

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CHANSON EN TANT QUE DISCOURS SUR ELLE-MÊME :

L'AUTOREPRÉSENTATION DANS LA CHANSON

QUÉBÉCOISE DE 1957 À AUJOURD'HUI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ALEXANDRA TREMBLAY

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

L'écriture d'un mémoire de maîtrise constitue une expérience extrêmement enrichissante qui nécessite un investissement considérable. Un projet d'une telle envergure n'aboutit qu'avec le concours de personnes qui nous sont chères. Dans cette perspective, il importe de souligner la contribution de mes proches en vue de la réussite de cet objectif. Merci, à tous ceux qui ont su m'encourager tout au long de cette aventure inoubliable...

Ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans l'aide de ma directrice d'études, Lucie Robert. Je la remercie infiniment d'avoir dirigé mon projet avec un professionnalisme exemplaire. Ses judicieux conseils, sa compétence et sa rigueur intellectuelle m'ont été d'un secours inestimable. Elle a su m'encourager lorsque mon enthousiasme s'effritait et elle m'a toujours bien orienté dans les méandres de la rédaction.

Merci également à Martin, à Norbert et à Carole qui m'ont soutenue tout au long de ce parcours et qui ont toujours eu confiance en la réalisation de ce projet. Ils ont manifesté beaucoup d'intérêt à l'égard de mes études, et ils ont représenté une source de motivation constante pour l'atteinte de mes objectifs.

Je tiens aussi à remercier Maude Arsenault et Chloé Engel Spandonide pour leur soutien et leur amitié inconditionnels. Ensemble, nous avons partagé les petites victoires et les grandes périodes de découragement. En souvenir de tous nos rendez-vous de « masterisation » aux entretiens...

Enfin, je tiens à souligner le courage exceptionnel de mon unique filleul qui, âgé de 14 ans, lutte si dignement pour sa vie. Je suis si fière de toi et je te remercie, de tout mon cœur d'être là.

À Olivier,

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE CHANSONNIER PORTE-PAROLE (1957 – 1977)	11
1.1 Constitution de la figure du chansonnier porte-parole	13
1.1.1 Position du sujet énonciateur.....	13
1.1.2 Une condition conflictuelle	19
1.1.2.1 Vivre pour chanter.....	20
1.1.2.2 Chanter pour vivre.....	24
1.1.3 L’engagement social.....	31
1.2 Le discours du chansonnier porte-parole.....	35
1.2.1 Le rien à dire ou la futilité du langage.....	35
1.2.2 La nécessité de trouver «quelque chose» à dire	39
1.2.3 Dire que la chanson est québécoise	43
1.3 Les motivations du chansonnier porte-parole	51
1.3.1 De l’héritage à la survie.....	51
1.3.2 La volonté de se faire entendre.....	55
1.3.3 Pour un changement	58
1.4 Synthèse et évolution de la figure du chansonnier porte-parole.....	61
CHAPITRE II	
L’ANTI-VEDETTE (1978 – 1989).....	63
2.1 Constitution de la figure de l’anti-vedette	65
2.1.1 Statut conflictuel : entre l’art et l’industrie	65
2.1.2 L’autre ou l’alter ego.....	71
2.1.3 L’affirmation identitaire	78

2.2	Le discours de l'anti-vedette	89
2.2.1	Les références étrangères et l'urbanité	89
2.2.2	Sur la langue et les emprunts à la poésie et au conte	94
2.2.3	Sur le message à transmettre	96
2.3	Les motivations de l'anti-vedette	99
2.3.1	Volonté de changer, voire sauver le monde	99
2.3.2	Volonté de rendre les gens heureux	103
2.4	Synthèse et évolution de la figure de l'anti-vedette	106
CHAPITRE IV		
L'AUTEUR-COMPOSITEUR-INTERPRÈTE (1990 – 2004)		
3.1	Constitution de la figure de l'auteur-compositeur-interprète	110
3.1.1	Les exigences du marché : de l'image aux spectateurs	110
3.1.2	Entre le créateur et la star	115
3.1.3	Le pacte de vérité	122
3.2	Le discours de l'auteur-compositeur-interprète	125
3.2.1	L'inspiration et le processus de création	125
3.2.2	L'écriture pour l'autre	136
3.3	Les motivations de l'auteur-compositeur-interprète	144
3.3.1	Faire ce qui me chante.....	144
3.3.2	Dénonciation passive.....	146
3.3.3	Poursuivre le combat	150
3.4	Synthèse et évolution de la figure de l'auteur-compositeur-interprète.	156
CONCLUSION		
158		
APPENDICE A		
LISTE SELECTIVE DE CHANSON SUR LA CHANSON		
(PAR NOM D'INTERPRÈTES)		
163		
BIBLIOGRAPHIE		
175		

RÉSUMÉ

Ce mémoire aborde la chanson comme discours révélateur de la manière dont les auteurs, compositeurs ou interprètes se perçoivent en tant qu'artistes. Les textes sont étudiés selon une approche sociosémiotique fondée sur une analyse de contenu qui prend en considération les questions rhétoriques et formelles et qui ainsi débouche sur une poétique et sur une histoire de la chanson autoreprésentative au Québec.

Dans ce mémoire, le discours de la chanson sur elle-même est envisagé dans une perspective historique, à partir 1957, date de la naissance de l'industrie de la chanson moderne populaire au Québec, jusqu'en 2004. Les paroles de chansons autoreprésentatives révèlent que les artistes sont coincés entre leur désir d'atteindre l'idéal d'un art pur et les hauts standards de rentabilité imposés par l'industrie du disque. Cette problématique permet de constituer l'état d'un champ artistique tel que Pierre Bourdieu¹ le définit, c'est-à-dire que d'un côté il y a le pôle de *grande production* où se situe l'industrie et ses « produits » et de l'autre, le pôle de *production restreinte* où se retrouvent les tenants de l'art pour l'art.

L'auteur de chansons autoreprésentatives refuse de se soumettre aux positions établies par le champ et il tente de tailler une place de choix : tout d'abord comme chansonnier porte-parole (de 1957 à 1977) se retrouvant partagé entre l'industrie naissante et l'artisanat, ensuite comme anti-vedette (de 1978 à 1989) prenant position contre la vedette sans toutefois atteindre l'idéal d'un art pur, tel que le fait, à son avis, le musicien de la rue, puis comme auteur-compositeur ou interprète (de 1990 à nos jours) étant aux prises avec un conflit interne l'obligeant à départager son côté auteur-compositeur (proche de l'art) de son côté interprète (proche de l'industrie). Tous les aspects de sa production artistique contribuent à la constitution de chacune de ces figures, c'est-à-dire autant par la façon qu'il définit sa condition (Qui chante ?) que de la manière qu'il écrit ses œuvres (Quoi chanter ?), sans oublier ses motivations (Pourquoi chanter ?). L'artiste recherche la reconnaissance et il revendique son statut dans les textes de ses chansons.

L'originalité de cette étude réside dans le fait que le discours critique sur la chanson québécoise n'a jamais considéré l'autoreprésentation comme révélatrice d'une condition artistique spécifique. Ce mémoire fournit une meilleure compréhension des tensions qui traversent la chanson et montre l'ambiguïté de son inscription dans le champ artistique. Quelles chansons entendrons-nous au lendemain de la crise qui sévit dans le champ artistique de la chanson au Québec ?

Mots-clés : chanson, autoreprésentation, Québec, histoire, artiste, auteur-compositeur-interprète, chansonnier, porte-parole, vedette, anti-vedette, écriture, discours, industrie, art pour art

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, 567 p.

INTRODUCTION

Écouter la chanson québécoise c'est entendre la voix de ses auteurs, compositeurs ou interprètes qui nous insufflent un message. La chanson québécoise est notamment connue à travers les répertoires, les dictionnaires, les florilèges et les recueils de paroles. Jusqu'à présent, elle a peu fait l'objet d'études critiques, historiques ou théoriques. Parmi celles qui sont disponibles, plusieurs s'intéressent à l'industrie du disque et du spectacle¹, d'autres traitent la chanson comme discours² et développent le plus souvent des analyses thématiques³ portant sur la manière dont la chanson, comme lieu d'inscription de la culture populaire, aborde les grands problèmes sociaux. Rares sont les études qui s'intéressent à la chanson en tant que pratique d'écriture de plein droit, comme le fait Michel Bouchard⁴ qui, dans son mémoire de maîtrise, développe la notion de méta-chanson pour définir la réflexion faite par les artistes sur le fait même de chanter et qui analyse comment, celle-ci donne à ces artistes l'occasion de définir ou de redéfinir son rapport au public. Dans ce mémoire, nous voudrions poursuivre la réflexion amorcée par M. Bouchard, en considérant également la chanson comme lieu de réflexion sur elle-même, mais non en fonction du seul rapport interprète/public. Nous étudierons plutôt la chanson en tant que discours révélateur de la

¹ Quelques exemples se trouvent dans les deux articles suivants : Gaëtan Tremblay et Jean-Guy Lacroix, « La marchandisation et l'industrialisation de la culture, de l'information et de la communication », p. 263-282 et Roger Chamberland, « De la chanson à la musique populaire », p. 697-718 in Louise Lemieux (dir. publ.), *Traité de la culture*, Québec, Éditions de l'IQRC, 2002, 1089 pages.

² André Gaulin, « La chanson comme discours », *Études littéraires*, volume 27, numéro 3 (Hiver 1995), p. 9-14. Micheline Cambron, *Une société, un récit : Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 201 p.

³ Nous retenons trois exemples : Pierre Fournier, *De lutte en turlutte : une histoire du mouvement ouvrier québécois à travers ses chansons*, Sillery, Québec, Septentrion, [1998], 206 p. ; Aline Lechaume, *Chanter le pays : le rôle de la chanson dans la formulation d'une conscience territoriale au sein du Québec contemporain*, Thèse (Maîtrise de géographie), Université Laval, 1995, 171 p. ; Sylvie Nadeau, *Les représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Québec, Université Laval, 1989, 100 p.

⁴ Michel Bouchard, *La méta-chanson au Québec de 1960 à 1996*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, 136 p.

manière dont les paroliers ou les interprètes se perçoivent en tant qu'artistes, partagés entre leur désir d'atteindre l'idéal d'un art pur et les hauts standards de rentabilité imposés par l'industrie du disque.

La problématique, inhérente à la création de chanson, permet de constituer l'état d'un champ artistique tel que Pierre Bourdieu⁵ le définit, c'est-à-dire d'un côté le pôle de grande production où se situe l'industrie et ses « produits » et de l'autre le pôle de production restreinte où se retrouve les artisans ou les tenants de l'art pur. L'état du champ peut se définir à partir du point de vue de l'artiste et il peut être reconstitué par les paroles de ses textes puisqu'une « vue prise à partir d'un point de l'espace artistique le caractérise en propre »⁶. Ce qui se dégage invariablement du discours entretenu dans les chansons autoreprésentatives, c'est que la plupart des artistes se sentent partagés entre les deux champs de production et qu'ils doivent, par conséquent, se tailler une place. Cette place « à faire, dépourvue de tout équivalent dans le champ du pouvoir et qui pourrait ou devrait ne pas exister »⁷, incite les prétendants occupants à la faire exister en « révolutionnant un monde de l'art qui l'exclut en fait et en droit »⁸. C'est justement cette position à faire qui nous intéresse principalement puisque les chansons autoreprésentatives tendent à situer leurs auteurs comme « les occupants de cette position contradictoire [...] voués à s'opposer, sous des rapports différents aux différentes positions établies et, par là, à tenter de concilier l'inconciliable »⁹. Cette place est d'autant plus intéressante que les positions constitutionnelles du champ évoluent et qu'elles se raffinent avec le temps, tout comme le fait celui qui est partagé entre les deux pôles et qui refuse d'être englouti, avili en étant associé à l'une ou l'autre de ces mutations.

⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, 567 p.

⁶ *Ibid*, p. 149.

⁷ *Ibid*, p. 131.

⁸ *Ibid*, p. 131.

⁹ *Ibid*, p. 132

Le discours de la chanson sur elle-même sera envisagé dans une perspective historique, soit depuis 1957, date de la naissance de l'industrie de la chanson moderne populaire au Québec, jusqu'en 2004. Le discours sur la chanson change selon les époques et notre hypothèse est à l'effet que nous dégagerons trois figures de l'artiste représentant trois périodes distinctes dans l'histoire de la chanson contemporaine au Québec. Les figures se développent en fonction de « l'opposition entre art et argent, qui s'est imposée comme une des structures fondamentales de la vision du monde dominante à mesure que le champ littéraire et artistique affirmait son autonomie »¹⁰. Sans cesse partagée entre les dimensions culturelles et économiques, qui peut se résumer, en matière de chansons québécoises autoreprésentatives, par le dilemme entre *vivre pour chanter* ou *chanter pour vivre*, la figure de l'artiste se définit en fonction de ce conflit. De 1957 à 1977, nous retrouvons la figure du chansonnier porte-parole partagé entre l'industrie naissante et l'artisanat ; de 1978 à 1989, celle de l'anti-vedette qui prend position contre la vedette sans toutefois rejoindre son idéal d'un art pur, comme le fait, à son avis, le musicien de la rue ; de 1990 à nos jours, celle de l'auteur-compositeur-interprète qui est aux prises avec un conflit qui l'oblige à se départager entre son côté auteur-compositeur (proche de l'art) et son côté interprète (proche de l'industrie). L'originalité de cette étude réside dans le fait que le discours critique sur la chanson québécoise n'a jamais envisagé l'autoreprésentation comme étant révélatrice d'une condition artistique bien particulière.

Nous avons répertorié plus de trois cents chansons autoreprésentatives entre 1957 et 2004. Nous avons divisé le corpus en trois périodes : 1957 à 1977, 1978 à 1989 et 1990 à 2004. Le choix de l'année 1957 s'explique par le fait qu'elle correspond à la « naissance » de l'industrie du disque et du spectacle québécois. Selon certains auteurs: « même si les artistes ont endisqué depuis au moins les années 20, ce n'est que vers 1956-57 que commence à se développer une industrie du disque et du spectacle québécois »¹¹. Cette date se justifie par le fait qu'elle voit naître « la première vedette pop québécoise, Michel Louvain, dont l'impact

¹⁰ *Ibid*, p. 156.

¹¹ Richard Baillargeon et Christian Côté, *Une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Éditions Triptyque, 1991, p 47.

chez nous, toutes proportions gardées, doit être mis en parallèle avec celui d'Elvis Presley aux États-Unis »¹². Une précision s'impose quant à ce rapprochement entre les deux vedettes : « Ce n'est pas musicalement qu'il faut rapprocher les deux personnages, mais bien au niveau de la réception, du culte de la vedette »¹³. Quoi qu'il en soit, la carrière de Michel Louvain commence officiellement en 1957, lors de sa première prestation au prestigieux cabaret Chez Gérard¹⁴, mais aussi par la parution de son premier succès commercial, *Buenas noches mi amor*¹⁵, qui se vend « à des milliers d'exemplaires [et qui] constitue à la fois le premier quarante-cinq tours québécois »¹⁶. Ce premier grand succès commercial correspond donc à la naissance de l'industrie du disque et du spectacle au Québec. La deuxième période s'amorce avec l'instauration d'une nouvelle instance de consécration, soit l'Association du disque et de l'industrie du spectacle québécois (ADISQ) en 1978 qui entraîne une restructuration en profondeur du champ. La troisième période commence, en 1990, avec l'augmentation des quotas radiophoniques de diffusion de la musique francophone qui stimulera la production de chansons québécoises.

La sélection des textes découle de l'évidence que la chanson devait s'autoreprésenter. Toutes les chansons se rapprochant du champ lexical du vocable *chant* ont donc été retenues, exception faite de celles qui ne comprenaient le mot que dans le titre sans autre mention dans le reste du texte (par exemple : *Chanson pour ma femme* de Georges Dor ou *Chant d'un Patriote* de Félix Leclerc). Cette façon de procéder explique la présence d'un large éventail de chansons, allant de la chanson dite « à texte » à la chanson commerciale. Tous les textes seront donc analysés avec la même rigueur, sans discrimination. Il faut

¹² *Ibid.*

¹³ Chantal Savoie, *La chanson sentimentale dans la culture populaire : le cas de Michel Louvain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, page 24.

¹⁴ *Ibid.*, p 25.

¹⁵ Buenas noches mi amor. Michel Louvain. *45 Tours : Buenas noches mi amor/Adieu* (1957, Apex 13065).

¹⁶ Renée-Berthe Drapeau, « Le yé-yé dans la marge du nationalisme québécois » in Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p 182.

cependant préciser qu'un tri s'est imposé de lui-même car la chanson commerciale a bien peu tendance à l'autoreprésentation. Quelques exemples se retrouvent tout de même dans notre corpus, comme certaines chansons de Céline Dion ou de Mario Pelchat ; ce qui démontre que certains interprètes commerciaux aspirent eux aussi à une reconnaissance artistique et se construisent donc une image à cet effet.

Bien que nous nous intéressions particulièrement à la chanson québécoise, l'échantillon n'a pas rejeté d'emblée les textes écrits par des paroliers d'origine européenne (Eddy Marnay, Coluche, Jean-Jacques Goldman et autres). Nous considérons que la chanson est québécoise lorsqu'elle est produite au Québec, c'est-à-dire à partir du moment où elle est écrite pour et chantée par un interprète québécois.

Considérant l'ampleur du corpus, nous devons procéder à un échantillonnage qui permettra d'analyser les paroles de chansons de façon plus rigoureuse. Nous avons donc circonscrit pour notre champ d'études une cinquantaine de chansons représentatives de chacune des périodes : 1957 à 1977, 1978 à 1989, 1990 à 2004. Les textes sont étudiés selon une approche sociosémiotique fondée sur une analyse de contenu qui prend en considération les questions rhétoriques et formelles et qui débouche ainsi sur une poétique et sur une histoire de la chanson autoreprésentative au Québec. Une première analyse du corpus a permis d'établir que les chansons répondent toutes, au moins, à l'une des trois questions suivantes : *Qui chante ? Quoi chanter ? Pourquoi chanter ?* C'est donc sur la base de ces paramètres que nous développerons notre étude pour chacune des périodes.

Pour comprendre *Qui chante ?* nous tenterons de cerner la façon dont l'artiste se perçoit¹⁷ et la figure qui se dégage de son discours¹⁸. Nous verrons que, dans certains cas, l'artiste se raconte lui-même, comme dans *Je ne suis qu'une chanson* de Ginette Reno (écrite

¹⁷ André Belleau, *Le romancier fictif*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p. ; Nathalie Heinich, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, 109 p. et *Être écrivain : création et identité*, Paris, La découverte, 2000, 367 p.

¹⁸ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1978, 188 p.

par Diane Juster) qui commence comme suit: « Ce soir je ne me suis pas épargnée / Toute ma vie j'ai raconté / Comme si ça ne se voyait pas / Que la pudeur en moi n'existe pas »¹⁹. D'autres fois, l'artiste se place à l'extérieur en racontant l'expérience d'un autre personnage, comme dans le cas de *Doris* de Steven Faulkner (auteur-compositeur-interprète) où la parole de l'autre ressurgit dans la narration de sa propre histoire : « Sur un vieux piano aux dents cariées / Doris s'est remise à courailler / Plessisville, Marieville, La Pocatière à soir / Les Escoumins demain matin : / Du moment que j' chante / J' suis comme une étoile filante / Y'a pu rien pour m'arrêter / Faut que j'passe à travers de moi »²⁰. Ces deux exemples, et beaucoup d'autres, témoignent de la diversité des figures qui peuvent se dégager des textes de chansons. Comme il y aura plusieurs figures différentes, nous dresserons, à partir des textes, des portraits types et nous vérifierons comment ils muent dans le temps.

Nous nous arrêterons ensuite sur *Quoi chanter ?*, c'est-à-dire sur le code (langage), le contexte référentiel et les thèmes abordés. Dans cette partie, nous analyserons, autant dans le contenu que dans la forme, les ressemblances et les distinctions qui existent entre la chanson et le genre poétique, en particulier la poésie orale²¹. Il sera donc pertinent d'étudier le genre et le statut complexe que revêt la chanson²². En effet, comme elle se situe à la jonction de deux champs autonomes et distincts qui sont la musique et la littérature, son statut paraît incertain et la question suivante se pose : est-ce qu'un parolier est un écrivain²³ ? La chanson *Depuis l'automne* d'Harmonium, par exemple, montre que l'interprète qui est ici également parolier, se préoccupe de questions reliées à l'écriture: « Une chanson pour m'haïr / Parce que j'ai pus

¹⁹ Je ne suis qu'une chanson. Paroles et musique : Diane Juster. *Je ne suis qu'une chanson*, 1979 (Melon-Miel, MM-502). Marcel Brouillard, Les belles inoubliables, Québec, Les Éditions de l'Homme, 2002, p. 382-383.

²⁰ Doris. Paroles et musique : Steve Faulkner. *À cheval donné, on r'garde pas la bride* (1980, Kébec-Disc, KD-983)

²¹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1987, 307 p. et *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, P.U.F., 1984.

²² Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir. publ.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, 364 p.

²³ Robert Giroux (dir. publ.), *La chanson : carrières et société*, Montréal, Triptyque, 1996, 220 p.

rien à dire // Mais j'me cherche une rime pour l'automne / Qui rime à rien ni à personne »²⁴. Ces vers révèlent une démarche introspective de la part de l'auteur de la chanson. Nous étudierons le contenu de cette réflexion à travers les thèmes abordés, le discours sur l'écriture et la manière dont la construction de la chanson elle-même reflète ces préoccupations.

Nous répondrons enfin à la question *Pourquoi chanter ?*, c'est-à-dire sur la nature de l'engagement artistique²⁵. Les motivations sont très variées : elles peuvent être d'ordre personnel (apprentissage, divertissement, identification, ironie, nostalgie) ou d'ordre social (dénonciation, engagement, ralliement). Elles peuvent également se traduire par une réflexion plus générale sur divers thèmes, notamment existentiels ou philosophiques, comme dans la chanson *Pourquoi chanter ?* de Louise Forestier (écrite par Luc Granger) : « Pourquoi chanter quand il y a tant à faire ? // Pourquoi chanter alors que le temps presse ? // Je veux chanter pour ce temps qui nous reste »²⁶. Nous étudierons plus précisément les raisons qui motivent l'écriture d'une chanson traitant de la chanson à un moment spécifique. Nous croyons qu'elle survient lorsque l'artiste éprouve la nécessité de passer par l'autoreprésentation pour redéfinir son rôle, sa carrière, ses oeuvres, sa relation avec le public et sa situation par rapport aux horizons d'attentes²⁷. Autrement dit, nous verrons apparaître, dans cette section, les facteurs internes, probablement fondamentaux, qui forcent l'artiste à repenser sa condition et qui le poussent à persévérer dans sa démarche artistique.

Le premier chapitre s'intéresse au chansonnier porte-parole qui, entre 1957 et 1977, se trouve partagé entre l'industrie « naissante » et l'artisanat. À cette époque, la chanson est considérée comme un lieu de rassemblement et de partage pour les artistes et son public. C'est à l'intérieur même de leurs oeuvres que les chansonniers porte-parole s'interrogent sur

²⁴ Depuis l'automne. Paroles : Serge Fiori et Michel Normandeau. Musique : Serge Fiori. *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975, Célébration, CEL-1900)

²⁵ Denis Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 316 p.

²⁶ Pourquoi chanter. Paroles : Luc Granger. Musique : Jacques Perron. *Louise Forestier* (1973, Gamma, GS-167). Louise Forestier, *Signé Louise*, Montréal, Boréal, 2003, p. 79.

²⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, 315p. ; Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Évelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, 405 p. ; Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, 305 p.

la chanson en tant que pratique littéraire et musicale qui peut permettre l'affirmation et la dénonciation de leur condition. Ils tentent ainsi de résoudre leur conflit interne suscité par l'émergence du show-business. Le conflit est poétiquement résumé par le chansonnier porte-parole dans l'expression *vivre pour chanter* ou *chanter pour vivre*. Il se situe en effet entre son idéal d'atteindre un art pur et les exigences de l'industrie – qui sont aussi celle du « grand » public – qui entrent désormais en considération. Autrement dit, le chansonnier porte-parole doit choisir entre répondre à ses propres critères de qualité artistique ou bien satisfaire les exigences d'un tiers s'il veut continuer à faire de l'art, les deux étant difficilement conciliables. L'expression, voire la dénonciation du conflit, est permise à travers la chanson qui ouvre l'accès pour l'artiste à la parole publique. Le chansonnier porte-parole qui se porte ainsi garant de la parole des autres, veut surtout être entendu : « Si je chante c'est pour qu'on m'entende »²⁸ ou encore : « Faut bien se faire entendre »²⁹. Inversement, il craint que son discours ne soit pas écouté : « Où est allé tout ce monde / Qui avait quelque chose à raconter / On a mis quelqu'un au monde / On devrait peut-être l'écouter... »³⁰. Il doit donc être écouté et surtout reconnu afin d'acquérir un véritable statut d'artiste. Un statut justifiant la nécessité de son rôle et l'existence de sa condition, et lui permettant, en retour, d'assurer sa survie artistique. L'enjeu pour l'artiste de cette période est bien d'acquérir un statut grâce à sa parole publique obtenu par sa production artistique afin que les chanteurs cessent de craindre pour leur survie professionnelle.

Le second chapitre étudie la figure de l'anti-vedette qui, entre 1978 et 1989, refuse d'être une vedette, sans pour autant pouvoir faire de l'art pur comme le fait, à son avis, le musicien de la rue. Pour comprendre le fondement de cette rupture, il faut constater que, dans le champ de la chanson québécoise, les instances de consécration sont toutes liées à l'industrie. Bien que les artistes se voient dans l'obligation de faire certaines concessions pour vivre de leur art, ils refusent d'abdiquer. Ils affichent un certain désintérêt à l'égard du

²⁸ Ordinaire. Paroles: Mouffe. Musique: Robert Charlebois. *Un gars ben ordinaire* (1970, Gamma, GS-144).

²⁹ Pourquoi chanter. Paroles : Luc Granger. Musique : Jacques Perron. *Louise Forestier* (1973, Gamma, GS-167).

