'entraperçois un concentré d'éternité », *M* : 90, l. 36-38), tantôt dans un langage plus cru (« J'te parle sans capote / Capote pas ma botte / Secrète / C'est ma verve / Turgescente, / Dure, gorgée d'sens », *M* : 89, l. 12-17). « Priapée la p'tite vite » est une chanson typiquement « batlamienne », c'est-à-dire qu'elle met spécifiquement en avant-plan le plaisir ludique de la poésie, plaisir qui, ainsi que présenté, semble être aussi jouissif que la sexualité elle-même<sup>27</sup>. Notons par ailleurs le jeu de mots compris dans le titre même : en plus de « Priapée<sup>28</sup> la p'tite vite », on peut aussi entendre « Priape et la p'tite vite », Priape étant, dans la mythologie grecque, le dieu de la fertilité.

Enfin, le propos d'« Art poétik », autre texte de Batlam, repose sur le désir, formulé par le rapoète, de créer un lieu de rencontre entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs, par la rapoésie, donc par la langue. Assimilant les mots à des armes, il présente son art comme un moyen de s'engager dans diverses luttes sociales (racisme, sexisme, etc.) et de réunir toute l'humanité dans un même texte : « Entends ma voix / yage / Texturée par les coutures textuelles de l'humanité / J'ai 300 000 ans d'hommes et de femmes qui crient à bout portant / Dans mon sang » (*M* : 105, l. 49-53). L'énonciateur dit « entre[r] dans le rap telles celles qui entrèrent au carmel / [autrefois » (*M* : 104, l. 39-40). On comprend alors qu'il met sa foi dans

---

<sup>26</sup> Cette allusion érotique n'est pas sans rappeler le titre du troisième album de Loco Locass, *Amour oral*, qui joue également avec cette même ambiguïté sémantique.

<sup>27</sup> Cette ambiguïté sémantique avec laquelle joue Batlam est d'autant plus intéressante qu'elle est intrinsèquement liée au surnom même que s'est choisi le rapoète. En effet, ce nom est celui d'un personnage de la pièce de théâtre *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau, poète et dramaturge auquel les Loco font souvent référence. Comme le fait remarquer Dany St-Laurent, « l'analogie entre l'acte de création authentique et l'acte sexuel », si présente dans les rapoèmes que signe Batlam, rappelle celle que met en scène Gauvreau dans *Les oranges sont vertes* (St-Laurent, 2007 : 23-24).

<sup>28</sup> Une priapée étant un chant ou un poème obscène.

le rap, comme s'il s'agissait d'une religion, conscient du pouvoir de celui-ci, du pouvoir des mots.

Cette brève analyse des chansons portant sur la langue nous permet d'affirmer que le point de vue des rapoètes sur ce thème s'inscrit dans le sillon des chanteurs des années 60-70, du fait que les MC proposent le français comme la source même de l'identité québécoise, faisant l'éloge de la particularité du français québécois par le biais du mélange des registres notamment, et qu'ils rappellent la menace constante qui la guette, soit la domination de l'anglais en terre d'Amérique et à la tête du pouvoir économique. Or, il est tout de même possible de relever d'autres lieux de contestation dans lesquels s'inscrivent les Loco Locass. En effet, outre le nationalisme et la langue française, d'autres questions mobilisent le trio, lui inspirant des textes tout autant engagés.

### **Le capitalisme américain**

Loco Locass se positionne également par rapport aux systèmes politiques en place et, dans « L'empire du pire en pire », écrite par Biz, le trio émet une critique acerbe du capitalisme. L'énonciateur, qui s'identifie à Ben Hur (*M* : 42, l. 40), dénonce les pratiques de surconsommation qui prévalent dans bien des pays industrialisés du monde. Il s'érige contre l'hégémonie du capital et « lutte pour ne pas être un gosse du négoce ostentatoire » (*M* : 42, l. 26). Il dénonce également la servitude et l'avilissement qu'engendre ce système. Bien que le Québec soit au cœur des préoccupations des rapoètes, ces derniers portent également un regard sur ceux qui les entourent, entre autres sur leurs voisins américains, représentants par excellence du capitalisme. On y fait une allégorie de la civilisation romaine (par une comparaison avec des figures tutélaires de cette époque ayant voulu le pouvoir absolu), de manière à présenter les États-Unis comme un peuple oppresseur, gourmand (tant au sens propre que figuré), pollueur et injuste. Ce dernier est qualifié de barbare parce qu'il impose

« ses arts<sup>29</sup> et sa langue » (*M* : 42, l. 47) sans condition (« Alea jacta est<sup>30</sup> », *M* : 41, 42 et 45, l. 20, 49 et 83), « [a]u Nord, au Sud, à l'Ouest comme à l'Est » (*M* : 41, 42 et 45, l. 19, 48 et 82). Son attitude protectionniste, lorsque vient le temps de « la réciproque », qu'il s'agisse de libre-échange (allusion à l'ALÉNA, Accord de libre-échange nord-américain) ou d'imposition culturelle, est également dénoncée : « Ces cloportes nous ferment la porte » (*M* : 43, l. 60) ou « dégainent leur glaive / Toujours à la ceinture en cas de coup dur / Et transpercent le premier Perse venu » (*M* : 45, l. 70-72). Une réflexion environnementale se dégage du propos de cette chanson alors que l'énonciateur rappelle que cette surconsommation et cette gouvernance basée strictement sur l'économie affectent irrémédiablement la planète : « Tout cela m'atterre et me désespère / Car ma mère la terre se détériore / Attaquée par des terroristes matérialistes » (*M* : 43, l. 63-65). La chanson se termine par une mise en garde au président des États-Unis<sup>31</sup>, qui est tour à tour appelé Néron et Caligula. L'énonciateur l'invite à ouvrir l'œil, car, dit-il, à l'instar des deux empereurs auxquels il est comparé, son pire ennemi n'est pas formé des autres peuples résistants, mais se veut plutôt son peuple lui-même :

Mais l'ennemi des Romains  
 Est à porté de la main  
 Ce n'est pas le Gaulois, le Goth, le Mongol ou le Phrygien  
 Non, non, Néron  
 Regarde ton peuple de gros lards  
 [...]
 Ton empire ne peut qu'aller de pire en pire et s'autodétruire (*M* : 45, l. 73-77 et 81).

<sup>29</sup> On remarquera ici le jeu de sonorité compris dans ce vers : on peut en effet entendre à la fois « ses arts et sa langue » ainsi que « César et sa langue », cette dernière interprétation étant directement liée à l'allégorie romaine dont il est question tout au long du texte.

<sup>30</sup> « Le sort en est jeté », formule célèbre de César.

<sup>31</sup> Qui était, en 2000, soit à la sortie de *Manifestif*, Bill Clinton.

## La sphère culturelle

Dans le terme « rapoésie », il y a les mots *rap* et *poésie*. Je l'ai dit précédemment, la poésie constitue un objet de discours chez Loco Locass. Aussi, n'est-il pas étonnant de constater que le rap en est un également, tout comme la musique et la culture en général. Quatre chansons témoignent de ces lieux d'engagement.

D'abord, « Potsotjob », écrite et composée par Chafiik, met de l'avant les idéaux défendus par ce dernier, soit l'amour de la musique et l'importance de servir cette passion coûte que coûte : « j'continue / J'm'insinue vers l'avant / J'ruse pour le fric / J'm'amuse avec la zique / En espérant qu'ça clique autour de moi / Foi d'Chafiik / J'lâcherai pas » (*M* : 60, l. 43-49). Le texte ne questionne pas uniquement les aspirations musicales des artistes, qui tendent trop souvent à se plier aux modèles français ou états-uniens (« Au Québec / On a quek 'tites tendances / À pas trop faire confiance / À ce qu'on est vraiment / On fait comme en France ou, plus choquant / On s'abaisse en "s'amerloquant" », *M* : 59, l. 4-9), mais également le manque d'idéal au sein de la société québécoise actuelle (« La trêve / De rêves / Qui crève / Le cœur / De la nation / Stagnation », *M* : 59, l. 25-30). Après avoir dénoncé cette situation, Chafiik expose sa vision personnelle de la vie : il dit croire en ses rêves, affirme suivre son instinct, espère un jour arriver à son but (« qu'ça clique autour de [lui] », *M* : 60, l. 47) et se promet de ne jamais abandonner, peu importe les difficultés qu'il pourra rencontrer. La chanson se clôt sur une invitation lancée au destinataire, qui demeure ici indéterminé, à prendre son avenir en main, à ne pas laisser les autres choisir pour lui la voie à suivre et à respecter ses idéaux, si utopiques soient-ils.

« Manifestif », dont on a déjà glissé un mot plus tôt, aborde également le thème de la culture. Ce manifeste vise d'abord à dénoncer les clichés, les stéréotypes liés au rap, à la musique et à la poésie. Une quête de liberté y est évoquée : liberté de penser (« J'évite ceux qui m'disent d'éviter **quoi que ce soit** », *M* : 13, l. 27. Ce sont eux qui soulignent), mais aussi

liberté de créer (« J'm'inquiète des étiquettes étriquées / Tout est truqué, trop tronqué / T'es comme traqué pis la track est tracée », *M* : 16, l. 82-84). Ensuite, suivant la structure du manifeste (dénonciation/proposition/démonstration<sup>32</sup>), cette chanson met de l'avant la vision musicale des rapoètes. Celle-ci est fondée sur la liberté d'emprunter au rap ses moyens de rendre hommage à la langue, sans nécessairement adhérer à son idéologie, souvent associée à l'univers des gangsters : « **Mon rap est pas trop pro-gansta / Y'est pas trop pro-ganja / C't'un topo pro-langage** » (*M* : 13, l. 1-3. Ce sont eux qui soulignent). Les MC disent plutôt militer « [p]our une poésie elliptique / [o]ù bruit le silence » (*M* : 15, l. 62-63), pour un discours constitué « [d]'signes qui clignent / [d]e symboles qui résonnent » (*M* : 17, l. 95-96). Enfin, après avoir dénoncé les clichés qui entourent le milieu culturel, puis proposé une vision particulière de l'art, Loco Locass adopte un style qui lui est propre, caractérisé par des jeux polysémiques, afin d'illustrer de façon métalangagière le discours même de ce rapoème : un discours « singulier » qui cherche à se détacher de la masse (« L'esprit grégaire / C'pas trop mon *trip* », *M* : 15, l. 56-57. Ce sont eux qui soulignent), mais qui « advien[t] pluriel » (*M* : 15, l. 70) sur le plan sémantique (grâce, notamment, à la polysémie). Fait à souligner : chacun des rapoètes prend en charge au moins un couplet (un dans le cas de Biz et de Chafiik et 4 dans le cas Batlam). Aussi est-il possible de percevoir les revendications chères à chacun d'eux dans leur(s) couplet(s) respectif(s). Pour Batlam, c'est l'amour de la langue qui est exprimé, un amour quasi érotique, qui se dit par le biais notamment de métaphores, d'allégories et de référents poétiques. Biz défend l'identité québécoise qu'il ne veut pas voir se dissoudre dans un bassin linguistique anglophone. Quant à Chafiik, il rend compte, une fois de plus, de sa vision musicale, hétérogène, singulière, presque sacrée, au sens où la musique offre, à ses yeux, un don d'ubiquité à celui qui la fait.

---

<sup>32</sup> À propos de la structure des rapoèmes en lien avec celle du manifeste, lire *Nos sillons d'engagement* (2007), plus spécifiquement la première partie du troisième chapitre, intitulée « La rapoésie comme manifeste », p. 66-85.



Dans « Médiatribes », texte collectif, les médias sont la cible des « rapcritiques », ainsi que l'annonce le mot-valise (« média » et « diatribes ») du titre : après une introduction ironique, dans laquelle Batlam et Biz jouent le rôle de journalistes se réjouissant du meurtre sanglant d'un enfant, l'insignifiance du contenu que présentent les médias y est dénoncée, de même que le phénomène de convergence pratiquée par ceux qui détiennent le monopole de ce marché, telles les compagnies Hollinger, Québecor et Power Corporation (*M* : 97, l. 61-62). Au-delà de cette critique, le but de la chanson semble être, essentiellement, de conscientiser le public à la manipulation dont il est potentiellement victime. L'énonciateur, qui « [d]ans l'dos / [n'a] pas de poignée » (*M* : 97, l. 56-57), incite en effet ses concitoyens à garder un œil critique sur ce qu'on leur présente. La finale identifie, plus explicitement encore et de façon nominative, quelques principaux manipulateurs de l'information. Les trois rapoètes, à tour de rôle, s'adressent directement à ceux-ci sans aucun ménagement. À titre d'exemples, voici quelques-unes de ces diatribes :

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

[...]

Mes diatribes à **Diane Francis**<sup>33</sup> pour qui tous les séparatistes sont  
marqués du 666

[...]

Mes diatribes à **Radio-Énergie**<sup>34</sup> qui filtre les chansons qui sont pas  
lustrées, laquées, polies (*M* : 98, l. 72-76, 82-85 et 107-110. Ce sont  
eux qui soulignent).

Enfin, « I represent rien pantoute », autre chanson écrite par Chafiik, dénonce le manque d'originalité et d'innovation chez les starlettes populaires (du domaine rap ou autre). L'énonciateur, un rapoète, critique par le fait même les compagnies de disques, productrices de ces vedettes édulcorées, et les stations de radio qui les diffusent. Le sixième couplet,

---

<sup>33</sup> Directrice du *Financial Post*, section du journal *National Post*, connue pour ses opinions tranchées et son aversion pour la cause souverainiste.

<sup>34</sup> Station radiophonique commerciale basée à Montréal.

entonné par Biz, critique plus spécifiquement l'univers hip-hop, monde dominé par diverses communautés ethniques, qui tend à vouloir tenir Loco Locass hors de ses rangs. Si les chansons présentent habituellement une tonalité festive, cette fois, c'est une voix enragée que l'on entend, supportée par une musique plutôt *trash*. Le groupe défend sa différence en disant refuser tout chemin déjà tracé « où la pensée est prémâchée » (*M* : 114, l. 73).

### **Les conflits intergénérationnels**

Malgré le fait que Loco Locass poursuive en quelque sorte le travail entamé par la génération 60-70, le trio ne se gêne pas pour pourfendre les principaux représentants de celle-ci : les baby-boomers. « Boom baby boom! », écrite par Biz et Batlam, présente le point de vue d'un membre de la jeune génération à propos des baby-boomers. Son discours n'est ni plus ni moins qu'une mise en procès de la génération qui le précède. Sans ménagement, l'énonciateur dénonce le monopole qu'exercent certaines de ces personnes – en âge de prendre leur retraite – sur le marché de l'emploi, leur quête de l'éternelle jeunesse qui fait d'elles des êtres superficiels, leur dépolitisation et leur rétractation incongrue sur le plan politique – en lien avec le projet de souveraineté –, l'importance et la supériorité qu'ils s'octroient par rapport aux plus jeunes (ou aux plus vieux) ainsi que leur propension à évacuer sans discernement des valeurs du passé :

Idéaux  
Industrio-sociaux  
Pseudo-modernité  
Telles étaient les deux belles mamelles desquelles  
L'athée que tu étais tétais [sic] le Léthé  
Oubliant tout ce qui t'avait précédé  
Ce fut le décès des  
Valeurs citées périmées  
DANS LA Libre Cité  
C'est d'valeur  
Quand l'bambin *flush* le patriarche avec l'eau du bain (*M* : 68, l. 67-  
77. Ce sont eux qui soulignent).

Quelques « bons coups » des baby-boomers sont tout de même salués : « Foudroyer Duplessis avec l'équipe du tonnerre / Clairier l'clergé : c'est clair, c'est c'qu'y fallait faire » (*M* : 70, l. 114-115). Ainsi, selon l'énonciateur, les boomers ont su mener des combats importants; le problème, c'est qu'ils semblent avoir délaissé leurs idéaux collectifs, basés sur la solidarité sociale, et s'être repliés sur eux-mêmes, sombrant dans leur petit confort individuel : « Mais là où tu me perds, père, c'est quand je te vois, toi / Jadis idéaliste et souverainiste / Maintenant matérialiste et pédéraliste » (*M* : 70, l. 118-120).

### **L'amour**

Certains thèmes, plus universels, sont également abordés, tels que l'amour. Dans chacun des rapoèmes où on le retrouve, il est lié à la poésie.

L'une des rares chansons strictement poétiques de l'album est « Isabeille et Biz ». Si les textes portant sur l'amour sont généralement écrits par Batlam, celui-ci est signé par Biz. Le « rapoète » (*M* : 77, l. 11) y rend un hommage à son amour et sa « muse » (*M* : 78, l. 25), une fille prénommée Isabeille, et émet le souhait que leur bonheur actuel dure à jamais : « Belle Isa je nous imagine à jamais zen » (*M* : 77-78, l. 23 et 40). Empruntant la forme d'un plaidoyer qu'il ferait devant un jury, Biz jure son amour à Isabeille et tente de se disculper de tous les excès émotifs qu'il a pu ou pourra avoir à son égard : « Elle pourra m'accuser d'harcèlement textuel / [...] / Je ne peux la quitter, vous devez m'acquitter / [...] / Je suis non coupable / Pour cause d'aliénation sentimentale » (*M* : 78, l. 31-38).

Le propos de « Priapée la p'tite vite » qui, comme je l'ai dit précédemment, tourne autour du plaisir, quasi charnel, qu'éprouve Batlam lorsqu'il écrit de la poésie, de même que le jeu polysémique que l'on retrouve dans ce rapoème tendent également à inscrire celui-ci dans cet autre lieu de l'engagement qu'est l'amour.

Il en est de même pour « Art poétik ». Là encore, la poésie est comparée à la femme aimée : « Je veux être à fleur de mot / Tendre la peau des mots-tambours / De cet appeau t'appeler ma leurreuse amour » (*M* : 103, l. 19-21).

On constate que l'amour est, dans un cas, source de poésie (représentée par le personnage de la muse), et dans l'autre, la poésie elle-même (poésie qui prend, dans les rapoèmes écrits par Batlam, la forme d'une amante).