³⁰ Un musicien parmi tant d'autres. Paroles et musique : Serge Fiori. *Harmonium* (1974, Célébration, CEL-1893).

succès commercial comme le musicien de la rue qui est, selon eux, le véritable artiste qui vit pour l'art et non de l'art. Par contre, le musicien de la rue, un être anonyme, n'acquiert guère de reconnaissance et il vit plutôt pauvrement de son art. Cette condition est insatisfaisante pour l'anti-vedette qui a besoin d'une reconnaissance pour pouvoir vivre convenablement de son art. Par ce critère, l'anti-vedette se rapproche de la vedette qu'elle considère comme un produit du « star system » qui utilise l'art pour vivre et qui accorde plus d'importance à la renommée et aux trophées qu'à l'art en tant que tel. La place que l'anti-vedette tente de se faire est située quelque part entre ces deux pôles. La particularité réside dans le fait que les anti-vedettes qui oscillent dans la sphère centrale s'accusent mutuellement d'être plus vedette les uns que les autres, en se gardant bien de citer des noms. L'enjeu, au cours de cette période, repose donc sur la redéfinition d'un statut d'artiste qui leur soit spécifique, malgré la division au sein même du champ artistique.

Le dernier chapitre traite de la figure de l'auteur-compositeur-interprète qui, entre 1990 et 2004, vit une scission interne entre l'auteur-compositeur (côté créatif) et l'interprète (côté commercial). L'amplification du côté commercial de l'interprète s'entrevoit par l'importance accordée à l'image publique qui doit se conformer aux exigences du marché. Alors que certains artistes veulent, à tout prix, préserver leur image, d'autres croient que l'image camouffle une pauvreté des paroles ou du talent. En séparant les termes auteur et compositeur de celui d'interprète, nous voyons apparaître très clairement les exigences du marché imposées à l'interprète. Aux prises avec les exigences de l'industrie, l'interprète met, à son tour, de la pression au parolier et aux musiciens : « Donne-moi juste une heure / De ton inspiration / Pense à tes droits d'auteurs / Faut que j'monte au moins jusqu'au Top Ten »³¹. L'auteur-compositeur est ainsi beaucoup plus proche de l'art, puisque l'inspiration et le plaisir de créer lui appartiennent, alors que l'interprète est soumis aux exigences de l'industrie et ses inquiétudes concernent plutôt la projection de son image que sa production artistique. La figure de l'auteur-compositeur ou interprète se scinde; de là s'insinue le conflit interne lié au statut d'artiste.

³¹ *Ibid.*

Dans les pages qui suivent, nous verrons comment l'artiste se définit lui-même à travers sa production artistique, visant ainsi la reconnaissance et l'acquisition d'un statut. Son refus de se soumettre aux positions déjà établies par le champ, incite l'auteur de chansons autoreprésentatives à se tailler une place : d'abord comme chansonnier porte-parole, ensuite comme anti-vedette, puis comme auteur-compositeur ou interprète. Tous les aspects de sa production artistique sont mis en œuvre pour atteindre ce point de convergence, c'est-à-dire autant par la façon de définir sa condition (Qui chante ?) que de la manière d'écrire ses œuvres (Quoi chanter ?), sans oublier ses motivations (Pourquoi chanter ?). L'artiste entend ainsi être reconnu comme tel et il revendique ce statut dans ses textes.

CHAPITRE I

LE CHANSONNIER PORTE-PAROLE (1957 – 1977)

On a chanté la Manic
Chanson douce et sympathique
On a chanté la Baie James
Où il y a tant de problèmes
Moi aussi je voudrais
Écrire un gros succès
Le barrage. Raymond Lévesque.

La fin des années cinquante se caractérise par la naissance de l'industrie du disque et du spectacle au Québec. Elle favorise l'expansion du courant « yé-yé » par la constitution de vedettes (groupes, chanteurs de charme ou autres) qui chantent majoritairement des traductions de succès anglophones. En opposition, il y a les *chansonniers* qui se démarquent par l'écriture de chansons originales. Ce nouveau groupe d'artistes se compose de jeunes auteurs-compositeurs-interprètes qui produisent des chansons dites *à textes*. Il s'agit, dès lors, de « l'événement marquant de la fin des années 50 [soit] l'émergence, aussi puissante qu'inattendue, d'une nouvelle vague d'auteurs-compositeurs-interprètes que l'on désignera par le terme chansonnier »³². S'ils conservent certains traits caractéristiques des périodes antérieures, entre autres dans les valeurs véhiculées, les chansonniers s'en distinguent considérablement en changeant la façon de concevoir les chansons et en s'interrogeant sur leur rôle :

³² Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 52.

Cette émergence est marquée par deux facteurs qui peuvent expliquer sa force : d'abord, le Concours de la chanson canadienne³³ a donné pour la première fois à une jeune génération le sentiment qu'elle n'avait pas à rougir de la « production locale ». Ensuite, on sent, dès les derniers mois du règne de Duplessis, sinon la rapidité et l'ampleur des changements qui se préparent, du moins l'impérieuse nécessité de prendre la parole, question de redéfinir une identité collective trop longtemps faussée par les élites traditionnelles³⁴

Ces chansonniers accèdent à la parole grâce à la chanson qui devient le lieu commun de redéfinition identitaire individuelle et collective. Ils cherchent peu à peu à acquérir le statut de porte-parole pour promouvoir leur vision idéalisée de ce que pourrait être la nation québécoise. L'émergence des boîtes à chanson, comme Chez Bozo et Le Chat noir à Montréal ou La Butte à Mathieu à Val-David, favorise la diffusion de cette conception de l'art puisqu'elles sont « durant les années soixante, des lieux d'expression de poésie, de chant et aussi de contestation »³⁵. L'ambiance intimiste des boîtes à chanson permet une cohésion entre l'artiste et les spectateurs sur les thèmes abordés, les valeurs transmises et les opinions communes. Ensemble, ils construiront une identité individuelle et collective :

la boîte à chanson devient, à cause de ses dimensions matérielles réduites et par conséquent de son atmosphère d'intimité, un milieu de démocratisation de la chanson [...] le public va d'abord apprendre à se voir à travers leurs chansons et à se donner ensuite une première image d'une identité individuelle et collective.³⁶

³³ Le Concours de la chanson canadienne est une compétition organisée par Robert L'Herbier et animé par ce dernier et sa femme, Rollande Desormaux. Diffusé sur les ondes de Radio-Canada, de 1956 à 1961, ce concours annuel a pour effet de promouvoir – et consacrer – la chanson originale écrite au Québec.

³⁴ Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 54.

³⁵ Robert Giroux, « Programmatique de l'écrivain parolier » in *La chanson : carrière et société*, Montréal, Stanké, 1996, p. 88.

³⁶ Robert Saint-Amour, « La chanson québécoise » in *Le Québécois et sa littérature*, sous la direction de René Dionne, Sherbrooke, Naaman Sherbrooke, 1984, p. 348.

De la boîte à chanson des années soixante aux spectacles à grand déploiement des années soixante-dix, les lieux de l'expression artistique sont des véhicules efficaces pour la diffusion des chansons. Les chansonniers porte-parole réussissent à créer un véritable sentiment d'appartenance collective au territoire. C'est en prenant la parole, souvent en joutil, sur divers problèmes sociaux, en militant pour des changements ou encore en appuyant ouvertement certains partis politiques que ces chansonniers agissent à titre de porte-parole d'un peuple et qu'ils osent prendre position en dépit du risque de nuire à leur carrière respective. Or, *l'autoreprésentation* nous révèle que le combat n'est pas uniquement social, mais qu'il est surtout d'ordre individuel et qu'il concerne leur production artistique. Les chansonniers sont tiraillés par un conflit qui les amène à se positionner entre l'industrie et l'artisanat et qui pourrait se résumer par les expressions *vivre pour chanter* ou bien *chanter pour vivre*. L'émergence du show-business suscite ce conflit pour le chansonnier porte-parole, puisque les exigences de l'industrie ou du public entrent en considération. L'artiste doit donc choisir entre deux possibilités plus ou moins conciliables : répondre à ses propres critères de qualité artistique ou bien satisfaire les exigences d'un tiers pour poursuivre sa carrière. Ce chapitre portera sur ces questions relatives à l'identité individuelle et collective : la constitution de la figure du chansonnier porte-parole, les considérations qui caractérisent son discours et les motivations qui le poussent à persévérer dans ce métier.

1.1 Constitution de la figure du chansonnier porte-parole

1.1.1 Position du sujet énonciateur

Qui prend la parole dans une chanson ? Du point de vue de *l'autoreprésentation*, il s'agit d'une personne se représentant elle-même dans le déploiement de son expression artistique : « Quand on les écoute, on apprend à la source même, de la bouche des chanteurs et des chanteuses, ce qu'ils pensent de leur métier et quelle conception ils se font de la chanson »³⁷. Le sujet énonciateur qui s'exprime ainsi peut adopter divers points de vue et le choix des pronoms personnels devient éloquent quant à sa position ainsi que sur l'effet

³⁷ Jacques Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même », in *En avant la chanson!*, sous la dir. de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1993, p. 178.

recherché. Le « je » et le « nous » indiquent une fusion de points de vue, alors que le « il » et le « vous » créent un effet de distanciation. La fusion, entraînée par l'emploi de pronoms à la première personne, suppose une superposition de différentes instances énonciatrices : l'auteur, le narrateur et aussi l'interprète dans le cas de la chanson. Pourtant la distinction entre ces instances subsiste :

Quand on parle de narrateur ou même d'auteur, certes on ne fait pas référence, en bonne méthode, au romancier en chair et en os [...] Il s'agit d'une fonction inscrite dans le texte. Cet auteur-narrateur, dans la mesure où il devient lui-même l'objet d'une représentation, est aussi fictif que tous les autres éléments du récit.³⁸

Lors de l'écriture d'une chanson, il y a d'abord un auteur-narrateur – extra-textuel – un « organisateur du texte, responsable des décisions et de la régulation narratives » qui met en scène un narrateur-personnage – intra-textuel ou intradiégétique – un « agent interne de narration »³⁹ ou encore un « je » explicitement narrateur. La particularité de la chanson réside dans la présence d'un interprète qui se superpose à l'instance narratrice et qui l'incarne en faisant entendre sa voix à un auditoire sur un fond musical. L'interprète prend donc en charge le texte d'un auteur qui, contrairement au romancier *s'autoreprésentant* fictivement, met en scène un *personnage-chanteur* ou, à la limite, un *personnage-poète*. Par le fait même, ce n'est pas le milieu littéraire qui est représenté, mais bien l'univers musical. Outre cette distinction, les principes littéraires relevant de *l'autoreprésentation* se transposent très bien à la chanson puisque c'est tout de même d'un texte dont il est question.

Le sujet énonciateur qu'est le chansonnier porte-parole privilégié, dans ses textes, la narration à la première personne. Cette prédilection accentue l'effet selon lequel une seule et même personne semble occuper chacune des fonctions, soit celle d'auteur, de narrateur, de personnage et d'interprète. Il donne ainsi l'impression de s'adresser directement à l'auditeur en se dévoilant. C'est justement la caractéristique principale de la focalisation à la première

³⁸ André Belleau, *Le Romancier fictif*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 34.

³⁹ Jean Rousset, *Narcisse Romancier*, Paris, José Corti, 1973, p. 11.

personne qui permet, d'abord et avant tout, d'accroître l'effet de réel. Sous ces strates de leurres, il faut bien distinguer le « je » artistique qui prend en charge le texte et la personne comme tel. C'est *l'auteur-narrateur-interprète*, en tant que personnage occupant une fonction dans le texte, qui se dévoile au spectateur. En outre, il est plus difficile de reconnaître une différence entre les points de vue de l'auteur, du narrateur, du personnage ou de l'interprète inclus dans le « je » énonciateur que lors d'une narration au « il » généralement plus neutre. La focalisation interne tend bel et bien vers la fusion de tous les points de vue. Elle peut même, à la limite, inclure l'auditeur lors de l'énonciation au « nous », mais aussi lorsqu'il s'approprie la parole de l'énonciateur en fredonnant ou en chantant la chanson avec lui. Le « je » énonciateur peut ainsi devenir le « je » de celui qui s'approprie le discours en chantant. Même si cet effet est rendu possible grâce à la logique du spectacle, elle contribue à réduire l'écart entre l'émetteur et le récepteur de l'œuvre.

Contrairement à la fusion de tous les points de vue qui est rendue possible grâce à la narration à la première personne, c'est un effet de distanciation qui se produit lors de la narration à la troisième personne. Pour illustrer la distinction entre les deux procédés que sont la fusion et la distanciation, prenons une chanson du répertoire de Félix Leclerc qui montre bien l'effet obtenu par l'utilisation des deux pronoms dans le même passage :

Il était amoureux.
Ça rend un homme bien malheureux.
Écoutez son histoire un peu.
Après, vous rirez mieux.

La fille, lui avait dit : " Puisque tu m'aimes,
Fais-moi, une chanson simple et jolie. "
Le gars, à sa table, toute la nuit,
Trouva, ce que je joue à l'instant même.⁴⁰

L'interprète qui « joue à l'instant même » occupe aussi la fonction d'un narrateur qui raconte l'histoire d'un tiers (personnage), soit un auteur-compositeur-interprète « le gars, à sa table, toute la nuit ». Félix Leclerc qui « joue à l'instant même » pourrait tout aussi bien être le

⁴⁰ Le québécois. Paroles et musique : Félix Leclerc. *Félix Leclerc chante* (1957, Philips, V-5).

créateur « à sa table, toute la nuit » puisque les deux personnages occupent la même fonction. Pourtant, le texte suggère une hiérarchie sur le plan de la vraisemblance. C'est le personnage du gars qui a trouvé ce que le *narrateur-interprète* joue « présentement », mais il s'agit d'un personnage fictif qui semble avoir été inventé par le chanteur qui raconte l'histoire. Comme le chanteur est aussi un personnage, c'est l'utilisation des pronoms qui crée la confusion, car le personnage narré au « je » semble bien plus réel que celui narré au « il », même si le « je » indique clairement que c'est le « il » qui a écrit la chanson. Cet extrait démontre bien la différence quant à l'effet obtenu par l'emploi de chacun des pronoms : la focalisation au « je » gagne de la crédibilité grâce à son pouvoir de fusionner les points de vue (impression d'entendre la voix du créateur), tandis que la focalisation au « il » suppose la présence d'un personnage fictif, entraînant ainsi une distanciation entre ce dernier et le créateur. Étant donné que Félix Leclerc aime bien jouer avec les effets de réel ou de vraisemblance, voyons ce qui se produit lorsqu'une de ses chansons *autoreprésentatives*, narrée à la troisième personne, s'accompagne d'une *autodésignation*. Ce procédé se détecte lorsque l'artiste se désigne lui-même en prononçant son propre nom à l'intérieur même de la chanson :

Je croyais aussi qu'un couplet suffirait
 Mais le fa en colère
 Me dit : « Félix, une chanson sans fa
 Ça ne se fa plus guère »⁴¹

Une inversion énonciatrice apparaît, étant donné qu'un objet, soit le *fa* qui est aussi une note de musique, prend la parole et désigne explicitement le narrateur. Un effet de distanciation en découle puisqu'un objet *intra-textuel* se substitue au *narrateur-interprète*, c'est-à-dire Félix, en le désignant précisément. Il lui ordonne même d'inclure le *fa* qui, en l'occurrence, se trouve lui-même, dans la composition de la chanson. La double *autodésignation*, autant par le sujet que par l'objet, entraîne un effet de distanciation du point de vue de l'énonciation. Le choix discursif entre la focalisation interne ou l'*autodésignation* permet une fusion ou une distanciation toujours au profit du discours dans la chanson.

⁴¹ Do, Ré, Mi. Paroles et Musique : Félix Leclerc. *La vie* (1967, Philips, 844.717).

Le sujet énonciateur qui, par la chanson, trouve une façon de s'exprimer, tente aussi de se tailler une place dans le champ artistique. Il entame sa quête en se repliant sur lui-même et il s'agit d'un objectif présupposé par le simple fait de créer : « un travail artistique comporte toujours un travail de l'artiste sur lui-même »⁴². La réflexion faite par le chansonnier porte-parole sur lui-même entraîne une quête identitaire individuelle qui deviendra collective. Cette double quête s'amorce par une volonté de réappropriation territoriale. À ce sujet, les chansonniers :

à l'exemple de Félix Leclerc, s'affairent à nommer le pays dans des chansons poétiques où les voyages, les paysages et les forces de la nature – plus particulièrement la mer et la neige – occupent une place centrale et servent de support à une quête d'identité et de liberté, tant collectives qu'individuelles⁴³.

Bien que la recherche identitaire commence par une redéfinition territoriale, c'est surtout en s'interrogeant sur la fonction de l'auteur-compositeur-interprète et sur le rôle de la chanson québécoise que le chansonnier parvient à définir une identité plus générale, susceptible de rejoindre chacun des Québécois. Son questionnement, d'abord personnel, contribue à modifier l'image de la société québécoise des années soixante, déjà friande de changement : « On trouve donc en arrière-plan [...] une intervention dans le monde qui porterait à conséquence, qui changerait le cours des choses [...] La chanson participe ainsi aux interrogations existentielles communes à toutes les formes d'art »⁴⁴. Les chansonniers porte-parole deviennent, dès lors, des précurseurs dans le genre qu'est la chanson, puisqu'en plus de participer à la redéfinition d'une identité collective, ils contribuent, sur le plan individuel, à préparer le terrain à leurs successeurs.

La quête identitaire est marquée par la présence d'un sujet qui tente de redéfinir son rôle et sa fonction à travers la chanson. Pour ce faire, les chansonniers doivent d'abord

⁴² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, p 284.

⁴³ Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 56

⁴⁴ Jacques Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même », in *En avant la chanson!*, sous la dir. de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1993, p. 197.

construire leur personnage en tant que sujet énonciateur. Paradoxalement, Clémence Desrochers, dans une de ses chansons, pose son personnage principal comme *anti-sujet*. Puisque c'est le seul texte à mettre en scène un *anti-sujet* et qu'il est aussi le seul à être écrit par une plume féminine, il importe de s'interroger sur la condition féminine à cette époque : « dans cette ère préféministe, les femmes ne se sont-elles pas encore donné le droit de créer des chansons ? »⁴⁵. Il semble donc que la femme, à cette époque, ne soit pas autorisée à se poser en tant que sujet énonciateur dans une chanson. Lorsqu'elle ose prendre la plume pour écrire une chanson, comme le fait Clémence Desrochers, elle construit un *anti-sujet* énonciateur et c'est bien ce que nous révèle la narratrice de la *La vie de factrie*, une ouvrière anonyme : « Maintenant j'ai plus rien à vous dire / J'suis pas un sujet à chanson »⁴⁶. Indigne d'être le sujet de cette chanson parce qu'elle est une simple ouvrière féminine, elle se permet malgré tout, et c'est là sa force, de dénoncer les pénibles conditions de vie des travailleurs dans une manufacture. Pour avoir le droit de se constituer en tant que sujet, les femmes devront attendre la venue d'une jeune chanteuse populaire audacieuse qui « par l'ampleur même de ses excès, Diane Dufresne aura donné à celles qui suivront le droit d'être elles-mêmes »⁴⁷. Le travail de Clémence Desrochers qui ose décrire la condition féminine, sous le couvert de l'humour, est tout de même admirable dans le contexte d'une industrie musicale complètement dominée par les hommes. Contrairement à l'élaboration de l'*anti-sujet*, il y a la construction identitaire de type fusionnel, entre le sujet et la chanson. Dans ce cas, la distinction entre la chanson et le sujet tend à disparaître : « Quand je chante je deviens chanson / Quand j'écris je deviens poème »⁴⁸. C'est comme si l'élaboration du «je» passait nécessairement par la forme artistique employée. La forme détermine donc le sujet et, par conséquent, sa fonction sociale. Par exemple, le choix d'écrire des chansons fait du

⁴⁵ Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, p. 63.

⁴⁶ *La vie de factrie*. Paroles : Clémence DesRochers. Musique : Jacques Fortier. *Clémence DesRochers volume 1* (1962, Sélect, 298.047)

⁴⁷ Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, p. 91.

⁴⁸ *La chanson difficile*. Paroles et musique : Georges Dor. *Georges Dor* (1966, Gamma, GS-108).

chansonnier un artisan de la chanson dans sa vie professionnelle qu'il décrit dans ses textes autoreprésentatifs.

1.2.2 Une condition conflictuelle

Vers la fin des années soixante, les conditions de travail des chansonniers sont ardues. L'artiste qui a besoin de l'art pour pouvoir *vivre pour l'art* est confronté à des conditions conflictuelles. Pour illustrer la situation, voici l'extrait d'un texte tiré du répertoire de Robert Charlebois :

J'prends mon or dans l'art
 Je fais des dollars
 En jouant du caramel ni dur ni mou
 Et j'envoie au ciel
 Ceux qui sont pas trop saouls
 Qui m'lancent leurs vieux trente-sous
 En m'disant : " Joue KITITIKITITOU "

Et je leur souris pour gagner ma vie
 Ils me font merci
 Continuent leur bruit
 Ou viennent dans mon dos
 Pour taper sur un do
 Ou baver sur les noires
 Du piano-bar où je joue chaque soir⁴⁹

L'interprète explique comment ses conditions de travail peuvent rapidement se désagréger. Malgré tout, il parvient à *vivre de l'art* mais il en obtient une mince gratification. La difficile conciliation entre *vivre pour l'art* ou *vivre de l'art* commence à se faire sentir et le fossé tend à se creuser. L'extrait illustre bien l'ampleur et la complexité du conflit vécu par l'artisan de la chanson, qui vit pour chanter et qui doit, conséquemment, plaire à son public pour être entendu. Le problème réside dans le fait que l'artiste veut que son public écoute son discours, s'y reconnaisse et y adhère alors qu'il est réduit à composer avec un public peu attentif au

⁴⁹ Jos "Finger" Ledoux. Paroles et musique : Robert Charlebois. *Robert Charlebois/Louise Forestier* de Robert Charlebois (1968, Gamma, GS-120).

contenu de sa production artistique, et c'est ce même public qui lui permet de subsister ou de *chanter pour vivre*, qui est la condition essentielle s'il veut *vivre pour chanter*.

1.1.2.1 Vivre pour chanter

Être un artisan de la chanson semble être une véritable vocation pour la majorité des chansonniers porte-parole. Puisqu'ils vivent pour la musique, leur survie devient essentielle. Ils vont même jusqu'à confondre leur survie personnelle à leur survie artistique, telle une nécessité intrinsèque comme le chante Robert Charlebois : « Ma vie à moi c'est la musique »⁵⁰. Une telle équation pourrait, inversement, se traduire par le fait que sans la musique, il n'y a plus de vie. Il s'agit donc de chanter pour exister, ce qui est fortement lié à des caractéristiques identitaires ou bien pour se sentir vivre, ce qui se rattache aux notions de bien-être et de plaisir :

J'ai besoin pour vivre sur terre de rire, de m'amuser
Et surtout de chanter
J'ai besoin de danser avec le monde entier
J'peux pas vivre sans être aimé
[...]
J'ai besoin pour vivre sur terre d'essayer que les êtres
Ne manque jamais de rien
Besoin de travailler rien que pour vous donner
Car je ne pourrais pas exister⁵¹

Claude Dubois affirme qu'il ne pourrait pas exister sans donner à ses auditeurs le fruit de son labeur qui consiste en une chanson. Il a donc besoin de chanter pour exister, mais aussi pour plaire, « se faire aimer ». Il n'est pas le seul à tenir ce discours, Diane Dufresne pousse encore plus loin ce raisonnement quant aux besoins de reconnaissance et d'identité. En plus de caresser l'espoir de chanter et de pouvoir un jour faire son *show*, elle exprime la nécessité de plaire et de se faire aimer de son public pour ressentir un bien-être personnel :

⁵⁰ Ordinaire. Paroles : Mouffe. Musique : Robert Charlebois. *Un gars ben ordinaire* (1970, Gamma, GS-144).

⁵¹ Besoin pour vivre. Paroles et musique : Claude Dubois. *Touchez Dubois* (1973, Barclay, 80151).

Et quand se fermera le rideau
 Quand s'éteindront les réflecteurs
 Quand résonneront les bravos
 Dans ma loge remplie de fleurs
 Là je serai peut-être bien dans ma peau⁵²

La reconnaissance du public permet à l'artiste, dans cet exemple, d'apprendre à mieux s'apprécier. Autrement dit, plaire aux autres pour être reconnu et enfin se plaire à soi-même. Ce qui va sans dire qu'il s'agit ici d'une profonde quête identitaire dont l'aboutissement demeure néanmoins incertain puisqu'il s'agit d'une projection fantasmatique. Mis à part ce cas précis, les artistes du domaine de la chanson se construisent tous une identité fortement liée à leur art. C'est exactement ce qu'exprime Pierre Harel – au nom d'Offenbach – qui affirme toujours se rattacher à sa condition de rockeur, lors de crises identitaires, qui se traduisent par des moments où il ne sait plus qui il est : « Chu un rocker, chu un rouleur / Quelques fois j'oublie qui je suis / Mais je reviens toujours au rock n' roll »⁵³. La construction identitaire passe ici par le rock and roll. Un dernier cas concernant l'identité artistique est digne d'intérêt. Bien que cet exemple passe par l'ironie et qu'il ne porte pas principalement sur des questions identitaires, il révèle tout de même une réflexion appropriée sur le sujet. Il s'agit de Paul Piché qui, dans *Essaye donc pas*, insiste ironiquement auprès de ses auditeurs pour qu'ils cessent d'admirer les autres, d'ici ou d'ailleurs, et il cite différentes vedettes du domaine du sport au Québec (Maurice Richard), du cinéma français (Brigitte Bardot), de la télévision américaine (D' Welby) et de la chanson québécoise, Paul Piché lui-même :

Essaye donc pas
 D'être aussi bon
 Dans tes chansons
 Que Paul Piché
 Paul Piché
 Chantait vraiment
 Ben trop du nez

⁵² Mon premier show. Paroles : Luc Plamondon. Musique : François Cousineau. *Mon premier show* (1976, J'arrive, 909/910).

⁵³ Chu un rocker. Paroles : Pierre Harel. Musique : Chuck Berry. *Offenbach* (1977, A&M, SP9027).

Pour t'essayer⁵⁴

L'ironie autoréférentielle permet au chanteur de stimuler la création originale en désamorçant les craintes de tenter un tel projet liées à leur identité. Pour ce faire, il commence par tenter de dissuader un « tu » (l'auditeur, un parolier ou peut-être lui-même ?) d'être aussi bon que lui dans ces chansons, mais la critique qu'il se fait – en se reprochant de trop chanter du nez – crée un effet paradoxal indiquant qu'il faut faire des chansons. Il ne faut pas les faire à la manière de Paul Piché ni comme les autres, mais il faut composer des oeuvres originales et, à proprement dit, québécoises. Le procédé de l'ironie s'applique à la question identitaire puisqu'il faut, selon l'énonciateur, prendre conscience de son individualité pour éviter de se projeter dans les autres ou de vouloir s'y substituer. De cette manière, il incite le « tu » à dissiper ses propres craintes pour accomplir d'aussi grandes choses que ces autres. Aux yeux du narrateur, l'expression artistique leur permet d'affirmer leur amour pour la musique ainsi que le plaisir qu'ils en retirent. Claude Dubois se sent tellement interpellé par la musique, qu'il se sent infidèle envers les autres amours dans sa vie : « La musique m'appelle / Et je suis infidèle / Car l'amour m'envahit »⁵⁵. La musique est donc personnifiée comme l'amour de sa vie, telle une femme, une conjointe, une maîtresse. Robert Charlebois, pour sa part, considère la musique comme un véritable plaisir, un divertissement, un refuge lorsque plus rien ne va :

Je suis un gars ben ordinaire
 Des fois j'ai pu l'goût de rien faire
 J'fumerais du pot, j'boirais de la bière
 J'ferais de la musique avec le gros Pierre
 Mais faut que j'pense à ma carrière
 Je suis un chanteur populaire⁵⁶

⁵⁴ Essaye donc pas. Paroles et musique : Paul Piché. *À qui appartient l'beau temps ?* (1977, Kébec Disc, KD-932).

⁵⁵ L'infidèle. Paroles et musique : Claude Dubois. *Claude Dubois* (1974, Barclay, 80201).

⁵⁶ Ordinaire. Paroles : Mouffe. Musique : Robert Charlebois. *Un gars ben ordinaire* (1970, Gamma, GS-144).

Les exigences liées à la carrière de l'artiste et son plaisir à faire de la musique sont nettement distinctes dans cet extrait. Comme si la musique était salubre et la carrière secondaire. Or, l'inverse est aussi vrai puisque sa carrière lui permet de faire ce qu'il aime le plus : de la musique. Voilà donc l'essence du paradoxe qui consiste en *vivre pour la musique*, mais qui implique aussi de *faire de la musique pour vivre* pour continuer à *vivre pour la musique*. La difficulté de conjuguer « art » et « carrière » est donc au cœur du conflit ressenti par le chansonnier porte-parole. La survie artistique, qui impose justement de concilier l'art et la carrière, est si importante que, même lorsque les artistes se projettent dans la mort, ils se voient toujours liés à leur art : « Quand je serai mort / Enterrez-moi dans un piano / Un piano noir comme un corbeau / Do ré mi fa seul la si do »⁵⁷. Un peu comme s'il s'agissait de l'aspect le plus représentatif de leur vie, mais aussi comme si c'était le seul legs important qu'ils peuvent laisser à la postérité :

Moi je veux jouer aux idées
 J'en ai besoin, j'en ai envie
 C'est une question de survie
 Dire que je suis passé par ici
 J'ai aimé, j'ai rêvé, j'ai ri
 Ma chanson est comme ma vie
 Mieux je la chante moins elle finit
 C'est un tremplin vers l'avenir
 Un air pour ne pas en finir
 Une sorte d'appel au secours
 En forme de chanson d'amour
 Comme une bouteille à la mer
 Un S.O.S. à l'univers⁵⁸

En somme, l'art caractérise l'artiste qui se définit à travers lui. C'est ainsi que la majorité des chansonniers porte-parole affirment *chanter pour exister*, mais il ne faut pas oublier qu'ils le font aussi pour se sentir vivre, seulement pour le plaisir et l'amour de la musique. Et c'est justement ça *vivre pour chanter*.

⁵⁷ Le piano noir. Paroles : Daniel Thibon. Musique : Robert Charlebois. *Solidarité* (1973, Barclay, 80173)

⁵⁸ Urgence. Paroles: Mouffe. Musique: Robert Charlebois. *Charlebois* (1974, Barclay, 80200).

1.1.2.2 Vivre pour chanter

Les artistes font de la musique, d'abord et avant tout, pour le plaisir, voire par nécessité dans certains cas, mais ils doivent se soumettre aux exigences de l'industrie et du public pour poursuivre leur carrière et continuer à faire ce qu'ils aiment. De là, l'origine du conflit intérieur qui se complexifie avec l'émergence de l'industrie. L'essor du showbiz québécois se fait pourtant nettement sentir, surtout par la reconnaissance qu'il accorde à certains artistes. Un artiste qui veut vivre de son art ne peut décerner à lui-même ce statut et il doit être reconnu par ses pairs ou d'autres agents influents manoeuvrant dans l'industrie de la musique. Autrement dit, les artistes qui font leur entrée dans le milieu bénéficient d'une crédibilité ou d'une certaine notoriété que lorsqu'ils sont enfin admis dans le milieu artistique, comme en témoigne Jean-Pierre Ferland relatant ses débuts à bord de l'autobus du show-business :

Le show-business
 C'est un autobus
 [...]
 C'est bourré d'étoiles
 Qui te font la bise
 Et qui te disent
 T'es un artiste
 T'es un artiste
 Un artiste
 [...]
 Tu rêves toute ta vie
 Aux plus belles étoiles
 Aux plus grands amis
 Qui te font la bise
 Et qui te disent
 Vive le show-business⁵⁹

Dans cet extrait, Jean-Pierre Ferland se proclame artiste uniquement à travers le discours des autres qui le reconnaissent comme tel. Ce procédé lui procure une plus grande crédibilité, étant donné que ces « autres » ne sont rien de moins que des « étoiles » déjà reconnues

⁵⁹ Le show-business. Paroles et Musique : Jean-Pierre Ferland. *Le show-business* (1975), Barclay, 80208).

comme tel. Être artiste et acquérir le statut d'artiste est bien différent. Partant d'un principe bien répandu, au cours de cette période, selon lequel l'art est accessible à tous, ainsi n'importe quel individu pratiquant un art peut se désigner comme étant un artiste ; ce qui se distingue de l'acquisition du statut d'artiste qui suppose que l'on soit suffisamment reconnu pour pouvoir vivre de son art. En outre, une fois admis parmi les artistes, la forme d'art exercée importe peu puisque cette grande famille n'en exclut aucune. Qu'ils soient musiciens, comédiens ou écrivains, ils partagent tous cette vie d'artiste un peu marginale, comme l'indique Claude Dubois :

J'nous vois tous des artistes quand on est up
 Quand on s'fait d'la musique et qu'ça fait pop
 Veux-tu tenir le rythme tiens-lé ben hip
 En frappant dans tes mains pas sul'voisin
 Prends ça

Quand l'soleil est couché j'me lève
 J'suis pas tout seul y'a aussi Dracula
 Qui'a c'te vie-là
 Y'a pas qu'les musiciens qui veillent
 Y'a deux trois écrivains dans un coin
 Un comédien⁶⁰

En plus de traiter de l'accessibilité de l'art puisque tout un chacun peut être artiste et faire de l'art, Claude Dubois souligne la diversité du champ artistique (musique, écriture, comédie), Claude Dubois mentionne une facette de la vie d'artiste qui est la marginalité. En effet, il partage cette conception bien répandue que les artistes vivent la nuit, à l'inverse de la majorité des gens se conformant à un horaire régulier durant le jour. Il n'est pas le seul à traiter de cet aspect, car les paroles de Gilbert Langevin, chantées par Gerry Boulet au nom d'Offenbach, décrivent de manière plus détaillée la vie nocturne des artistes :

Cette voix brisée par l'alcool
 La cigarette et les nuits folles
 Cette voix fêlée de fumée
 Toute angoissée presque étranglée

⁶⁰ Artistes. Paroles et musique : Claude Dubois. *45 tours* (1976, Barclay, 60369).

Cette voix pleine de blessures
De peines d'amour et d'aventures⁶¹

Comme l'ambiance décrite dans cet extrait rappelle l'univers des pubs, des bars ou des tavernes, il est facile de se représenter la vie artistique sous la forme d'un style hédoniste, alors que, dans l'exemple précédent, le mode de vie décrit se rapporte plutôt à la croyance mythique selon laquelle la vie nocturne favorise la création artistique. Or, la conception la plus répandue, à cette époque, demeure celle où les fêtes nocturnes des artistes semblent interminables. Pour certains, ce style de vie et ses excès entraîneront une si mauvaise réputation qu'ils se trouveront prisonniers de cette image, tout au long de leur carrière, comme c'est le cas de Plume Latraverse :

Saoul comme une botte
Assis au bar pas loin d'la porte
Je r'garde danser les Black Labels
Sur une vieille toune d'Eddy Mitchel
Curieux j'y pensais justement même pas
[...]
Y'éclaire le stage ou j'm'en va jouer
J'ai une demi-heure pour dégriser
Curieux j'y pensais justement même pus

De charmants étudiants plein d'pep
M'ont invité à leur Cégep
Pour aller jouer d'la belle musique
Pas pour faire mon grand alcoolique⁶²

Dans cette chanson, Plume décrit l'état d'esprit dans lequel il se trouve au moment où il doit faire son entrée en scène à Jonquière. Il se trouve dans un tel état d'ébriété qu'il a de la difficulté à jouer sa musique. La fin de la chanson laisse présumer qu'il a écrit cette pièce pour présenter ses excuses :

C'est une belle crowd icitte à soir

⁶¹ La voix que j'ai. Paroles : Gilbert Langevin. Musique: Gerry Boulet et Jean Gravel. *Offenbach* (1977, A&M, SP9027)

⁶² Jonquière. Plume Latraverse. *Pomme de route* (1975, London Deram, XDEF-121).

Chu ben content d'être v'nue vous voir
 J'vous r'mercie ben pour la grosse bière
 J'ai eu ben du fun à Jonquière⁶³

Comme il laisse croire, pendant le spectacle en interprétant sa chanson, il a eu plus de plaisir à boire de la bière qu'à faire son spectacle. Il se fait ainsi une bien mauvaise réputation qui le suivra longtemps. C'est donc en quelque sorte pour justifier sa conduite, auprès de son public, qu'il éprouve la nécessité d'écrire cette chanson.

Le spectacle est évidemment la dimension au cœur du show-business. Les artistes qui se produisent dans le domaine musical expriment bien souvent le plaisir qu'ils ont à se retrouver sur une scène. En voici un exemple : « Le spectacle où je chante / Ces forêts qui m'enchantent / Où l'on aime sans bruit »⁶⁴. Le spectacle est aussi un moment privilégié entre l'artiste et son public. C'est effectivement à ce moment précis que les musiciens peuvent vraiment mesurer l'appréciation du public, ou inversement son insatisfaction. D'où le phénomène du trac, cette « peur ou angoisse irraisonnée que l'on ressent avant d'affronter le public, de subir une épreuve, d'exécuter une résolution, et que l'action dissipe généralement »⁶⁵. La peur vient du fait que l'artiste ne sait pas comment son spectacle sera accueilli par le public et la critique. L'avenir de sa carrière peut en dépendre, ou du moins en être entaché. Dès qu'elle songe à sa première apparition lors de son prochain spectacle, Diane Dufresne entrevoit le trac qui peut l'assaillir et elle traduit cet état d'âme lorsqu'elle interprète cette chanson :

Quand je ferai mon premier show
 Quand je mettrai les pieds sur une scène
 Comme un torero dans l'arène
 Quand je ferai mon premier show

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ L'infidèle. Paroles et musique : Claude Dubois. *Claude Dubois* (1974, Barclay, 80201)

⁶⁵ Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (dir. publ.), *Le Nouveau Petit Robert de langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2^e éd. Entièrement revue et amplifiée (1993).

Dans mon costume de lumière
J'aurai l'air de marcher sur l'air

J'aurai l'air d'être bien dans ma peau
Quand je tremblerai d'être là toute seule
Comme un clown sous son chapiteau
Mais si jamais je me casse la gueule
Ce sera d'avoir volé trop haut⁶⁶

D'abord, elle identifie le trac qui l'habite par une manifestation corporelle, soit le tremblement ; puis elle confie sa crainte d'échouer (se casser la gueule), avant de rationaliser toutes ses peurs et de les considérer comme tributaires d'un projet qui pourrait s'inscrire dans la démesure. De même, si le trac surgit avant d'affronter le public, le fait de se comparer à un torero dans l'arène est une image symbolique assez puissante qui traduit bien l'émotion, puisqu'il s'agit d'une allusion au combat entre l'homme et la bête. Par contre, le trac peut faire place à un sentiment d'exaltation, comme le souligne Jean-Pierre Ferland :

Et ça quand ça vient
Ça
C'est le plus beau moment de ta vie
Quand c'est à ton tour
Quand tu te dis « j'veis mourir »
Mais t'es déjà mort
Et quand tu te réveilles
[...]
Y'a des musiciens
Qui jouent dans un coin
Et qui te disent : « Arrive,
Demain on chante
À Val d'Or »⁶⁷

Étant donné que la poursuite de la tournée indique qu'il s'agit d'un succès, le trac est perçu de façon positive, voire nécessaire. Un peu comme si la peur d'échouer permettait une plus grande appréciation du succès. Le chanteur exprime être déjà mort – de peur – lors du plus

⁶⁶ Mon premier show. Paroles : Luc Plamondon. Musique : François Cousineau. *Mon premier show* (1976, J'arrive, 909/910).

⁶⁷ Le show-business. Paroles et Musique : Jean-Pierre Ferland. *Le show-business* (1975, Barclay, 80208).

beau moment de sa vie et c'est lorsqu'il se réveille qu'il sait s'il a réussi ou échoué, s'il peut poursuivre ou doit arrêter le spectacle, la tournée et peut-être même la carrière. À ce titre, les exigences du public se font nettement sentir, puisqu'ils viennent parfois ralentir les élans trop artistiques des créateurs. C'est, en effet, le noyau du conflit intérieur des artistes qui vivent pour la musique, mais qui doivent également satisfaire les exigences d'un public qui consomme leur matériel, car c'est grâce à cette clientèle qu'ils parviennent à vivre de leur art. Ces exigences peuvent toutefois devenir très lourdes, comme le souligne Robert Charlebois :

Vous voulez que je sois un Dieu
Si vous saviez comme j'me sens vieux
J'peux pu dormir, j'suis trop nerveux
Quand je chante, ça va un peu mieux
Mais ce métier-là, c'est dangereux
Plus on en donne plus l'monde en veut

Quand j'serai fini pis dans la rue
Mon gros public je l'aurai pu
C'est là que je m'r'trouverai tout nu
Le jour où moi, j'en pourrai pu
Y en aura d'autres, plus jeunes, plus fous
Pour faire danser les boogaloos⁶⁸

En plus de traiter de la fatigue liée aux exigences de son public, Robert Charlebois évoque sa peur quant à l'éventualité d'une fin de carrière. Celle-ci pourrait être reliée au vieillissement et, par conséquent, à son possible remplacement par la jeunesse. Selon Pierre Bourdieu :

le vieillissement advient aux auteurs lorsqu'ils demeurent attachés (activement ou passivement) à des modes de production qui, surtout s'ils ont fait dates, sont inévitablement datés ; lorsqu'ils s'enferment dans des schèmes de perception et d'appréciation qui, convertis en normes transcendantes et éternelles, interdisent d'accepter ou même d'apercevoir la nouveauté⁶⁹

⁶⁸ Ordinaire. Paroles : Mouffe. Musique : Robert Charlebois. *Un gars ben ordinaire* (1970, Gamma, GS-144)

⁶⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, p. 259.

La crainte du vieillissement est partagée par plusieurs artistes. Diane Dufresne expose cette situation en abordant le thème du déclin de la carrière d'Elvis Presley, comme quoi personne n'est à l'abri du dépérissement, pas même le roi du rock 'n' roll :

Tu vieillis mal, Elvis
T'aurais p'têt dû mourir
Comme Marilyn ou Janis
T'avais pas l'droit d'vieillir

Aujourd'hui y'en a des plus jeunes
Y'en a des ben plus fous qu'toé
Mick Jagger, Elton John
Et pis David Bowie⁷⁰

Autant Robert Charlebois qu'Elvis Presley (à plus grande échelle évidemment) sont associés à des modes de production qui ont fait date et il est intéressant de noter, dans les deux extraits, la similarité dans le langage utilisé pour traiter de leur vieillissement et de leur remplacement par la jeunesse. Ce sont des « plus jeunes » et « des plus fous » qui remplacent l'artiste vieillissant. Ce qui est conforme aux liens qui s'établissent entre les artistes de « l'avant-garde, qui se recrute plutôt parmi les jeunes (biologiquement), sans être circonscrite à une génération, les auteurs ou les artistes « finis » ou « dépassés » (qui peuvent être biologiquement jeunes) et l'avant-garde consacrée »⁷¹. L'artiste vieillissant préfère se glisser du côté de l'avant-garde consacrée en devenant un classique plutôt que de basculer vers l'artiste fini ou dépassé. Le déclin de l'artiste peut aussi découler d'un vieillissement prématuré de sa carrière. Comme la durée d'une carrière est peu prévisible, les artistes sont préoccupés par des questions relatives à la pérennité. En général, le déclin de la carrière est une épreuve douloureuse à traverser pour l'artiste :

Une main sur une épaule
Chacun a bien joué son rôle
Le rideau monte et descend

⁷⁰ Chanson pour Elvis. Diane Dufresne. *Sur la même longueur d'ondes* (1975, Kébec-Disc, KD-703).

⁷¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, p. 249.

Le musicien se serre les dents
 Il est si bien pour une fois
 [...]
 À la porte d'un café
 Les noms ne font que changer
 Il a enfin compris pourquoi
 Le sien ne sera plus là
 Comme un enfant, on ne vit qu'une fois

Comme le fond d'une bouteille
 Le musicien monte et descend⁷²

Le musicien anonyme, au début de cette histoire, ne comprend pas pourquoi il ne remontera pas sur scène, même s'il a bien exécuté son travail puisqu'il en a reçu des félicitations. La douleur est amère lorsqu'il constate qu'à ce café la carrière des artistes est bien éphémère. Le café représente, en extrapolant, bien sûr, le show-business, et le musicien évoque chacun de ces artistes en vogue, le temps d'un tube ou d'un album. La carrière se termine parfois de façon bien abrupte pour un artiste. Le dépérissement rapide de la carrière n'est généralement pas lié à l'âge, mais plutôt à des modes éphémères ou au statut précaire de l'artiste. Le fait de *Chanter pour vivre* peut donc se révéler assez compliqué, voire douloureux et amer. En dépit des peines et des souffrances, l'artiste peut vivre le plus beau moment de sa vie.

1.1.3 L'engagement social

Le conflit entre *vivre pour chanter* et *chanter pour vivre* se manifeste surtout dans la production artistique des chansonniers porte-parole. En plus d'exposer leur condition, ils prétendent être en mesure de s'exprimer librement :

J'ai bien le droit de dire ce que je veux
 J'ai bien le droit de faire ce qui me plaît
 J'ai bien le droit de dire ce que je veux
 Et quand cela me plaît⁷³

⁷² Un musicien parmi tant d'autres. Paroles et musique : Serge Fiori. *Harmonium* (1974, Célébration, CEL-1893).

⁷³ Bébé Jajou Latoune. Paroles et musique : Claude Dubois. *Touchez Dubois* (1973, Barclay, 80151).

La chanson leur donne accès à une parole publique qui leur permet de dénoncer certaines situations ou, du moins, d'exprimer leur mécontentement. L'exposition du conflit constitue un premier pas dans la voie de la résolution. Le fait de pouvoir nommer le malaise représente un privilège. Il ne faut pourtant pas se leurrer, car les artistes porte-parole s'évertuent davantage à critiquer plutôt qu'à trouver de véritables solutions:

l'écrivain, toujours saisi dans un paradigme de l'ambivalence, réussit mieux à se définir ou à définir sa pensée en disant ce qu'il refuse qu'en nommant ce qu'il désire [...] L'écrivain appelle le pays comme possible sujet d'écriture, mais il s'agit d'une absence dont on se lamente et non de la vision claire d'un projet politique. C'est un pays imaginaire, une fantasmagorie⁷⁴

L'exposition du conflit interne de l'artiste tout comme les dénonciations sociales n'aboutiront pas à la résolution, car aucune solution n'est véritablement proposée. Il ne faut toutefois pas reprocher aux artistes cette défaite puisque l'objectif premier de l'art ne réside pas nécessairement dans le soulagement de tous les maux. L'artiste peut, tout au plus, porter un regard critique sur le monde environnant. C'est exactement ce qu'il fait à travers la chanson et cet accès à la parole lui permet de dénoncer. Par ce geste, il témoigne tout de même d'un certain engagement. Le porte-parole est en effet un artiste qui :

prend en charge la parole d'autrui, pour son profit ou pour celui du groupe, volontairement ou malgré lui. En effet, si l'assomption du discours collectif est un idéal, la réalisation de cet objectif entre vite en conflit avec son individualité qui refuse d'être fixée dans un moule. Ainsi, l'histoire de ce type témoigne d'un va-et-vient entre l'ambition séduisante de parler au nom des siens et la crainte de se laisser imposer le contenu de cette parole⁷⁵

Malgré cette crainte qui demeure le principal inconvénient parce qu'elle pourrait réduire leur liberté d'expression, il reste que ces artistes osent prendre la parole pour transmettre leurs

⁷⁴ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2004, p. 239.

⁷⁵ *Ibid*, p. 236.

opinions. Ils le font aussi pour tous ceux qui ne le peuvent pas ou qui n'ont tout simplement pas accès à cette parole publique :

Pour l'artiste ou le chanteur, la nécessité de dire doit être une nécessité intérieure. L'engagement passe aussi par la fonction non moins importante de la représentativité : le chansonnier sert de porte-voix, non plus pour dénoncer mais pour prêter sa voix à ceux qui ne l'élève jamais parce qu'ils ont ni l'habitude ni le langage⁷⁶

C'est ici que le rôle de porte-parole prend tous son sens, car ce n'est pas seulement en son nom qu'il prend la parole, mais également au nom de son public, de ses pairs ou encore de sa nation. Cette action peut prendre des allures combatives et la seule arme, à sa portée, est le langage même. C'est, en effet, dans l'acte de parole que réside l'« agir » de l'artiste porte-parole :

La chanson ne s'asservit à aucun dogme, mais en même temps, elle n'esquive d'aucune manière l'acte qu'elle constitue. Dans une perspective sartrienne, la chanson, comme le poème, comme le texte, est un faire donc un acte. En ce sens, nous pouvons dire que la chanson est un acte d'homme ou de femme qui « se situe en situant ». Ici, la puissance du poète ou du chansonnier vient de sa parole seule⁷⁷.

Comme le pouvoir du chanteur réside dans sa parole, dans l'acte même de communiquer grâce à la chanson, cet acte de parole devient donc la manifestation de l'engagement du chanteur, en plus de constituer la principale, sinon la seule, arme de combat. Cette arme vise la mobilisation et le rassemblement en utilisant un procédé bien particulier, qui consiste en l'utilisation du pronom « nous ». L'efficacité de ce procédé réside dans le fait que le discours est assumé par chaque individu pris en charge par le « nous » collectif chanté par l'énonciateur. Les auditeurs adhèrent ainsi au discours de l'artiste dans les chansons qui « négligent le « je » et le « vous » au profit d'un « nous » par lequel l'énonciataire se trouve

⁷⁶ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 427.

⁷⁷ *Ibid.*

inclus dans la sphère de l'énonciateur pour assumer le discours avec lui »⁷⁸. Ce procédé s'inscrit dans cette volonté de plaire à son public en lui permettant d'assumer le discours avec lui. Le chanteur porte-parole s'assure ainsi de la fidélité d'une partie de son auditoire et il peut même rejoindre de nouveaux auditeurs en les sensibilisant à une cause, bien qu'il risque aussi d'en perdre quelques-uns si un désaccord survient sur un point précis. Étant donné que les insatisfactions sont souvent généralisées, il est plus facile d'obtenir l'adhésion des auditeurs en les exposant. Voilà donc une autre raison pour laquelle les porte-parole s'évertuent à dénoncer plutôt qu'à trouver de véritables solutions. C'est ainsi qu'ils « sont parfois les porte-drapeaux indiquant la cause à servir, [mais] ils sont surtout les critiques de ce qui se déroule autour d'eux »⁷⁹. Il faut noter que les dénonciations font aussi appel à d'autres procédés qui permettront de diluer une opinion trop vindicative ou véhémence. Le chansonnier porte-parole se soucie donc de reproduire une conception qui sera partagée par la majorité des auditeurs potentiels. Les dénonciations faites suivant cette logique demeurent assez générales dans leurs fondements, mais le chansonnier porte-parole se plaira à les détailler, ce qui aura pour effet de leur donner une perspective unique. Cela explique un peu comment :

L'écrivain reste bloqué, comme individu et comme créateur, à la frontière ténue où l'homme rencontre la société et le monde. Le pays tant chanté devient vite une menace, un gouffre pour l'artiste jaloux de sa liberté. [...] Le roman du porte-parole est le lieu d'un éternel réajustement du créateur par rapport à la nécessité de la prise de parole au nom d'autrui, plutôt que celui d'un débat sur la question nationale⁸⁰

En d'autres termes, le chansonnier porte-parole dénonce prudemment, mais surtout proportionnellement à sa crainte de perdre une quelconque liberté et un certain public. C'est ainsi que les critiques sont plus ou moins virulentes variant selon le degré d'engagement de

⁷⁸ Michel Bouchard, *La méta-chanson au Québec de 1960 à 1996*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, p. 19.

⁷⁹ Maurice Carrier et Monique Vachon, *Chanson politique au Québec II (1834-1858)*, Montréal, Leméac, 1977, p. 420.

⁸⁰ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2004., p. 239.

chaque artiste. En somme, le chansonnier porte-parole est conscient de son rôle qui consiste à élever sa voix en son nom et au nom d'autrui. Son discours n'est donc jamais contraire à l'opinion partagée par la majorité sinon il esquivé la question en traitant de son réajustement continué par rapport à cette nécessité de parler au nom de la collectivité.