### **Le vandalisme**

Bien que le vandalisme et l'anarchisme soient souvent associés à l'idée de manifester, le caractère « manifestif » des textes locassiens se distancie clairement de ces formes de violence. En effet, les rapoètes s'y opposent, notamment dans « La casse du 24 », écrite par Batlam et Biz. On y dénonce les manifestations et le saccage qui, durant quelques années, clôturaient inmanquablement les célébrations de la fête de la Saint-Jean-Baptiste. L'énonciateur critique ces événements en les qualifiant de « gratuit[s] » (*M* : 83, l. 6) et infantilise ceux qui en sont responsables : « jeunesse larvée / – Pas même sevrée, la morve au nez – » (*M* : 83, l. 4-5), « p'tit criss » (*M* : 83, l. 23)... Ce qui surprend le plus ici, c'est que Loco Locass n'hésite pas à catégoriser les émeutiers en les associant de facto aux jeunes et en faisant de ce trait – la jeunesse – une valeur négative. Bien qu'une telle critique de la jeunesse de la part de Loco Locass soit difficile à expliquer, on comprend tout de même la prise de position adoptée dans ce texte. On peut facilement deviner que le trio, groupe ouvertement souverainiste, s'offusque de voir la fête nationale du Québec saccagée de la sorte.

### **Conclusion**

Cette analyse des lieux de l'engagement présentés dans les rapoèmes de *Manifestif* nous donne un bon aperçu de l'éventail des sujets abordés par Loco Locass. Nous sommes

désormais en mesure de confirmer que ce trio s'inscrit dans la tradition des chanteurs des années 60-70, réitérant un point de vue assez semblable quant aux questions du nationalisme et de la langue française, à quelques détails près. Toutefois, il serait faux de croire que les rapoètes ne s'en tiennent qu'à ces questions. En effet, des thèmes qui touchent davantage les sujets d'actualité et d'autres pouvant être dits « universels » sont également au centre des préoccupations locassiennes.

Sept chansons sur quinze reprennent les principaux idéaux défendus dans les années 60-70. Quant aux chansons au discours considéré plus contemporain, on en compte dix. Celles-ci traitent du capitalisme américain, de la sphère culturelle, des conflits intergénérationnels, de l'amour et du vandalisme. Notons que certaines chansons reprennent à la fois les thèmes du nationalisme et de la langue française, tout en en proposant de nouveaux. C'est le cas de « Manifestif », de « Priapée la p'tite vite » et d'« Art poétik ». « L'assaut », chanson d'ouverture, se détache quant à elle d'une certaine manière du reste du corpus, puisqu'elle constitue davantage une prise de contact entre les artistes et le public plutôt qu'une prise de position quelconque.

On peut donc conclure que les Loco Locass innove sur le plan thématique, plus qu'on ne pourrait le croire à première vue. Cela ne les empêche néanmoins pas de participer, en quelque sorte, à une « course à relais » (*M* : 105, l. 47) avec le passé.

## Chapitre 2

### L'actualisation de l'engagement

[...] le texte est un tissu de citations, issues de milles foyers de la culture.

— Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*

Pourquoi redire, avec gaucherie et présomption, ce qui fut tant de fois raconté de plus belle façon et en réelle connaissance de cause par de « vrais » écrivains? Parce que le rap est tout cela aussi : une parole jeune, souvent gauche et très certainement présomptueuse, mais parole quand même, témoin d'une sensibilité à voir ou « revoir » le monde. Œuvrer à dire, au mieux de ses possibilités, de ses connaissances, au mieux de son existence – et dans une forme, s'obligeant à la contrainte, donc – un je-ne-sais-quoi d'indicible qui nous remue, nous bouleverse et qui se précisera, deviendra, seulement dans le labeur heureux de l'écriture, voilà qui est noble, absolument. Et téméraire!

— Alain Thernes, *Poids plume*

Maintenant qu'il a été établi que Loco Locass s'inscrit bel et bien dans une tradition québécoise engagée, voyons quels dispositifs formels les rapoètes déploient pour actualiser la notion d'engagement ou, dit autrement, quelles particularités esthétiques permettent au trio de renouveler une posture qui peut sembler pour certains dépassée.

L'emploi de thèmes d'actualité, que nous avons identifiés au premier chapitre, est certes un élément qui situe les chansons du groupe dans l'« ici et maintenant ». Nous avons vu que les Loco Locass s'intéressent tout autant à des sujets « de leur temps » qu'à des questions qui préoccupent le peuple québécois depuis des décennies, tels que la langue et la souveraineté. Or ne s'en tenir qu'aux thèmes abordés dans les textes locassiens ne saurait suffire à rendre compte de l'engagement du trio. En effet, la portée engagée de leur discours

n'est pleinement saisissable que si l'on se penche aussi sur son fonctionnement. Là réside également, à mon avis, les raisons qui expliquent le succès connu par la formation depuis maintenant onze ans, succès remporté tant auprès des jeunes qu'auprès de leurs parents, tant à la radio que dans les cours de littérature au cégep et à l'université et, j'oserais même dire, tant chez les souverainistes que chez certains fédéralistes... Je crois que la force poétique de Loco Locass repose précisément sur cette capacité de susciter, malgré la répétition du discours, l'intérêt de tant d'auditeurs.

Parmi les divers éléments qui inscrivent le trio dans le sillon de la tradition engagée tout en actualisant le discours qui y est rattaché, il en est deux qui s'imposent : l'intertextualité – et son pendant musical, l'échantillonnage – ainsi que la voix, modulée par le genre qu'est le rap ainsi que par les contraintes qu'impose celui-ci. Chacun de ces éléments joue un rôle primordial dans l'actualisation de l'engagement contemporain; l'intertextualité agit à titre de courroie de transmission idéale entre le passé et le présent, et la voix, ou plutôt l'usage de la voix préconisé par le rap, fait entendre un discours multiple, capable de rendre compte du contexte québécois actuel.

### **Une courtépointe textuelle et musicale**

L'étude des chansons de Loco Locass commande nécessairement que l'on soulève la question des filiations. En effet, les trois membres du groupe se posent comme de véritables héritiers de leurs prédécesseurs sur les plans culturel et littéraire, et ce, de multiples façons. Tant au sens propre que figuré, les liens filiaux sont plus qu'importants : sur le plan familial d'abord<sup>35</sup>, mais également sur le plan métaphorique. En effet, en analysant les chansons du trio, on constate qu'une part non négligeable du discours est liée à la tradition culturelle dont sont issus les trois jeunes hommes, tradition se manifestant par la présence de références

---

<sup>35</sup> Les rapoètes ont effectivement pour parents des artistes et des intellectuels. Le père de Biz est professeur dans un cégep; la mère de Batlam est traductrice et son père est l'écrivain-dramaturge André Ricard; enfin, Chafiik est le fils du musicien et compositeur Vincent Dionne et de l'écrivaine Abla Farhoud.

intertextuelles – filiation symbolique qui leur permet en quelque sorte de s’inscrire dans l’histoire de la littérature.

L’intertextualité et son pendant musical, l’échantillonnage, procédés majeurs de l’esthétique du groupe, constituent certes des éléments déterminants d’actualisation des discours. Comme ils sont très semblables l’un et l’autre (l’un se présentant sous forme textuelle et l’autre, sous forme musicale), je les analyserai conjointement.

La notion d’intertextualité, loin d’être récente, se veut extrêmement large et recoupe plusieurs significations. D’où le fait qu’elle fut l’objet d’études de nombreux théoriciens. De Julia Kristeva – la première à introduire le mot en France à la fin des années 1960 – à Laurent Jenny, en passant par Mikhaïl Bakhtine, Gérard Genette, Roland Barthes, Michael Riffaterre et Antoine Compagnon, le terme d’intertextualité a pris maints visages, de sorte qu’il englobe désormais tout à la fois : « citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collages de toutes sortes [...] » (Samoyault, 2005 : 5). Tiphaine Samoyault, dans son ouvrage *L’intertextualité. Mémoire de la littérature*, avance que cette ambiguïté autour de la notion d’intertextualité s’explique en fait par la

bipartition de son sens en deux directions distinctes : l’une en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat); l’autre en fait une notion poétique, et l’analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d’énoncés littéraires (par le moyen de la citation, de l’allusion, du détournement, etc.) (Samoyault, 2005 : 7).

Parmi les différentes façons d’approcher l’intertextualité, on peut distinguer celle, extensive, de Kristeva de celle, plus restrictive, établie par Genette. Partant des travaux de Bakhtine sur le dialogisme, Kristeva, dans son ouvrage *Sémiotikè*, où apparaît le terme *intertextualité* pour la première fois, évoque l’appartenance nécessaire de tout texte au grand contexte littéraire :

le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d’ailleurs, ces deux axes, qu’il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas



clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citation [sic], tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double (Kristeva dans Rabau, 2002 : 56-57).

Cette conception rejoint de très près celle que Barthes, théoricien associé à la revue littéraire

« Tel Quel », énonce sous l'entrée « Texte (théorie du) » de l'*Encyclopædia universalis* :

tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui (Barthes, [s.d.] : en ligne. C'est lui qui souligne).

La définition que donne Gérard Genette de l'intertextualité, quant à elle, diffère quelque peu de celle avancée par les théoriciens de « Tel Quel ». Dans son célèbre essai intitulé *Palimpseste. La littérature au second degré* (1982), il établit une typologie assez rigoureuse de ce qu'il nomme *transtextualité*<sup>36</sup> et restreint l'*intertextualité*, l'un des cinq types de relation de la *transtextualité*, à une

relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre (Genette dans Rabau, 2002 : 70. C'est lui qui souligne).

Ainsi, « Genette nettoie le champ d'intertextualité pour en faire une notion opératoire plus qu'idéologique », c'est-à-dire que, contrairement à Kristeva, « il ne dit plus rien [...] du rapport du texte littéraire au discours social » (Rabau, 2002 : 68-69).

---

<sup>36</sup> Genette définit cette « transcendance textuelle du texte » ainsi : « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres texte [sic] » (Genette dans Rabau, 2002 : 70).

Comme la pratique de l'intertextualité chez Loco Locass prend mille et un visages, il ne sera pas question ici de choisir entre l'une ou l'autre des définitions données par Kristeva et Genette, d'autant plus que

le terme d'intertextualité est en fait le plus souvent employé en un sens qui se situe à mi-chemin entre le sens très large de « Tel Quel » et le sens très restreint de Genette, puisque le plus souvent il recouvre les deux sens d'inclusion et de dérivation mais exclut ce que Genette nomme [...] métatexte, architexte et paratexte (Rabau, 2002 : 69).

Il s'agira plutôt de tenir compte des différents liens que peuvent entretenir les chansons avec les éléments intertextuels qu'elles incorporent. Néanmoins, une présentation des concepts généraux s'imposait.

Pour ce qui est de l'échantillonnage, on retrouve des réflexions intéressantes sur le sujet dans les travaux du philosophe américain Nelson Goodman, notamment dans son ouvrage *Manières de faire des mondes*, paru en 1978, puis traduit en français en 1992. Notons cependant que Goodman ne considère pas l'échantillon au sens strictement musical du terme. En effet, lorsqu'il en parle, il réfère tout autant à l'échantillon de tissu qu'à celui de tapisserie ou même de minerai de fer; c'est alors la notion de réutilisation, de réinsertion d'un matériau donné dans un nouveau cycle culturel qui est déterminante. Qu'importe sa nature, l'échantillon remplit toujours, selon le philosophe américain, une fonction symbolique :

Être-un-échantillon-de, ou exemplifier, est un peu quelque chose comme une relation du type être-un-ami [...] Mais exemplifier est à coup sûr symboliser – l'exemplification n'est pas moins que la représentation ou l'expression, une forme de référence (Goodman, 1992 : 88).

En ce qui concerne l'échantillon dans son acception plus contemporaine, c'est-à-dire au sens de référent sonore, l'ouvrage *Pour une esthétique du rap* (2004) de Christian Béthune en propose une synthèse intéressante, en insistant sur les enjeux qui l'entourent. Reprenant la thèse de Goodman, Béthune rappelle à son tour la dimension symbolique de l'échantillon :

dans la mesure où il *fait référence* à l'objet qu'il échantillonne, il s'agit donc d'une expression codée en soi. Échantillonner c'est donner

à voir – ou en l’occurrence à entendre – sur un autre plan une (ou plusieurs) qualité(s) que, pour diverses raisons, l’objet échantillonné n’est pas actuellement en mesure de faire valoir (Béthune, 2004 : 71. C’est lui qui souligne).

De tout cela, on retiendra que les procédés d’intertextualité et d’échantillonnage sont intrinsèquement liés, chacun établissant un lien entre le texte original et sa citation.

Mais passons à la question qui nous occupe particulièrement : comment l’intertextualité chez Loco Locass peut-elle être considérée comme l’un des principaux éléments permettant d’actualiser le discours? Alors qu’à première vue on pourrait arguer que le rappel d’éléments du passé nous y ramène, je soutiens plutôt que la reprise de textes ou de pièces musicales relevant de la tradition offre à l’artiste créateur la possibilité de confronter le passé et le présent et de reformuler les propositions du passé. C’est d’ailleurs ce que souligne Nathalie Piégay-Gros, dans l’ouvrage *Introduction à l’intertextualité* :

chaque époque relit à la lumière de son actualité politique, idéologique, scientifique, artistique... les œuvres du passé et leur confère des valeurs qu’elle portait en germe sans les expliciter. Une des richesses de l’intertexte est qu’il constitue une sorte d’échangeur entre la bibliothèque et l’histoire (Piégay-Gros, 1996 : 88).

Ainsi, sans créer de rupture complète avec ce qui s’est fait avant, et tout en demeurant attachés à un discours reconnu, voire à une idéologie déjà formulée, les rapoètes parviennent à renouveler le propos entourant une question maintes fois abordée, en y ajoutant les couleurs de leur époque.

Je l’ai déjà mentionné, la référence intertextuelle fait partie intégrante de l’esthétique locassienne, à tel point que l’on trouve très peu de chansons sur l’album *Manifestif* qui ne comportent pas d’échantillons musicaux. Et l’éclectisme de ceux-ci est notable : on y relève non seulement des extraits musicaux empruntés à d’autres musiciens, chanteurs et groupes, mais aussi des extraits de discours politiques, de monologues humoristiques, de films, de poèmes récités et de bulletins de nouvelles. Sans en dresser l’inventaire complet – il serait trop risqué d’en oublier –, voici, en vrac, quelques-uns des discours et des œuvres dont des

éléments ont été prélevés et insérés dans les rapoèmes contenus sur *Manifestif* : le « Discours aux peuples du monde » de Charles de Gaulle<sup>37</sup> et son fameux « Vivre le Québec libre! »<sup>38</sup>, le monologue humoristique « L'argent ou le bonheur » d'Yvon Deschamps<sup>39</sup>, la pièce musicale « Marche hongroise » de Berlioz<sup>40</sup>, le poème « Speak white » de Michèle Lalonde et la chanson « J'ai un bouton sur le bout de la langue » de la Bolduc<sup>41</sup>, la chanson « Les ailes d'un ange » de Robert Charlebois<sup>42</sup>, des bulletins de nouvelles<sup>43</sup>, la chanson « Nataq » de Richard Desjardins<sup>44</sup>, la chanson « The Power » du groupe allemand Snap! et le poème « Compagnons des Amériques » de Gaston Miron, récité par Jean Faubert<sup>45</sup>, le film documentaire *Le confort et l'indifférence* de Denys Arcand ainsi que la chanson « Gens du pays » de Gilles Vigneault<sup>46</sup>.

Cette liste laisse certes transparaître l'importance que Loco Locass accorde au discours sur la souveraineté du Québec et sur l'expression de l'identité québécoise, bien que certains éléments n'appartiennent pas au strict contexte québécois. Si l'on se réfère à ce que Christian Béthune dit à propos de l'échantillonnage, on ne peut que constater le rapport de filiation qui est alors illustré : « la pratique du sampling va encore plus loin : non seulement elle renvoie aux objets sélectionnés, mais elle nous présente un échantillonnage des univers culturels où ses objets sont prélevés » (Béthune, 2004 : 72). En insérant des extraits qui sont déjà dotés d'une grande valeur symbolique, Loco Locass invite le public à écouter son album non pas uniquement en fonction du contexte social des années 2000, mais en considérant également tout un passé politique et culturel propre au peuple québécois, duquel s'inspire nécessairement *Manifestif*.

---

<sup>37</sup> Dans « Mes enfants ».

<sup>38</sup> Dans « Sheila, ch'us là ».

<sup>39</sup> Dans « Langage-toi ».

<sup>40</sup> Dans « L'empire du pire en pire ».

<sup>41</sup> Dans « Malamalangué ».

<sup>42</sup> Dans « Potsotjob ».

<sup>43</sup> Dans « Médiatribes ».

<sup>44</sup> Dans « Art poétik ».

<sup>45</sup> Dans « I represent rien pantoute ».

<sup>46</sup> Dans « Vulgus vs Sanctus ».

Dans tous les cas, le choix des échantillons semblent relever d'un choix finement réfléchi. Ainsi, l'insertion d'un extrait du monologue « L'argent ou le bonheur » d'Yvon Deschamps illustre, de façon métalangagière, le propos même de la chanson « Langage-toi », puisqu'il met en scène un personnage peu instruit, au parler plutôt boiteux et asservi aux riches – à son patron plus particulièrement. De même, le poème « Speak white » est un référent majeur de la culture québécoise, représentant tout à la fois une forme de résistance à l'oppression anglophone et une défense de cette culture en Amérique, tout comme « Malamalangué », le rapoème qui l'abrite. Certes, le poème de Michèle Lalonde va bien au-delà de la question de la langue, mais il semble tout de même que les revendications qui y sont avancées passent principalement par celle-ci. Son titre même suffit pour nous en convaincre. Ainsi, en s'inscrivant dans le sillage de Michèle Lalonde, Loco Locass réitère la position de celle-ci, position selon laquelle la parole francophone se doit d'être entendue. L'extrait de la chanson « Nataq », présent à la fin d'« Art poétik », évoque la lutte pour la survie d'un peuple menacé d'extinction, l'espoir de laisser sa trace, un peu comme le fait l'énonciateur par le biais de son rapoème. L'écho du poème « Compagnons des Amériques » de Miron dans « I represent rien pantoute » est quant à lui plutôt antinomique, voire ironique, puisque le sujet-énonciateur de ce poème chante son amour au Québec comme terre fertile de la poésie, alors que le propos du rapoème consiste plutôt à critiquer les artistes qui négligent l'innovation artistique au profit du succès, ainsi que nous l'avons vu dans le premier chapitre. Cette référence à l'œuvre de Miron peut s'expliquer comme proposition d'un modèle pouvant contrecarrer la situation décriée. Enfin, les extraits sonores tirés du *Confort et l'indifférence* qui parsèment le texte de « Vulgus vs Sanctus » enrichissent ce dernier d'un supplément de sens. En effet, le documentaire de Denys Arcand pose un regard critique sur la peur démobilisatrice de bon nombre de Québécois et de Québécoises lors du référendum de 1980 devant la nouveauté du projet souverainiste, au même titre que « Vulgus vs Sanctus ». On le

constate : l'échantillonnage permet une sorte de dialogue entre les discours de différentes époques, en plus de soutenir, de façon métadiscursive, le propos des rapoèmes.