1.2 Le discours du chansonnier porte-parole

Les textes des chansonniers, écrits dans les années soixante, témoignent d'une grande poéticité. Cette pratique peut s'expliquer par le fait que « les chansonniers, les auteurs de chansons à texte, de chansons poétiques [...] offrent tous cette même conception de la chanson comme activité littéraire »⁸¹. Le porte-parole des années soixante-dix poursuit le travail de ses prédécesseurs en s'interrogeant aussi sur son activité littéraire. Le discours du chansonnier porte-parole porte essentiellement sur le processus de création. L'objectif, au cœur de ce raisonnement, c'est de trouver cette idée géniale qui permettra d'écrire une excellente chanson. Étant donné que la majorité des artistes de cette période prennent la peine de faire part de cette quête à l'intérieur même de leurs chansons, cela laisse présumer qu'ils n'ont pas encore trouvé cette merveilleuse idée. Si les uns abandonnent la recherche en affirmant clairement, dans leurs chansons, qu'ils n'ont rien à dire, les autres témoignent de cette quête continuelle tout au long de la chanson. Il y a aussi ceux qui esquivent le sujet en tentant de se limiter à définir la chanson québécoise. Nous verrons donc, dans cette partie, le fonctionnement de chacune de ces attitudes qui semblent bien différentes au préalable, mais qui finalement se ressemblent.

1.2.1 Le « rien à dire » ou la futilité du langage

Affirmer n'avoir rien à dire est assez significatif. Cette dénégation affirmative indique qu'il y a eu réflexion avant l'abandon de la quête. C'est effectivement après avoir cherché quelque chose à dire que le constat, de n'avoir rien trouvé de mieux que l'omission,

⁸¹ Jacques Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même », in *En avant la chanson!*, sous la dir. de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1993, p. 188.

peut apparaître. Le « rien à dire » se traduit donc, bien souvent par une réflexion sur le langage, comme en témoigne Plume Latraverse dans cet exemple :

Encore des mots
 Qui veulent pus rien dire
 Encore une batch de vieux souv'nirs
 Encore des mots
 Quand y'a tellement d'aut' choses à faire
 Que d'garrocher son dictionnaire
 [...]
 Encore des mots
 Faudrait ben finir
 C'te p'tite chanson qui veut rien dire
 Encore des mots
 Qui s'pavannent sans vouloir se taire
 En compliquant l'vocabulaire⁸²

L'auteur esquisse une réflexion sur le langage en se désolant sur le sort des mots devenus vide de sens (ce sont au mieux des souvenirs et il y a tant d'autre chose à faire que de se désoler là-dessus) avant d'affirmer que sa chanson est également vide de sens puisqu'elle est construite avec ces mêmes mots. Notons aussi la similarité, d'un point de vue phonétique, entre *mot* et *maux* qui accentue l'effet de dénonciation. Or, la fin de la chanson prend une tournure assez particulière lorsque les mots, préalablement insignifiants, refusent de se taire. Il s'agit donc d'une stratégie employée par l'auteur qui lui permet d'infirmer tout ce qu'il a dit auparavant. Autrement dit, les mots en refusant de se taire montrent qu'ils sont signifiants et, à un point tel, qu'ils parviennent à compliquer le vocabulaire. Finalement, la chanson est signifiante dans la mesure où elle montre justement cette réflexion relative au langage. Ce procédé est aussi utilisé par Harmonium lorsqu'il est question de *l'homme-musicien*, symbole métaphorique de l'inspiration :

Il est entré sans rien me dire
 L'encre s'est mise à couler
 Dans ma tête et sur un vieux papier
 Il m'a dit de vous dire

⁸² Encore des mots. Paroles et Musique : Plume Latraverse. *Plume pou digne* (1974, Zodiac, ZOX-6015).

Qu'il n'y a plus rien à dire
 Il m'a dit de vous dire
 D'écouter

D'écouter le silence
 Qui voudrait bien reprendre
 Sa place dans la balance
 De se remettre au monde
 À chaque seconde⁸³

Écouter le silence induit que la chanson n'a aucun support, puisqu'elle est composée sans mots, ni musique. Il ne s'agit donc pas une chanson. Or, ce n'est pas le silence que l'auditeur écoute, mais bien la chanson. Les paroles, dans ce procédé, tendent un piège à l'auditeur, peu importe que ce soit en l'incitant à écouter le silence ou en insistant sur l'insignifiance des mots. Affirmer négativement ou nier positivement, c'est du pareil au même, car il est question d'une inversion, voire d'un paradoxe. L'effet ainsi recherché est bien de mettre l'accent sur ce qui n'est pas, en tentant de camoufler ce qui est. Dans le cas présent, l'accent est mis sur l'importance du silence ou l'insignifiance des mots ; ce qui camouffle presque entièrement toute la recherche et la réflexion portant sur le processus de création. Inversement, une chanson illustrant le processus de création (chanson qui se compose et s'écoute simultanément), peut employer le « rien à dire » à un moment précis pour traduire l'inquiétude de l'artiste découlant d'une panne d'inspiration :

Une chanson juste pour toé
 Juste pour te dire grouille-toé
 Une chanson pour m'haïr
 Parce que j'ai pus rien à dire
 Rien à dire cet automne
 Quand y'serait temps qu'on frissonne
 Parce qu'y'a pus rien à personne⁸⁴

⁸³ Harmonium. Paroles et musique : Serge Fiori et Michel Normandeau. *Harmonium* (1974, Célébration, CEL-1893).

⁸⁴ Depuis l'automne. Paroles : Serge Fiori et Michel Normandeau. Musique : Serge Fiori. *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975, Célébration, CEL-1900).

La pression exercée par l'artiste sur lui-même pour sortir d'une panne d'inspiration est telle qu'il en vient à se haïr de n'avoir rien à dire. Dans ce cas, le processus de création, décrit dans ses moindres détails, est révélé telle une confidence offerte par le créateur. Ce dernier traverse divers stades, en cours de création, y compris la panne d'inspiration et le fameux «rien à dire», qui surviennent avant d'achever son œuvre. Néanmoins, il s'agit, encore une fois, d'un piège tendu par le créateur, car affirmer n'avoir rien à dire reste de l'ordre de l'affirmation. Autrement dit, c'est faux de laisser entendre qu'il n'a rien à dire, puisqu'il est justement en train de partager sa réflexion et ses craintes émanant de son processus de création.

Outre l'affirmation directe du « rien à dire », le niveau de langage employé peut également témoigner de sa futilité. En effet, l'utilisation d'un langage enfantin, par exemple, peut équivaloir à n'avoir rien à dire de significatif : « Bébé jajou la toune / Jargonne une p'tite toune / Gaga et gougoue / Souffler à bébé jajou la toune »⁸⁵. Le langage enfantin de cet extrait enlève beaucoup de clarté au message dont l'existence reste douteuse. L'objectif pourrait être de créer un effet de style, soit une volonté de montrer une certaine facilité dans l'écriture ou tout simplement de ne pas y avoir songé si ce n'est que le temps d'une chanson. Un autre procédé qui mène à la dernière façon d'exprimer le « rien à dire » est la critique, à la manière que le fait Robert Charlebois dans cet extrait :

Vos chansonnettes sans importance
 Qui distillent la complaisance
 Hantent les nuits de mes vacances
 Se répètent avec insistance
 Me tuent par leur insignifiance
 Moi qui suis en état d'urgence
 Toutes ces chansons préfabriquées
 Que personne n'a habitées
 Radotent les mêmes clichés
 Pour flatter la majorité
 En faussant son identité⁸⁶

⁸⁵ Bébé Jajou Latoune. Paroles et musique : Claude Dubois. *Touchez Dubois* (1973, Barclay, 80151).

⁸⁶ Urgence. Paroles: Mouffe. Musique: Robert Charlebois. *Charlebois* (1974, Barclay, 80200).

L'auteur se permet de critiquer les chansonnettes préfabriquées qui sont sans importance et insignifiantes. En d'autres termes, il se plaint du vide de sens de certaines chansons écrites par des personnes pour lesquelles le silence conviendrait peut-être mieux. Il s'agit d'une opinion personnelle, qui sert de préambule au reste de la chanson et qui constituera une réflexion plus profonde au sujet de son rôle, en tant que créateur de chanson : « Moi je veux jouer aux idées / J'en ai besoin, j'en ai envie / C'est une question de survie »⁸⁷. Ainsi, le chanteur passe par la futilité du discours de certaines chansons, pour formuler sa réflexion sur ce que doit être la chanson. Le « rien à dire » ou la futilité du langage camouffle, bel et bien, une réflexion sur le processus de création.

1.2.2 Trouver « quelque chose » à dire

Contrairement au « rien à dire » ou à la futilité du langage, il y a la nécessité de trouver quelque chose à dire. Bien que ce « quelque chose » demeure imprécis, il témoigne toujours d'une œuvre en cours d'exécution. Comme l'exprime, si bien, Raymond Lévesque : « Il y a ben des choses à dire / Ben des affaires à écrire / J'suis pas plus bête que les autres / J'veux composer quelque chose »⁸⁸. Ce « quelque chose » d'indéfini indique une intention certaine, mais sans autre précision que le fait d'être en cours de composition. Qu'ils s'agissent de cette pièce ou d'une autre, non entamée, par exemple, personne ne peut prédire le sort d'une chanson, surtout pas en cours d'écriture. Étant donné que la chanson idéale est une quête sans cesse poursuivie par le créateur, son œuvre demeurera, par conséquent, inachevée. Insister sur la recherche de ce « quelque chose » indique donc qu'il ne l'a pas trouvé. C'est justement ce que chante Robert Charlebois, mais d'un point de vue musical cette fois :

Je veux franchir le mur du son
Et propulser cette chanson,

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Le barrage. Paroles et musique: Raymond Lévesque. *Raymond Lévesque chante pour les travailleurs* (1975, Deram, XDEF-1004).

Mixer les rythmes, trouver le ton,
Les instruments, la voix, la clé,

Donner la note qui f'ra chanter
Trois Amériques à l'unisson.
Je veux l'écrire dans le ciel,
Je vous vois tous avec des ailes.

[...]

Nous cesserons d'être mortels
Pour devenir enfin éternels.⁸⁹

La recherche d'une structure musicale qui permettra de propulser cette chanson, est en cours au moment où l'auditeur écoute. Il est évident que la musique existe, puisqu'il s'agit d'une véritable chanson. Pourtant, même si la musique est présente, la quête d'une structure musicale subsiste. Peu importe si le texte traite de sa composante musicale ou littéraire, le procédé reste le même : c'est le processus de création qui est décrit. Au moment de son écriture, la chanson demeure inachevée, dans la mesure où elle cherche continuellement ce « quelque chose » d'exceptionnel. Comme elle se réécrit à chaque écoute, le processus de création se poursuit symboliquement à l'infini. La réflexion sur le processus créateur en cours d'exécution peut s'appliquer, autant à la chanson en cours qu'à une future chanson. Une autre chanson qui illustre très bien cette quête ou cette nécessité de trouver ce « quelque chose » lors du processus créateur, autant du point de vue littéraire que musical, est chantée par Harmonium :

Une chanson en souvenir
Du temps qu'on voulait détruire
Un accord qui nous donne
Ce qu'on attend de l'automne
[...]
Une chanson à retenir
Comme on retient nos désirs
Va falloir qu'à soit bonne
Si on veut passer l'automne
Sans que rien manque à personne
[...]
Une chanson pour repartir
Loin du grand musée de cire

⁸⁹ Le mur du son. Paroles: Mouffe. Musique: Robert Charlebois. *Charlebois* (1972, Barclay, 80123).

Excuse-moé d'casser ton fun
 Mais j'me cherche une rime pour l'automne
 Qui rime à rien ni à personne⁹⁰

Cet extrait expose clairement les angoisses qui peuvent apparaître lors de la composition d'une chanson, en plus de divulguer les motivations qui sous-tendent la recherche de ce fameux « quelque chose ». En effet, cette chanson, en cours de création, se doit d'être bonne car c'est la survie du créateur qui en dépend. Notons que la mission dont il se dote est assez difficile, entre autres lorsqu'il se cherche une rime pour l'automne qui soit originale et unique. La particularité réside dans le fait qu'il la cherche après l'avoir déjà fait rimer avec le terme « fun ». Bref, suivant l'ordre poétique de la chanson, il aurait trouvé la rime avant même d'entamer sa recherche ; ce qui démontre que la composition ne se fait pas nécessairement d'une manière linéaire. Un autre extrait tiré du même groupe illustre aussi la complexité de l'écriture, mais cette fois le doute s'insinue en cours de création :

Pour un instant, j'ai oublié mon nom
 Ça m'a permis enfin d'écrire cette chanson

Pour un instant, j'ai retourné mon miroir
 Ça m'a permis enfin de mieux me voir

Sans m'arrêter j'ai foncé dans le noir
 Pris comme un loup qui n'a plus d'espoir

J'ai perdu mon temps à gagner du temps
 J'ai besoin de me trouver une histoire à m'conter⁹¹

Le créateur affirme, au début de l'extrait, qu'il a pu écrire cette chanson après s'être oublié. Affirmation qu'il met en doute au cours des vers subséquents jusqu'à ce qu'il expose clairement la nécessité de trouver un « quelque chose » qui se traduit, dans ses propres termes, par une histoire à se conter. Il croit donc avoir écrit sa chanson, puis il dénie cette

⁹⁰ Depuis l'automne. Paroles : Serge Fiori et Michel Normandeau. Musique : Serge Fiori. *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975, Célébration, CEL-1900).

⁹¹ Pour un instant. Paroles : Michel Normandeau. Musique : Serge Fiori et Michel Normandeau. *Harmonium* (1974, Célébration, CEL-1893).

affirmation en déclarant qu'il cherche encore quelque chose à raconter. Ce qui montre, encore une fois, qu'il se trouve dans un processus de création en cours et que la chanson demeure, par conséquent, inachevée. Une autre façon d'exposer la quête de trouver ce « quelque chose » qui sort de l'ordinaire peut se traduire par la négative, comme le fait de dire explicitement dans une chanson qu'il vaudrait peut-être mieux traiter d'un autre sujet :

J'aurais peut-être dû
Écrire une chanson
Pour ma maîtresse
J'aurais peut-être pu
Trouver les mots, trouver les sons
De la tendresse⁹²

Bien que le parolier expose principalement son processus de création en affirmant qu'il aurait peut-être dû ou pu écrire une chanson pour sa maîtresse, il n'en demeure pas moins qu'il atteint son objectif premier. En effet, il s'agit bien d'une chanson pour sa maîtresse puisqu'il traite de ce sujet, tout au long de la chanson, même si, en cours de création, il confie ses craintes à l'égard de la réussite de son projet d'écriture. Il passe donc par l'exposition de son processus créateur, en cours, pour atteindre son objectif qui est d'écrire une chanson pour sa maîtresse. La négation montre toutefois qu'il n'est pas certain d'avoir trouvé ce « quelque chose » d'exceptionnel pour parler de sa maîtresse. Le dernier procédé employé dans les chansons, de cette époque, pour montrer la nécessité de trouver « quelque chose » à dire, consiste à invoquer l'inverse, soit une formule généralisante permettant d'abrégier la réflexion:

Rock 'n' roll en partant
Rock 'n' roll en r'venant
Avant d'monter dans le ciel
C'tait tout l'temps ben touchant
C'est beau lire et écrire
Mais pour se faire sentir
Rock and roll, rock and roll
T'en as long à dire⁹³

⁹² Pour ma maîtresse. Paroles et musique : Claude Dubois. *Mellow reggae* (1977, Barclay, 80271).

En effet, l'affirmation du parolier selon laquelle il pourrait discourir longtemps sur le rock 'n' roll lui permet en fait d'abréger son discours. Il évite d'expliquer davantage la nécessité de trouver « quelque chose » à dire, simplement en énonçant cette formulation d'ordre général. Ce qu'il faut retenir c'est que, contrairement aux autres, l'artiste en aurait long à dire, mais il ne le fait pas. S'il privilégiait l'avenue de la réflexion, il serait probablement contraint de s'interroger sur le processus créateur et il le ferait d'une manière similaire aux artistes, précédemment mentionnés. De ce fait, le parolier abandonne la quête, tout comme ceux qui n'ont « rien à dire » mais, à l'inverse, puisqu'il emploie le « long à dire ». Le processus créateur n'est donc plus, en cours, dans la chanson et le procédé reste similaire au « rien à dire » car c'est l'évitement qui apparaît comme constat final. En somme, le processus créateur décrit dans une chanson en cours d'exécution témoigne toujours de cette nécessité de trouver ce « quelque chose » d'exceptionnel, laissant ultimement entrevoir une parcelle d'idéal pour son créateur toujours en quête. Sauf pour ceux qui abandonnent la quête ou qui évitent d'en discourir.

1.2.3 Dire que la chanson est québécoise

Étant donné que les artistes, dans cette partie, ont trouvé « quelque chose » à dire, le choix du langage et les références intertextuelles peuvent se révéler assez significatifs. En effet, ces marqueurs traduisent le sentiment d'appartenance que les paroliers tentent de « dire » à travers leurs chansons. Le niveau de langage est assez varié, allant d'une voix poétique et musicale jusqu'au jocal, ainsi que les références intertextuelles, qui évoquent les grands poètes et compositeurs étrangers, aussi bien que les artistes québécois ou américains. Que le choix se pose sur l'une ou l'autre des options, il reste que les paroliers cherchent tous à définir ce qu'est la chanson québécoise proprement dit. Ceux-ci s'approprient leurs chansons et veulent en faire un lieu d'appartenance commun et propre à ce territoire ; comme s'ils osaient enfin faire des chansons singulières et spécifiquement québécoises. Le langage

⁹³ Québec rock. Paroles : Michel Lamothe. Musique: Gerry Boulet, Jean Gravel, Roger Belval et Michel Lamothe. *Tabarnac* (1974, London, ADEF 1178).

employé et les références évoquées donnent donc un ton et une appartenance québécoises aux chansons issues de ce territoire.

La voix poétique ou musicale est un langage plus universel que le jocal qui est un langage propre au Québec. De ce fait, le jocal marque davantage le sentiment d'appartenance au territoire qu'un français plus poétique. Il reste que la voix poétique traduit cette volonté de faire de la poésie québécoise, moins véhémence, certes, mais tout de même présente. Un peu comme si les paroliers optaient pour cette voix, non pas dans l'optique de semer la controverse, mais plutôt pour étaler leur créativité. Que ce soit en ajoutant de la musique à un poème préexistant tel que l'a fait Robert Charlebois, avec le poème *Sensation*⁹⁴ rédigé par Arthur Rimbaud ou en reprenant des thèmes chers aux trouvères et les troubadours comme l'amoureux chantant le soir à la fenêtre de sa belle : « Je chanterai pour toi cette mélodie / Sous la présence des étoiles / Je viendrai te reprendre ma chérie / Et nous aurons la vie belle »⁹⁵, les chansonniers tentent de poursuivre dans une certaine filiation avec la tradition poétique. La poéticité des paroles peut aussi être fortement liée à la musique, comme dans cette chanson où Félix Leclerc tente de faire de la musique un sujet lyrique :

J'ai retrouvé ma p'tite chanson perdue
 Assise sur ma chaise
 En équilibre se tenait la clef de sol
 Sur son genou dodu
 Do répétait de sa hanche à son cou
 Et faisait du trapèze
 J'ai remonté jusqu'au creux de son bras
 Mi y était déjà
 [...]
 Aidez-moi donc, je suis comme la flûte
 Qui ne peut plus déchanter.
 J'ai réveillé le peuple des septièmes
 Qui rêvent de vengeance.
 C'est plein de croches dans ce vaste clavier

⁹⁴ *Sensation*. Paroles: Arthur Rimbaud (1871-1873). Musique: Robert Charlebois. *Québec love* (1969, Gamma, GS-136).

⁹⁵ *Mélodie enchanteresse*. Paroles et musique : J.G. Robinson et Paul Laflamme. *Stempede canadien* de Claude Dubois et les Montagnards (1959, Adanac, A-2).

En bandes sortent les blanches
 J'ai bien trop peur de faire une symphonie...⁹⁶

Dans ce jeu où s'entrecroisent les univers poétiques et musicaux, Félix Leclerc raconte comment il compose cette chanson, au moment même où il est en train de l'écrire. La preuve en est que les notes de musique sont toujours considérées comme des personnages actifs dans la narration. Le thème de la création est prépondérant chez cet artiste qui s'interroge sur ses divers aspects, dont celui du titre :

Et son premier réflexe
 Fut pour cette chanson
 Qui pourrait s'appeler
 Mettons le titre long
 Nos chagrins ne font mal qu'à nous
 Aux autres ils font du bien⁹⁷

En plus de résumer l'histoire de la chanson, le titre proposé par le narrateur agit comme la morale d'une fin de fable. Le principe qu'il transmet ainsi se rapporte au paradoxe douleur/plaisir lors du processus de création. En effet, la douleur est présente, à partir de l'amorce du nécessaire processus introspectif jusqu'à l'accouchement du texte, d'où il tirera sa fierté. L'acte d'écriture est donc à la fois douleur et plaisir :

Raconter ses misères pour que Monsieur s'amuse
 Tout en m'applaudissant il fait taire ma muse
 Au sommet de nos rêves bien perché le rapace
 Qui bondira soudain sur tout bonheur qui passe

J'ai enrichi des gens qui en ont profité
 Et que me reste-t-il après tant de batailles ?
 Me reste toi mon souffle mon enfant mon été
 Que je garde caché au fond de mes entrailles

Et s'ils te prennent un jour, c'est eux qui tomberont
 N'y aura plus de chant, n'y aura plus de pont

⁹⁶ Do, Ré, Mi. Paroles et Musique : Félix Leclerc. *La vie* (1967, Philips, 844.717).

⁹⁷ La veuve. Paroles et Musique : Félix Leclerc. *J'inviterai l'enfance* (1969, Philips, 849.491).

Blessée tu reviendras et nous repartirons
 Pour la centième fois ferons neuve chanson⁹⁸

En plus de reprendre, dans cet extrait, le thème douleur/plaisir, le parolier aborde le sujet de la muse, symbolisant son inspiration. S'il la garde cachée au fond de ses entrailles, c'est qu'il existe quelque chose d'insaisissable dans cette notion. Un non-dit inexplicable, mais nécessaire à la création. Grâce à elle, il pourra répéter l'expérience et accéder à une renaissance littéraire et musicale dont l'aboutissement sera une nouvelle chanson. Lorsqu'il déclare « pour la centième fois ferons neuve chanson », il se trouve à expliquer l'origine de chaque nouveau texte, qui passe inévitablement par un processus de création similaire. Bref, le processus d'écriture est un éternel recommencement. Quant à l'inspiration, cette source insaisissable, la majorité des chansonniers porte-parole en traite : ce qui montre que les créateurs tentent sans cesse de la décrypter. L'étoile d'Amérique, décrite par Claude Léveillée, constitue une belle illustration métaphorique de l'inspiration :

Je la vois, je la vois déjà
 Cette étoile dans la nuit
 Je l'entends, je l'entends déjà
 Cette voix qui me poursuit
 Elle me dit : "Viens cueillir la rose
 Je suis poème, source et chanson viens !" ⁹⁹

La voix de l'étoile poursuit le parolier pour qu'il saisisse cette occasion de la capter car elle est « poème, source et chanson ». Autrement dit, la voix de l'étoile guide le créateur afin qu'il trouve l'inspiration nécessaire pour écrire sa chanson qui se donne momentanément et qui devient saisissable. L'inspiration est donc extérieure au créateur dans son imaginaire et elle ne peut se décrypter que par un symbole métaphorique. Jean-Pierre Ferland témoigne aussi de cette tendance dans cette chanson :

⁹⁸ Richesses. Paroles et Musique : Félix Leclerc. *J'inviterai l'enfance* (1969, Philips, 849.491).

⁹⁹ L'étoile d'Amérique. Paroles et musique : Claude Léveillée. *L'étoile d'Amérique* (1970, Leko, KS-100).

On va faire trembler l'été
 Ce gars-là m'a remis dans ma poésie
 Comme si j'avais toujours été là
 On a chanté comme des perdus
 Et les murs en frissonnent encore
 Et l'amitié rit toujours
 Je crois qu'il était épervier
 Il est parti sur un coup d'aile
 Mais ça n'a rien changé du tout
 Sa musique danse toujours¹⁰⁰

Le « gars qui l'a remis dans sa poésie » est un épervier venu lui donner l'inspiration nécessaire pour la composition de cette chanson. L'épervier est donc le symbole métaphorique de l'inspiration extérieure au créateur. Or, dans cet exemple, l'oiseau part, mais la musique reste. Un peu comme si l'épervier constituait l'élément déclencheur de l'inspiration nécessaire pour amorcer le processus d'écriture, mais quand ce stade est dépassé, l'épervier peut s'envoler puisque l'écriture se poursuit d'elle-même. Autrement dit, le créateur de cette chanson avait besoin d'un support extérieur pour entamer le processus d'écriture, mais il abandonne cette source d'inspiration aussitôt que son travail est en chantier. Or, le support extérieur ne lui étant plus nécessaire, il peut maintenant puiser à l'intérieur. Une fois entré à l'intérieur, il peut s'interroger sur le sens de la création ainsi que sur la signification de la chanson, pour lui, comme le fait Pierre Flynn :

Ma chanson c'est mon chemin [...]
 Ma chanson c'est un abri [...]
 Ma chanson c'est mon taudis [...]
 Ma chanson c'est ma maison [...]
 Ma chanson c'est mon château [...]

Ma chanson c'est quelques heures
 À secouer ma torpeur
 Et tenter de fixer
 Un brin de vérité
 Qui se tient très bien caché¹⁰¹

¹⁰⁰ Maudit blues. Paroles et musique : Jean-Pierre Ferland. *La pleine lune* (1977, Telson, AE-1510).

¹⁰¹ Ma chanson. Paroles et musique : Pierre Flynn. *Les nouvelles terres* (1974, Zodiaque, ZOY-6015).

Les représentations isotopiques de la maison démontrent bien que la chanson est définie comme un lieu intime où le créateur se réfugie, avant de tenter d'extirper une vérité cachée au fond de lui. Le lieu apparaît important lorsque les créateurs s'interrogent sur l'essence de la chanson québécoise. Si Pierre Flynn traitait d'un lieu intime et privé tel que la maison, Georges Dor se demande bien ce qu'il est venu faire en ce territoire :

Peut-être que t'aimes les Moody Blues
 P't'être que t'aimes aussi Charlebois
 Ou bien une vieille chanson d'amour
 La complainte de la Mauricie
 Qu'est-ce qu'on est v'nus faire ici?