Ces échantillons ajoutent aussi aux textes – déjà fort riches – une pluralité de sens. Ils participent au discours des Loco et, du fait qu'ils sont pour la plupart des discours connus et reconnaissables, dotent les chansons d'une certaine crédibilité. Dans cette perspective, on peut dire que le procédé d'échantillonnage remplit quelques-unes des fonctions que Vincent Jouve assigne à l'intertextualité, soit :

- la fonction *éthique* (le renvoi intertextuel, témoignant de la culture du narrateur, renforce son *ethos*, c'est-à-dire sa crédibilité);
- la fonction *argumentative* (la référence à un texte reconnu et faisant autorité peut servir de justification à un propos ou une attitude);
- la fonction *herméneutique* (le renvoi à un intertexte fait toujours sens et, dès lors, précise ou complique le sens du texte lu) (Jouve, 2001 : 82. C'est lui qui souligne).

Or si les échantillons sonores et les extraits de textes servent de support au discours qui les emploie, il importe de souligner que ce rapport n'est pas unidirectionnel : les chansons de Loco Locass, à leur tour, profitent à ces discours passés, en les actualisant. En effet, en utilisant ces matériaux, Batlam, Biz et Chafiik confirment que les chansons, les discours politiques ou humoristiques et les poèmes nés au plus fort de la vague nationaliste des années 1960-1970 – bassin premier de leurs puisements – sont toujours d'actualité. Si pour plusieurs le mouvement souverainiste semble s'essouffler, Loco Locass s'époumone à nous convaincre du contraire dans un débit à en perdre haleine. Et, à mon sens, l'échantillonnage comme l'intertextualité y sont pour beaucoup.

Comme je l'ai souligné plus tôt, il est d'autres échantillons qui ne font aucunement référence à la question nationale. Citons par exemple l'extrait de la « Marche hongroise » de Berlioz, le célèbre succès « The Power » de la formation Snap! ou les segments de bulletins de nouvelles. Or si on y regarde bien, on constate que les chansons dans lesquelles ils apparaissent ne portent pas sur la souveraineté, mais plutôt sur la prétention hégémonique des

États-Unis, sur le « star-système » et sur l’abrutissement des médias. Cependant, quel que soit le sujet auquel ils sont reliés, ces échantillons servent, ici aussi, d’appui aux textes rapoétiques.

Au même titre que l’échantillonnage, l’intertextualité chez Loco Locass se présente sous forme de références de diverses natures; onomastiques : « Car il fait **Beusoleil** sur **Desjardins** qui ont **Ducharme** / Et du haut **Dumont** nous nous **Miron** dans le vacarme<sup>47</sup> » (*M* : 25, l. 67-68. Ce sont eux qui soulignent), télévisuelle : « Jouant de leur vie comme on joue au Jeopardy / Pardi, passant outre l’ironie de La P’tite Vie / Dans un 4 et Demi<sup>48</sup> » (*M* : 24, l. 41-43), musicale : « C’est que même le phoque en Alaska / Y rêvait aux États<sup>49</sup> » (*M* : 59, l. 10-11), dramatique : « Je suis en guerre ouverte / Les oranges sont vertes<sup>50</sup> » (*M* : 66, 69 et 72, l. 31-32, 105-106 et 160-161), picturale et biblique : « à la défloraison de ton Jardin des Délices<sup>51</sup> » (*M* : 90, l. 32) et j’en passe<sup>52</sup>. Ces quelques exemples montrent une fois de plus que les Loco puisent abondamment dans la culture québécoise, mais également que la culture lettrée (Beusoleil, Dumont, Gauvreau...) et la culture populaire (*Jeopardy*, *La p’tite vie*...) se côtoient.

Outre l’hétérogénéité des discours repris par les trois rapoètes, les types de recours intertextuels sont également fort variés : citation, allusion, mention, métatexte, etc. La chanson dans laquelle ce procédé foisonne le plus, et sous plusieurs de ces formes, est très certainement « Art poétik ». On y retrouve notamment des évocations de Gabriel García

---

<sup>47</sup> On note dans ces vers des jeux de mots avec les noms de quelques poètes et écrivains québécois, soit Claude Beusoleil, Richard Desjardins, Réjean Ducharme, Fernand Dumont et Gaston Miron.

<sup>48</sup> Sont ici nommés trois populaires émissions de télévision, soit le jeu-questionnaire *Jeopardy*, la série *La p’tite vie* et le téléroman *4 et demi*.

<sup>49</sup> Allusion à la chanson « La complainte du phoque en Alaska » du groupe québécois Beau Dommage.

<sup>50</sup> Comme je l’ai déjà souligné au premier chapitre, *Les oranges sont vertes* est une pièce de théâtre écrite par Claude Gauvreau.

<sup>51</sup> Le « Jardin des Délices » est un triptyque du peintre néerlandais d’origine allemande Jérôme Bosch, représentant le paradis terrestre, où l’on retrouve Adam, Ève et leur progéniture.

<sup>52</sup> Il est par ailleurs évident que pour repérer toutes les références culturelles, l’auditeur devra être doté d’une solide encyclopédie personnelle (Eco, 2004), si l’on considère qu’elles vont des poètes québécois jusqu’aux groupes rock américains (un passage du rapoème « Malamalangué » fait en effet allusion au groupe engagé Rage Against the Machine : « Ma *rage* contre la machine est une mutinerie contre le mutisme », *M* : 51, l. 65. C’est moi qui souligne). Je reviendrai plus avant, dans le prochain chapitre, sur ce travail de reconnaissance qui incombe au public.

Márquez, de Jean Racine, de Louky Bersianik, de William Shakespeare, de Claude Gauvreau, d'Alighieri Dante, d'Honoré de Balzac, d'Anton Tchekhov, de Gaston Miron, de Francis Ponge, de Pierre Perreault et de Michel Brault, en plus de l'extrait musical de « Nataq » de Richard Desjardins entendu en clôture, dont j'ai déjà parlé. Ici, les référents québécois ne sont pas majoritaires, ce qui tend à suggérer que le rapport de filiation qui unit Loco Locass à l'univers poétique déborde le cadre du Québec et s'inscrit dans une relation beaucoup plus grande avec la culture occidentale moderne. Il me semble que cette ouverture sert tout de même l'actualisation du discours nationaliste : en l'alimentant de références issues de la mythologie ainsi que de toute l'histoire littéraire et en ne le limitant pas au seul contexte québécois, Loco Locass exprime un trouble identitaire qui touche également d'autres sociétés, d'autres cultures – un peu à la manière de Miron lorsqu'il s'adresse aux différents poètes qui l'ont inspiré, dans son poème « En une seule phrase nombreuse » :

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés  
– poètes de tous pays, de toutes époques –  
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures  
que les vôtres, mais d'une façon, frères  
c'est un bien grand hommage à vous  
car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre  
il y a des mots entre eux, qui sont  
leur propre fil conducteur de l'homme  
merci (Miron, 1970 : 88).

Ainsi peut-on comprendre la référence à García Márquez dans « Art poétik » : « Ci-gît “Cent ans de solitude” / Sens-tu ma sollicitude pour ta négritude? » (*M* : 104, l. 25-26)

Ailleurs sur *Manifestif*, Loco Locass fait référence à d'autres peuples ayant combattu pour leur indépendance. C'est le cas notamment dans « Sheila, ch'us là », où l'on retrouve une citation d'Albert Camus, écrivain-philosophe né en Algérie<sup>53</sup> : « Me revient le propos d'Albert Camus / L'eusses-tu lu tu l'eus cru lustucru / “Le préalable de l'indépendance / Est

---

<sup>53</sup> Il est cependant à noter que Camus a toujours entretenu une position complexe par rapport à la bataille algérienne pour l'indépendance. Pied-noir, c'est-à-dire, dans le cas présent, Algérien né de parents français, il n'était pas en faveur de l'indépendance de l'Algérie, bien qu'il se soit néanmoins opposé aux impérialismes coloniaux.



le refus de toute négociation” » (*M* : 24, l. 29-32). Le trio établit alors un lien avec le reste de l’humanité, déniaut le reproche souvent adressé au discours nationaliste québécois voulant que celui-ci soit replié sur lui-même et fermé aux autres cultures. Leurs textes proposent ainsi une certaine ouverture sur le monde, trait propre à la littérature contemporaine.

Mais je me permets de revenir sur la pièce « Art poétique », puisqu’elle m’apparaît être l’une des chansons qui illustre le mieux le juste partage entre le caractère engagé des chansons de Loco Locass et leur poéticité, qualité sur laquelle repose leur force d’actualisation des discours. Le souhait du rapoète de donner lieu à une rencontre entre le passé et le présent, entre l’ici et l’ailleurs, par le biais principalement des référents intertextuels, y est clairement exprimé à travers cette image de « course à relais » (*M* : 105, l. 47) entre tradition et contemporanéité. La métaphore « Que mes mots dans mes veines deviennent / Des bélougas blancs / Pêchés à même la mer du temps / **“Pour la suite du monde”** » (*M* : 106, l. 55-58. Ce sont eux qui soulignent) évoque le documentaire de Perreault et de Brault, d’ailleurs intitulé *Pour la suite du monde*, qui date de 1963 et qui présente un groupe de jeunes gens de l’Isle-aux-Coudres désirant faire renaître la pêche au marsouin, afin de renouer avec l’héritage de ceux qui les ont précédés. Cette allusion surdétermine le rapprochement entre le passé et le présent que le rapoète propose de faire par le biais de son art et du legs qu’il souhaite laisser aux générations à venir.

Dans son essai intitulé *Les Testaments trahis* (1993), Milan Kundera aborde notamment cette question de la reprise de textes anciens et rappelle le rapport de celle-ci avec la contemporanéité. Il donne l’exemple de Stravinski s’inspirant explicitement de Pergolèse : « La *transcription ludique* d’une œuvre ancienne était pour lui comme une façon d’établir une communication entre les siècles » (Kundera, 1993 : 97. C’est lui qui souligne). Cette observation pourrait tout aussi bien convenir à l’œuvre de Loco Locass. J’ajouterais même que ce travail de « transcription ludique » permet non seulement une communication entre les

siècles, mais également une compréhension entre les différentes générations d'une même époque. On ne peut le nier, le rap s'adresse d'abord et avant tout aux jeunes<sup>54</sup>; le fait de mettre ces derniers en contact avec des textes du passé et avec des événements qu'ils n'ont pas connus, par le biais d'une parole qui leur est destinée, actualise nécessairement ces éléments historiques. Le métadiscours contenu dans « Art poétik » rend compte une fois de plus de cette autre fonction remplie par l'intertextualité qu'est celle de la communication entre les époques. D'où la métaphore d'une courtepoinTE faite à partir des écrits passés : « Entends ma voix / yage / Texturée par les coutures textuelles de l'humanité / J'ai 300 000 ans d'hommes et de femmes qui crient à bout portant / Dans mon sang » (*M* : 105, l. 49-53). Notons que l'effet d'écho supportant ces vers, donnant l'impression que la voix de Batlam en porte plusieurs autres en elle-même, renforce à son tour le propos même du discours.

Cette juxtaposition de la tradition et de la modernité est observable jusque dans la musique même. Lors de l'analyse de la chanson « L'assaut », au premier chapitre, j'ai mentionné que trois trames musicales s'y chevauchent : une première, classique (jouée par les cuivres et les percussions), une deuxième, contemporaine (soutenue par une guitare et une basse) et une troisième, d'autant plus contemporaine (laissant entendre les *scratches* du dj et rapoète Chafiik). Force est donc de constater que c'est l'*ensemble* de l'esthétique locassienne qui est marqué par ce rapport entre le passé et le présent.

Dans un autre ordre d'idées, l'intertextualité peut également servir de mise en contexte d'un discours ou, plutôt, de préalable légitimant le texte citant : « Si texturé soit-il / Ton texte doit expliquer le contexte de ton cortex » (*M* : 55, l. 124-125). En renvoyant à des œuvres qui défendent l'idée d'indépendance et l'importance de se tenir debout<sup>55</sup>, comme le font le poème

---

<sup>54</sup> Il est d'ailleurs notable que, lors du spectacle de la Fête nationale sur les Plaines d'Abraham à Québec, le 23 juin 2009, Biz s'adressait au public par des formulations du genre : « Vous, les jeunes... », comme si la foule n'était composée d'aucun « adulte ».

<sup>55</sup> En contestant et en dénonçant la condition d'aliénation du peuple québécois.

« Speak white » ou l'essai *Nègres blancs d'Amérique*, les Loco Locass renforcent leurs propos sur le plan rhétorique.

Notons finalement que l'intertextualité et l'échantillonnage, bien qu'ils servent le plus souvent à établir un réseau de filiation, peuvent à certaines occasions être utilisés dans une logique tout à fait contraire. Ainsi, dans la pièce « I represent rien pantoute », l'échantillon musical de la chanson « The Power » (entre le cinquième couplet et le sixième) et l'allusion à la chanson « La force de comprendre » du groupe rap Dubmatique (*M* : 112, l. 28), deux succès radiophoniques des années 1990, sont loin d'être « des-amis-de », pour reprendre l'expression de Goodman. Ces référents constituent plutôt des contre-modèles convoqués à titre d'illustrations concrètes du travail artistique que le rapoème conteste :

Adulés par leurs cliques clinquantes  
Ils cliquent leurs *beats* de tapettes tape-à-l'œil  
[...]  
J'dénonce l'attitude des pseudo-stars locales  
Attirées pas le trou noir  
L'abattoir de l'art  
Le vacuum  
Du boum-tchik-a-boum (*M* : 111, l. 10-11 et 22-27. Ce sont eux qui soulignent).

### **Une voix américanisée**

Ayant établi que l'emploi de l'intertextualité dans l'écriture peut remplir une fonction rhétorique – soit convaincre le public que le discours patriotique est toujours d'actualité –, voyons maintenant en quoi la voix du trio soutient cette entreprise de renouvellement de la ferveur nationaliste.

Le poète et romancier québécois René Lapierre, dans son essai intitulé *Écrire l'Amérique*, s'est penché sur le « sens de l'Amérique et de l'américanité pour un écrivain québécois » (Lapierre, 1995 : 9). Il y expose en fait le paradoxe majeur des écrivains et écrivaines du Québec, paradoxe qui constituerait une spécificité propre à ceux-ci, c'est-à-dire

le duel déchirant entre les deux territoires d'attache que sont pour eux la France (territoire d'attache par la filiation) et les États-Unis (territoire d'attache géographique). On peut croire que cette spécificité de l'écriture québécoise imprègne la voix même des écrivains, qui doivent continuellement faire des choix sur le plan linguistique : dois-je écrire dans un français international, plus fade, mais accessible au plus grand nombre? Ou plutôt mettre de l'avant le parler de « chez nous », duquel les Français disent n'y comprendre « que dalle »? Lorsqu'il s'agit de la chanson, s'ajoute la question non plus simplement langagière, mais linguistique : français ou anglais?, question qui revient à dire : me limiter au marché québécois et éventuellement conquérir le marché français, ou m'ouvrir les portes du marché international? Pris entre deux cultures, l'une représentant leurs origines culturelles et l'autre, leurs réalités contemporaines, les artistes québécois voient leurs valeurs constamment tiraillées. Comme quoi il est difficile de se sortir des liens de filiation... Selon Lapierre, la solution à cet écartèlement résiderait dans l'acceptation du dualisme qui nous caractérise :

La seule chance pour le Québécois de sortir de cette triple contradiction entre la langue qu'il parle, le pouvoir qu'il désire et la culture qu'il rejette, c'est sans doute de donner du champ à sa conscience américaine, d'envisager une tout autre culture et un tout autre rapport au pouvoir, non plus strictement fondé sur de l'identitaire mais capable d'intégrer, d'articuler l'hétérogène (Lapierre, 1995 : 28).

À mon avis, bien qu'ils interrogent ce dualisme dans leurs chansons (« Où est ma langue? Où est mon esprit? // Où suis-je? Qui suis-je? Où vais-je? Où vis-je? », *M* : 50, l. 40-41), les Loco ont su tirer profit de ces deux entités que sont la France et les États-Unis et trouver leur propre voix, une voix mitoyenne, intégrant le legs de la tradition aussi bien que les traits de la modernité. Cette voix, façonnée par les accentuations du genre rap – modèle américain –, est entre autres marquée par la polyphonie – soutenue par un collage associé principalement à l'univers culturel québécois, lui-même marqué par ses origines françaises.

Puisque mon objet d'étude est la chanson, il me semble nécessaire de lier la question de la voix à celle de la musique. Je crois en effet que le choix qu'ont fait Batlam, Biz et Chafiik d'opter pour le rap comme porte-voix n'est pas à négliger. Le rap étant né dans les ghettos de New York, il est très certainement rattaché à l'idée d'américanité. Mais le rap des Loco est indéniablement d'inspiration française, ne serait-ce que par la langue employée<sup>56</sup>. De plus, les trois rapoètes québécois ont choisi le genre qui a présentement la cote chez les jeunes. Cela constitue une rupture certaine avec la tradition musicale québécoise : plutôt que de faire de la chanson à texte ou de la musique folklorique, habituellement associée à l'expression de l'identité québécoise<sup>57</sup>, Loco Locass canalise au contraire son discours nationaliste dans un genre typiquement états-unien. À l'instar de quelques autres formations de la sphère « moins radiodiffusée », tels Mononc' Serge et Guerilla, Loco Locass renouvelle le discours souverainiste par le biais d'une voix/e nouvelle et singulière. Ici encore, passé et présent se rencontrent, accentuant une fois de plus la capacité d'actualiser les discours dont fait preuve Loco Locass. Et malgré un environnement musical au goût du jour et une voix des plus contemporaines, les Loco, en utilisant le procédé d'échantillonnage, font tout de même entendre l'écho des voix du passé.