Tu peux écouter des chansons,
 De la musique symphonique,
 Du folklore ou bien du folk song;
 Joan Baez ou Jean-Paul Filion,
 Léo Ferré, Aragon
 [...]
 T'as quelques disques de Vigneault
 Le nord du Nord, tu trouves ça beau
 Mais ce que t'aimes par-dessus tout,
 C'est du Bach ou du Vivaldi
 Qu'est-ce qu'on est v'nus faire ici?¹⁰²

La variété des références évoquées est assez hétéroclite, passant du blues anglais aux poètes français, sans oublier la musique savante ni le folk américain. Le parolier se plaît également à y insérer des auteurs ou des compositeurs québécois, à chaque couplet, comme Charlebois, Jean-Paul Filion et Vigneault. De cette façon, il reconnaît la production des artistes québécois au même titre que les autres genres qui ont influencé la musique du monde occidental. Pourtant, la référence à la question territoriale vient mettre un bémol à cette reconnaissance. Étant donné qu'il se demande ce qu'ils « sont venus faire ici », au Québec, il exprime son incertitude à l'égard de la valeur réelle de l'apport québécois et de son importance dans l'histoire de la musique occidentale. Il se trouve donc à repositionner la création musicale québécoise par rapport à la musique étrangère, puis il émet un doute quant à la validité du

¹⁰² Pour la musique. Paroles: Georges Dor. Musique: Pierre Séguin. *Au ralenti* (1972, Sillon, DS-500).

regard québécois. Il s'agit donc d'un Québécois qui s'interroge à propos l'influence de la production locale, non reconnue par les autres. Selon cet artiste, la mission de l'auteur consiste à rehausser la qualité de la production locale, mais il se montre sceptique quant à la réussite d'un tel projet. Cette réflexion constitue néanmoins un bel effort qui peut avoir suscité une certaine fierté artistique sur le plan national. Jean Lapointe poursuit dans cette voie quand il tente de prouver que les créations québécoises ont beaucoup évolué, grâce à la chanson :

Du petit bonheur jusqu'au tour de l'île
 Félix a semé, tout a commencé
 Vigneault a grandi avec mon pays
 C'est en les chantant que les gens d'ici
 Se sont reconnus, se sont retrouvés
 Un coeur dans la voix de nos chansonniers
 [...]
 De feuille de gui jusqu'au petit roi
 Jean-Pierre a donné aux gens de chez moi
 L'espoir d'arriver juste un peu plus loin
 On y s'ra demain en quelques refrains
 Et tous les Bozos, Bozos les culottes
 Auront bien grandi grâce à quelques notes¹⁰³

Les jeux de mots introduits par les références intertextuelles, implicites et explicites, aux titres de chansons et aux auteurs-compositeurs québécois permettent justement de mieux cerner leur contribution quant à l'évolution de la chanson québécoise, qui se constitue en tant que champ artistique. L'intertextualité sert en effet « à marquer l'appartenance de l'auteur à un champ [et par conséquent] témoigne d'un besoin de reconnaissance d'un statut d'auteur »¹⁰⁴. En plus de se positionner par rapport aux poètes-chansonniers, cette chanson transmet l'espoir que l'évolution de la chanson québécoise, en pleine effervescence, se poursuivra avec la relève. Un regard un peu moins optimiste quant à l'avenir de la chanson québécoise est

¹⁰³ C'est dans les chansons. Paroles : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. Musique : Jean Lapointe. 1975.

¹⁰⁴ Mélanie Plourde, *Mettre l'écriture en scène*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, p. 29 et 48.

posé par Robert Charlebois qui s'interroge sur sa production artistique personnelle, chantée en joual ; ce qui indique un fort sentiment d'appartenance au territoire québécois :

Ça fait longtemps qu'j'ai rien écrit
 J'vais vous lâcher mon dernier cri
 Y'en a qui pensent que j'ai tout dit
 Qui s'imaginent même que chu fini
 Les autres attendent la fin d'ma phrase
 Y trouvent moins "hip" depuis qu'j'me rase
 Y aimaient mieux ça quand j'me fâchais
 Dans l'temps qu'j'faisais peur aux français
 D'autres qui trouvent que l'joual c'est ben laid
 Pi qui chialent quand j'chante en anglais
 ça veut dire quoi être québécois
 [...]
 J'entends nos "quand qu'on Si j'aurais"
 On a pu les chansons qu'on avait¹⁰⁵

Robert Charlebois s'interroge à la fois sur l'identité québécoise et sur l'avenir de la chanson issue de ce territoire. Il résume l'essentiel des critiques qui lui sont adressées par ses pairs à propos de la langue et qui le placent dans une impasse : il ne peut pas chanter en anglais, ni en joual, et s'il chante dans un français conventionnel, il trahit son identité. Par conséquent, il s'interroge sur le rapport entre l'identité québécoise et sa production. Comment dire la chanson québécoise si aucun langage n'est satisfaisant : ce qui résume bien l'ensemble des réflexions sur *quoi chanter ?* ou sur le discours poétique des chansonniers porte-parole qui abordent le processus créateur dans le dessein d'écrire cette chanson spécifiquement québécoise qui permettra de créer un lien d'appartenance au territoire. Les artistes ont cependant l'impression que leurs tentatives sont vaines. Que ce soit en cherchant quelque chose à dire, en abandonnant la quête ou en tentant de définir une chanson québécoise, proprement dit, ils croient se trouver dans une impasse langagière, qui les empêche de faire transcender la chanson québécoise. Ce dont ils ne sont pas conscients, au moment de leur création, c'est qu'ils réussiront, avec l'ensemble de leur contribution respective, à définir cette chanson spécifiquement québécoise.

¹⁰⁵ Que - Can Blues. Paroles et musique : Robert Charlebois. *Charlebois* (1974, Barclay, 80200).

1.3 Les motivations du chansonnier porte-parole

1.3.1 De l'héritage à la survie

Les modes de production de chansons et les lieux d'expression artistique ont beaucoup évolué au cours de cette période. Les progrès technologiques rendent nostalgiques certains artisans de la chanson qui préféreraient un recul dans le temps. Le seul vestige qui subsiste, c'est l'héritage traditionnel. Ils se méfient, entre autres, des boîtes à musique (juke-box) qui peuvent répéter inlassablement un morceau préalablement enregistré, laissant ainsi pour compte les interprétations en direct, qui font appel aux instruments musicaux, si précieux pour les musiciens. Dans sa chanson *Les vieux pianos*, Claude Lévêillée dépeint bien cette ambiance nostalgique qui découle de ce vent de changement :

Ce sont vos pianos mécaniques
 Que vous avez remplacés par des boîtes à musique
 Qui pour quelques sous vous tirent deux disques coup sur coup
 Pourvu que ça joue, nous on s'en fout

Ce sont vos pianos tout usés qui se sont tus paralysés
 Et qui ne sont plus qu'objets d'antiquités
 Qui autrefois faisaient la joie des salons
 Et ils étaient les grands rois de la chanson

Mais malgré tout, on se souvient de vous
 Et c'est avec regret que l'on vous sait muets
 Mais ce soir, moi je vous aime
 Et je veux que l'on vous chante
 Vous que la vie retranche
 De même vos frères les poèmes¹⁰⁶

La nostalgie vient de la peur que le piano soit progressivement remplacé par les boîtes à musique. Par conséquent, le chansonnier craint la détérioration de la qualité musicale de la chanson en raison de la montée de l'industrialisation :

Car l'amour à petite semaine

¹⁰⁶ Les vieux pianos. Paroles et musique : Claude Lévêillée. *45 tours* de Micheline Manseau (1959, Apex, 13163).

Ça devient de la mécanique
Toujours les mêmes mots à la chaîne
Comme dans les boîtes à musique¹⁰⁷

Ces auteurs se réfugient justement dans la chanson pour faire revivre, pendant un instant, le piano, mais aussi toute une époque. Bien que l'inquiétude soit principalement orientée vers le retranchement des instruments de musique, l'avenir de la poésie attire aussi leur attention. Ils se replieront sur eux-mêmes et ils tenteront de reproduire le caractère intimiste des lieux traditionnels de prestation musicale, c'est-à-dire qu'ils chercheront à recréer l'atmosphère chaleureuse de la maison familiale : « Le foyer se donne comme lieu de performance et de passation de la chanson traditionnelle [...] Les lieux où vibre la performance sont donc entrevus comme des substituts de la maison chaleureuse »¹⁰⁸. Les lieux de prestation de la chanson se substituent symboliquement à la maison familiale devenant ainsi un lieu d'échange, de partage et de rencontre. Il n'est donc pas étonnant de voir apparaître, précisément à cette époque, les boîtes à chanson, puisqu'il s'agit d'un lieu intimiste, propice au partage. Une sorte d'extension du salon familial : « Quelles que soient alors les dimensions physiques de l'espace dans lequel elle se projette, la chanson s' imagine toujours être dans ces quatre murs de chaleur et d'amitié »¹⁰⁹. Un endroit où les gens partagent plusieurs traits communs, dont l'appréciation de la musique et de la poésie : « Dans la chanson « La boîte à chanson », Georges Dor évoque l'espèce de *redécouverte* collective de la nature (« on y entend la mer venue du fond des âges¹¹⁰ ») vécue dans les salles où l'on s'entasse et s'enfume pour écouter la poésie sonorisée et la partager comme « une solitude rompue »¹¹¹. Les chansonniers aussi, dans cet univers, veulent partager, voire transmettre

¹⁰⁷ Son cœur. Paroles et musique: Raymond Lévesque. *Chansons et monologues* (1962, Sélect, M-298.045).

¹⁰⁸ Jacques Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même », in *En avant la chanson!*, sous la dir. de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1993, p. 199 et 201.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 201.

¹¹⁰ La boîte à chansons. Paroles et musique : Georges Dor. *Mes ormes dans la plaine* (1967, Gamma, GS-113).

¹¹¹ Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, Montréal : Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 63-64.

quelque chose parfois directement extrait de leur créativité : « Offrir la moitié de son cœur en cent trente secondes / Ça se dit écrire une chanson »¹¹². L'offrande, à des fins de partage, est très présente dans l'ensemble des chansons de cette période. La chanson semble considérée comme un lieu de rencontre où l'on partage tout ce qui est associé à la joie et au bonheur, mais aussi à la dénonciation, à la souffrance et au réconfort. La chanson est donc un lieu où les auditeurs peuvent se retrouver, en toute fraternité, sur le plan des émotions :

Si on voulait danser sur ma musique
 On finirait par y trouver du cœur
 Y'aura toujours un pas sur ma musique
 Car c'est mon cœur qui danse à l'air du jour¹¹³

Le chansonnier porte-parole offre ainsi son cœur dans une chanson qui sera ensuite transmise à l'auditeur dans un lieu qui rappelle étrangement la maison familiale. Un lieu commun accessible à tous et où il est possible de se rassembler : « La chanson populaire, l'exemple de *Léveillée le montre*, se souvient de cette époque pas trop lointaine et encore accessible à la mémoire collective où la maison constituait la figure centrale dont toutes les autres localisations pouvaient rayonner »¹¹⁴. C'est un peu ce qu'explique Raymond Lévesque qui, après avoir visité chacune des provinces du Canada dans sa chanson, ressent le réconfort d'être enfin rentré à la maison :

Quand je suis revenu au foyer
 J'ai ouvert la radio
 J'ai entendu *Claude Léveillée*
 Qui chantait dans un sanglot
 Partout, ça parlait français
 Partout, le monde était fin
 Personne ne m'insultait

¹¹² Écrire une chanson. Paroles: Jean-Pierre Ferland. Musique: Jean Leccia. *M'aimeras tu ou ne m'aimeras tu pas* (1963, Sélect, 24106).

¹¹³ Tam ti delam. Paroles et Musique : Gilles Vigneault. 1962.

¹¹⁴ Jacques Julien, « Quand la chanson parle d'elle-même », in *En avant la chanson!*, sous la dir. de Robert Giroux, Montréal, Triptyque, 1993, p. 200.

Maudit que je filais ben¹¹⁵

Le sentiment de bien-être exprimé par le chanteur dans cet extrait est issu du fait qu'il est de retour au bercail. Il se reconnaît dans son environnement grâce à la chanson, puisqu'il fait explicitement référence à la voix de Claude Léveillée. Entendre chanter dans la langue québécoise, par l'intermédiaire de la radio, lui procure aussi le réconfort de savoir que la chanson québécoise a survécu durant son absence. En outre, la survie de la chanson québécoise est très importante pour le chansonnier porte-parole, car elle est directement liée à sa survie professionnelle.

La survie de la chanson québécoise est essentielle pour le chansonnier porte-parole qui craint également pour sa propre survie. Connaissant le tragique aboutissement de la vie, il désire acquérir une immortalité artistique qui le fera basculer du côté des *classiques* plutôt que dans le camp des *finis* et *dépassés*. Or, ce qu'il recherche à tout prix, c'est d'éviter de mourir :

Je chante pour ne pas mourir
 Je chante pour ne pas mourir
 [...]
 Je chante pour me départir
 De moi-même avant que partir¹¹⁶

Gilles Vigneault montre bien dans cet extrait qu'il chante pour survivre. S'il exprime à la fin de la chanson qu'il doit s'abandonner lui-même avant de partir, c'est qu'il est conscient d'une fin inéluctable. Il veut ainsi se léguer – du moins son personnage et ses créations – à la postérité et, par conséquent, atteindre la pérennité artistique en s'inscrivant dans le temps. La survie des chansonniers porte-parole est aussi étroitement liée à la survie de la nation québécoise. Raymond Lévesque aborde cet aspect dans l'exemple qui suit :

¹¹⁵ Québec, mon pays. Paroles et musique: Raymond Lévesque. *Raymond Lévesque à la Butte à Mathieu* (1965, Gamma, GS-102).

¹¹⁶ Je chante pour. Paroles et musique : G. Vigneault - G. Rochon. *Pays du fond de moi* (1973, Le Nordet, GVN-1002).

Je me cherche un barrage / Pour chanter mon beau pays / Je me cherche un barrage / Pour parler de ma vie / Je me cherche un barrage / Quelque part loin d'ici / Perdu dans le paysage / Où tout le monde s'ennuie / Je voudrais à mon tour / Parler, parler d'amour / Raconter mes déboires / Raconter mes espoirs / Je me cherche un barrage / Pour chanter mon beau pays / Je me cherche un barrage / Pour parler de la vie

Je me cherche un barrage / Pour chanter mon beau pays / Je me cherche un barrage / Pour parler de ma vie / Je me cherche un barrage / Quelque part loin d'ici / Perdu dans le paysage / Où tout le monde s'ennuie / Je voudrais raconter / Combien l'ouvrage est dur / Parler de liberté / Et sauver la nature / Je me cherche un barrage / Pour parler des gars d'ici / Chanter notre héritage / Et sauver mon beau pays¹¹⁷

Sa quête commence avec l'objectif de trouver un barrage pour chanter sa vie ainsi que son pays. Le barrage serait une cause sociale pour laquelle il faut lutter et, soit-dit en passant, un excellent sujet de chanson auquel les chansonniers porte-parole ont bien souvent recours à cette époque, mais qui, en soi, devient rapidement un prétexte. Comme si l'auteur n'avait pas vraiment besoin d'un barrage pour chanter son pays et sa vie. Sa cause devient ainsi d'autant plus noble qu'il réussit finalement à chanter pour sauver son pays et conséquemment pour les citoyens qui l'habitent, dont lui-même. Autrement dit, il élève sa voix, et c'est précisément la raison pour laquelle il chante, pour la survie de son pays et, par le fait même, pour survivre lui aussi. L'art devient ainsi le véhicule permettant la communication de ses aspirations profondes.

1.3.2 La volonté de se faire entendre

Les motivations qui sous-tendent l'écriture d'une chanson sont multiples. Louise Forestier en fait même le sujet d'une chanson dont le titre est *Pourquoi chanter?* Une chanson portant sur ses propres motivations, mais où elle s'interroge aussi sur l'utilité de son rôle :

Pourquoi chanter quand il y a tant à faire ?

¹¹⁷ Le barrage. Paroles et musique: Raymond Lévesque. *Raymond Lévesque chante pour les travailleurs* (1975, Deram, XDEF-1004).

Pourquoi niaiser devant ce beau parterre ?
 Le temps précieux des gens soucieux
 De trouver à qui vendre
 Je l'ai perdu, un peu vendu
 Faut bien se faire entendre
 [...]

 Comment chanter ce qu'on ne sait pas dire ?
 Comment bêler si le troupeau veut rire ?
 C'est une envie d'offrir la vie
 Comme on offre une rose
 Pour le plaisir, le pur plaisir
 D'échanger quelque chose¹¹⁸

Elle considère sa chanson telle une offrande lui permettant d'échanger avec les autres. Son rôle le plus important est donc de se « faire entendre », peu importe le moyen déployé pour y parvenir. Notons que la chanson reste une excellente façon de faire entendre son message étant donné sa forme brève et le fait qu'elle soit chantée. En effet, l'oralité donne l'impression au récepteur de l'œuvre que le chanteur s'adresse directement à lui avec un court discours qui lui permet de capter l'ensemble du message. Le questionnement sur l'envie de se faire entendre présente beaucoup de pertinence, dans le cas du chanteur porte-parole, puisque l'artiste se porte garant de la parole des autres. Sachant qu'il livre un message à tous et au nom de ces autres qui n'ont pas accès à la parole, il veut donc être entendu. Robert Charlebois tient alors le même discours que Louise Forestier :

Si je chante c'est pour qu'on m'entende
 Quand je crie c'est pour me défendre
 J'aimerais bien me faire comprendre
 J'voudrais faire le tour de la terre
 Avant de mourir et qu'on m'enterre
 Voir de quoi l'reste du monde a l'air¹¹⁹

¹¹⁸ Pourquoi chanter. Paroles : Luc Granger. Musique : Jacques Perron. *Louise Forestier* (1973, Gamma, GS-167). Louise FORESTIER, *Signé Louise*, Montréal, Boréal, 2003, p. 79.

¹¹⁹ Ordinaire. Paroles : Mouffe. Musique : Robert Charlebois. *Un gars ben ordinaire* (1970, Gamma, GS-144).

Avant de voyager avec l'espoir de propager son discours autour de la terre, Robert Charlebois veut se faire entendre et surtout se faire comprendre. S'il sent la nécessité d'en traiter à l'intérieur même de sa chanson, c'est qu'il craint que son discours ne soit pas écouté. Il n'est pas le seul à avoir cette crainte car d'autres chanteurs porte-parole la ressentent aussi :

Où est allé tout ce monde
 Qui avait quelque chose à raconter
 On a mis quelqu'un au monde
 On devrait peut-être l'écouter...¹²⁰

Dans cet extrait, Serge Fiori, au nom d'Harmonium, exprime la nécessité d'écouter ceux qui ont quelque chose à raconter. Il fait référence, dans cette chanson, au musicien qui a dû se taire en raison d'une carrière qui s'est révélée éphémère. Il reste que ce musicien avait quelque chose à dire et à défaut d'être écouté, il a dû se taire. Un peu pour éviter que cela ne se reproduise, il fait un appel à tous dans une chanson qui sera interprétée ultérieurement, pour que les gens écoutent ce que les chanteurs ont à dire :

Dis-moé c'est quoi ta toune
 Qui m'revient dans les oreilles tout l'temps
 Tu sais moé, j'ai pus ben ben l'temps comme avant
 Plus le temps comme avant
 Pour remplir mes oreilles
 [...]
 Hey, toé fais-en du pareil
 Ôte tes doigts de d'dans tes oreilles
 Hey, toé fais-en du pareil¹²¹

S'excusant d'abord d'être trop limité dans le temps pour écouter autant de musique qu'il le souhaiterait, il invite ses auditeurs à « ouvrir leurs oreilles ». Notons que la plupart des musiciens affirment d'abord s'écouter – entre eux – avant de demander au public une oreille attentive. La raison pour laquelle il est si important pour les chanteurs porte-parole que les

¹²⁰ Un musicien parmi tant d'autres. Paroles et musique : Serge Fiori. *Harmonium* (1974, Célébration, CEL-1893).

¹²¹ Dixie. Paroles et musique : Serge Fiori. *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975, Célébration, CEL-1900).

gens écoutent leurs chansons, mise à part la question de survie professionnelle, c'est la nécessité d'être entendus. En effet, la chanson est le résultat d'un processus de création qui permet à l'auteur de transmettre des informations au public à propos de sa démarche artistique et personnelle. La chanson constitue donc, pour l'artiste, un moyen de communication efficace et très important :

Et maintenant que je m'en vais, je m'en vais
 J'ai envie de parler de chanter
 Écouter la musique qui me fait triste et gai
 À peine pour mieux communiquer
 [...]
 Vous êtes, je vous sens grand et beau, belle
 Je ne flatte pas
 Je chante c'est pour entendre
 Ces murmures qui grondent¹²²

Claude Dubois exprime, dans cette chanson, la nécessité d'écouter son monde environnant et de communiquer le fruit de cette écoute avant de partir. Le chanteur devient un médiateur ayant pour rôle de communiquer un message portant sur ce qu'il entend autour de lui. En d'autres termes, il écoute son monde environnant et il retransmet cette voix à travers une chanson. Le chansonnier porte-parole, en prenant en charge le discours d'autrui dans une chanson, transmet une part du discours social, par le fait même.

1.3.3 Pour un changement

Que ce soit pour se faire entendre ou pour survivre, le chansonnier porte-parole communique, d'abord et avant tout, par la chanson : « Au Québec, la chanson reste un important moyen de servir ses convictions personnelles et sociales »¹²³. Lorsque le chansonnier porte-parole fait entendre sa voix pour des motifs sociaux à travers une chanson, c'est qu'une situation l'interpelle. Il veut donc contribuer, grâce à sa chanson, à un changement visant l'amélioration de la situation. Comme le chante Robert Charlebois :

¹²² La sarabande. Paroles et musique : Claude Dubois. *Mellow reggae* (1977, Barclay, 80271).

¹²³ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 422.

Autour de moi il y a la guerre
 La peur, la faim et la misère
 J'voudrais qu'on soit tous des frères
 C'est pour ça qu'on est sur la terre
 J'suis pas un chanteur populaire
 Je suis rien qu'un gars ben ordinaire¹²⁴

Dans ce couplet final de la chanson, Robert Charlebois s'aperçoit, qu'avant d'être un chanteur populaire, il est, d'abord et avant tout, un homme très « ordinaire » puisqu'il a les mêmes préoccupations sociales que les autres. Les injustices sociales le contrarient et il voudrait bien faire quelque chose pour améliorer cette situation. Pourtant, il se rend compte que son statut de chanteur populaire, même s'il lui donne un accès à la parole publique, ne lui permet pas de régler quoi que ce soit. Le mieux qu'il puisse faire, c'est de chanter ce qui l'irrite et d'espérer une amélioration ou une résolution du conflit. Ce qui montre bien que la motivation initiale du chanteur porte-parole consiste en son engagement personnel inscrit dans un combat social, qui mènera idéalement à une résolution de conflits, mais qui, pour le moins, peut susciter une volonté de changement :

La chanson québécoise affirme le droit au changement, et les préoccupations qu'elle exprime ne sont pas sans rapports politiques, économiques et sociaux. La chanson, comme manifestation artistique, n'est pas principalement l'œuvre d'un seul individu, mais bien celle d'un groupe [...] La chanson qui dénonce un système d'exploitation, quel qu'il soit exprime une soif de justice que peut ressentir n'importe quel individu. Toute forme de liberté sociale procède de la liberté individuelle¹²⁵

Le chansonnier porte-parole peut, par son engagement dans une cause sociale, aspirer au changement mais il ne détient pas les clés du pouvoir dans la résolution du conflit. En effet, s'il s'évertue à faire des dénonciations plutôt que de trouver des solutions, c'est que la chanson ne peut, en aucun cas, constituer une résolution en soi. Étant donné qu'aucune

¹²⁴ Ordinaire. Paroles : Mouffe. Musique : Robert Charlebois. *Un gars ben ordinaire* (1970, Gamma, GS-144).

¹²⁵ Bruno Roy, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 423.

instance ne lui confère un tel pouvoir, la chanson peut, tout au plus, proposer des pistes de solution. Tout compte fait, elle demeure surtout un lieu de dénonciation et un moyen efficace de transmission des messages :

St-Scholastique ou parc Forillon
 Fallait partir de bon matin
 Pour les touristes ou leurs avions
 On est toujours dans l'chemin
 Les gens ont perdu leurs maisons
 Leurs terres et pis leur pays
 Tout ce que j'ai pu faire
 C't'une p'tite chanson
 Qu'ira pas plus loin qu'ici ¹²⁶

La stratégie aux allures combatives déployée par Paul Piché, dans sa petite chanson, est digne d'intérêt puisqu'elle dénonce une situation, soit celle des Québécois dépossédés de leurs terres, de leurs maisons, voire de leur pays. Bien que l'auteur ait prévu une diffusion restreinte de son message, lors de l'écriture de cette chanson, il sensibilise l'auditeur et l'oriente vers une prise de conscience et une prise de position puis il l'invite à se mobiliser pour se réapproprier son territoire. La chanson n'a peut-être pas réussi à résoudre entièrement les problèmes, mais elle a tout de même posé les jalons en vue de l'amélioration de la situation ou d'une éventuelle résolution du conflit. Cet exemple permet de mieux saisir ce que les chansonniers porte-parole tentent de faire lorsqu'ils s'engagent dans un combat social. Ils cherchent surtout à faire prendre conscience des problèmes en les dénonçant dans une chanson. Il en résulte qu'une partie de la solution, soit la prise de conscience et la dénonciation, réside dans la chanson elle-même, car elle constitue le véhicule de diffusion.

En dépit du fait que la chanson ne constitue pas, en soi, une solution aux problèmes et qu'elle ne peut pas opérer, à elle seule, un changement collectif, le chansonnier porte-parole peut parfois jouer un rôle catalyseur en suscitant une prise de conscience individuelle et collective lors de la dénonciation d'une situation qu'il transpose dans son écriture. L'acte

¹²⁶ La gigue à Mitchounano. Paroles et musique: Paul Piché. *À qui appartient l'beau temps ?* (1977, Kébec Disc, KD-932).

de parole s'institue, dès lors, comme une tactique combative conférant à l'artiste un certain pouvoir, qui peut peser plus lourd s'il est conjugué au soutien public. En somme, la chanson peut être un lieu de contestation, mais elle est surtout un moyen efficace de communication.