Plus encore, la polyphonie se manifeste également par l'entremise de différentes collaborations. Sur l'album *Manifestif*, outre celles apparaissant dans les extraits échantillonnés et celles des trois MC, on retrouve en effet d'autres voix : dans « Sheila, ch'us là », le chant raï de Nacer Fouad Taïbi se mêle au rap du trio; dans « Langage-toi », une voix féminine, celle d'Amélie Caron, partage le microphone avec les voix masculines des rapoètes; enfin, dans « Isabelle et Biz », des chants tibétains interprétés par Claude Despins s'ajoutent

---

<sup>56</sup> Les chansons de Loco Locass sont toutes en français à l'exception d'une seule, en anglais, « Roc Rap », que l'on retrouve sur l'album *IN VIVO*.

<sup>57</sup> Dont Robert Léger souligne d'ailleurs une remontée en force depuis 1995 (Léger, 2003 : 124). Lire également, à propos de cette réappropriation du folklore comme mode d'actualisation du discours nationaliste, l'article de Luc Bellemare, « Le folklore, arme de persuasion dans la musique populaire québécoise avant et après l'âge d'or des chansonniers », paru dans *La chanson francophone contemporaine engagée* (Bizzoni et Prévost-Thomas, 2008 : 39-64).

à celui de Biz. De même, à l'automne 2007, Loco Locass s'est joint au rappeur algonquin Samian, le temps d'une chanson, pour enregistrer « La paix des braves », dans laquelle la voix autochtone est mise à l'avant-plan. Cette hétérogénéité des voix laisse non seulement voir – ou plutôt entendre – une certaine ouverture à l'autre – voix féminine, voix étrangère, etc. –, mais elle actualise par le fait même le discours souverainiste en renouvelant l'idée de nation québécoise, qui, chez Loco Locass, comme je l'ai mentionné dans le premier chapitre, se veut extensive et intègre notamment les différents peuples colorant le paysage culturel québécois d'aujourd'hui. Donc, même lorsqu'il aborde la question de la souveraineté du Québec, le trio ne se ferme pas pour autant à la diversité culturelle et aux autres nations.

La voix particulière des Loco se caractérise également par un mélange des registres langagiers, procédé stylistique d'ailleurs fort récurrent dans l'esthétique rap. Puisque la langue occupe une place de choix dans leur esthétique, tant sur le plan de la forme que du contenu, on comprend facilement le désir qu'ils peuvent avoir à jouer, littéralement, avec les mots : « “La langue, il ne faut pas seulement la défendre, il faut la vivre”, dit Batlam, convaincu que par l'utilisation d'un riche vocabulaire, on développe la force de ses opinions, on permet l'existence de choses ignorées » (Perreault, 2000 : C1). Comme le faisaient Godin et Miron à leur époque, Loco Locass nous prouve que le parler populaire québécois est en mesure, aujourd'hui encore, d'enrichir la langue, capable qu'il est de témoigner d'une réalité propre à un peuple francophone situé en territoire majoritairement anglophone. Dans une entrevue accordée à Christopher Jones, Biz aborde le même problème que Lapierre soulève dans *Écrire l'Amérique* en le liant notamment au fait linguistique :

Même au Québec, chanter en français avec un accent québécois, c'est pratiquement un geste politique. Tu te rends compte? Les chanteurs populaires ici ont toujours tendance à avoir un accent presque français pour avoir le sentiment de la mère patrie. [...] Ça te montre à quel point l'identité québécoise est ambivalente et schizophrène, à cheval entre la France et les États-Unis. On a beaucoup de misère à affirmer si on est clairement québécois. Et nous, par le rap, ce qui est sensationnel c'est que c'est un genre qui met de l'avant l'affirmation

de soi-même, haut et fort, avec un micro. Tassez-vous, taisez-vous, j'ai des choses à dire. Et ça, c'est logorrhée, c'est verbeux. Le rap va très bien, pour affirmer l'identité du Québec de façon moderne. Parce que c'est pas la guitare au coin du feu avec une barbe puis des sandales. C'est bien aussi parce que ça nous rend moderne et nord-américain [sic] ici, maintenant. Pas il y a quinze ans, maintenant (Jones, 2006 : 33-34).

D'une chanson à l'autre, cette hétérogénéité linguistique qui caractérise l'*ici* et *maintenant* dont parle Biz est constamment rappelée. À titre d'exemple, voici comment elle se manifeste dans la chanson « Manifestif » :

Mon manifeste fesse festivement  
Spring!  
**Din dents, en dents de scie**  
**Simonack!**  
Ma bouche s'abouche à ta bouche  
Pis t'*french* en français  
Smack!  
[...]  
Tu penses que j'fais l'*split* j'm'explique : j'milite  
Pour une poésie elliptique  
Où bruit le silence (sic)  
Sourdent les accents de ma Sainte accidentelle mystique (*M* : 13 et 15,  
l. 13-19 et 61-64. Ce sont eux qui soulignent).

Par leurs voix mêmes, les trois membres de la formation illustrent à merveille cette rencontre entre passé et présent, en faisant côtoyer un registre soutenu, garant de la tradition littéraire française, et un registre plus populaire, celui du Québec d'aujourd'hui, nécessairement influencé par la langue anglaise qui l'entoure. Henri Meschonnic parlerait probablement de « marques culturelles situées ». En effet, dans son ouvrage *Critique du rythme*, où il accorde tout un chapitre la question de la voix, celui-ci soutient qu'« oralité et spatialité, dans des rapports divers selon les cultures, sont inséparables », du fait que la voix porte en elle « des marques culturelles situées » (Meschonnic, 1982 : 275 et 280). C'est ainsi qu'il en vient à placer la voix, la diction et le dit dans un rapport commun nécessaire :

La voix et la diction, dans leur rapport nécessairement étroit, découvrent ceci, que la voix, qui semble l'élément le plus personnel, le plus intime, est, comme le sujet, immédiatement traversée par tout ce qui fait une époque, un milieu, une manière de placer la littérature,

et particulièrement la poésie, autant qu'une manière de se placer. Ce n'est pas seulement la voix qu'on place. C'est une pièce du social, qu'est tout individu (Meschonnic, 1982 : 284-285).

De plus, cette diversité sur le plan du registre peut être considérée comme un moyen de célébrer la beauté de la langue française parlée en Amérique, précisément caractérisée par sa double appartenance. De cette façon, Loco Locass réalise le souhait qu'évoque Lapierre pour tout écrivain du Québec, faisant du parler québécois un moyen de se détacher de la masse, de *se nommer*. Le trio rap assume donc pleinement ce dilemme identitaire propre aux artistes du Québec et, par là même, renforce le sentiment nationaliste.

Donc, le genre rap permet au registre soutenu de côtoyer le registre familier. Mais plus encore, l'importance qu'il accorde aux jeux langagiers donne à entendre un autre type de mélange, soit celui d'expressions vieilles et d'autres, tout à fait contemporaines. Une fois encore, passé et présent s'entremêlent. Redite, direz-vous? J'en conviens. Mais l'esthétique de Loco Locass est ainsi tissée qu'on ne peut passer sous silence cette constante. Or pour demeurer dans le sujet qui nous préoccupe, il importe de se demander en quoi cette cohabitation lexicale permet d'actualiser le discours nationaliste. Le lien peut paraître flou et même inexistant à première vue. Pourtant, il existe. En effet, la richesse du vocabulaire qui est présenté dans les textes locassiens oblige l'auditeur – du moins celui qui s'y arrête – à aller chercher dans le dictionnaire la signification de certains mots et expressions. Cette recherche met alors le public en contact avec des expressions vieilles, pratiquement inutilisées de nos jours, mais qui témoignent du parler populaire des époques antérieures et, partant, de la richesse du lexique québécois. Cette leçon de choses est donc l'occasion d'enrichir le bagage linguistique et culturel des auditeurs, héritage du passé, qui, d'une certaine manière, fortifie l'appartenance et le lien identitaire qui les rattachent tous à leur histoire. D'où l'idée que cette hétérogénéité sur le plan du langage peut renouveler le sentiment nationaliste.



Issu des milieux populaires, le rap propose généralement une voix franche, sans détour, qui n'a pas peur des mots. Cette particularité stylistique est bien présente chez Loco Locass et, sans prétendre qu'elle ne sert que cette cause, je soutiens qu'elle participe à faire avancer le discours souverainiste québécois. Dans leurs chansons, Batlam, Biz et Chafiik n'hésitent jamais, malgré de nombreuses diversions métaphoriques, à mettre au jour des problèmes dans lesquels s'enlise depuis des décennies la nation québécoise, comme s'ils nous enjoignaient de nous départir de conflits inutiles, comme celui entourant le parler dit « politiquement correct ». Je l'ai mentionné lors de l'analyse thématique, les chansons « Langage-toi » et « Malamalange », notamment, illustrent de façon métadiscursive l'importance de donner aux mots une couleur, un poids, si l'on souhaite éviter la dissolution de la langue française. Dans le même esprit, un passage de « Manifestif » propose que l'on puisse être nationaliste sans pour autant s'embourber dans des considérations linguistiques qui ne font rien avancer : « une langue qui m'élançe / Au-dessus des guéguerres langagières politiques / Si j'en suis tributaire, l'esprit grégaire / c'pas trop mon *trip* / C'qui m'empêche pas d'être / Pa tri o tique » (*M* : 15, l. 54-59. Ce sont eux qui soulignent). Dans cet extrait comme ailleurs sur l'album, les Loco tendent à renouveler le discours sur la langue, discours intrinsèquement lié à la question de l'identité nationale, en le libérant de polémiques qui, selon eux, sont complètement improductives.

Enfin, le fait que Loco Locass soit une formation regroupant trois membres implique d'emblée qu'il y ait plurivocité. Ainsi, chaque rapoème présente un jeu de voix qui vient soutenir le propos du texte chanté. Comme le fait remarquer Biz, c'est le *dit* de chaque chanson qui détermine en quelque sorte le nombre de voix entendues :

Des fois, c'est un texte collectif parce qu'on parle souvent des problèmes collectifs des Québécois, donc ça impose trois voix, une certaine énergie. Des fois, c'est un texte plus intimiste alors il y a une seule voix. Sur « Spleen », par exemple, c'est un texte de moi; il y a seulement ma voix qui est là. C'est mes bébites personnelles. Mais quand on parle de « Libérez-nous des Libéraux », où là on s'adresse à

la collectivité québécoise, et bien les trois chantent le refrain. On est toujours au service de la chanson (Jones, 2006 : 33).

Dans cet extrait, Biz fait référence au corpus de l'album *Amour oral*, mais on peut faire ressortir des exemples comparables de *Manifestif*. En effet, on y trouve à la fois des chansons collectives, dans lesquelles les voix des trois MC s'entremêlent dans une proportion à peu près équitable (dans « L'assaut », « Malamalangué », « Manifestif » et « Vulgus vs Sanctus », notamment), et des chansons plus personnelles, dans lesquelles on n'entend qu'une seule voix, les deux autres venant simplement appuyer la première sur des accents toniques. Chacun des rapoètes y présente deux chansons personnelles : la voix de Batlam porte « Langage-toi » et « Priapée la p'tite vite », celle de Biz, « L'empire du pire en pire » et « Isabeille et Biz » et, finalement, celle de Chafiik, « Potsotjob » et « I represent rien pantoute ». On voit alors apparaître les « spécialités » de chacun et les thèmes qui leur sont chers. Ainsi, les MC expriment leurs intérêts particuliers – qui sont, rappelons-le, la poésie pour Batlam, la politique et l'amour pour Biz et la musique pour Chafiik –, soit par le biais d'un couplet personnel dans une chanson collective, soit en s'appropriant une pièce complète. Ainsi, les chansons qui abordent les deux principaux créneaux du groupe – la langue et la souveraineté – sont généralement déclamées par les trois rapoètes et celles renvoyant aux préoccupations personnelles de chacun sont interprétées par leur auteur respectif. Dans un cas comme dans l'autre, l'énonciation se fait généralement au *je*. On pourrait s'attendre à ce que le discours nationaliste émis soit au *nous*, or ce n'est pas le cas. J'y vois un moyen pour les rapoètes de donner à ce discours une voix singulière, la leur, témoignant de leur propre vision du monde.

## **Conclusion**

L'analyse de l'intertextualité, de l'échantillonnage et de la voix chez Loco Locass démontre que ces trois procédés stylistiques constituent autant de moyens de remettre à

l'avant-plan un discours depuis longtemps ressassé au Québec, en l'occurrence le discours nationaliste, en le présentant comme étant encore d'actualité, mais surtout, selon une perspective nouvelle.

Les deux premiers procédés provoquent l'entrechoquement du passé et du présent ainsi mis au service l'un l'autre. Ceci n'est pas sans rappeler la proposition faite par Piégay-Gros, dans *Introduction à l'intertextualité* : « L'intertextualité manifeste donc le souci d'une tradition et d'une mémoire vive qui résistent à toute tentative de scission, d'occultation et de rupture » (Piégay-Gros, 1996 : 104). De plus, ils enrichissent le discours locassien, déjà fort étoffé, en lui donnant une crédibilité que le trio n'a pourtant point de difficulté à établir.

En ce qui concerne la voix, accentuée par le genre rap, on constate qu'elle permet à son tour de singulariser un discours proprement québécois, le faisant se démarquer de la tradition sans néanmoins s'en détacher complètement. Loco Locass arrive ainsi à insuffler à la flamme souverainiste une énergie nouvelle, un vent de jeunesse, en l'enrichissant de sa vision contemporaine.

Il importe également de souligner que les nombreuses allégories employées tendent à mettre la cause souverainiste en rapport avec les autres peuples du monde, la plaçant sous un éclairage universel. Dans *Manifestif*, ces métaphores sont plus ou moins présentes, servant principalement à décrire la façon qu'ont les États-Unis de gouverner, en la comparant à celle de quelques grands empereurs romains, sans pitié pour aucun (dans « L'empire du pire en pire »). Cependant, sur l'album *Amour oral*, les allégories sont plus manifestes. Loco Locass décrit les relations entre le Québec et le Canada comme s'il s'agissait du conflit israélo-palestinien (dans « Résistance ») et associe sans vergogne l'attitude du Canada envers le Québec à celle du Ku Klux Klan et au nazisme (dans « La censure pour l'échafaud »). Si les comparaisons semblent exagérées, on peut tout de même admettre que le fait de renvoyer à des mythes ou à des événements majeurs de l'Histoire, pour expliquer un contexte situé et

daté, tend à donner à ce dernier une portée plus universelle. C'est donc pour toutes ces raisons que je crois que Loco Locass réussit avec brio le tour de force d'actualiser un discours vieux de plus de 170 ans.

Certes, il existe sans doute d'autres éléments pouvant revaloriser la pertinence du discours engagé qui dominait dans les années 1960-1970. Ma lecture/écoute des chansons contenues sur l'album « Manifestif » me laisse cependant croire que ceux que nous avons abordés ici constituent trois moyens majeurs de renouveler le sentiment nationaliste.

### Chapitre 3

#### L'acte de communication artistes-public : une portée *engageante*

D'où les deux fonctions que, simultanément ou alternativement, [la poésie orale] remplit au milieu de nous : l'une, divertissante, suscite le savoir ou provoque le rire; l'autre, efficace, sacralise, spécifie ou déclenche l'action.

— Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*

Rien que de manger, c'est un travail : il faut couper la viande, la porter à sa bouche, mâcher.

— Bertolt Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art 2*

Jusqu'ici, l'étude des thèmes et des principaux procédés stylistiques déployés par Loco Locass a permis de dresser un portrait de l'esthétique du groupe et de mettre au jour sa portée engagée. Je me propose maintenant de pousser un peu plus loin l'analyse de l'engagement chez cette formation rap et de montrer que la démarche de Batlam, Biz et Chafiik peut également être qualifiée d'*engageante*.

D'entrée de jeu, il importe de définir ce que signifie pour moi l'expression « engageante ». J'entends par là que la communication liant le trio à son auditoire incite celui-ci à s'engager à la suite du groupe. Cette incitation à l'engagement se manifeste sur deux plans : d'abord, par un appel à l'autre<sup>58</sup> *explicite*, puis par un appel à l'autre *implicite*. Bien que la chose eût été fort intéressante, je ne chercherai pas à montrer si les chansons peuvent avoir un impact concret et observable sur les auditeurs, à savoir si elles engagent *réellement* ces derniers dans une lutte sociale ou politique. Laissant de côté cette dimension empirique, je

---

<sup>58</sup> L'« autre » renvoyant ici à chacun des auditeurs.

situeraï mon étude sur le plan de l'analyse textuelle, en m'intéressant à chacun des deux plans. Dans un premier temps, je relèverai les passages où des adresses directes à l'auditeur sont envoyées. Je considère que ces adresses ont pour but non seulement d'entrer en contact avec ce dernier, mais également de l'inscrire à même le discours engagé des MC et, éventuellement, de le convaincre de prendre part à l'action. Dans un deuxième temps, je me pencherai sur le second plan, qui relève davantage du domaine sémantique. Il s'agira de voir quels signes implicites les rapoètes envoient à leur destinataire afin que celui-ci se joigne à eux, par le biais d'une démarche interprétative. L'objectif de ce chapitre sera de démontrer que l'œuvre locassienne ne peut être vue comme étant unidirectionnelle – c'est-à-dire partant de l'artiste vers le public –, mais plutôt dynamique, prévoyant à même son dispositif une large place à la participation du public.

Une autre précision s'impose, soit celle de spécifier de quel public il est ici question. Dans un article portant sur le lecteur engagé<sup>59</sup>, intitulé « D'un engagement, l'autre... Dissolution ou reconfiguration de la notion aujourd'hui? », Annie Rouxel propose de différencier deux types de lecteurs, en fonction des notions d'implication et d'engagement, distinction qui constituera mon point de départ :

Le lecteur impliqué réagit au texte le temps de sa lecture, le lecteur engagé inscrit durablement en lui le gain de conscience acquis dans l'expérience de lecture. Si tout lecteur sort transformé de sa traversée du texte [...], l'effet du texte sur le lecteur engagé se traduit par un sens accru de sa responsabilité : il tire parti pour lui-même, pour sa conduite dans la vie, de son expérience de lecture (Rouxel, 2007 : 117).

Je ferai donc référence à l'un et l'autre de ces « lecteurs » au cours de ce chapitre en remplaçant cependant le terme « lecteur » pour celui d'« auditeur ». Ainsi, l'acte de communication *explicite* que j'analyserai d'abord vise l'auditeur impliqué, soit chacune des personnes mises en contact avec les textes ou les chansons du trio, tandis que l'auditeur

---

<sup>59</sup> Comme je n'ai pas trouvé d'études portant sur l'« auditeur engagé », je me réfère à des théories sur la lecture engagée. Je rappelle que, dans le cadre de cette présente recherche, les termes « lecteur » et « auditeur » s'équivalent.

engagé est celui convoqué au second plan de l'acte communicationnel. Ce dernier correspond en fait au « Lecteur Modèle » dont parle Umberto Eco dans son essai *Lector in fabula* (Eco, 2004 : 68), c'est-à-dire celui que l'artiste croit être capable d'interpréter les signes qu'il lui envoie. Il est bien évident que, d'un auditeur engagé à l'autre, le degré de reconnaissance et d'implication n'est pas le même. Il varie en fonction de ce qu'Eco appelle « l'encyclopédie personnelle », produit de son intérêt à dégager le sens des textes, de sa mémoire personnelle – élément sur lequel je reviendrai plus en détail – de ses « compétences » herméneutiques, etc.

Avant d'aborder les procédés qui, à mon avis, peuvent être qualifiés d'*engageants*, l'étude de l'énonciation dans les chansons du trio s'impose afin de déterminer de façon explicite qui est cet « Auditeur Modèle » à qui Batlam, Biz et Chafiik s'adressent. Je poursuivrai ensuite en analysant chacun des plans où s'établit la communication artistes-public.

### **L'énonciation**

L'étude de l'énonciation – pilier de l'acte communicationnel – permet entre autres de déterminer l'importance qu'occupe chaque agent dans la situation de communication. Dans les deux chapitres précédents, j'ai, bien qu'indirectement, principalement traité de la figure du (ou des) locuteur(s). Dans cette troisième et dernière partie, je m'intéresserai davantage au récepteur, entendu comme l'Auditeur Modèle. Notons d'emblée que celui-ci ne correspond pas toujours au destinataire explicite des textes. Pourtant, et j'y reviendrai plus loin, il apparaît, dans *chacune* des pièces, au moins à titre de destinataire implicite.

Mais avant tout, je me permets de rappeler quelques notions théoriques élémentaires. D'abord, il faut savoir que tout texte s'adresse nécessairement à quelqu'un, comme le soutient Émile Benveniste dans *Problème de linguistique générale* :

En tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir, par rapport à la langue, comme un procès d'*appropriation*. Le locuteur

s'approprié l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur [...]. Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'*autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire (Benveniste, 1974 : 82. C'est lui qui souligne).

Si l'on se penche sur le dispositif énonciatif des chansons de l'album *Manifestif*, on constate que chacune d'entre elles est écrite au *je* ou au *nous*. Dans la plupart des cas, il est possible d'associer ce *je* ou ce *nous* aux rapoètes eux-mêmes. On peut donc parler de prise de parole directe. Dans quatre pièces seulement les pronoms ne renvoient pas clairement à Batlam, Biz ou Chafiik comme sujets empiriques, mais certains indices laissent croire qu'il pourrait bel et bien s'agir d'eux. Ainsi, dans « Sheila, ch'us là » et dans « La casse du 24 », l'énonciateur est un Québécois, dans « L'empire du pire en pire », il s'agit d'un résistant se dressant contre l'impérialisme et le capitalisme américain, puis, dans « Médiatribes », le locuteur est un sujet qui jette un regard critique sur les médias québécois. Donc, bien que l'indétermination qui caractérise chacun de ces locuteurs soit trop importante pour pouvoir affirmer qu'il s'agit des rapoètes eux-mêmes, rien ne les en dissocie.

Comme deuxième considération théorique, il faut tenir compte du fait que l'énonciation à la première personne implique nécessairement un destinataire *tu* :

Je n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un *tu*. [...] De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, tout « extérieure » qu'elle est à moi, devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu* (Benveniste, 1966 : 260. C'est lui qui souligne).

À l'exception de « Potsotjob », tous les rapoèmes présents sur *Manifestif* mettent en scène un destinataire explicite, un *tu*, qui prend de multiples visages d'un texte à l'autre : le public<sup>60</sup>, Sheila Copps<sup>61</sup>, le président des États-Unis<sup>62</sup>, les Québécois<sup>63</sup>, les électeurs<sup>64</sup>, les autres

<sup>60</sup> Dans « L'assaut », « Langage-toi » et « Manifestif ».

<sup>61</sup> Dans « Sheila, ch'us là ».

<sup>62</sup> Dans « L'empire du pire en pire ».

<sup>63</sup> Dans « Malamalangué ».

<sup>64</sup> Dans « Vulgus vs Sanctus ».



membres de la sphère hip-hop<sup>65</sup>, la jeunesse<sup>66</sup>, l'humanité<sup>67</sup>, les baby-boomers<sup>68</sup>, les médias<sup>69</sup>, la femme aimée<sup>70</sup>, la poésie<sup>71</sup>, une certaine Isabeille<sup>72</sup>, une Marianne<sup>73</sup>, Lucien Bouchard<sup>74</sup> et j'en passe.

Trois chansons s'adressent directement au public. Il s'agit de « L'assaut », de « Langage-toi » et de « Manifestif ». Dans « L'assaut », le public est explicitement donné comme destinataire de la chanson, et ce, dès les premiers vers : « Le char d'assaut Loco / Prends la scène d'assaut / À chaud les mots-lasso / T'embrassent et t'enlacent **Ô / toi public** » (*M* : 127, l. 1-5. Ce sont eux qui soulignent). Dans « Langage-toi », l'adresse à l'auditeur est un peu plus subtile, mais demeure néanmoins directe : « En vers libres, mon frère / Je me fraye un chemin dans la terre de ta tête » (*M* : 35, l. 83-84). Ici, on comprend que « mon frère » est celui qui entend ces vers, donc l'auditeur. On retrouve la même finesse énonciative dans « Manifestif » : « **Pendant qu'tu fixes l'œil musical / Le propos subliminal s'insinue, séminal / [...] / J'grimpe à l' / assaut d'ton cerveau** » (*M* : 17, l. 91-92 et 97-98. Ce sont eux qui soulignent). Encore une fois, l'allocution est directe : les rapoètes font référence à l'auditeur impliqué. Dans « Manifestif », en plus du public, deux autres allocutaires apparaissent. Aux vers 39 et 40, la voix de Biz envoie une interjection à l'endroit d'une certaine Marianne : « Hé Marianne! / C'est ton gars qui t'dit qu'y diphtongue » (*M* : 14). Comme celle-ci n'a que deux vers qui lui sont adressés, on ne peut la considérer comme la destinataire principale du rapoème. Puis, aux vers 65 et 66, on entend : « “Allez Gorique, mets ta force euphorique / À dire ce monde métaphorique” » (*M* : 15). Dans ce dernier cas, « Gorique », qui n'a lui aussi que deux vers d'adressés, est évidemment une entité abstraite,

---

<sup>65</sup> Dans « I represent rien pantoute ».

<sup>66</sup> Dans « La casse du 24 ».

<sup>67</sup> Dans « Art poétik ».

<sup>68</sup> Dans « Boom baby boom ».

<sup>69</sup> Dans « Médiatribes ».

<sup>70</sup> Dans « Priapée la p'tite vite » et « Art poétik ».

<sup>71</sup> Dans « Priapée la p'tite vite » et « Art poétik ».

<sup>72</sup> Dans « Isabeille et Biz ».

<sup>73</sup> Dans « Manifestif ».

<sup>74</sup> Dans « Vulgus vs Sanctus ».

réduite à une dimension matérielle du signifiant, qui permet le jeu de mots « allégorique », métadiscours du texte même. Il pourrait s'agir en fait de l'Auditeur Modèle, à qui l'on s'intéressera en deuxième partie de chapitre.

Dans « L'assaut » et « Manifestif », le fait de mettre en gras les passages qui soulignent justement la présence de l'auditeur impliqué témoigne de l'importance que le trio accorde à ce dernier. Les rapoètes mettent ainsi en exergue le choix qu'ils ont fait de s'adresser directement à lui.

Quant aux autres pièces de l'album, même si elles ne présentent pas le public comme destinataire explicite du discours, elles ne sont pas à négliger. En effet, le discours métaphorique et l'intertexte qu'on y retrouve supposent un Auditeur Modèle, tel Gorique dans « Manifestif », comme allocutaire implicite, celui-ci étant le seul à pouvoir dégager le sens des nombreuses allusions contenues dans les rapoèmes.

Dans son ouvrage intitulé *L'énonciation*, Catherine Kerbrat-Orecchioni suggère que deux compétences agissent conjointement pour que l'intention sémantico-pragmatique encodée dans le message puisse être mise au jour. Celles-ci sont :

- 1 Les *compétences linguistiques et paralinguistiques* de l'émetteur et du (des) récepteur(s).
- 2 Leurs *compétences encyclopédiques (culturelles et idéologiques)* qui recouvrent l'ensemble des connaissances, croyances, systèmes de représentation et d'évaluation de l'univers référentiel dont disposent les énonciateurs au moment de l'acte de parole [...], et dont une partie se trouve alors mobilisée et investie dans les opérations de décodage (Kerbrat-Orecchioni, 1999 : 228. C'est elle qui souligne).

Je vais donc d'abord analyser les chansons qui posent le public comme destinataire explicite, de façon à faire ressortir les procédés rhétoriques pouvant établir un lien communicationnel entre ce dernier et le trio – j'aborderai ainsi les *compétences linguistiques et paralinguistiques*. Puis, par une étude axée sur la sémantique des textes, je ferai voir que le public est, d'une fois à l'autre, le destinataire implicite de chacun des rapoèmes et que cela

nécessite toujours un engagement de sa part dans et par le discours, par le recours à ses *compétences encyclopédiques*.

### **L'auditeur impliqué et l'appel à l'autre explicite**

Parmi les trois chansons qui ont comme destinataire explicite le public, « Langage-toi » est sans doute celle qui met le plus de l'avant le caractère *engageant* que je tente ici de faire ressortir, caractère déjà annoncé dans le titre. En effet, à même le mot « langage » se trouve la sonorité « engage ». Juxtaposée au pronom « toi », l'incitation à l'engagement de l'*autre* est manifeste. Je m'attarderai donc plus spécifiquement à ce rapoème.

Je l'ai mentionné dans le premier chapitre, les deux lieux d'engagement dans « Langage-toi » sont la dénonciation de l'inaction sociopolitique et la défense de la langue française. Au sens littéral ou premier, l'engagement convoqué dans cette chanson est concret et essentiellement linguistique. Les MC interpellent l'auditeur et l'invitent à se pourvoir d'un vocabulaire riche et varié, la parole étant, selon eux, « un geste / Mieux une action<sup>75</sup> » (*M* : 32, l. 47-48); autrement, il en va de la survie de sa collectivité : « Je te susurre ceci : contemple le montant de ton bâillon / C'est comme signer son bail-*bye*! / Pour l'autoexterminATION » (*M* : 32, l. 43-45. Ce sont eux qui soulignent). Si, au départ, l'invitation est à la simple prise de conscience : « Mets tes verres de contact / Mon frère, langage-toi et *constate* / Que le verbe faire / Est un verbe qui se perd » (*M* : 31, l. 19-22. C'est moi qui souligne), le locuteur se fait plus exigeant à la fin de la chanson, invitant alors son destinataire à une participation plus *active* : « Langage-toi et *fais* du verbe faire / Un verbe qui s'OPÈRE » (*M* : 35, l. 86-87. C'est moi qui souligne). Cette injonction à l'engagement par l'action et par la parole est renforcée, sur le plan textuel, par une juxtaposition récurrente du

---

<sup>75</sup> Ces deux vers ne sont pas sans rappeler le titre du célèbre essai de John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, de même que les propos de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?* : « L'écrivain "engagé" sait que la parole est action » (Sartre, 1948 : 28). D'ailleurs, d'autres extraits des chansons de Loco Locass peuvent être mis en parallèle avec la pensée du philosophe qui, reprenant l'expression de Brice Parain, prétend que « les mots [...] sont des "pistolets chargés" » : « Nos mots sont des balles à blanc / Pan! » (*M* : 53, l. 91-92).

champ lexical de l'action avec celui du langage, présente à même le titre, mais également dans les passages suivants : « verbe faire » (*M* : 31 et 35, l. 1, 21 et 86), « la parole est un geste » (*M* : 32, l. 46), « verbe qui s'OPÈRE » (*M* : 35, l. 87). Dans la même logique, les thèmes de l'inaction et du silence sont associés l'un à l'autre : « s'enmurmurer » (*M* : 32, l. 35), « se terrent et se taisent » (*M* : 32, l. 36). Fait intéressant, lorsque l'on tient compte des différentes acceptions du mot « verbe », on réalise tout le génie que recèle ce texte : sur le plan sémantique, il peut signifier « un discours », puis, sur le plan grammatical, il a pour fonction de désigner l'action dans une phrase. À même ces deux définitions se trouve l'essentiel du message envoyé : le discours est action.

Les observations précédentes permettent d'établir que « Langage-toi » constitue une invitation à l'action. Il est désormais temps de se demander quels moyens énonciatifs sont mis à profit pour que cet appel se rende bel et bien au destinataire de la chanson (ici appelé « mon frère » et que l'on comprend être l'auditeur impliqué, pour reprendre les mots d'Annie Rouxel) afin que celui-ci s'engage réellement dans un acte de communication. Dans un article sur la fonction conative<sup>76</sup> de la chanson populaire, Jacques Julien identifie diverses marques syntaxiques pouvant agir à titre de « facteurs de persuasion » (Julien, 1987 : 150). Parmi celles-ci, deux sont facilement repérables dans « Langage-toi », soit l'emploi de l'impératif et les jeux d'intonation.

Pour se pencher sur l'emploi du mode impératif, il importe avant tout de connaître le destinataire, soit celui à qui s'adresse l'injonction. J'ai mentionné un peu plus tôt qu'il s'agit

---

<sup>76</sup> La fonction conative renvoie ici aux travaux de Roman Jakobson dans le champ de la linguistique : « Jakobson a postulé qu'il existait six fonctions du langage, dont chacune correspondrait à un des facteurs de l'acte de communication linguistique : l'émetteur, le récepteur, le canal de transmission, le code, le message et le référent, c'est-à-dire la réalité non linguistique à laquelle renvoie le message. La fonction référentielle serait donc centrée sur la mise en relief du référent. La fonction expressive ou émotive y ajouterait tout ce que l'émetteur met de lui-même dans son message, à travers son message, et en plus de la signification référentielle de ce message. La fonction appellative ou conative viserait surtout à multiplier les moyens d'action de l'émetteur et du message sur le récepteur. La fonction phatique aurait pour objet de s'assurer que le canal est libre ("Allô! Vous m'entendez?"). La fonction métalinguistique consisterait à utiliser le langage pour parler du code ("Napoléon est un nom propre"). Enfin, la fonction poétique serait essentiellement centrée sur l'élaboration formelle du message en tant que telle » (Mounin, [s.d.] : en ligne).

en fait de l'auditeur impliqué de la chanson, donc, par extension, de chaque membre du public. En effet, des vers comme : « Je hausse le topo sémantique / Dans un but typiquement didactique / Ma dactylo buccale fait Tic! Tac! » (*M* : 31, l. 13-15), ainsi que « En vers libres, mon frère / Je me fraye un chemin dans la terre de ta tête » (*M* : 35, l. 83-84) indiquent que le locuteur est un rapoète et donc, que son « frère » est celui qui fera parvenir ses vers jusque « dans la terre de sa tête », c'est-à-dire quiconque écoutera ou lira ses paroles. De plus, lors de leur performance scénique, les membres du trio pointent clairement le public lorsqu'ils scandent : « LANGAGE-TOI<sup>77</sup> ». Je souligne enfin l'usage de l'expression « mon frère » qui, à mon avis, installe un rapport de fraternité (donc, non hiérarchique) entre le MC et l'auditeur qu'il interpelle; en plus de favoriser chez ce dernier le processus d'identification pouvant mener au désir de s'engager conjointement dans la lutte entreprise par son locuteur. De ce fait, on peut dire que l'interpellation facilite le passage d'un désir individuel à une action collective.

De même, l'usage de l'impératif est un appel à l'engagement en soi, puisqu'il entraîne nécessairement un effet de pression sur celui à qui l'on s'adresse, du fait que ce mode « a comme but le commandement, la défense, l'exhortation, l'invitation, la prière » (Julien, 1987 : 150). La dernière strophe de « Langage-toi », en plus de présenter des verbes à l'impératif, témoigne d'ailleurs de cette idée d'exhortation et d'appel à l'autre : « En vers libres, mon frère / Je me fraye un chemin dans la terre de ta tête / Et prêche cette prière / Langage-toi » (*M* : 35, l. 83-86. C'est moi qui souligne). Ici, l'appel à l'autre et la sollicitation à l'engagement ne pourraient être plus patents.

En ce qui concerne le choix des verbes conjugués à l'impératif, un constat intéressant peut être fait : ceux-ci suivent la logique du discours qui convoque, comme je l'ai déjà

---

<sup>77</sup> C'est du moins ce que l'on peut voir sur l'extrait vidéo qui se trouve sur le cédérom interactif *IN VIVO* (2003), présentant notamment l'interprétation de la pièce « Langage-toi », enregistrée lors du spectacle « Le party de Loco Locass », tenu au Métropolis le 27 juillet 2002 dans le cadre des FrancoFolies de Montréal (*IN VIVO* : section Batlam).

suggéré, d'abord une prise de conscience, puis un passage à l'action. Ainsi, dans la première strophe, les formulations à l'impératif sont les suivantes : « oublie père et mère et monde » (*M* : 31, l. 6), invitant l'auditeur à se forger une opinion qui lui soit propre; « [m]ets tes verres de contact » (*M* : 31, l. 19), façon de dire au public d'ouvrir ses yeux, mais aussi d'établir un rapport avec les autres (ce que suggère le mot « contact »); « langage-toi » (*M* : 31, l. 21 et 23), appelant un engagement par la langue; et « constate » (*M* : 31, l. 20), réclamant une prise de conscience. Outre « langage-toi », présent dès le départ, les verbes ici conjugués à l'impératif sont plutôt limités à un travail d'observation, de prise en compte d'un problème, qu'un engagement dans l'action proprement dite. Il en est de même dans la deuxième strophe : « sois-en sûr », « contemple », « crois-en ma parole », « n'aie crainte » (*M* : 32, l. 32, 43, 46 et 48). Puis, dans les deux dernières strophes, l'auditeur se voit invité à poser un geste; les verbes employés indiquent alors une action à poser : « donne- / toi » (*M* : 34, l. 61-62), « Langage-toi et fais du verbe faire / Un verbe qui s'OPÈRE » (*M* : 35, l. 86-87), indiquant explicitement le chemin que doit parcourir l'auditeur, du constat, de la prise de conscience jusqu'à l'action concrète.