1.4 Synthèse et évolution de la figure du chansonnier porte-parole

L'empreinte laissée par les chansonniers porte-parole, au cours de cette période, réside sans doute dans la mémoire des fondements d'une identité collective proprement québécoise. La contribution la plus significative « des chansonniers aura été d'exacerber le sentiment national »¹²⁷. Ils ont agi en pères fondateurs et ils ont défriché la voie vers la consécration identitaire d'un peuple qui se cristallisera avec l'acquisition de leur statut de porte-parole. Les chansonniers porte-parole ont posé les fondements de la constitution identitaire d'un peuple au sein duquel ils ont réussi à développer un véritable sentiment d'appartenance collective. Paradoxalement, les chansons *autoreprésentatives* font très peu ressentir l'engagement politique et social de leur auteur. Peut-être est-ce parce que l'art social ne fait pas bien la « différence entre le champ politique et le champ artistique »¹²⁸ en important « des modes d'action et des formes de pensée qui ont cours dans le champ politique, concevant ainsi l'activité littéraire comme un engagement et une action collective, fondée sur des rassemblements réguliers, des mots d'ordre, des programmes »¹²⁹. L'art social ou l'engagement s'éloigne ainsi de la production artistique qui se veut *pure*. Le parcours de Robert Charlebois relativement à l'engagement est tout aussi révélateur. Il a longtemps été perçu comme un militant politique associé, entre autres, au mouvement nationaliste : « l'une des plus profondes désillusions ressenties par le public à l'égard de Robert Charlebois fut ce qu'on a considéré comme étant une trahison sur le plan politique »¹³⁰. Son public a fortement

¹²⁷ Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, p. 56.

¹²⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, p. 155.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Jacques Julien, *Robert Charlebois : l'enjeu d'« Ordinaire »*, Montréal, Triptyque, 1987, p. 131.

été déçu lorsqu'il a appris que son seul engagement était envers la musique : « Engagé, ça veut dire occupé. Moi, je suis occupé à faire de la musique et des chansons, c'est à dire que je m'occupe à ce que j'aime faire. C'est, je pense, mon engagement le plus fondamental »¹³¹. Comme si l'engagement artistique était exigeant et qu'il excluait, par sa pratique, toutes les autres formes d'engagement. Ce revirement relatif à son engagement coïncide également avec son entrée au sein de l'industrie : « En 1978, c'est un Charlebois récupéré qui démonte les mécanismes de la récupération et qui, en même temps, justifie ou explique sa démobilisation par celle des autres »¹³². C'est la preuve que l'industrie a elle aussi beaucoup évolué, au cours de cette période, puisqu'elle est maintenant capable de récupérer les chansonniers porte-parole qui ont été les plus rébarbatifs à son égard. Ainsi, « l'époque des boîtes à chansons est bel et bien révolue [et] le showbiz québécois accède aux ligues majeures »¹³³. La puissance de l'industrie du disque et du spectacle se cristallisera avec la création de l'ADISQ en 1978. Comme une nouvelle instance de consécration est née, une restructuration en profondeur du champ s'est imposée.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 139.

¹³³ Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 96.

CHAPITRE II

L'ANTI-VEDETTE (1978 – 1989)

Pourtant quand je regarde en arrière
Vers les sommets de ma carrière
Vous tous qui me jetez la pierre
Vous me portiez aux nues
La gloire est chose passagère
Le monde est toujours à refaire
Et moi j'ai mordu la poussière
Je suis un homme tout nu

Les rêveries du promeneur solitaire. Robert Charlebois.

Cette période s'amorce avec la création de l'ADISQ en 1978. Cette nouvelle instance de consécration provoquera une restructuration profonde du champ artistique. Certes, l'âge d'or des chansonniers porte-parole est révolu. Ces derniers ont toutefois influencé leurs successeurs s'étant illustrés, au cours de la présente période, surtout par leur engagement aux allures militantes dans diverses causes sociales principalement québécoises. Or, le chanteur anti-vedette, marqué par son attirance pour l'étranger manifeste, quant à lui, des préoccupations sociales d'envergure mondiale :

La vogue est aux préoccupations planétaires. On se sent citoyen du « village global » de Marshall McLuhan. Les combats politiques locaux semblent bien ridicules devant les catastrophes planétaires et les conflits armés qui menacent la

survie même de la Terre. Le Québécois assume son identité américaine [...] Il s'ouvre par ailleurs aux problèmes d'environnement et de racisme¹³⁴

Cette ouverture sur le monde se manifeste jusque dans les références intertextuelles qui auparavant citaient des artistes locaux et qui maintenant sont étrangères au Québec ; les textes nommant presque exclusivement des interprètes français ou anglophones. Ce qui est également conforme au goût du public : « le syndrome post-référendaire affecte à peu près toutes les disciplines artistiques. Le public, victime d'une indigestion de fleurs de lys, rejette l'identité québécoise, qu'elle se manifeste sous forme de littérature, de cinéma ou de théâtre »¹³⁵. Le rejet de l'identité québécoise et l'influence étrangère ressentie, tant par le chanteur anti-vedette que par son public, se manifestent jusque dans le langage employé. En effet, les emprunts à la langue anglaise sont nombreux. Certains textes, comme *Femme de société* chanté par Claude Dubois, *Le retour de Joe Finger's Le Doux* interprété par Robert Charlebois ainsi que *I want to pogne* de Rock et Belles Oreilles (même s'il s'agit d'une satire), sont porteurs d'un bilinguisme marquant une nouveauté propre à cette période. L'autre aspect révélé par la langue est l'ampleur et le pouvoir croissant exercé par les agents de l'industrie du disque et du spectacle. En effet, le choix du vocabulaire employé illustre plusieurs aspects reliés au monde du spectacle, tels que les grandes salles comme l'Olympia, les tournées, les disques d'or, etc. Par surcroît, il y a dorénavant des équipes de production s'occupant de la promotion de ces produits que sont devenus les chanteurs « vedettes ». Par opposition, les anti-vedettes, refusent de n'être que de simples produits commerciaux. Elles semblent ainsi évoluer bien seules dans leur monde urbain, où la croissance de l'individualisme tend vers son paroxysme. Malgré une liberté d'expression restreinte, la production artistique de l'anti-vedette intègre, par conséquent, cette énorme dimension qu'est l'affirmation de soi. Ce chapitre portera donc sur le conflit interne de l'anti-vedette qui est coincé entre l'art et l'industrie, pour ensuite s'intéresser aux influences urbaines et étrangères sur son discours et dans son langage, avant de finalement étudier l'intérêt de la vedette à vouloir changer le monde.

¹³⁴ Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 167.

¹³⁵ *Ibid*, p. 133.

2.1 Constitution de la figure de l'anti-vedette

2.1.1 Statut conflictuel : entre l'art et l'industrie

Il ne fait aucun doute que le pouvoir de l'industrie du disque et du spectacle ne cesse de s'accroître au cours de cette période. Même si une crise économique sévit au début des années 1980, cela n'empêche pas les agents de l'industrie d'imposer leurs standards quant à la production de chanson :

L'industrie du disque vit des heures catastrophiques : les grandes compagnies comme Capitol, CBS, Warner et A & M, qui avaient massivement investi dans le produit québécois après les miracles de Beau Dommage et Harmonium, plient bagage et retournent à Toronto aux premiers signes de ralentissement. [...] Pendant ce temps, les programmeurs de radio accroissent leur pouvoir et invoquent la faible production locale pour réclamer (et obtenir) une baisse des quotas de chanson francophone. L'omnipotence des CKOI, CKMF et autres dictateurs des goûts du public contrôle jusqu'à la création même des chansons : on impose un « son », sans lequel le produit ne passe tout simplement pas¹³⁶

Le fait d'imposer un son et de dicter les goûts du public donne à ces agents de l'industrie un énorme pouvoir. C'est, en effet, grâce à leurs votes que les vedettes sont élues. Voilà pourquoi les artistes de cette période se sentent brimés dans leur liberté d'expression et de création, puisqu'ils doivent désormais plaire non seulement à un public sévère, mais aussi aux agents de l'industrie. Comme le montre bien cette chanson d'Offenbach, quand le groupe refuse de se taire pour se soumettre aux exigences de l'industrie du disque et du spectacle pour récolter ainsi la gloire :

Un disque en or à cinquante mille
 Qu'on va m'donner
 Si j'chante moins fort
 Et si j'me tiens tranquille

Mais j'ai pas l'goût d'me laisser faire
 De joindre les rangs nombreux de ceux
 Pour qui chanter veut dire se taire

¹³⁶ *Ibid*, p. 132.

Je commence enfin à comprendre
 C'qu'on voulait dire par "le silence est d'or"
 Les limousines et les disques platines
 Pour les avoir faut faire le mort
 Moé j'veux hurler, me faire entendre ben haut
 Jamais r'descendre pour faire le beau¹³⁷

Les restrictions relatives à la liberté d'expression et de création se posent davantage aux artistes qui aspirent à devenir des vedettes. Ce qui s'oppose aux valeurs du groupe Offenbach qui, dans cette chanson, préfère refuser le statut de vedette pour revendiquer sa liberté d'expression et de création. Par conséquent, le groupe se pose en anti-vedette, reprochant même aux aspirants au vedettariat de se renier eux-mêmes en tant qu'artistes. Cette conception est partagée par la plupart des artistes de cette période. Même Robert Charlebois, qui a acquis le statut de vedette avec les années, reproche à son équipe de production, soit aux divers agents gravitant autour de lui, de ne penser qu'à l'argent et de manquer de sentiments :

J'ai un syndicat, j'ai un agent
 L'un marche au tarif l'autre au pourcent
 Les rares comme moi qui marchent aux sentiments
 Ne tiennent pas longtemps le coup
 Y viennent fous
 J'veux d'l'amour¹³⁸

Robert Charlebois tente de se dissocier de la « vedette », malgré sa propre récupération par l'industrie. Selon lui, pour être une vedette aujourd'hui, l'artiste n'a même plus besoin de connaître la musique :

En tout cas mes enfants à moi y'apprendront jamais la musique
 M'as leur acheter des guitares électriques

¹³⁷ Je chante comme un coyote. Paroles : Pierre Huet. Musique: Jean Gravel et John McGale. *Traversion* d'Offenbach (1978, Kébec Disc, KDL 963).

¹³⁸ J'veux d'l'amour. Paroles : Réjean Ducharme. Musique : Robert Charlebois. *Solide* (1979, Solution, SN-964).

Un ampli gros comme une église catholique
 M'as leur montrer deux trois tricks avec le pick
 Pour jouer heavy pi ramasser du fric
 Au stade Olympique devant deux cent mille freaks
 Yeah all together now vive la crise économique¹³⁹

Dans cet extrait, il déplore le fait qu'une vedette puisse remplir le stade Olympique (la plus grande salle à Montréal, à l'époque, pour accueillir les spectacles de musique) sans même connaître vraiment la musique ; d'autant plus que sévit à ce moment une crise économique où plusieurs artistes sont réduits au silence ou sont dans l'obligation de s'exiler. En effet, la « crise économique et politique en réduit plusieurs au silence et en invite d'autres à consolider leurs assises en Europe »¹⁴⁰ ou ailleurs comme aux États-Unis, où un énorme marché s'ouvre à eux. C'est précisément ce que déplore aussi le groupe humoristique Rock et Belles Oreilles dans une satire qui ne manque pas de mordant :

I know I have a big accent
 I know I'm not assez different
 But I want to pogne (I want to pogne)
 And I have composed that song

I know the mathematic
 America is a big market
 If there's more public
 There is more money in my pocket-te

I want to pogne
 I want to pogne
 I am the Judas of the French Canada
 I want to pogne
 [...]

Icitte it's a small marché
 Icitte there is no débouchés
 I want to become very gros
 And lâcher ma run de journaux

¹³⁹ Le retour de Joe Finger's Ledoux. Paroles et musique : Robert Charlebois. *Robert Charlebois* (1983, Solution, SN-801).

¹⁴⁰ Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 132.

Frog in the USA
 Frog in the USA yeah yeah
 If they discover my origine
 It's all finished maudine¹⁴¹

Le groupe reproche à certaines vedettes locales de se renier jusque dans leur origine pour obtenir du succès à l'extérieur et pour faire plus d'argent. L'artiste qui se pose en anti-vedette reproche donc à la vedette de « faire le mort » en se taisant pour obéir aux exigences de l'industrie du disque et du spectacle, de préférer l'argent à une connaissance rudimentaire de la musique et de se renier jusqu'au plus profond de lui-même pour obtenir le succès et la gloire.

Les reproches de l'anti-vedette envers la vedette contribuent à aggraver le conflit interne de l'artiste qui oscille entre *chanter pour vivre* ou *vivre pour chanter*. L'interprète a certes besoin de l'art pour vivre, mais vivre uniquement pour l'art se révèle de plus en plus difficile, voire impossible. Comme il y a plusieurs agents influents, l'artiste se voit contraint de faire des concessions, soit de plaire à l'industrie en s'éloignant plus ou moins de l'art pur. Il doit donc faire des choix fondamentaux qui ne sont pas faciles étant donné la profondeur du conflit. Par surcroît, certains de ses choix l'entraîneront du côté des *vrais* artistes, alors que d'autres l'amèneront du côté de la vedette. Le *véritable* artiste est celui qui vit pour l'art. Le modèle, par excellence, est représenté par le musicien de la rue :

Sur les quais des gares
 Aux portes des métros
 À Paris ou à Hambourg
 Ils grattent leurs guitares
 Brassent le tempo
 De midi au petit jour
 Les musiciens de la rue
 [...]

 Au milieu des gens qui s'entassent
 Ils chantent les grands espaces

¹⁴¹ I want to pogne. Paroles et Musique : Rock et Belles Oreilles. *Pourquoi chanter* (1989, Audiogram, ADCD 10033).

Que tu les écoutes ou non
 Il suffit que tu t'arrêtes
 Et ils valent bien des vedettes
 En restant simplement comme ils sont¹⁴²

Le musicien de la rue vaut bien des vedettes, selon Manuel Brault, puisqu'il reste proche de l'art en demeurant lui-même. Il se trouve donc au « pôle de la production pure, où les producteurs tendent à n'avoir pour client que les autres producteurs (qui sont aussi des concurrents) »¹⁴³ et il s'oppose à l'autre pôle, soit celui « de la grande production, surbordonnée aux attentes du grand public »¹⁴⁴. Le musicien de la rue n'a donc pas à se travestir étant donné son absence de contact avec l'industrie. L'artiste qui occupe une position centrale dans le conflit, en l'occurrence Manuel Brault, valorise donc l'insoumission du musicien de la rue face aux contraintes exigées par l'industrie. Or, la contrepartie de cette insoumission, c'est qu'il n'obtient pas les faveurs de l'industrie et il a de la difficulté à gagner sa vie. De plus, il obtient peu de reconnaissance et il n'a pas vraiment de succès. Il n'est pas considéré comme un grand musicien, d'où l'utilité de revaloriser cette image par une chanson, et c'est justement ce qu'a fait Manuel Brault. Inversement, à l'autre pôle, se trouve la vedette qui appartient au *star system* et qui obéit aux standards de l'industrie devenant, peu à peu, un produit qui se contente de la renommée et des trophées, mais qui, en contrepartie, vit aisément de son art. La vedette admet difficilement ce statut :

Je les regardais dans la brume
 Comme des p'tits soleils de matin
 J'oubliais la ville où j'étais
 J'étais et ça me suffisait
 C'est peut-être une vie de pop star
 Mais je fuyais les pop suckers
 On vit c'qu'on peut dans le brouillard
 C'est pas pire mais surtout pas mieux¹⁴⁵

¹⁴² Les musiciens de la rue. Paroles et musique : Manuel Brault. *Manuel Brault* (1981, Pro-Culture, PPC-6002).

¹⁴³ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, p. 203-204.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 204.

¹⁴⁵ Femmes ou filles. Paroles et musique : Claude Dubois. *Sortie Dubois* (1982, Pingouin, PN-103).

Claude Dubois amenuise son statut de vedette en précisant qu'il s'agit *peut-être* d'une vie de *pop star*, mais que le fait de vivre dans le brouillard, c'est ni pire ni mieux. Or, les artistes de cette période sont à la fois des musiciens de la rue et des vedettes. Plus précisément, ils oscillent quelque part entre les deux pôles. Tous coincés, ils font le choix de ranger plus près du musicien de la rue et de la vedette. Autrefois, leur statut qui exigeait qu'ils se posent cette question conflictuelle : « *C'est-y mieux d'chanter pour vivre / Ou ben de vivre pour chanter ?* », trouve enfin une réponse « *Moi j'suis rendu que je l'sais pu / C'que c'est qu'd'avoir un but* »¹⁴⁶. La réponse à la question conflictuelle est détournée dans le texte de Steven Faulkner, ce qui est très représentatif de cette période puisque la question ne se pose plus en ces termes. En effet, la question serait davantage : en tant qu'artiste quelle concession suis-je prêt à faire pour vivre de mon art ? Comme ils refusent d'être des vedettes et qu'ils ne peuvent pas être des musiciens de la rue, les occupants de la position centrale se présentent en anti-vedette. C'est le cas d'Offenbach qui reproche aux vedettes de faire trop de concessions à l'industrie en s'adonnant à la chanson commerciale, mais comme le groupe veut vivre de son art qui consiste en la production de chanson *à textes*, il doit lui aussi faire des concessions, à un moindre degré, bien sûr, mais tout de même plus que ne le fait le musicien de la rue. La position centrale peut aussi entraîner des conflits entre ses occupants, selon leur éloignement ou leur rapprochement avec la création pure ou bien avec l'industrie. Ils se reprochent mutuellement, en se gardant bien de citer des noms, d'être plus ou moins proches de l'industrie, donc d'être plus ou moins vedettes les uns que les autres. Le fait reste que la vedette est connue du public et qu'elle peut transmettre son message même si son discours est relativement dilué par les divers agents de l'industrie ; ce qui diffère de la position du musicien de la rue, qui demeure anonyme, et qui n'a donc aucun accès à la parole publique. En somme, le conflit interne de la vedette quant à son statut, relève bien des concessions qu'elle est prête à faire pour vivre de son art, ce qui est bien loin du musicien de la rue ou de l'artiste pur qui vit pour l'art. Il y a donc bel et bien eu un déplacement du conflit interne de

¹⁴⁶ Doris. Paroles et musique : Steve Faulkner. *À cheval donné, on r'garde pas la bride* (1980, Kébec-Disc, KD-983)

l'artiste entre *vivre pour chanter* et *chanter pour vivre*, de la période précédente, et cela en raison de l'essor de l'industrie du disque et du spectacle.

2.1.2 L'autre, le double, l'alter ego

Beaucoup de chansons, au cours de cette période, ont recours à une autre voix pour s'exprimer. En effet, l'insertion de l'histoire d'un autre qui se superpose ou se fusionne à l'histoire du narrateur principal est une technique fréquemment employée. Ce procédé permet, entre autres, de se soustraire des contraintes de plus en plus restrictives de la liberté d'expression. Comme le « je » est coincé entre l'art et l'industrie jusque dans son expression, il introduit un discours distinct, soit celui d'un alter ego qui est autorisé à s'exprimer plus librement. Le narrateur principal superpose le discours de l'autre (le double ou l'alter ego) dans son expression artistique ; ce qui lui permet d'introduire une autre voix, une autre perception, une autre conception. Cette deuxième voix est un double, voire un miroir de la première, puisque les idées principales transmises à travers la deuxième voix ne sont, en fait, que le reflet de la première qui est parfois restreinte dans sa parole ou qui veut tout simplement créer un effet de style. Quoi qu'il en soit, le double amène nécessairement un questionnement identitaire. Que ce soit en narrant l'histoire de l'autre, en insérant les paroles ou des extraits de l'histoire de l'autre à son discours ou encore en fondant les deux voix, seule la quête identitaire subsiste. Voyons maintenant comment s'instaure la quête identitaire selon chacun des procédés employés dans les chansons de cette période.

La narration de l'histoire de l'autre permet au chanteur de s'effacer pour s'interroger sur l'identité de l'autre. Cet autre n'est nul autre qu'un double, car il fait le même métier avec plus ou moins de succès. Le personnage peut être un musicien ou encore une chanteuse fictive ou réelle, à travers lequel le narrateur interroge l'identité. C'est ce que fait Diane Dufresne avec *Le vieux saxophoniste*, un Cubain qui « Joue pour les touristes / De vieilles rengaines américaines »¹⁴⁷. Déjà, il s'agit d'un musicien qui trahit, en quelque sorte, son identité cubaine en jouant des chansons américaines pour plaire aux touristes, au lieu de jouer

¹⁴⁷ Le vieux saxophoniste. Interprète : Diane Dufresne. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Christian St-Roch. *Turbulences* (1982, Kébec-Disc, KD-532).

de la musique locale. De plus, il a vécu deux échecs quant à ses possibilités de carrière ; ce qui est fortement lié à l'identité. Le premier échec était lié au fait qu'il voulait jouer professionnellement de la musique ; le second, se battre pour son pays :

Quand il était jeune et beau
 Quand il jouait pour des milliardaires
 En croisière
 Il avait rêvé de faire carrière
 À New-York ou Chicago
 Mais quelque part il avait manqué
 Le bateau
 [...]

 Quand il était révolutionnaire
 Un fidèle de Castro
 On lui avait offert une carrière
 Militaire
 Il s'était battu comme un héros
 Pour le sort de ses frères
 Mais il n'était pas fait
 Pour porter
 Le drapeau ¹⁴⁸

En fait, après les échecs successifs pour devenir quelqu'un en jouant de la musique, puis à servir son pays, la narratrice est en droit de se demander quelle est l'identité de son personnage maintenant. C'est ainsi que le personnage de l'histoire devient un double de la narratrice, puisqu'en faisant le même métier, elle se pose la même question que le personnage : qui serait-elle si elle échouait en musique ? Voici la réponse qu'elle trouve pour son personnage : « Le vieux saxophoniste / Est resté un artiste / Regardez-le faire son solo ! »¹⁴⁹. Donc, il n'est pas un musicien renommé et il n'a pas sauvé son pays, mais malgré tout, il demeure un excellent artiste, selon son avis. Ainsi, l'insertion de l'histoire de l'autre permet bel et bien au narrateur d'interroger l'identité de l'autre, un double qui reflète aussi l'identité du narrateur. C'est un procédé similaire qu'emploie Steven Faulkner dans *Doris*, à la différence qu'il ajoute à la narration de l'histoire de l'autre, la parole de son double. Il

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

raconte l'histoire de Doris, tout en la laissant s'exprimer. En effet, c'est Doris, dont la voix est marquée par l'utilisation de l'italique dans les paroles, qui affirme que son identité réside dans le fait de chanter :

*J'ai ben des choses à dire
 J'ai ben des routes à courir
 Faut que j'chante ou ben j'm'en va mourir
 Pour vivre j'ai besoin de faire danser les tables
 [...]
 Du moment que j' chante
 J' suis comme une étoile filante
 Y'a pu rien pour m'arrêter
 Faut que j'passe à travers de moi¹⁵⁰*

Elle se sent vivre du fait qu'elle chante, sinon c'est la mort. Cela rapproche beaucoup de l'énonciation *vivre pour chanter*, de la période précédente, mais elle dite à travers la parole de l'autre. Doris permet au narrateur d'interroger le questionnement identitaire tel qu'il se faisait, quelques années auparavant, mais qui désormais ne se pose plus en ces termes, en raison de l'essor de l'industrie du disque et du spectacle, comme nous l'avons vu précédemment. Doris est donc bel et bien un double, d'autant plus que le narrateur, aussi chanteur, se pose également comme un musicien dans le texte :

*Ça fait quelques mois de ça
 J'l'ai revue dans l'coin d'Rouyn
 Elle, a chantait dans une noce
 Moi, j'jouais dans un orchestre¹⁵¹*

Ce qui est étonnant, c'est que dans les deux illustrations, le double est de sexe opposé : un vieux saxophoniste pour Diane Dufresne et Doris pour Steven Faulkner. Il s'agit bien d'une stratégie qui accentue l'effet de distanciation, entamé préalablement avec l'utilisation du « il ». Comme s'ils avaient besoin de se projeter dans ce qui leur semble le plus éloigné de leur

¹⁵⁰ Doris. Paroles et musique : Steve Faulkner. *À cheval donné, on r'garde pas la bride* (1980, Kébec-Disc, KD-983).

¹⁵¹ *Ibid.*

propre identité pour se retrouver. En effet, le personnage de sexe opposé n'a qu'un seul point commun avec le narrateur et c'est la carrière, plus ou moins réussie, en musique.

L'insertion de l'histoire de l'autre peut également être une projection de soi-même ou de l'autre, dans le passé ou dans le futur. La chanson intitulée *Piaf chanterait du Rock*¹⁵², qui raconte un peu l'histoire de la célèbre chanteuse en y ajoutant que si elle vivait aujourd'hui, elle chanterait du rock, est une projection futuriste au sens où la défunte n'aura jamais eu connaissance de cette chanson. Il s'agit d'une chanson « hommage » à Édith Piaf, évidemment au conditionnel présent, qui a pour objectif de la remettre « au goût du jour »¹⁵³. Le fait de réactualiser « Édith Piaf » peut inversement être un excellent prétexte pour l'artiste qui désire se légitimer elle-même par référence analogique à une figure au-dessus de tout soupçon. En outre, cette chanson témoigne de la longévité d'une œuvre ; ce qui s'oppose aux nombreuses chansons « tubes » devenues des biens de consommation éphémères : « Cette période de retour à l'individualisme et de célébration du matérialisme produit une musique somme toute assez peu inventive. Le rock se dilue dans des hybrides peu inspirés, sous-produits qui relèvent davantage d'une stratégie de marketing que d'une réelle innovation »¹⁵⁴. L'artiste, qui a besoin de reconnaissance, se doit d'innover pour survivre et pour passer à la postérité. Édith Piaf devient ainsi un excellent exemple de longévité artistique, puisque ses chansons tournent encore à la radio. Dans ce cas, l'insertion de l'histoire de l'autre permet une projection positive, qui devient un modèle pour l'interprète. Parfois le miroir renvoie une projection négative et la chanson a pour objectif de redorer cette image. C'est le cas de Claude Dubois qui voit un reflet négatif de lui-même à travers les yeux d'un autre, un « tu ». Il tente donc de se justifier :

Tu me vois dans ta tête comme un voyou
C'est pas tout

¹⁵² Piaf chanterait du rock. Interprète : Marie Carmen. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Germain Gauthier. *45 tours* (1987, Laser, 509).