L'intonation est un autre procédé comportant une dimension *engageante*, puisqu'elle joue hors de tout doute un rôle de ralliement. De ce fait, toutes les fois que l'on entend l'expression « Langage-toi » dans la chanson, celle-ci est littéralement « gueulée » par les trois rapoètes<sup>78</sup>, cri pouvant traduire une certaine impatience à voir « langage » de l'autre se réaliser, urgence renforcée par l'effet d'écho que l'on entend à chacune des répétitions du titre de la pièce. De plus, cette expression est toujours entonnée par les trois jeunes hommes, contrairement au reste du texte, généralement pris en charge par l'unique voix de Batlam. Le rôle de Biz et Chafiik, dans cette pièce-ci, consiste alors à appuyer le discours de Batlam lors

---

<sup>78</sup> Dans le recueil de chansons, l'intonation mise sur l'expression se traduit par sa transcription en lettres majuscules, tout comme celle du mot « opère » dans le vers : « Un verbe qui s'OPÈRE » (*M* : 35, l. 86). Ce dernier, bien qu'il ne soit pas crié, est dit avec une vive énergie, de manière à accentuer son effet sur le destinataire.

des accents toniques, par la prise en charge collective de quelques vers importants, tels que l'est « Langage-toi ». Cette « démultiplication des voix » a, selon Jacques Julien, une influence certaine sur le « conatif d'entraînement » (Julien, 1987 : 152) en plus d'influencer le travail interprétatif de l'auditeur<sup>79</sup>.

Au-delà d'un appel lancé à l'engagement, le propos de « Langage-toi » présente le public comme l'instance étant à même d'intervenir contre « [c]e rouage de la fuite du langage » (*M* : 34, l. 66). D'où la nécessité d'établir contact avec celui-ci et de l'engager à même l'acte de communication que constitue le chant. La troisième strophe, composée de deux vers, témoigne du rôle qu'est appelé à jouer l'auditeur impliqué dans la préservation du fait francophone en Amérique : « **L'écho des mots lointains ne s'éteint pas / si au relais, tu es là** » (*M* : 33, l. 52-53. Pour l'italique, c'est moi qui souligne ; pour les mots en caractère gras, ce sont eux). Ici encore, l'interprétation musicale et vocale agit à titre de supplément au texte en illustrant l'importance, voire l'obligation de l'implication de chacun. Précédant ces deux vers, on trouve ceux-ci, scandés par Batlam : « Si tu parles, n'aie crainte / L'on t'entend longtemps... / temps... / temps... » (*M* : 32, l. 49-51). Sur la page imprimée du recueil de textes, les caractères du mot « temps » vont en rapetissant et, à l'oral, ce dernier résonne en *fade out* comme un écho et tend à se dissoudre, sans jamais s'éteindre réellement. Dans les vers qui suivent, le mouvement auditif est inversé : le *crescendo* se substitue au *decrescendo*. On entend d'abord distinctement les voix singulières de chacun des rapoètes, puis, à un certain moment, elles se confondent et gagnent en puissance. Ce jeu dans les arrangements vocaux illustre bien, de manière métalangagière ici encore, le propos même du rapoème : la parole individuelle s'éteint rapidement, tandis que celle qui est prise en charge par tout un groupe perdure. L'auditeur est alors interpellé à joindre sa voix à celle du chœur.

---

<sup>79</sup> Notons enfin que le fait que l'injonction « Langage-toi » apparaisse à cinq endroits dans le texte (*M* : 31, l. 20, 23, 66-67, 86 et 88) et qu'elle soit entendue à plus de vingt reprises lors de l'enregistrement n'est pas sans signifier l'importance qu'ont voulu accorder les rapoètes à ce passage.

Si la sonorité « engage-toi », comprise dans le titre de la chanson, laisse entendre un appel à un militantisme sociolinguistique (prônant la défense et la préservation de l'identité francophone en Amérique), la duplicité sémantique de l'expression « langage-toi » renvoie également à un autre type d'engagement, plus exigeant encore, soit celui d'un engagement *intellectuel*, toujours fondé sur un acte communicationnel.

Mais avant de démontrer ceci, quelques mots sur « L'assaut » et sur « Manifestif », autres rapoèmes s'adressant directement au public. Sur « L'assaut », les MC se partagent le microphone à tour de rôle, bien que quelques passages soient entonnés par tout le trio, tels « **toi public** » (*M* : 127, l. 5. Ce sont eux qui soulignent), « C'est la **demésure** [sic]! » (*M* : 127, l. 16. Ce sont eux qui soulignent) ainsi que « Communiquer / Pis taillader not' trace / **Loco Locass** / On arrive drette / Du Foubourg à M'lasse » (*M* : 129, l. 60-64. Ce sont eux qui soulignent). Dans ces trois cas, l'intonation et le nombre de voix n'ont pas pour but de témoigner d'une urgence quelconque; ils servent plutôt à souligner la dimension collective de l'acte de parole. Il semble en effet que l'essentiel de cette pièce soit d'interpeller l'auditeur par le biais d'une prise d'assaut musicale et pacifique (on entend d'ailleurs, en introduction, l'expression « Avec respect », sous forme d'échantillon sonore, qui est répétée sept fois). Il est à noter que si le titre du rapoème a d'abord une connotation militaire, sa sonorité rappelle également le mot « lasso », qui apparaît dans le texte au vers 3 et qui évoque cette corde utilisée généralement pour capturer un animal ou quelqu'un afin de l'immobiliser. Dans le cas présent, le texte, composé de « mots-lasso » (*M* : 127, l. 3), pourrait être vu comme un moyen de *mobiliser* le public, en le médusant d'abord avec son discours loquace à en couper le souffle. Discours qui tend, ici aussi, à établir un rapport de fraternité entre le trio et l'auditeur : « Quand t'es à terre, on te r'lève comme un frère » (*M* : 129, l. 51). Mais plus encore, le public se voit également investi d'une charge quasi mystique : « Le char d'assaut Loco / Prend la scène d'assaut / À chaud les mots-lasso / T'embrassent et t'enlacent **Ô / toi**



**public / Utopique / Divinité** topique » (*M* : 127, l. 1-7. Pour l'italique, c'est moi qui souligne; pour les mots en caractère gras, ce sont eux). Toutefois, à la différence de « Langage-toi », l'interpellation directe de l'auditeur dans « L'assaut » ne vise pas tant à l'enjoindre à l'action qu'à lui proposer un pacte de communication : « C'est la même / Bonne énergie qu'on brandit / Comme une unique épée / Taillée pour / Communiquer » (*M* : 129, l. 56-60).

Ce même désir de communication est évoqué dans la chanson « Manifestif » : « Ma bouche s'abouche à ta bouche / Pis t'*french* en français / Smack! » (*M* : 13, l. 17-19. Ce sont eux qui soulignent) L'envie de rapprochement entre le rapoète et l'auditeur dont témoignent ces trois vers illustre le plaisir de la communion avec l'autre. Une interrogation directe lancée un peu plus tard à l'endroit de l'auditeur impliqué renforce cette idée, alors que le MC s'assure d'être écouté par ce dernier : « tu / m'entends-tu? » (*M* : 17, l. 113-114) Plus encore, il lui affirme qu'il n'abandonnera pas de sitôt ce pacte communicationnel :

Ça fait 27 000 ans que j'te parle avec mon sang  
Trompe-toi pas sur ma forme, c'est celle du moment  
J'reviendrai demain din aut' costume de bain  
Méconnaissable à coup sûr, ça c'est certain  
Te parler du plus haut amour **sur un aut'refrain** (*M* : 17, l. 115-119.  
Ce sont eux qui soulignent).

Je souligne enfin la finale de « Potsotjob », laquelle présente également une adresse directe au destinataire afin de l'inviter à prendre en main son avenir, à ne pas laisser les autres choisir pour lui la voie qu'il prendra et à suivre ses ambitions, si utopiques soient-elles :

**Si tu veux pas  
Être pauvre comme Job  
Fais ce que dois : fais ce que veux  
Pas question d'mettre la gestion  
De ton existence  
Entre les mains d'un destin  
Installé pour stagner  
J'pense  
Qu'on est  
faits pour gagner  
Pas pour perdre  
Notre temps précieux  
Dans les jeux du hasard vicieux**

**Qui fout l'bazar  
Dans l'utopie**  
De ta vie (*M* : 61, l. 65-80. Ce sont eux qui soulignent).

Ce rapoème ne laisse aucun indice permettant de dire si le destinataire est le public impliqué. La seule chose que l'on sait, c'est qu'il s'agit d'un « mec », habitant fort probablement « [a]u Québec » (*M* : 59, l. 3 et 4). Tout de même, comme le propos de la chanson a pour but de dénoncer le manque de courage des Québécois quant à la réalisation de leurs rêves, on remarque aisément l'appel à l'autre envoyé par les rapoètes à leur allocutaire, réclamant de sa part un engagement actif pour contrecarrer cet état de passivité générale.

Donc, Loco Locass ne fait pas qu'émettre un discours engagé; la forme adoptée par le trio de rapoètes pour s'adresser au public fait en sorte que ce dernier y adhère et met en pratique les solutions proposées.

**L'auditeur engagé et l'appel à l'autre *implicite***

Bien que les autres pièces de l'album *Manifestif* n'aient pas nécessairement le public comme destinataire explicite, il est permis de croire qu'elles s'adressent tout de même à lui. C'est ici que l'auditeur engagé<sup>80</sup> entre en jeu. L'intertextualité, comme l'échantillonnage, est très certainement l'un des moyens d'en appeler à ce type de récepteur. Les multiples jeux langagiers ainsi que l'emploi récurrent d'un métadiscours participent également à cet appel à l'autre *implicite*.

Quelques années après Julia Kristeva et Gérard Genette, Michael Riffaterre s'est intéressé à l'intertextualité et à ses effets de lecture. Il a notamment mis au jour le rapport nécessaire qui unit l'intertexte au lecteur. Dans sa *Sémiotique de la poésie* (1983), il avance que le lecteur est investi d'un travail herméneutique, tâche qui se trouve accrue en poésie :

La production de sens par le lecteur ne résulte pas d'une découverte progressive simultanée au développement du poème, ni de

---

<sup>80</sup> Toujours pour reprendre les mots d'Annie Rouxel.

l'accumulation aléatoire d'associations verbales; elle résulte d'un mouvement de va-et-vient à travers le texte, mouvement qu'impose la dualité même des signes, agrammaticaux comme *mimèsis* mais grammaticaux dans le réseau de la signifiante (Riffaterre dans Rabau, 2002 : 164. C'est lui qui souligne).

Ce qui revient à dire que le lecteur ne peut être *passif* devant une œuvre dont il veut reconnaître et comprendre les signes. Nathalie Piégay-Gros, dans son ouvrage *Introduction à l'intertextualité*, résume bien la théorie de Riffaterre en mettant en évidence le rôle que celle-ci accorde au lecteur :

En affirmant que l'intertexte est avant tout un effet de lecture, on semble donner carte blanche au lecteur : non seulement il lui appartient de reconnaître et d'identifier l'intertexte, mais sa compétence et sa mémoire deviennent les seuls critères permettant d'affirmer sa présence (Piégay-Gros, 1996 : 15-16).

Cette importance accordée à la mémoire comme moteur de l'interprétation est accentuée dans la troisième partie de l'ouvrage de Piégay-Gros, où l'auteure présente les différentes responsabilités que le lecteur se voit assigner par le texte même :

Il peut être le complice du narrateur ou de l'auteur, être convoqué en tant qu'interprète capable de percevoir ce qui n'est dit qu'à mots couverts et de comprendre la parole oblique qui use de l'intertexte comme d'un masque à lever ou d'un code à décrypter (Piégay-Gros, 1996 : 94).

Si la mémoire du lecteur est requise, elle n'est pas la seule à intervenir dans le processus de décryptage du sens. De fait, l'œuvre elle-même recèle aussi un contenu mémoriel, comme le font remarquer Marie-José Fourtanier et Hermine Valois-Melka dans l'article intitulé « Plaidoyer pour une lecture littéraire du monde » : « toute œuvre littéraire porte en elle-même une mémoire culturelle active qui, si elle engage évidemment son auteur, engage aussi ses lecteurs dans un mouvement de déchiffrement et de reconnaissance » (Fourtanier et Valois-Melka, 2007 : 177). Or c'est sur cet aspect mémoriel que repose le second type d'engagement exigé par les chansons de Loco Locass.

Évidemment, le processus herméneutique sera plus ou moins exigeant selon que l'intertexte soit implicite ou explicite : « la référence peut être démarquée par un code typographique [...] Elle peut aussi s'établir en l'absence de tout signe d'hétérogénéité : il appartient alors au lecteur de les repérer et de mettre en évidence l'intertexte » (Piégay-Gros, 1996 : 45). Chez Loco Locass, les textes commandent un effort certain de la part des auditeurs. En effet, l'allusion est parfois très subtile et les extraits cités ne sont pas toujours marqués par des guillemets. Le public est alors invité à un véritable travail de décodage, du moins si l'on se réfère à ce que dit Tiphaine Samoyault à propos du lecteur confronté à un intertexte : « sa mémoire, sa culture, son inventivité interprétative et son esprit ludique sont souvent convoqués ensemble pour qu'il puisse satisfaire à la lecture dispersée recommandée par les écrits qui superposent plusieurs strates de textes » (Samoyault, 2005 : 68). Ainsi, à elle seule, la complexité de sens *engage* le récepteur du discours :

Cette capacité demandée au lecteur d'un travail en épaisseur, rompant avec la succession et le déroulement traditionnels, l'invite aussi à faire des choix qui peuvent modifier et infléchir le sens. La mémoire de chaque individu n'étant ni totale, ni identique à celle portée par le texte, la lecture de l'ensemble des phénomènes intertextuels – de leurs résultats dans le texte – admet forcément la subjectivité (Samoyault, 2005 : 68).

Décidément, il est impossible d'échapper à cette idée de mémoire...

La théorie établie par Riffaterre et reprise par Piégay-Gros rappelle la notion d'« encyclopédie personnelle » abordée par Umberto Eco dans son essai *Lector in fabula*. Celle-ci renvoie notamment à la capacité de comprendre un texte en fonction du bagage culturel et des « systèmes sémantiques familiers au lecteur » (Eco, 2004 : 102). L'auteur tient compte, en quelque sorte, de ces compétences lorsqu'il s'adresse à son Lecteur Modèle, soit celui qu'il envisage comme lecteur hypothétique de son texte.

Un groupe comme Loco Locass, pour qui l'intertextualité et l'échantillonnage constituent une partie intégrante de la pratique scripturaire et chansonnière, engage

nécessairement les compétences de son auditoire lorsqu'il scande son discours. Je l'ai mentionné dans le deuxième chapitre, plus que de simples objets de divertissement agréables à écouter, les chansons de la formation rap affichent un fort degré de littéarité et, par conséquent, sont toutes porteuses d'une pluralité de sens, ce qui rend d'autant plus ardue l'activité d'interprétation à laquelle l'auditeur est convié. En cela, l'œuvre locassienne peut être dite « ouverte », pour parler dans les termes d'Eco, c'est-à-dire que les rapoètes tirent parti des variantes interprétatives que peuvent subir leurs textes, selon les diverses compétences de leur destinataire et « décide[nt] [...] jusqu'à quel point il[s] doi[vent] contrôler la coopération du lecteur, où il[s] doi[ven]t la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative » (Eco, 2004 : 71-72). Cet engagement de deuxième plan, que l'on dira herméneutique, atteste la justesse de la proposition faite par Paul Zumthor dans l'ouvrage *Introduction à la poésie orale*, comme quoi il est possible de distinguer, « dans la personne de l'auditeur, deux rôles : celui de récepteur et celui de co-auteur » (Zumthor, 1983 : 230). D'où également la citation suivante : « Ceci est un disque. Vous, les haut-parleurs ». Ces deux courtes phrases de Chafiik, que l'on retrouve sur la quatrième de couverture du recueil de textes *Manifestif*, laissent penser que le trio accorde au public un rôle de diffusion ou, en quelque sorte, d'amplification du discours. Autant d'indices indiquant que le travail d'interprétation commandé par le texte peut être vu comme une co-écriture.

Dans *Lector in fabula*, Eco étudie « comment [un] texte (une fois produit) est lu et comment toute description de la structure du texte doit être, en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose » (Eco, 2004 : 8). Les notions expliquées par le théoricien dans cet ouvrage, bien qu'elles soient appliquées à des textes narratifs, me semblent tout à fait pertinentes pour une analyse des chansons de Loco Locass. On remarque

en effet que l'auditeur qui s'intéresse à celles-ci est inévitablement investi d'un « rôle » intellectuellement engagé, par le biais d'une « coopération interprétative<sup>81</sup> ».

Revenons à l'analyse du rapoème « Langage-toi », entamée précédemment dans ce chapitre. En plus des appels à l'autre explicites, il présente de nombreux signaux à déchiffrer.

Eco avance que

le destinataire est toujours postulé comme l'opérateur [...] capable d'ouvrir le dictionnaire à chaque mot qu'il rencontre et de recourir à une série de règles syntaxiques préexistantes pour reconnaître la fonction réciproque des termes dans le contexte de la phrase (Eco, 2004 : 61).

À cet égard, il est évident que l'investissement de l'auditeur est bel et bien mis à contribution dans « Langage-toi ». Une simple étude du registre langagier suffit pour le prouver. En effet, même si l'on retrouve un « *FAT ASS* » (*M* : 32, l. 33. Ce sont eux qui soulignent) par-ci et un « Tsé qu'ess j'veux dire... » (*M* : 34, l. 70) par-là, cette pièce renferme plusieurs termes relevant soit d'un registre soutenu ou, sans être soutenu, ne sont pas tirés d'un lexique dans lequel on puise fréquemment dans les chansons rap : « sémantique » (*M* : 31, l. 13), « didactique » (*M* : 31, l. 14), « synapses » (*M* : 31, l. 17), « clepsydre » (*M* : 32, l. 29), « coi » (*M* : 32, l. 37), « oisiveté » (*M* : 34, l. 65), « louvoyer » (*M* : 34, l. 75), « vérolé » (*M* : 34, l. 75), « inique » (*M* : 34, l. 80), etc. Ainsi, l'auditeur qui ne connaît pas ces mots doit se référer au contexte pour les comprendre ou alors consulter le dictionnaire. C'est le cas, entre autres, lorsqu'il est mis en contact avec le vers : « La clepsydre sonne moins cinq » (*M* : 32, l. 29), dont la signification peut paraître, à première vue, hermétique<sup>82</sup>. La première étape de cet engagement herméneutique consiste donc, pour l'auditeur engagé, de s'assurer qu'il a les *compétences encyclopédiques* nécessaires pour remplir son rôle de co-auteur.