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 129-130.

Tu me sens dans ton coeur, poète ou menteur
Pas du tout

Si tu m'inventes un personnage
Essaye de pas trop craquer l'image
C'est pas reposant d'avoir à jouer
Une page déjà tournée¹⁵⁵

Il aperçoit une image négative reflétée par le regard de l'autre. Les yeux (ou la tête) de l'autre deviennent donc un miroir dans lequel le chanteur voit une image peu reluisante de lui-même. Il tente donc de justifier sa conduite en prenant bien garde de transposer ce que l'autre pense. Il s'agit donc d'une quête identitaire puisque, selon son avis à lui, il n'est pas ce que les autres croient, soit un voyou. Il reproche même à son miroir de se faire une idée préconçue quant à son identité, avant même d'avoir pris la peine de l'écouter :

Prendre un cavalier pour idole
Tenir son image sur parole
Ça dépend comment on l'entend
Chanteur de pomme ou tannant
Ou déjà avoir une idée avant même d'écouter¹⁵⁶

Le double, dans ce cas-ci, est un miroir qui lui reflète son image et qui lui sert dans sa quête identitaire puisqu'il tente, à travers la chanson, de réfuter son argumentation. Autrement dit, il se sert d'une image négative pour se valoriser, mais aussi pour justifier son identité. Une autre façon de se projeter soi-même est de le faire dans le passé. Alors que Marie Carmen fait une projection futuriste d'Édith Piaf et que Claude Dubois s'observe dans un miroir au présent, Michel Rivard, pour sa part, effectue un retour dans le passé. Il se transpose momentanément dans ses souvenirs de jeune adulte et relate un événement qui marquera sa vie, soit le fait d'assister au spectacle de *La Chanteuse (juillet 1969)*. Jamais il ne la nomme, mais il se repositionne en tant que spectateur qui admire la chanteuse. En outre, il en rêve : « À chaque fois qu'à la radio je t'entends chanter / Je ne t'ai jamais revu / Mais j'ai rêvé tout

¹⁵⁵ Comme un voyou. Paroles et musique : Claude Dubois. *Dubois* (1987, Pingouin, PN-108).

¹⁵⁶ *Ibid.*

ce que j'ai pu »¹⁵⁷. Serait-ce la raison qui l'a poussé à faire le même métier qu'elle ? Quoi qu'il en soit, il raconte un souvenir marquant qui concerne précisément son orientation professionnelle et dont il est intéressant de remarquer qu'il s'agit d'une carrière éventuelle au moment du spectacle, mais entamée lorsqu'il écrit la chanson. La chanteuse devient ainsi un double de lui-même, de sexe opposé, et elle fait carrière dans le même domaine que lui. Le fait de mettre la chanteuse en scène avec lui-même (son personnage au passé) est également propice à l'amorce d'une quête identitaire personnelle. Tout d'abord, il précise que son personnage a dix-huit ans, indice d'un âge vers lequel les jeunes adultes forment leur identité, puis il raconte un fait marquant qui orientera sa carrière. En somme, l'insertion de l'histoire de l'autre, un double ou plus précisément, dans ces trois exemples, un miroir reflétant une image biaisée (ou imaginaire) du narrateur, permet à ce dernier de s'interroger quant à son identité, sur ce qu'il est (Claude Dubois) ou encore sur ce qu'il pourrait être (Marie Carment et Michel Rivard).

La dernière forme d'intégration de l'histoire de l'autre est la fusion des deux voix. Pour réussir cet effet de style, la narration est particulière sur le plan de la structure interne du texte. Prenons l'exemple d'une chanson de Manuel Brault, dans laquelle le narrateur principal raconte qu'il a l'impression que les chansons entendues à la radio relatent sa propre histoire : « Heureusement y'a la radio qui joue / Un peu parfois j'ai l'impression / Que ces chansons parlent de nous »¹⁵⁸. Il y a deux instances énonciatrices distinctes : le « je » du narrateur et le « elle » de la chanson entendue à la radio. Il y a aussi une instance réceptrice le « nous » qui inclut le narrateur ainsi que sa présumée amoureuse en regard au texte. En plus d'être une instance énonciatrice puisqu'il a accès à la parole, le narrateur est aussi le récepteur de la chanson entendue à la radio. Ce qui est particulier, c'est que l'interprète de la chanson qui joue à la radio prendra de plus en plus la parole, se substituant ainsi temporairement au narrateur. Le chanteur émet, entre autres, une présomption liée à l'amoureuse : « Heureusement y'a la radio qui joue / Même que le chanteur crie / Que tu ne

¹⁵⁷ La Chanteuse (juillet 1969). Paroles et musique : Michel Rivard. *De Longueuil à Berlin* (1979, Capitol, ST-SKAO-70.067).

¹⁵⁸ Heureusement y'a la radio. Paroles et musique : Noelline Curadeau. *100 % romantique* de Manuel Brault (1985, Vamp, Vamp VR 107).

reviendras plus vers moi »¹⁵⁹. C'est donc à la suite de l'intervention du chanteur à la radio que le narrateur prend conscience du fait que son couple s'effondre. La rupture éminente du couple est aussi prise en charge par la structure du texte : le couple, formé précédemment par le « nous », est dorénavant scindé en « je » et « tu » dans le texte. Le narrateur, devenu passivement un récepteur, reprend enfin la parole, à la fin de la chanson, en fusionnant les deux voix : « Même que le chanteur / On dirait qu'il a un peu ma voix »¹⁶⁰. Bref, le chanteur à la radio, c'est un double du narrateur, un alter ego (un double de soi-même) qui lui permet de réfléchir à sa situation identitaire. C'est le jeu narratif entre les pronoms personnels qui permet la fusion des deux voix. Un autre exemple qui montre bien ce procédé est *La deuxième voix*. Dans cette chanson, la narratrice n'explique pas très clairement en quoi consiste la deuxième voix. La seule chose qu'il est possible de déduire à ce propos, c'est qu'il s'agit d'un alter ego :

La deuxième voix
 Celle qui chantait plus haut que moi
 Plus fort que moi plus vrai que moi
 Celle qui disait ne t'en fait pas
 J'serai toujours là¹⁶¹

La présence de l'alter ego se sent très bien grâce à l'alternance de la prise en charge du texte, par la chanteuse et l'autre voix. Le jeu des pronoms facilite cet effet, surtout lorsque le « elle », la deuxième voix, devient un « je » lors de la narration. En outre, la chanteuse accentue l'effet en mentionnant explicitement la fusion des deux voix :

La deuxième voix
 Celle qui tremblait quand j'avais froid
 Qui vivait à l'ombre de moi
 Celle qui chante encore dans ma voix¹⁶²

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ La deuxième voix. Paroles et Musique: Didier Barbelivien, M.Jouveaux *Ne m'en veux pas* (1988, Melon-Miel, MM-509).

¹⁶² *Ibid.*

Lorsqu'elles chantent ensemble, les deux voix se fondent en une seule finalement. Ce que l'alter ego permet à la chanteuse dans la chanson, c'est d'interroger son identité. De retrouver qui elle était avant le succès :

J'avais pas mon nom sur les affiches
 Je chantais et tu tendais la main
 C'était bien quand on n'était pas riche
 Wo ! oh oh qu'est-ce que tu deviens
 J'te cherche partout je voudrais que tu reviennes¹⁶³

Il s'agit donc d'une tentative de se retrouver elle-même après avoir obtenu un certain succès. Elle cherche, en quelque sorte, l'équilibre entre qui elle était et ce qu'elle est devenue. En somme, l'insertion de l'histoire de l'autre, qui se superpose ou se fusionne à la narration principale, est une façon indirecte d'entreprendre une quête identitaire. La façon directe de procéder passe par l'affirmation identitaire ; ce que nous verrons à l'instant.

2.1.3 Affirmation identitaire / Individualisme

Contrairement à la quête identitaire indirecte instaurée par l'insertion de l'autre, lors de la narration, l'artiste peut aussi procéder par l'affirmation identitaire directe. Ce cas survient lorsque le narrateur s'adresse à l'auditeur pour se raconter et pour relater ses expériences professionnelles (sur scène ou autres). Le chanteur tient donc à s'affirmer et la chanson devient son moyen : « J'aurais voulu être un chanteur / Pour pouvoir crier qui je suis »¹⁶⁴. Le chanteur dispose alors d'un moyen privilégié pour s'affirmer et c'est la chanson. À travers la chanson, il s'adresse directement à un « vous », en l'occurrence son auditoire, et il se raconte ou relate ses expériences artistiques. Dès lors, il s'instaure un dialogue entre le chanteur et son public, au cours duquel le chanteur fait appel à la voix de l'auditeur en

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Le blues du businessman. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Michel Berger. Interprète : Claude Dubois. *Starmania* (1978, Kébec Frog, KF-8001/8002).

insérant un «vous» à l'intérieur du texte. Le chanteur (narrateur) conclut un pacte de vérité avec l'auditeur en mettant – supposément – son âme à nu pour séduire son auditoire. L'affirmation identitaire devient donc un pacte de vérité et d'authenticité que fait le chanteur avec son public pour le séduire ; ce qui, s'il y parvient, sert bien ses intérêts matériels tout comme ceux de l'industrie qui se trouve à l'arrière-scène. Voyons comment s'élabore le processus de vraisemblance qui se dissimule derrière le pacte de vérité et d'authenticité.

Comme pour l'autobiographie, l'autoreprésentation en chanson met en place un pacte¹⁶⁵. Le pacte autobiographique repose sur l'idée d'un contrat entre l'auteur et lecteur, où l'auteur en signant son nom et en narrant son histoire devient à la fois auteur, narrateur et personnage. Ce procédé se transpose en chanson, à la différence que l'auteur n'est pas nécessairement le chanteur. Par contre, l'auteur, s'il est différent de l'interprète, s'efface toujours derrière le chanteur puisque c'est ce dernier qui prend en charge le texte et qui le transmet oralement à l'auditeur. L'oralité ajoute beaucoup à l'effet de vraisemblance. Lorsque l'interprète dit « je », l'auditeur oublie complètement l'auteur. Il a l'impression que le chanteur lui dévoile personnellement une confidence. La distinction entre l'auteur et l'interprète est donc annihilée par l'oralité. Prenons l'exemple de la pièce, *Je ne suis qu'une chanson*, écrite par Diane Juster et interprétée par Ginette Reno :

Ce soir je n'ai rien voulu vous cacher
 Pas un secret j'ai su garder
 Comme si ça ne se voyait pas
 Que j'avais besoin de parler de moi¹⁶⁶

Lorsque Ginette Reno chante cette confidence sur scène, aucun auditeur n'entend la voix de Diane Juster, auteure du texte. C'est Ginette Reno qui signe un pacte *autobiographique* – relatif – avec ses spectateurs en éprouvant la nécessité de parler d'elle. Elle devient donc la narratrice, le personnage, mais surtout l'interprète du texte. L'interprète, qui n'est pas

¹⁶⁵ Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez vous référer aux travaux de Philippe Lejeune sur *Le pacte autobiographique*.

¹⁶⁶ Je ne suis qu'une chanson. Paroles et musique : Diane Juster. *Je ne suis qu'une chanson* (1979, Melon-Miel, MM-502).

L'auteur de la chanson, tient à faire croire en l'existence d'un pacte autobiographique, mais en fait il n'en est rien puisqu'il s'agit bel et bien d'une simulation pour convaincre le public d'adhérer au pacte de vérité. Diane Juster, auteure, met en scène, un personnage et un narrateur différents d'elle-même, comme dans la majorité des textes de fictions, alors que Ginette Reno, interprète, veut faire croire que ce texte parle d'elle, voire qu'il émane du plus profond d'elle-même. Étant donné que l'interprète se substitue ainsi à l'auteur, il en résulte un pacte de vérité ou de vraisemblance, plutôt qu'un pacte autobiographique. La distinction est importante puisque c'est la narration qui tend à faire croire qu'il s'agit d'un texte autobiographique et tout est mis en place pour donner cette impression de vérité.

Le pacte de vérité est reconnaissable dans plusieurs chansons de cette période. Il s'inscrit en peu de mots, mais il est sans cesse réitéré au cours de la chanson. Par exemple, au début de la chanson *L'escalier*, Paul Piché établit un parallèle étroit entre sa vie et la chanson qu'il est en train d'interpréter : « J'aimerais plutôt que cette chanson / Puisque c'est de ma vie qu'il est question »¹⁶⁷. Il conclut un pacte de vérité lorsqu'il dévoile à l'auditeur une parcelle de son expérience de vie, notamment quand il aborde le thème l'écriture de chansons autoreprésentatives. Par la suite, il réitère ce pacte, à plusieurs reprises. Il lui arrive parfois de révéler l'orientation qu'il aurait voulu donner à sa chanson :

Mais une belle fin à cette chanson
 M'impose de dire c'que j'aurais dit
 Si j'avais pas changé d'avis
 Sur le pourquoi de mes ennuis
 [...]
 Qu'il fallait surtout pas pleurer
 Qu'à l'autre chanson j'm'étais trompé¹⁶⁸

Pour accentuer l'effet de vérité, le chanteur donne l'impression d'écrire et de chanter simultanément, il dévoile son processus de création et il fait référence à ses écrits antérieurs. L'effet de « vérité » réussit donc très bien, Paul Piché semble se livrer lui-même sur papier. Il

¹⁶⁷ *L'escalier*. Paroles et musique: Paul Piché. *L'escalier* (1980, Kébec Disc, KD-987).

¹⁶⁸ *Ibid.*

offre ses réflexions et semble ouvrir son « âme » à ses auditeurs. Or, le concept de l'« âme mise à nue » est très fréquent lorsque l'interprète fait un pacte de vérité. En effet, plusieurs artistes font appel à cette technique, dont Ginette Reno qui établit un parallèle intéressant entre la nudité et le fait de se livrer sur scène au cours d'une performance :

Ce soir je ne me suis pas épargnée
 Toute ma vie j'ai raconté
 Comme si ça ne se voyait pas
 Que la pudeur en moi n'existe pas
 [...]
 Ce soir je ne me suis pas retenue
 Je me suis montrée presque nue
 Sur une scène trop éclairée
 J'aurais du mal à me sauver de moi¹⁶⁹

Ce que Ginette Reno déshabille, c'est son âme et non son corps. Il s'agit donc de mettre « son âme à nue » pour faire plaisir, mais surtout pour séduire et pour conserver son auditoire. Il s'agit d'un pacte de vérité dans la mesure où elle se dévoile elle-même à travers la chanson, jusqu'au point de se sentir complètement dénudée. Elle affirme, en plus, qu'il s'agit d'une pure vérité :

Ce soir au rythme de mes fantaisies
 J'vous ai fait partager ma vie
 En rêve ou en réalité
 Ça n'en demeure pas moins la vérité¹⁷⁰

Le pacte de vérité ou le gage d'authenticité est si fort qu'il crée un effet cathartique. Le spectateur qui assiste à la scène peut en effet se mettre dans la peau du personnage. Un peu comme s'il vivait les émotions de la chanteuse en même temps qu'elle : elle se dénuce, mais il la regarde et il assiste passivement au témoignage, en se sentant interpellé

¹⁶⁹ Je ne suis qu'une chanson. Paroles et musique : Diane Juster. *Je ne suis qu'une chanson* (1979, Melon-Miel, MM-502).

¹⁷⁰ *Ibid.*

émotionnellement. Le spectateur se voit donc à travers la chanteuse, comme s'il regardait son reflet dans le miroir. C'est également ce que Diane Dufresne interprète :

J'ai toujours
Donné tout c'que j'avais à donner
On vient m'voir comm' pour se r'garder
Dans un miroir¹⁷¹

À force de donner le maximum d'elle-même, elle croit que les gens viennent l'observer pour voir leur propre reflet, grâce à l'effet cathartique. Comme dans le cas du double, où le chanteur se perçoit à travers l'autre comme dans un miroir, dans cet exemple, c'est le spectateur qui voit dans le chanteur son reflet. Un reflet de quelque chose qu'il aime et qui peut même être ou devenir l'objet de ses aspirations. Une chose est sûre c'est que l'artiste a l'impression de faire du bien à ses auditeurs :

J'ai jamais
Voulu faire de mal à mon prochain
J'pense plutôt que ma voix fait du bien
À ceux qui m'aiment¹⁷²

Il en est de même pour la pièce *Je ne suis qu'une chanson*, interprété par Ginette Reno :

Mais moi je ne suis qu'une chanson
Ni plus ni moins qu'un élan de passion
Appelez-moi marchande d'illusions
Je donne l'amour comme on donne la raison¹⁷³

L'artiste donne beaucoup d'amour à son public qui le lui rend bien :

¹⁷¹ Rockeuse. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Angelo Finaldi. *Dioxyne de carbone et son rayon rose* (1984, Kébec-Disc, KD-607).

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Je ne suis qu'une chanson. Paroles et musique : Diane Juster. *Je ne suis qu'une chanson* (1979, Melon-Miel, MM-502).

Vous vous d'mandez d'où me vient
 D'où me vient ce pouvoir
 Il me vient de toutes ces mains
 Tendues vers moi dans le noir¹⁷⁴

L'amour du public est donc transmué en pouvoir pour l'artiste. En effet, l'artiste a du pouvoir grâce à son public qui lui donne accès à une parole publique de grande portée.

Deux autres besoins de l'artiste semblent être comblés grâce à la chanson. Il s'agit du besoin de montrer qu'il existe pour éviter de ressentir la solitude. La chanson semble, en effet, permettre à l'artiste d'intensifier son sentiment d'exister :

Ouvrez les projecteurs, je suis un chanteur
 Je suis un romantique, ma vie c'est la musique
 Je suis un amuseur, je suis chanteur
 Attention j'existe, je sais marcher dans le vide¹⁷⁵

L'interprète de cette chanson affirme son existence par le fait de chanter. S'il existe c'est grâce au chant qui lui procure le sentiment d'exister. Notons aussi la présence du pacte de vérité, lorsqu'il affirme que la musique, c'est sa vie. Une telle affirmation identitaire a déjà été énoncée, douze ans auparavant, par Robert Charlebois dans la chanson *Ordinaire*. Donc, l'affirmation identitaire du chanteur réside dans le fait de chanter et cela répond à ce besoin d'avoir le sentiment d'exister. Une autre façon de montrer ce besoin d'exister, en tant que peuple cette fois, est l'invitation à chanter :

Allez, chantez!
 Je ne suis pas jaloux de vous
 Et plus vous direz
 Plus ce sera sur nous¹⁷⁶

¹⁷⁴ Rockeuse. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Angelo Finaldi. *Dioxyne de carbone et son rayon rose* (1984, Kébec-Disc, KD-607).

¹⁷⁵ Je suis un chanteur. Interprète : Mario Pelchat. Paroles et musique : Martin Peltier. *Je suis un chanteur* (1982, Disques No.1, NOX-1824).

¹⁷⁶ Chanson pour Félix. Paroles: Jean-Pierre Ferland. Musique: Chris Smith. *Jean-Pierre Ferland* (1980, Telson, AE-1524).

Jean-Pierre Ferland incite ses compères à chanter, car plus les chanteurs parleront d'eux, de façon singulière, plus ils témoigneront de leur identité québécoise. Il les invite donc individuellement à participer à l'existence d'une identité collective. Question de toujours prouver, en tant qu'individu, l'existence de sa nation, pour éviter son assimilation. Outre le sentiment d'exister en tant qu'individu ou peuple, la chanson permet aussi au chanteur de combler sa solitude. L'écriture d'une chanson permet à l'artiste de se sentir moins seul, du moins d'exprimer sa solitude : « Quand j'ai compris que j'faisais / Un très très grand détour / Pour aboutir seul dans un escalier »¹⁷⁷. Paul Piché, dans *l'Escalier*, sent qu'il combat seul, que son public ne le suit plus, bref qu'il ne l'a pas suivi jusque-là. Pourtant, il ressent la nécessité d'en témoigner et la chanson répond à ce besoin. La chanson lui permet de dire qu'il existe encore même, si les gens ne l'ont pas suivi, et aussi de se repositionner en regard de ses opinions antérieures. Il tentera ainsi, dans un face-à-face avec sa solitude, de reconquérir son auditoire. En somme, l'affirmation identitaire dans la chanson répond au besoin existentiel du chanteur de se sentir vivre et il lui évite aussi de se sentir seul.

Le chanteur s'adresse souvent à son public lorsqu'il raconte son expérience sur scène, mais il lui arrive aussi, à l'occasion, de s'adresser à autrui. Il peut s'agir d'un destinataire anonyme, d'êtres chers ou encore d'autres musiciens. Ces derniers peuvent être de proches parents, présents dans la salle ou pas. C'est ce que fait Ginette Reno lorsqu'elle s'adresse à ses parents, qui ne sont plus de ce monde selon les paroles de cette chanson, et qui les imagine encore assis *Au premier rang* :

Déjà vous mes parents vous êtes loin
 Là-haut très loin dans un jardin
 D'où plus jamais on ne revient
 Et moi où que je chante chaque soir
 J'ai l'impression de vous revoir
 Émus heureux main dans la main
 C'est fou c'que votre bonheur a pu me faire du bien
 Au premier rang ces deux fauteuils

¹⁷⁷ *L'escalier*. Paroles et musique: Paul Piché. *L'escalier* (1980, Kébec Disc, KD-987).

Maman papa et moi sur scène toute seule¹⁷⁸

La présence imaginaire de ses parents, en tant que spectateurs est rassurante pour la chanteuse seule sur scène. Elle exprime la pensée de leur présence rassurante à travers la chanson en leur rendant hommage pour les sacrifices qu'ils ont fait afin qu'elle réalise son rêve de chanter :

Vous deux lorsque je rêvais de chanter
 Que de sacrifices vous avez fait
 Pour que mon rêve devienne vrai
 Pour vous j'étais resté une petite fille
 Encore vulnérable et fragile
 Et je comprends en votre absence
 Qu'au fond de moi je n'ai jamais quitté l'enfance¹⁷⁹

Lorsqu'elle fait revivre ses parents à travers la chanson, elle fait parallèlement un retour à son enfance. Elle constate que son identité comprend aussi celle de son enfance. Autrement dit, son identité présente concorde donc avec ses rêves de jeunesse et le souvenir de ses parents ravive ses espoirs antérieurs qui se sont concrétisés. Si Ginette Reno compose avec la peur d'être sur scène en s'imaginant la présence rassurante de ses parents, d'autres expriment l'ampleur de la peur. C'est exactement le cas du chanteur d'Offenbach qui s'adresse à un destinataire inconnu et qui tient à lui montrer qu'il est encore capable de jouer de la musique lors d'une prestation scénique. Dans *Le rock n' roll veut ma peau*, il exprime sa nervosité, la difficulté de jouer et l'effrayant vieillissement, bref toutes des peurs reliées à son expérience de rockeur sur scène :

J'm'en vas tous leur montrer
 Qu'j'suis pas trop vieux

J'me pogne les doigts dans le piano
 Je perds ma voix à chanter haut

¹⁷⁸ Au premier rang. Paroles: M. Jourdan. Musique: C. Aznavour. *Ginette Reno* (1985, Melon-Miel, MM-507).

¹⁷⁹ *Ibid.*

J'arrête pas, y'est trop tôt
Le rock n roll veut ma peau

Y'a des soirs, y'a des bars
Dans le nord où j'suis dev'nu nerveux
Pourtant, j'suis un gars
Qu'y est pas tellement peureux¹⁸⁰

Le chanteur exprime la difficile prestation scénique tant sur le plan musical que sur le plan personnel. Du point de vue musical, le chanteur montre ses difficultés qui sont de l'ordre technique et instrumental, alors que sur le plan personnel, c'est plutôt son état nerveux et sa peur d'avoir l'air trop vieux pour jouer du rock and roll qui apparaissent. Néanmoins, le chanteur relate son expérience, sa propre « réalité », à travers laquelle il voit son identité fortement liée au rock and roll. En d'autres termes, s'il poursuit à ce rythme, le rock and roll finira par avoir sa peau. Si tel est le cas, il sera immortalisé comme n'étant rien de moins qu'un « rockeur ». La peur de vieillir, lorsque l'identité est fortement liée à la musique, peut aussi se traduire par l'appréhension d'une éventuelle fin de carrière. C'est ce que s'imagine Robert Charlebois en s'adressant à la fois à son public et aux musiciens qui l'ont fréquenté, au cours de sa carrière, dans la chanson intitulée *Vous me manquerez* :

Pourtant je le sais
Ce soir pour un soir
C'est moi qui viendrai
Dans le noir m'asseoir sur le quai
Je vous verrai là-bas
Partir de ma vie
Et je ne saurai pas
Qui je suis à votre avis
Copains de la nuit
Fantômes de studios
P'tit's filles sous la pluie
Musiciens géniaux
De vous tous la mémoire douce ne me quittera jamais...¹⁸¹

¹⁸⁰ Le rock n' roll veut ma peau. Paroles : Marc Desjardins. Musique: John McGale. *Rockorama* d'Offenbach (1985, CBS, PFC 80103).

¹⁸¹ Vous me manquerez. Paroles : Jean-Loup Dabadie. Musique : Robert Charlebois *Dense* (1988, Solution, SN-804).

En plus d'avouer que son public et ses musiciens lui manqueront beaucoup, advenant son départ de la scène artistique, il se demande quelle image il laissera. Il s'interroge au sujet de son identité et à propos de sa contribution lorsqu'il demande « Qui [suis-je] à votre avis », mais il s'interroge surtout à savoir ce qu'il serait sans la musique.