---

<sup>81</sup> Je fais ici référence au sous-titre de l'ouvrage *Lector in fabula*, soit *Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*.

<sup>82</sup> Une clepsydre est une horloge à eau. Du fait qu'il participe aux champs lexicaux du temps et de l'eau, récurrents tout au long du texte, j'interprète ce vers comme le constat que la menace – soit l'assimilation linguistique – pèse, qu'elle est imminente (puisque'il est « moins cinq », suggérant « moins cinq avant l'heure », donc l'heure fatidique de l'extinction de la langue, de son assimilation par la langue dominante, l'anglais).

Une fois cette étape complétée, il pourra passer à la suivante et devenir l’Auditeur Modèle du discours. Il devra alors faire l’effort de chercher à comprendre le signe que lui envoie son émetteur, mais plus encore, il cherchera à actualiser la part de *non-dit* présente dans le texte : « “Non-dit” signifie non manifesté en surface, au niveau de l’expression [...]. Ainsi un texte, [...] requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur » (Eco, 2004 : 62). Chez Loco Locass, le *non-dit* prend une dimension tout à fait particulière. Pour bien saisir tous les sens compris dans un énoncé, chacun gagne en effet à écouter *et* à lire les chansons, puisqu’elles comprennent des « non-dits » au sens habituel du terme, mais elles comportent aussi des « non-entendus ». Ainsi, plusieurs propositions de sens, provoquées par des juxtapositions de mots ou de sons, peuvent échapper à certains lors d’une simple écoute. De même, certains jeux phoniques signifiants peuvent manquer à l’attention du lecteur. Ce n’est qu’en alliant les deux modes de « lecture » que l’auditeur pourra bien saisir la dimension plurivoque de chacun des vers. Par exemple, quelqu’un qui ne ferait qu’écouter « Langage-toi », sans lire en même temps les paroles, pourrait mettre un certain temps à repérer le jeu de mots présent dans la quatrième strophe : « donne- / toi / Comme loi / sir / De mettre au repos l’oisiveté » (*M* : 34, l. 61-65). L’interprétation vocale ne fait aucun découpage des vers 63 et 64, de sorte que l’on entend : « donne-toi comme loisir de mettre au repos l’oisiveté ». On peut alors facilement passer outre l’autre interprétation possible, que la lecture du texte écrit met en évidence : le destinataire, ici appelé « sir » (« monsieur » en anglais), doit se donner comme *loi* de mettre au repos l’oisiveté, donc de se mettre au travail. Entre « donne-toi comme loi, sir » et « donne-toi comme loisir », l’écart sémantique est grand. Néanmoins, une fois conscient de ce double sens, on peut combiner les deux avenues possibles et interpréter le vers de la façon suivante : « donne-toi comme loi de rendre productif tout temps libre, donc de t’engager dans l’action ». Cet exemple n’est qu’un

passage parmi d'autres que l'on retrouve dans les chansons de Loco Locass et qui confèrent à celles-ci une indéniable richesse polysémique.

En plus des compétences linguistiques, le discours locassien, pour être pleinement saisi, commande également des connaissances socioculturelles. En effet, la majorité des textes font référence à des événements historiques, à des personnalités célèbres ayant marqué l'Histoire, ainsi qu'à diverses œuvres artistiques. Ces renvois, qui prennent tantôt la forme d'intertextualité (discours écrit), tantôt d'échantillonnage (discours musical), créent, comme je l'ai déjà dit au deuxième chapitre, un réseau de filiations dont la considération n'est pas à négliger pour quiconque se donne pour tâche – voire pour loisir – de décrypter le discours des Loco. Parmi les collages musicaux signifiants que l'on trouve dans ce rapoème, notons, en introduction, une transposition d'extraits de conversations tenues par les trois rapoètes. Bien qu'il soit difficile de saisir nettement chacune des paroles échangées, on arrive à discerner, à un certain moment : « Dumont en parle de ça ». Pour un auditeur peu familier avec Loco Locass, il est difficile de savoir de lequel des « Dumont » il s'agit, entre l'ancien chef de l'ADQ, Mario Dumont, et Fernand Dumont, le philosophe, sociologue et poète<sup>83</sup>. Or, pour celui qui connaît déjà le discours des trois jeunes hommes, le lien s'établit facilement avec Fernand Dumont, du fait que quelques chansons y font référence et qu'il apparaît dans la « médiagraphie » du cédérom *IN VIVO*, preuve que son œuvre exerce une influence sur le trio.

De même, à la fin de la chanson, se mêlant à l'écho des voix des MC qui scandent « Langage-toi », est inséré un extrait d'une chanson d'Yvon Deschamps contenue sur l'album *L'argent... ou le bonheur*. Sachant que les personnages interprétés par Deschamps dans ses monologues sont souvent des Canadiens-français pauvres, peu éduqués, avec un vocabulaire plutôt minimal, voire que les monologues de Deschamps sont le plus souvent des

---

<sup>83</sup> Lequel a notamment écrit des essais sur la condition et les valeurs québécoises, dont *Raisons communes* (1995) pour n'en nommer qu'un seul.



exemplifications caustiques de l'aliénation des Québécois, on peut considérer cet échantillonnage comme une illustration métadiscursive du problème décrit dans la chanson. L'échantillon, bien qu'il soit très bref et peu explicite (se limite à « Maudit paquet d'troubles »), peut aussi servir d'indice interprétatif pour l'auditeur qui n'arrive pas cerner le propos de la chanson. À condition bien sûr que celui-ci ait les compétences encyclopédiques nécessaires pour reconnaître l'extrait et pour savoir de quoi *parle* ce dernier... La pochette de l'album peut être utile à cet égard, puisqu'on y mentionne qu'un extrait de *L'argent... ou le bonheur* se trouve dans « Langage-toi ». Outre cette note apparaissant à la suite de la chanson dans le livret de paroles, aucune trace écrite n'indique la présence de cet échantillon. D'où l'importance d'écouter *et* de lire les chansons du groupe. Cet exemple nous donne donc un bref aperçu de la démarche interprétative que le discours nécessite de la part de l'auditeur, et qui tend à faire de ce dernier plus qu'un simple auditeur, soit un auditeur engagé.

L'intertextualité et l'échantillonnage participent donc à cette portée *engageante* qui caractérise l'œuvre de Loco Locass, et ce, pour plus d'une raison. D'abord, parce que ces procédés demandent au public un réel investissement sur le plan intellectuel, afin de donner aux textes leur pleine richesse en en dégageant la forme-sens. À ce titre, l'auditeur se voit littéralement engagé dans la démarche du trio, y jouant un rôle d'interprète. Piégay-Gros relève d'ailleurs cette fonction de l'intertextualité dans son essai :

fondées sur un entre-deux, celui de la dissimulation et de la nécessaire révélation, certaines œuvres requièrent du lecteur qu'il décrypte l'intertexte pour expliquer le sens caché qu'il contient. Il est également des formes – c'est le cas de l'épigraphe – qui sollicitent la mémoire ou le savoir du lecteur mais surtout sa capacité à construire le sens suspendu d'un passage (Piégay-Gros, 1996 : 100).

Cette citation me semble s'appliquer parfaitement au corpus proposé par Batlam, Biz et Chafiik.

Une autre raison pour laquelle l'intertextualité et l'échantillonnage peuvent être considérés comme des procédés *engageants* réside dans le fait qu'en répondant aux exigences

que ceux-ci impliquent sur le plan herméneutique, le public se joint au groupe dans le processus de réactualisation de la question nationale dont j'ai parlé dans le deuxième chapitre. C'est également là une fonction qu'attribue Piégay-Gros au lecteur qui se voit mis en contact avec un intertexte : « L'intertextualité est donc au cœur de la relation que le sujet entretient avec sa mémoire, le réel et la littérature. [...] [le lecteur moderne] est avant tout le dépositaire d'une culture et d'une tradition que l'écriture doit réveiller » (Piégay-Gros, 1996 : 87). Cet éveil, que stimule chez l'auditeur engagé l'intertextualité ou encore l'échantillonnage, incite à faire renaître des œuvres du passé – ne serait-ce que par le geste d'y retourner – et, partant, à les réactualiser, ainsi que le discours dont elles sont porteuses.

Enfin, Piégay-Gros ajoute que l'intertextualité implique une certaine complicité entre l'auteur et son lecteur, d'où l'idée ici d'un acte de communication entre le trio et son public : « l'intertextualité sait aussi faire [du lecteur] un complice, le partenaire d'un jeu qu'elle instaure avec son savoir et sa mémoire » (Piégay-Gros, 1996 : 111).

Si l'intertextualité et l'échantillonnage sont autant de procédés qui engagent l'auditeur dans la production de sens, on ne peut négliger la place importante qu'occupent également les nombreuses métaphores et le métadiscours. Ceux-ci tendent à leur tour à créer un pont entre le trio et leur public, de manière à établir un acte de communication qui les unit l'un à l'autre. C'est en effet par ces deux procédés stylistiques que les rapoètes expriment ce désir de communion dans leurs textes : « Je hausse le topo sémantique / Dans un but typiquement didactique / [...] / C'est une tactique phonétique pour faire contact / Titiller tes synapses » (*M* : 31, l. 13-14 et 16-17). Le dernier vers de cet extrait rend explicite que les MC cherchent à activer les neurones de l'auditeur en lui envoyant des signes à interpréter. C'est sensiblement le même métadiscours qui apparaît dans « Manifestif » :

**Pendant qu'tu fixes l'œil musical**  
**Le propos subliminal s'insinue, séminal**  
T'es comme sur les gardénals  
C't'une bacchanale, une orgie d'analogies

D'signes qui clignent  
De symboles qui résonnent comme des cymbales  
J'grimpe à l'  
                    assaut d'ton cerveau  
(M : 17, l. 91-98. Ce sont eux qui soulignent).

Ainsi, bien que les multiples jeux de mots qui forment les rapoèmes constituent en quelque sorte un appel à l'autre *implicite*, certains passages *explicitent* davantage cette invitation lancée au public à s'engager dans ce travail de co-écriture.

Dans « Malamalange », l'appel à l'autre se fait à la fois de façon explicite, par l'emploi du mode impératif, et de façon implicite, par l'usage d'un langage métaphorique : « J'en embrasse large mais je couche / Mes mots pour 7 millions de cocus sans colonne **verbale** / Avale mon venin mollusque, suce jusqu' / À ce que t'en tire un antidote / Qui dotera ta glotte / Pour le french universel » (M : 51, l. 53-58. Ce sont eux qui soulignent). Ici, le destinataire<sup>84</sup> doit comprendre qu'en se « nourrissant » du discours des Loco, il enrichira son discours et, par le fait même, se « guérira » de sa tendance au « franglais » que déplorent les rapoètes.

La longue allégorie que constitue « L'empire du pire en pire », l'équivoque que pose « Priapée la p'tite vite », à savoir si la destinatrice est l'amante ou la poésie, l'ironie des propos dans l'introduction de « Médiatribes » sont autant de procédés stylistiques dont j'ai déjà parlé au premier chapitre et qui requièrent de l'auditeur engagé de solides compétences encyclopédiques. Chaque chanson exige donc, à des degrés divers, un engagement herméneutique de la part du récepteur.

Cette re-création de sens par le public que commandent les rapoètes par le biais de leurs textes constitue non seulement une invitation à s'engager dans leur démarche artistique, mais, plus encore, elle est la condition préalable au discours même. Si l'auditeur ne perçoit

---

<sup>84</sup> Sur le plan explicite, on ne sait qu'une chose de lui, soit qu'il est un francophone. Sur le plan implicite, la métaphore du venin sollicite davantage l'auditeur engagé.

pas les subtilités comprises dans les chansons, c'est toute une dimension signifiante de celles-ci qui demeure occultée.

Bien qu'il ne soit pas question ici de savoir si les chansons de Loco Locass *engagent* réellement le public dans une activité militante quelconque, il est permis d'avancer qu'elles présentent plusieurs façons de l'y mener, du moins si l'on se réfère à cette citation d'Annie Rouxel, tirée de son article « D'un engagement, l'autre... Dissolution et reconfiguration de la notion aujourd'hui? » : « c'est tout autant par l'effort interprétatif que nécessitent des œuvres complexes que les lecteurs développent l'esprit critique nécessaire à toute prise de responsabilité et à l'engagement citoyen » (Rouxel, 2007 : 120). Je souligne également l'un des constats qu'elle établit à la fin de son article à propos de la lecture engagée et qui exprime bien ce que j'ai tenté de faire connaître dans ce présent chapitre :

Au cœur de l'acte de lecture s'opère un partage de valeurs qui requiert un lecteur actif. La transitivité de la littérature opère par des voies indirectes, obliques : responsabilité de la forme, échappée du sens..., poids du silence dans ce qui est à dire. On passe d'un engagement par la lecture à un engagement dans la lecture (Rouxel, 2007 : 120).

À cet égard, les nombreux forums hébergés par le site web officiel du groupe confirment cet investissement de la part du public; les discussions sur le sens des chansons et sur les sujets de l'actualité témoignent effectivement d'un désir partagé par plusieurs auditeurs de prendre part à ce deuxième type d'engagement, voire, elles constituent à elles seules le signe que la conscience critique de ces derniers a été sinon éveillée, du moins clairement stimulée.

Bref, les métaphores, l'intertextualité, l'échantillonnage et le métadiscours sont autant de procédés qui exigent de l'auditeur engagé une coopération et qui visent à garder celui-ci dans un état d'alerte constant, à l'affût des signes que lui envoient les rapoètes et de leurs significations.

## Conclusion

Vraisemblablement, on constate que le public de Loco Locass se trouve directement impliqué dans un acte de communication qui le lie intrinsèquement aux rapoètes. Cet acte de communication, dit *engageant*, s'établit d'abord de façon explicite, par des adresses à l'autre, marquées par l'intonation du locuteur, par l'usage du mode impératif et par l'interpellation directe de l'auditeur. Puis, sur le plan implicite, l'intertextualité, l'échantillonnage, les multiples jeux de mots et le métadiscours sont autant de moyens formels qui tendent à consolider cet acte communicationnel par le biais d'une coopération interprétative.

Certes, on pourrait arguer que ces procédés énonciatifs et stylistiques ne sont en rien propres à Loco Locass et que l'on peut aisément les retrouver dans les œuvres de bon nombre d'artistes, voire dans toutes les œuvres – en effet, le poème le plus pauvre ne renferme-t-il pas des métaphores et des comparaisons? Cependant, l'*omniprésence* de ceux-ci dans chacun des rapoèmes, leur arrangement vigoureux et la démarche du groupe participent de façon cohésive et cohérente à cette dimension engageante.

Bien que j'aie choisi de limiter mon corpus d'analyse à l'album *Manifestif*, je me permets de déborder de ce cadre afin de glisser quelques mots sur le vidéoclip de la chanson « M'accrocher<sup>85</sup> » (2008), pièce écrite pour le film « Tout est parfait » (2008) d'Yves-Christian Fournier. Dans ce cas bien précis, c'est sur un autre plan, soit sur le plan visuel, que l'on remarque qu'une fois de plus, le public est invité à prendre part au discours. Le vidéoclip présente d'abord les trois MC dans un gymnase d'école. Toute la chanson est chantée par Biz, mais Batlam et Chafiik font du *lypsinc*, de sorte qu'un auditeur peu familier avec la formation ne saurait pas nécessairement à qui appartient la voix. Puis, graduellement, quelques adolescents se joignent au trio – faisant eux aussi du *lypsinc* –, puis d'autres encore, de manière à ce qu'à la fin de la chanson, les rapoètes se fondent dans un chœur de plus d'une

---

<sup>85</sup> Le visionnage de ce vidéoclip est accessible sur la page d'accueil du site officiel du groupe : [www.locolocass.net](http://www.locolocass.net)

dizaine de jeunes<sup>86</sup> prenant tous en charge les mêmes paroles. Ainsi, malgré le fait que seule la voix de Biz soit entendue, l'effet produit est que le discours chanté est celui de tous, et que le public est invité à partager le même espace que le trio, consolidant cette idée de fraternité que j'ai soulignée précédemment.

De même, lors des élections provinciales à l'automne 2008, Loco Locass a montré qu'il cherche bel et bien à engager le public dans sa démarche artistique. Le trio a effectivement lancé une invitation à ce dernier en lui demandant de réactualiser à sa manière la pièce « Libérez-nous des libéraux » : la formation rendait disponible la piste de voix *a cappella* sur son site web et le public pouvait remixer à sa façon la chanson qu'on avait tant et tant entendue lors de la campagne précédente, tenue en mars 2007. La réponse n'a pas tardé à se faire entendre...

Pour conclure, il me paraît important de souligner l'existence d'un troisième type d'engagement auquel est convié l'auditeur, au sujet duquel j'ai d'ailleurs glissé quelques mots en introduction, soit celui de sa participation lors des spectacles, lieu de communication entre l'artiste et son public certes, mais également lieu où se manifeste l'adhésion de ce dernier au discours émis. Après mûre réflexion, j'ai choisi de ne pas aborder cet angle sociologique dans le présent mémoire, puisqu'il aurait nécessité des démarches d'un tout autre ordre, basées sur de nombreuses observations, ce qui m'aurait éloignée de mon principal objet d'étude qu'est le texte. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là d'un aspect fondamental de la démarche artistique du groupe, témoignant de la place déterminante qu'occupe le public au sein de celle-ci. L'invitation est donc lancée à quiconque voudrait explorer cette voie d'analyse.

---

<sup>86</sup> Public cible de Loco Locass, je le rappelle.

## Conclusion

Écrire des chansons, c'est sérieux, c'est important. Surtout lorsque je parle d'histoire, j'ai l'impression d'avoir une responsabilité face aux jeunes qui ne l'ont jamais étudiée.

— Richard Desjardins, cité dans *Richard Desjardins ou La Parole est mine d'or*

L'œuvre de Loco Locass est dense, foisonnante et renferme une multitude de sens que l'auditeur est appelé à découvrir. En somme, elle nous demande, public, de la faire vivre. Je ne pourrais prétendre ici avoir réussi à mettre au jour l'esthétique locassienne dans toute sa complexité, puisqu'elle recèle une si grande richesse qu'il est difficile de dégager tous les éléments qui la composent en quelques dizaines de pages. C'est pourquoi, je le répète, il faut lire cette recherche en continuité avec celle de Dany St-Laurent, *Nos sillons d'engagement* (2007), à laquelle j'ai fait référence quelques fois dans les pages qui précèdent.

Je crois tout de même avoir réussi à mettre en lumière des procédés inhérents, pour ne pas dire fondamentaux, à l'esthétique locassienne en lien avec la dimension engagée et *engageante* de la démarche artistique du groupe. En fait, j'ai voulu partager ici l'intérêt que je porte aux Loco Locass, plus particulièrement à leurs rapoèmes, tout en cherchant à comprendre pourquoi je me vois si interpellée par leur discours. Ce mémoire de maîtrise s'avère donc, sur le plan personnel, non seulement un travail de recherche, mais également un désir de me laisser guider par une intuition de lecture, longtemps questionnée, mais jamais réellement comprise.

Je rappelle les principales questions de recherche qui ont servi de point de départ à cette étude : quels dispositifs mis en place dans les chansons de l'album *Manifestif* viennent actualiser la notion d'engagement? Est-il possible que la forme empruntée par les rapoètes

incite le public à s'investir dans la démarche du trio et confère, par le fait même, une dimension *engageante* aux textes? Et si tel est le cas, quels procédés textuels peuvent nous laisser penser qu'une responsabilité interprétative est convoquée en la personne du spectateur/auditeur/lecteur?

Il était impossible de répondre à ces interrogations sans d'abord faire l'étude des thèmes. Celle-ci a permis, entre autres, de défaire quelques idées préconçues souvent entendues à propos du groupe et de son œuvre. S'il est vrai que le discours souverainiste se fait entendre dans bon nombre de leurs textes et que celui-ci s'accompagne presque toujours d'un éloge de la langue française et d'une invitation à lutter pour sa survie, on ne peut dire qu'il s'agit là des seuls thèmes abordés par le groupe. L'analyse des textes a effectivement fait ressortir d'autres lieux d'engagement, dont certains témoignent tout à fait de la réalité sociopolitique et culturelle d'aujourd'hui, pouvant être considérés comme étant davantage d'actualité que la souveraineté et la langue française – lesquels sont toujours contemporains du fait que la question de l'indépendance du Québec demeure irrésolue, mais prennent pour plusieurs des airs de « rengaine » du fait qu'ils traînent depuis longtemps. Ainsi, on ne peut affirmer que Loco Locass joue la carte de « la récupération spectaculaire d'un discours sur la société se prenant lui-même comme finalité » (Corneillier, 2004 : A9), comme le fait remarquer Dominique Corneillier à propos des artistes participant au renouveau de l'engagement que connaît la scène musicale québécoise depuis quelques années. La reprise de discours par Loco Locass se fait toujours de façon savante, jamais dans un geste gratuit, et porte en elle la vision critique et singulière du trio, éminemment politisée.

En ce qui concerne les thèmes traités, tels que la façon dont les États-Unis s'imposent dans le monde, les clichés caractérisant la sphère hip-hop et musicale en général, la convergence des médias ou la dépolitisation des baby-boomers, les rapoètes se gardent



d'émettre un discours stéréotypé<sup>87</sup> et déjà entendu, nous prouvant que « l'esprit grégaire / C'pas trop [leur] *trip* » (*M* :15, l. 56-57. Ce sont eux qui soulignent).

L'analyse thématique faite au premier chapitre confirme donc que Loco Locass s'inscrit bel et bien dans une tradition engagée, tradition portée principalement par les artistes québécois des années 1960-1970, tout en sachant être un groupe de « son temps » qui se préoccupe également des réalités contemporaines.

Une fois cette constatation faite, il fallait voir dans quelle mesure le trio arrive à reprendre un discours si souvent abordé, tout en demeurant convaincant et actuel. L'analyse textuelle et sémantique des rapoèmes a laissé voir que l'intertextualité, l'échantillonnage et la voix sont autant de procédés qui participent à l'actualisation du discours sur la question nationale.

Le fait de reprendre des textes du passé et de les faire entendre dans une voix modulée par des accents contemporains suggère que ces textes sont toujours d'actualité et qu'ils peuvent encore agir sur notre société. L'intertextualité est également un moyen stylistique idéal pour confronter le passé et le présent, en plus d'enrichir les textes locassiens d'une valeur littéraire indubitable.

La voix, quant à elle, portée par un genre jeune et typiquement nord-américain, agit à titre d'actualisateur de l'engagement en faisant le pont entre la tradition française, représentant les origines du peuple québécois, et la réalité qui caractérise les Québécois d'aujourd'hui, réalité marquée notamment par l'influence américaine. Cette voix permet aux Loco Locass d'assumer pleinement la double identité franco-américaine qui déchire bon nombre de créateurs québécois en leur donnant la possibilité de partager avec le public un discours qui est non seulement nouveau, mais aussi qui leur est propre.

---

<sup>87</sup> À l'exception peut-être de la chanson « La casse du 24 » qui, comme je l'ai mentionné dans le premier chapitre, associe de façon plutôt catégorique le vandalisme et l'anarchisme à la jeunesse.

Enfin, au troisième chapitre, il a été question d'une autre dimension de l'engagement dans les chansons de Loco Locass, c'est-à-dire leur portée *engageante*. Après avoir établi que cette dimension *engageante* devait être conçue comme résultant d'un acte de communication entre le public et les rapoètes, j'ai montré en quoi l'intonation, l'usage du mode impératif, l'interpellation directe, l'intertextualité, l'échantillonnage, les multiples jeux de mots et le métadiscours sont autant de procédés qui interpellent l'auditeur et le chargent, implicitement et explicitement, d'une responsabilité interprétative. En s'adressant directement au public et lui laissant jouer un rôle considérable dans l'actualisation du sens des textes, les Loco Locass lui montrent qu'ils lui accordent une place de choix au sein même de leur démarche artistique.

Il convient donc de dire que l'engagement de Loco Locass dépasse largement le simple fait de prendre position. Lancés dans une croisade « contre le tangage d'une langue qui ne s'arrime à rien » (*M* : 34, l. 68), ils ne cachent pas le « but typiquement didactique » (*M* : 31, l. 14) de leur démarche. Ces jeunes fous loquaces « grimpe[nt] à l' / assaut [du] cerveau » de leurs auditeurs, où leur « **propos subliminal s'insinue, séminal** » dans « une orgie d'analogies » (*M* : 17, l. 96-97, 92 et 94. Ce sont eux qui soulignent). C'est par des textes fort bien « texturés » qu'ils expliquent au public le « contexte de [leur] cortex / car / [s]ans sens le son n'est que sensation / [m]ais sans son le sens est sans action » (*M* : 55, l. 125-128). N'est-ce pas un peu présomptueux que de prétendre vouloir ainsi cultiver « la terre de [nos] tête[s] » (*M* : 35, l. 84)? Peut-être. Mais qui voudrait reprocher à ces rapoètes d'ouvrir l'esprit d'un public, majoritairement composé de jeunes, à la culture, à la politique et à l'histoire? Leur approche m'apparaît comme un excellent moyen de mettre le public en contact avec les Gaston Miron, Réjean Ducharme, Claude Gauvreau, Jean-Paul Riopelle, Arthur Buies et Mary « La Bolduc » Travers qui ont marqué la culture québécoise, en faisant résonner l'écho de ces derniers dans l'espace contemporain. Ce qui n'est pas peu.

À la lumière de ces constatations, il est possible de dire que Loco Locass réussit le tour de force d'actualiser l'engagement sur des questions comme la souveraineté du Québec et la langue française, qui peuvent parfois sembler obsolètes tant elles ont été discutées. Pour ma part, je crois que tant que la question nationale ne sera pas réglée, elle demeurera un thème important de l'identité québécoise. Et c'est grâce à des artistes comme Loco Locass que ce sujet ne cesse de s'épuiser et de rallier le peuple. Chantant la force de l'union, Batlam, Biz et Chafiik s'évertuent donc à faire de leur démarche artistique un projet collectif qui les unit, eux et leur public. D'où l'idée d'une esthétique à la fois engagée et *engageante*.

Tout au long de ce mémoire, je me suis intéressée à des procédés stylistiques et rhétoriques importants de l'écriture locassienne, mais qui, il faut le dire, ne sont pas nécessairement spécifiques à Loco Locass. Ainsi, l'on sait que l'intertextualité et plus particulièrement l'échantillonnage sont des dispositifs typiques au genre rap. De même, les textes des rappeurs sont souvent ponctués d'interpellations à l'autre. Comment, dans ce cas, peut-on alors parler d'esthétique *locassienne*? Je soutiens que c'est l'*accumulation*, la récurrence de plusieurs procédés *engageants* qui tendent à en faire une particularité proprement locassienne. Sans compter que l'autoreprésentation, omniprésente dans les rapoèmes, souligne que les positions défendues sont bien *réelles*, qu'elles sont celles de Batlam, Biz et Chafiik eux-mêmes. Cet attachement dans le réel favorise très certainement l'adhésion des auditeurs aux luttes proposées. De plus, sur la scène chansonnière québécoise actuelle, aucun autre chanteur, chanteuse ou groupe musical n'emploie de façon aussi aigüe l'intertextualité et l'échantillonnage, notamment, dans le but spécifique d'établir un lien d'échange avec son public. En cela, l'esthétique de Loco Locass est originale et singulière.

## Bibliographie

### Corpus d'œuvres à l'étude

LOCO LOCASS (2000). *Manifestif*, Montréal, Audiogram, 1 disque sonore (74 minutes), numérique, stéréo, 4 ¾ pouces.

LOCO LOCASS (2000). *Manifestif*, Montréal, Coronet Liv, 137 p. (Recueil de textes)

### Autres œuvres citées

LOCO LOCASS (2003). *IN VIVO*, Montréal, Freeset Interactive Entertainment, 2003, 1 disque optique compact.

LOCO LOCASS (2004). *Amour oral*, Montréal, Audiogram, 1 disque sonore (58 minutes), numérique, stéréo, 4 ¾ pouces.

LOCO LOCASS (2005). *Poids Plume*, Montréal, Fides, 119 p.

MIRON, Gaston (1970). *L'homme rapaillé*, coll. « Prix de la revue *études françaises* », Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 171 p.

### Site web

LOCO LOCASS. *Loco Locass : site officiel*, [En ligne], [www.locolocass.net](http://www.locolocass.net), (Page consultée le 31 juillet 2009).

### Histoire et chanson

ATTALI, Jacques ([1977] 2001). *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, nvlle édition, Fayard/PUF, 304 p.

AUBÉ, Jacques (1990). *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque, 127 p.

BÉTHUNE, Christian (2004). *Pour une esthétique du rap*, coll. « 50 questions », Paris, Klincksieck, 167 p.

BIZZONI, Lise et Cécile PRÉVOST-THOMAS (dir.), avec la collaboration de Dany SAINT-LAURENT (2008). *La chanson francophone contemporaine engagée*, Montréal, Triptyque, 185 p.

CORBO, Linda (2005). « La chanson engagée est bien vivante », *La Tribune* (Sherbrooke), 12 février, p. F3.

- CORNEILLIER, Dominique (2004). « Les mirages de la chanson engagée », *Le Devoir* (Montréal), 7 avril, p. A9.
- COUTURE, Carole (1998). *Richard Desjardins ou La parole est mine d'or*, Montréal, Triptyque, 195 p.
- DRAPEAU, Renée-Berthe (1984). « Le yéyé dans la marge du nationalisme québécois (1960-1974) », dans GIROUX, Robert (dir.), *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, p. 173-208.
- GIROUX, Robert (dir.) (1993). *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 249 p.
- HIRSCHI, Stéphane (2008). *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, coll. « Cantologie », 6, Paris, Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 298 p.
- JONES, Christopher M. (2006). « Un interview avec Loco Locass », *Québec Studies*, vol. 41, Spring/Summer, p. 27-43.
- JULIEN, Jacques (1987). « La fonction conative dans la chanson populaire », dans GIROUX, Robert (dir.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, p. 145-161.
- JULY, Joël (2007). *Esthétique de la chanson française contemporaine*, coll. « Univers musical », Paris, L'Harmattan, 187 p.
- KEATING, Kelle L. (2004). *Je me souviens de la chanson engagée : Examining a New Generation of Québécois Nationalist Music*, Thesis, Arizona State University, 145 f.
- LACOURSIERE, Jacques, PROVENCHER, Jean et Denis VAUGEOIS ([1983] 2001). *Canada-Québec, synthèse historique, 1534-2000*, nulle éd., Sillery, Septentrion, 591 p.
- LEGER, Robert (2003). *La chanson québécoise en question*, coll. « en question », 3, Montréal, Québec Amérique, 141 p.
- PERREAULT, Laura-Julie (2000). « Loco Locass : Rapoétiquement vôtre », *Le Soleil* (Québec), 24 mars, p. C1.
- RENAUD, Philippe (2000). « Engagez-vous, qu'ils disent! », *La Presse* (Montréal), 4 novembre, p. D4.
- ROY, Bruno (1991). *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 452 p.
- ROY, Bruno (1992). *Chanson québécoise : dimension manifestaire et manifestation(s) (1960-1980)*, Thèse de doctorat en études françaises, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 362 f.
- ROY, Patrick et Serge LACASSE (textes rassemblés et édités par) (2006). *Groove : enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 190 p.

SAINT-LAURENT, Dany (2007). *Nos sillons d'engagement : la question de l'engagement dans les chansons de Loco Locass*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 119 f.

TROTTIER, Danick et Aurée DESCHENEUX (2004). « "Quelque chose se passe" – Retour de la chanson engagée au Québec », *Le Devoir* (Montréal), 30 mars, p. A7.

VIGNEAULT, Alexandre (2005). « Pour une Saint-Jean manifestive », *La Presse* (Montréal), 18 juin, cahier « ARTS ET SPECTACLES », p. 1.

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 307 p.

ZUMTHOR, Paul (1990). *Performance, réception, lecture*, coll. « L'univers des discours », Longueuil, Les Éditions du Préambule, 129 p.

### **Engagement littéraire**

BOUJU, Emmanuel (2008). « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, p. 9-23.

BOUJU, Emmanuel (dir.) (2005). *L'engagement littéraire*, coll. « Interférences », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 414 p.

DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, coll. « Points essais », Paris, Seuil, 316 p.

DENIS, Benoît (2007). « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexions sur les limites d'une "générosité" », dans POULIN, Isabelle et Jérôme ROGER (dir.), « Le lecteur engagé. Critique-enseignement-politique », *Modernité*, n° 26, coll. « Littérature Enseignement Recherche », Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 211-219.

FOURTANIER, Marie-José et Hermine VALOIS-MELKA (2007). « Plaidoyer pour une lecture littéraire du monde », dans POULIN, Isabelle et Jérôme ROGER (dir.), « Le lecteur engagé. Critique-enseignement-politique », *Modernité*, n° 26, coll. « Littérature Enseignement Recherche », Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 177-195.

ROUXEL, Annie (2007). « D'un engagement l'autre... Dissolution ou reconfiguration de la notion aujourd'hui », dans POULIN, Isabelle et Jérôme ROGER (dir.), « Le lecteur engagé. Critique-enseignement-politique », *Modernité*, n° 26, coll. « Littérature Enseignement Recherche », Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 111-121.

SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?*, coll. « folio/essais », 19, Paris, Gallimard, 307 p.

## **Théorie littéraire**

- BARTHES, Roland. « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com/article2.php?napp=41858&nref=R172671#01000000> (Page consultée le 20 novembre 2008).
- BENVENISTE, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale, tome 1*, coll. « tel », 7, Paris, Gallimard, 356 p.
- BENVENISTE, Émile (1974). *Problèmes de linguistique générale, tome 2*, coll. « tel », 47, Paris, Gallimard, 286 p.
- ECO, Umberto ([1979] 2004). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, coll. « Le livre de poche : biblio essais », Paris, Librairie Générale Française, 314 p.
- FISH, Stanley ([1980] 2007). *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, coll. « Penser/croiser », traduit de l'anglais (américain) par Étienne Debonesque, Paris, Les Prairies ordinaires, 137 p.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, coll. « Poétique », Paris, Seuil, 467 p.
- GOODMAN, Nelson ([1978] 1992). *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, coll. « Rayon art », Nîmes, Éditions Jacqueline Cambron, 193 p.
- JOUVE, Vincent ([1997] 2001). *La poétique du roman*, coll. « Campus lettres », 2<sup>e</sup> édition revue, Paris, Armand Colin, 192 p.
- KAEMPFER, Jean, Sonia FLOREY et Jérôme MEIZOZ (dir.) (2006). *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Lausanne, Antipodes, 281 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1999). *L'énonciation*, coll. « U. Série linguistique », 4<sup>e</sup> édition, Paris, Armand Colin, 267 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2001). *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, coll. « Fac. Linguistique », Paris, Nathan/VUEF, 200 p.
- KUNDERA, Milan (1993). *Les testaments trahis*, coll. « folio », 2703, Paris, Gallimard, 324 p.
- LAPIERRE, René (1995). *Écrire l'Amérique*, coll. « essais », 5, Montréal, Les Herbes rouges, 160 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*, Verdier, [s. l.], 1982, 713 p.
- MOUNIN, Georges. « Linguistiques – Objets et méthodes », *Encyclopaedia universalis*, [En ligne], <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.usherbrooke.ca/article2.php?nref=L110171> (Page consultée le 27 juillet 2009).

- PIÉGAY-GROS, Nathalie (1996). *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 186 p.
- POLIQUIN-BOURASSA, Diane et Daniel LATOUCHE (1980). « Les manifestes politiques québécois : médium ou message? », *Études françaises*, v. 16, n° 3-4, p. 31-42.
- RABAU, Sophie (textes choisis et présentés par) (2002). *L'intertextualité*, coll. « Corpus Lettres », Paris, GF Flammarion, 254 p.
- RICOEUR, Paul (1986). *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 409 p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine ([2001] 2005). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, coll. « 128 », 258, Paris, Armand Colin, 127 p.