Le pacte de vérité fonctionne bien lorsque l'auditeur adhère aux propos du chanteur. Cette position peut se produire dans certaines pièces où le chanteur se met dans la position du spectateur. C'est le cas de l'interprète de la chanson *Piaf chanterait du rock* qui, bien qu'elle insère l'histoire de l'autre, fait jouer le pacte de vérité au maximum lorsqu'il s'agit d'Édith Piaf :

Elle était née dans la rue
 On croyait à son histoire
 Elle mettait son âme à nue
 Comme aujourd'hui les rock stars
 Sa carrière c'était sa vie¹⁸²

L'interprète de cette chanson qui louange Édith Piaf adopte un point de vue admiratif. Elle adhère au pacte de vérité et, ce faisant, elle remplit sa partie du « contrat ». C'est aussi le cas du *businessman* dans la chanson interprétée par Claude Dubois qui, en plus d'adhérer au pacte de vérité, envie le statut de l'artiste. Il en a, certes, une vision idéalisée, mais il valorise chez l'artiste le fait qu'il affirme son identité, qu'il soit dans un univers de création, qu'il soit reconnu, qu'il soit libre et qu'il n'ait à obéir à aucune contrainte :

J'aurais voulu être un artiste
 Pour pouvoir faire mon numéro
 [...]
 J'aurais voulu être un chanteur
 Pour pouvoir crier qui je suis
 J'aurais voulu être un auteur
 Pour pouvoir inventer ma vie

¹⁸² Piaf chanterait du rock. Interprète : Marie Carmen. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Germain Gauthier. *45 tours* (1987, Laser, 509).

J'aurais voulu être un acteur
 Pour tous les jours changer de peau¹⁸³

Bien qu'il énumère tous les motifs qui l'incitent à valoriser la vie artistique, le personnage ne dépasse pas le seuil de l'idéalisation et il reste coincé dans l'univers de l'imaginaire. Son statut ne changera pas, malgré ses aspirations, il restera un homme d'affaires. Ce qu'il envie à l'artiste s'oppose à son monde, puisqu'il est dans un univers conformiste, sérieux, stratégique et factice qui lui procure le confort matériel. Néanmoins à ce statut de businessman, il voudrait ajouter le plaisir d'exercer un métier qu'il aime et qui lui permet d'être créatif et de s'exprimer. En résumé, il est riche et il voudrait conserver son style de vie, mais comme artiste bien entendu :

J'aurais voulu être un artiste
 Pour avoir le monde à refaire
 Pour pouvoir être un anarchiste
 Et vivre comme un millionnaire¹⁸⁴

Il voudrait donc être une vedette consacrée. Or, le statut de vedette à cette époque s'accompagne d'une connotation négative en raison de ses liens étroits avec l'industrie, tel que le définit l'anti-vedette. Cette dernière est valorisée si elle reste proche de l'art et dévalorisée si elle obéit aux exigences de l'industrie. En fait, son statut exige qu'elle fasse certains compromis la restreignant ainsi à osciller entre les deux pôles, sans jamais basculer dans l'un ou l'autre. Il s'agit d'un juste milieu entre vivre de son art et conserver son statut d'artiste. L'anti-vedette parvient donc à témoigner de sa condition par le recours à l'autre, à ce double qui lui renvoie sa propre image. Elle s'affirme seulement dans la mesure où elle fait jouer le pacte de vérité au maximum ; ce qui se révèle profitable autant pour l'anti-vedette que pour l'industrie. En outre, si le businessman affirme, selon sa vision idéalisée du statut d'artiste, «J'aurais voulu être un artiste / Pour pouvoir dire pourquoi j'existe»¹⁸⁵, les

¹⁸³ Le blues du businessman. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Michel Berger. *Starmania* (artistes divers), (1978, Kébec Frog, KF-8001/8002).

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

artistes, pour leur part, peuvent difficilement le faire. Tel est le paradoxe qui s'insinue entre le statut d'artiste et la vision idéalisée que peut s'en faire le public. Ce qui montre bien, encore une fois, l'ampleur du questionnement relatif au statut de l'artiste.

2.2 Le discours de l'anti-vedette

2.2.1 Les références étrangères et l'urbanité

Les références étrangères, autant que les lieux ou les personnages abondent les paroles de chanson de cette période. Quelles soient américaines, anglaises, françaises ou italiennes, les références étrangères démontrent l'ouverture des chanteurs québécois sur le monde. Les exemples ne manquent pas : dans *Femme de société* de Claude Dubois et Léo Key, l'action se déroule à Londres ; dans *Le chanteur de charme*, Jean Lapointe affirme que sa musique est italienne ; dans *Ce soir je chante à l'Olympia*, Robert Charlebois se trouve à Paris, etc. Même si l'anti-vedette voyage et ramène avec elle des influences étrangères, c'est le rapport à l'urbanité qui se révèle ambigu. Selon Manuel Brault, les villes sont interchangeables et il s'agit de lieux semblables avec des noms différents : «Montréal, Vancouver / Genève ou New-York / C'est pas la ville qui importe »¹⁸⁶, et selon Offenbach, le mystère des villes fascine et répugne à la fois :

Je chante comme un coyote
 Debout entre deux dunes
 Dans le désert des villes
 Devant une sorte de lune
 Qui me fascine
 Autant qu'elle me répugne¹⁸⁷

¹⁸⁶ Les musiciens de la rue. Paroles et musique : Manuel Brault. *Manuel Brault* (1981, Pro-Culture, PPC-6002).

¹⁸⁷ Je chante comme un coyote. Paroles : Pierre Huet. Musique: Jean Gravel et John McGale. *Traversion* d'Offenbach. (1978, Kébec Disc, KDL 963).

L'urbanité devient donc un thème poétique en raison du rapport ambigu que l'artiste entretient avec elle. Aux spectacles donnés dans les villes québécoises ou étrangères, s'opposent les tournées en régions : un autre élément teinté d'exotisme pour le chanteur dont la carrière se déroule essentiellement en milieu urbain. Peu importe le lieu des tournées, c'est le rythme effréné des déplacements qui est remarquable :

Sur un vieux piano aux dents cariées
Doris s'est remise à courailler
Plessisville, Marieville, La Pocatière à soir
Les Escoumins demain matin¹⁸⁸

Or, comme dans le cas des grandes villes qui semblent interchangeables, les lieux de prestation finissent par se ressembler, puisque le spectacle et le public sont similaires :

Ça fait dix ans j'fais c'métier-là
J'ai chanté à Longueuil, à Vaudreuil
Repentigny, Lavaltrie
J'ai rempli des salles, j'en ai vidé aussi
J'ai eu des bravos, j'ai eu des choux
J'ai eu des demandes spéciales
"Strangers In the night", "Feelings" "Mexico"
J'sais pas pourquoi
J'sais pas comment ça se fait
Les artistes font jamais
de demandes spéciales¹⁸⁹

Robert Charlebois constate que les demandes spéciales, de même que l'appréciation des spectateurs s'apparentent beaucoup d'un lieu à l'autre. Ce n'est donc pas le lieu qui fait le spectacle, mais bien la performance des musiciens et l'appréciation des spectateurs.

¹⁸⁸ Doris. Paroles et musique : Steve Faulkner. À cheval donné, on r'garde pas la bride (1980, Kébec-Disc, KD-983).

¹⁸⁹ J'veux d'amour. Paroles : Réjean Ducharme. Musique : Robert Charlebois. *Solide* (1979, Solution, SN-964).

Outre les lieux, les personnages « connus » auxquels font référence les vedettes sont aussi des étrangers. Le fait de citer des vedettes étrangères montre évidemment leur ascendance sur l'artiste qui les nomme, mais peut aussi avoir comme objectif d'établir un lien d'appartenance entre deux ou plusieurs artistes. C'est le cas, lorsque Jean-Pierre Ferland désigne des chansonniers français pour faire un pont entre eux et les chansonniers québécois, comme Félix Leclerc et Gilles Vigneault :

Au fond à droit dans la clairière
 La belle maison de Félix Leclerc
 Au fond à gauche sur le petit coteau
 Le bungalow de Gilles Vigneault
 Au fond de la cour, Charles Aznavour
 Au bord du pré, Léo Ferré
 Vers le ruisseau, Gilbert Bécaud
 De l'autre côté
 La porte qui grince
 C'est celle de la grange de Georges Brassens¹⁹⁰

La juxtaposition de tous ces noms, les uns à la suite des autres, dans un lieu commun, crée un lien d'appartenance entre ces chansonniers de nationalités différentes. En outre, il s'agit aussi de chansonniers qui ont sûrement influencé Jean-Pierre Ferland, au cours de sa carrière, étant donné qu'il prend la peine de les citer dans la chanson qu'il a écrite. Ce procédé lui permet également de s'inscrire lui-même dans cette série de vedettes déjà reconnues, et dont la renommée ne fait aucun doute. Il en va de même pour Robert Charlebois qui cite une vingtaine d'artistes dans *Ce soir je chante à l'Olympia*. Étant donné que l'action de la chanson se déroule à Paris, la majorité des artistes cités fait de la chanson française, tels que Gainsbourg, Julien [Clerc], Charles Trenet, etc. Outre ces artistes qui se produisent en France se glissent trois noms d'artistes québécois : Diane Dufresne, Fabienne Thibeault et Gilles Vigneault. La juxtaposition de tous ces noms crée un lien d'appartenance accentué par un effet de familiarité obtenu par le fait que Robert Charlebois cite non seulement les artistes par leur nom au complet ou par leur nom de famille, mais aussi par leur prénom, comme Julien [Clerc] et Johnny [Halliday]. L'artiste qui se définit, à la fin de la chanson, comme un

¹⁹⁰ Chanson pour Félix. Paroles: Jean-Pierre Ferland. Musique: Chris Smith. *Jean-Pierre Ferland* (1980, Telson, AE-1524).

chanteur de rock and roll se produisant à l'Olympia, ce temple prestigieux qui accueille les grandes vedettes de la chanson française, a pour effet de marquer son appartenance au lieu et à sa nouvelle position sociale:

ce sens de l'orientation sociale permet de se mouvoir dans un espace hiérarchisé où les *lieux* (galerie, théâtre, maison d'édition) qui marquent des positions dans cet espace marquent du même coup les produits culturels qui leur sont associés, entre autres raisons parce qu'à travers eux un public se distingue¹⁹¹

Même si le chanteur se distingue du répertoire habituel de l'Olympia, il se place dans la même lignée que ses prédécesseurs sur cette scène. Il établit un lien d'appartenance entre lui et les grandes vedettes françaises, en raison du lieu où il fait sa prestation. Autrement dit, il restera dans les annales de l'Olympia tout comme ses prédécesseurs. Si Robert Charlebois, en tant que chanteur de rock and roll, s'identifie aux chanteurs français ayant conquis le public de l'Olympia, Jean Lapointe, se cherche plutôt une filiation avec les chanteurs de charme européens et les crooners américains. Dans cette chanson, il s'identifie particulièrement aux chanteurs de charmes italiens : « Je sais qu'les chanteurs de charme / Viennent souvent de l'Italie »¹⁹² et il tente d'amenuiser l'écart en faisant un parallèle entre lui et le chanteur de charme italien :

Je suis un chanteur de charme
Et non pas un gondolier
Mon Italie c'est la femme
Ma Florence son baiser
Comme tous ces chanteurs de charme
Qui sont nés à Napoli
Moi je chante pour les dames¹⁹³

¹⁹¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, p. 275.

¹⁹² Le chanteur de charme. Paroles : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. Musique : Jean Lapointe. *Jean Lapointe showman à l'Olympia* (1985, Couleurs, CO-103).

¹⁹³ *Ibid.*

Il cherche une filiation en énumérant plusieurs chanteurs de charme qui selon ses dires, « Viennent souvent de l'Italie »¹⁹⁴. À ce propos, il cite : Tino Rossi, André Dassary, Georges Guétary, Luciano Pavarotti, Gino Vanelli, Frank Sinatra, Luis Mariano, Enrico Caruso et finalement Julio [Iglésias]. Ce qui est paradoxal, c'est que parmi ces chanteurs de charme, il n'y en a que deux qui sont Italiens et ceux-ci se sont surtout illustrés comme chanteurs d'opéra, il s'agit de Pavarotti et Caruso. Jean Lapointe tente de s'identifier aux chanteurs de charmes plutôt européens ou nord-américains qu'italiens, mais dans son élan poétique, il réfère tout de même à l'Italie. Les artistes de langue anglaise sont aussi cités dans les chansons de certains artistes québécois. C'est le cas de Manuel Brault dans la chanson *Les musiciens de la rue*, qui cite Bob Dylan, les Beatles et Donovan [Leitch]¹⁹⁵. Il s'agit d'airs reproduits par les musiciens de la rue qui peuvent également jouer d'une variété d'instruments et aussi dans divers styles de musique américaine :

Tambour et banjo
 Basse et clarinette
 C'est le New Orleans quartet
 Ragtime, boogie
 Tutti-frutti
 Ils jouent du blues, du rock aussi¹⁹⁶

Bref, il cite, non seulement des grands noms du folk américain et anglais, mais il réfère aussi à une tradition musicale américaine. Comme Manuel Brault, Marie Carmen insère des paroles d'Édith Piaf dans sa chanson qui constitue un hommage. En effet, la fin de la chanson *Piaf chanterait du rock*, incorpore six extraits des chansons d'Édith Piaf :

« Il portait des culottes, des bottes de moto
 Un blouson de cuir avec un aigle sur le dos... »

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Donovan Leitch est dans la tradition de Bob Dylan et des chanteurs Folk américains. En 1966, il lance son premier album qui s'intitule *Sunchine superman*.

¹⁹⁶ Les musiciens de la rue. Paroles et musique : Manuel Brault. *Manuel Brault* (1981, Pro-Culture, PPC-6002).

« Tu me fais tourner la tête... »

« Quand il me prend dans ses bras... »

« Non, je ne regrette rien... »

« Peu importe si tu m'aimes... »

« Allez venez Milord
 Vous asseoir à ma table
 Il fait si froid dehors... »¹⁹⁷

Les extraits des chansons d'Édith Piaf sont inclus et chantés tels quels dans la chanson qui lui rend hommage sans que jamais les titres ne soient nommés. Comme ce sont des chansons connues, issues de la discographie d'Édith Piaf, l'auditeur peut facilement les reconnaître sans avoir besoin des titres. En somme, il est intéressant de constater que, lorsque l'interprète fait appel à des références étrangères, il respecte une certaine homogénéité dans la sélection des citations. En effet, Jean-Pierre Ferland mentionne des chansonniers; Robert Charlebois, des artistes s'étant illustré à l'Olympia de Paris; Jean Lapointe, des chanteurs de charme ; Manuel Brault, une tradition américaine ; Marie Carmen, des chansons d'Édith Piaf. Selon Michel Bouchard, qui a étudié la présence de l'intertextualité dans les chansons québécoises, lorsqu'un artiste a recours à cette technique référentielle, il s'agit bien souvent d'un artiste qui a acquis une certaine maturité musicale et qui cherche à s'identifier ou à rendre hommage à un autre artiste ayant plus de notoriété que lui. Ainsi, l'approche intertextuelle nous renseigne au sujet de ceux qui ont eu de l'influence sur les artistes, mais aussi sur le lien de filiation ou d'appartenance qu'ils veulent établir avec eux ou avec des plus grands qu'eux.

2.2.2 Sur la langue et les emprunts à la poésie et au conte

Outre les lieux et les personnages, les références étrangères imprègnent aussi le langage. En effet, certaines chansons font appel à d'autres langues lors de l'écriture. C'est le cas de *Femme de société* de Claude Dubois et Léo Key, où chaque paragraphe en anglais est ensuite traduit en français dans celui qui le suit, de *I wan't to pogne* du groupe humoristique

¹⁹⁷ Piaf chanterait du rock. Interprète : Marie Carmen. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Germain Gauthier. *45 tours* (1987, Laser, 509).

Rock et Belles Oreilles, où le langage imite un francophone qui essaie, tant bien que mal, de chanter en anglais et de *Un château de sable* de Paul Piché, où il y a un passage en espagnol. Le passage en espagnol est intéressant puisqu'il s'inscrit au cours du processus de création, quand l'auteur cherche le secret des mots, la clé du langage :

Tengo una casa
 No puedo dormir
 Pagina en blanco
 No puedo escribir
 No tengo palabras
 Ni santo y signa*
 Ni llave de la lengua
 Il reste un cachot
 Et j'y suis seul au rivage
 Cherchant le secret des mots
 Cherchant la clé du langage¹⁹⁸

L'utilisation de l'espagnol permet à l'auteur de montrer une certaine incompréhension à propos du secret du langage. La preuve en est que l'effet serait tout autre si le passage était écrit en français. Il s'agit aussi d'une façon habile de montrer les difficultés qui peuvent survenir lors du processus d'écriture. En effet, même si le passage est en espagnol, l'auteur a choisi un message significatif qui se traduit à peu près ainsi : J'ai une maison / Je ne peux pas dormir / Page en blanc / Je ne peux pas écrire / Je n'ai pas de mots / Ni d'image, ni de signe (mot de passe) / Ni la clé de la langue. Le passage traduit est significatif dans la mesure où il traite des difficultés liées à l'écriture. De surcroît, le fait qu'elles apparaissent dans une langue étrangère dans le texte ajoute aux difficultés d'écriture et accentue l'effet d'incompréhension. Or, il n'y a pas que les emprunts aux langues étrangères qui sont significatifs, mais il y a aussi les emprunts aux autres genres littéraires, comme le conte et la poésie. À ce sujet, notons les efforts de Claude Dubois, qui met en musique le conte d'Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie* ainsi que le poème de Nelligan, *Le vaisseau d'Or*. La distinction entre poème et paroles de chanson n'est pas toujours évidente, quand on enlève le support musical des paroles bien entendu. À ce propos, Paul Piché crée une certaine

¹⁹⁸ *Un château de sable*. Paroles: Paul Piché, Robert Léger. Musique: Paul Piché, Rick Haworth. *Sur le chemin des incendies* (1988, Audiogram, AD 10023).

confusion lors des quatre derniers vers de la chanson *La Haine* : « À ce poème j'ajoute / Deux phrases pour la chanson / "C'est pas pour moi" / "Elle me brise" »¹⁹⁹. Il considère ses paroles comme un poème, mais il ajoute deux vers à la fin pour en faire une chanson. Selon sa conception, avec seulement deux phrases de plus, le poème devient une chanson. Qu'ont-elles de si particulier ces deux phrases pour transformer un poème en chanson ? L'ambiguïté est reliée au fait que normalement toutes paroles sont des poèmes, sauf qu'elles sont mises en musique. Bien qu'elles ne se retrouvent pas toujours sous forme de recueil et que certaines peuvent sembler plus poétiques que d'autres, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une forme de poésie. Or, Paul Piché distingue nettement deux parties, lors de la création, une partie poétique qui deviendra une chanson avec l'ajout d'une autre partie, une extension au texte, soit les quatre derniers vers. Bref, c'est la distinction que l'auteur en fait qui crée une ambiguïté sur la nature du texte.

2.2.3 Sur le message à transmettre

Le message à transmettre varie d'une chanson à l'autre. C'est ce que l'artiste trouve important de divulguer à ses auditeurs. Il peut s'agir d'une sorte d'hommage ou de célébration de la musique : « En levant les yeux au ciel / J'ai aperçu une hirondelle / Elle est venue pour nous livrer un message / C'est que la musique n'a plus de cage »²⁰⁰, ou encore une conception personnelle liée à l'écriture de chanson :

Moi j'raconte des histoires
 Des histoires que vous m'avez contées
 J'les r'conte à ma manière
 Mais tout seul j'peux pas les inventer
 Car au fond de mon coeur
 C'est vous qui parlez
 Chu poète à mes heures
 Mais surtout

¹⁹⁹ La haine. Paroles: Paul Piché. Musique: Paul Piché, Rick Haworth. *Sur le chemin des incendies* (1988, Audiogram, AD 10023).

²⁰⁰ La musique on en prend bien soin. Paroles et musique : Manuel Brault. *Brault et Fréchette* (1979, Apex, AFL-1504).

Je sais vous écouter
Parler de tout²⁰¹

L'auteur avoue qu'il raconte des histoires qui sont tirées de ce qu'il entend autour de lui. Il livre donc une conception importante liée à sa création, au cours de cette chanson, qui consiste à faire entendre la voix des autres. Claude Dubois va encore plus loin en posant explicitement aux auditeurs, qui sont individuellement interpellés par le «tu», la question suivante : « Qu'est-ce que tu veux qu'un chanteur chante ? » Il tentera de trouver une réponse, au cours de la chanson, en insérant l'avis de(s) l'autre(s):

Essaie donc d'nous chanter comme un beau rock'n'roll
Pour nous tenir réveiller comme 24 heures par jour
[...]
Tu pourrais peut-être chanter un beau frisson d'amour
Une musique touchante juste pour nous faire plaisir
[...]
Pourrais-tu nous chanter des histoires pour enfants
Et pour nous faire rêver avant qu'on soit trop grand
[...]
Chanter pour faire chanter tout le monde en même temps
Comme si c'était la fête de tout l'monde en même temps²⁰²

Lorsqu'il demande aux autres ce qu'ils voudraient qu'il chante, il se rend bien compte qu'il ne peut satisfaire les exigences de chacun. Il devra donc trouver la réponse à la question fondamentale de sa chanson par lui-même. Il tente de résoudre sa propre interrogation, en avouant vaguement : « C'est peut-être ce qu'il faut qu'un chanteur chante »²⁰³. Notons qu'un très fort scepticisme subsiste dans la formulation de la réponse. Par surcroît, l'interprète ne prend jamais en charge la parole autrement que par association avec le personnage du chanteur parce que les deux font la même action, soit celle de chanter. En effet, aucun «je »

²⁰¹ Moi j'raconte des histoires. Paroles: Piché. Musique: Hinton, Piché. *Paul Piché* (1982, Kébec-Disc, KD-564).

²⁰² Un chanteur chante. Paroles et musique : Claude Dubois. *Face à la musique* (1985, Pingouin, PN-106).

²⁰³ *Ibid.*

n'apparaît dans le texte, mais l'association entre le chanteur et l'interprète est fortement suggérée. En outre, la narration à la troisième personne permet une polyphonie de voix où le « tu » désigne en alternance le(s) destinataire(s), en l'occurrence l'auditeur, et le(s) chanteur(s). L'autre façon de transmettre le message est de procéder par la négative. En effet, l'affirmation d'une difficulté, lors du processus d'écriture, ou du fait de n'avoir rien à dire, peut enclencher l'entrée en écriture et permettre la transmission du message. C'est le cas de Manuel Brault dans les deux extraits suivants : « J'aurais bien du mal à écrire / La profondeur de mon délire / Tout va comme si comme ça »²⁰⁴ ainsi que :

Une chanson pour rien dire comme un beau rock 'n' roll
 Si t'as besoin d'aimer, si t'as besoin d'amour
 Si tu crois qu'il te faut l'amour pour vivre
 Que le bonheur ici te joue de vilains tours
 Pense à la musique²⁰⁵

Dans ces deux cas, l'interprète procède par la négative pour favoriser son entrée en écriture. C'est lorsqu'il affirme qu'il ne peut écrire ou que c'est futile d'écrire qu'il entame le processus. C'est un procédé similaire qu'emploie Robert Charlebois, à la différence qu'il n'est pas satisfait du résultat de cette chanson :

Cette chanson-là c'est pas son style
 J'perds mon temps à l'écrire
 Cette chanson-là, c'est trop facile
 Si j'ai qu'ça à lui dire²⁰⁶

De fait, il s'agit d'une chanson terminée et il n'a pas perdu son temps à l'écrire puisque son objectif, qui consiste à composer une chanson, est atteint. En somme, la nature du message

²⁰⁴ Ma peau d'artiste. Paroles et musique : Manuel Brault. *Manuel Brault* (1981, Pro-Culture, PPC 6002).

²⁰⁵ Pense à la musique. Paroles et musique : Claude Dubois. *Face à la musique* (1985, Pingouin, PN-106).

²⁰⁶ Cette chanson-là. Paroles : Didier Barbelivien. Musique : Robert Charlebois. *Dense* (1988, Solution, SN-804).

que veut transmettre l'artiste importe peu, l'important c'est d'écrire la chanson qui contiendra ce message. La chanson est donc un mode de diffusion du message qui permettra ou non une bonne transmission.

2.3 Les motivations de l'anti-vedette

2.3.1 Volonté de changer, voire de sauver le monde

L'ouverture de l'anti-vedette sur le monde lui fait prendre conscience des maux de la terre. Ses préoccupations, maintenant tournées vers le monde, l'obligent à délaissier, temporairement, les problèmes locaux. Alors que certains croient que la chanson peut favoriser des résolutions de conflits, ou du moins provoquer certains changements dans l'espoir d'une amélioration, les autres sont complètement désillusionnés et désespérés quant aux vertus salvatrices de la chanson. Ceux qui croient pouvoir provoquer des changements grâce à la chanson, constate qu'elle est un art, donc un langage universel accessible à tous: « Si ta musique peut faire le tour du monde »²⁰⁷. La diffusion du message, à travers la chanson, permet la réunion idéologique de tous ceux qui partagent la même opinion. Le pouvoir de la chanson réside donc dans le nombre d'adhérents à la cause. Autrement dit, la voix porteuse de l'opinion du chanteur devient la voix de tous :

Ton coeur, mes mots
 Font tourner le monde
 [...]
 Nous aurons fait quelques fois
 Chanson de nos voix multiples
 J'étais donc votre disciple
 Ma voix, c'était votre voix²⁰⁸

²⁰⁷ Rock n' roll un p'tit coup. Paroles et musique : Corbeau. *Dernier cri* (1984, Kébec-Disc, KD-619/620).

²⁰⁸ Les amours, les travaux. Paroles: Gilles Vigneault, Musique: Gilles Vigneault et Robert Bibeau. *Avec les mots du dimanche* (1979, Le Nordet, GVN-1011/12).

C'est le chanteur qui prend la parole, mais sa voix en porte plusieurs autres. Il croit ainsi que ses mots peuvent faire tourner le monde, puisqu'il transmet un point de vue largement partagé. L'invitation à unir plusieurs voix peut aussi se faire de façon directe :

Chantez l'amour gens de toute la terre / Chantez l'amour homme de toutes frontières / L'amour et la lumière de tous les peuples de l'univers / Chantez l'amour d'un monde rajeunit / Pour faire un jour la victoire de la vie / Ce monde désunit chantez l'amour chantez l'amour / Chantez l'amour / C'est la seule richesse que nous ayons tous à donner / En sachant bien aimer on réussit à être aimée / C'est un sentiment que nous avons tous en naissant / C'est un rêve d'enfant des que nous sommes devenus grands / Chantez l'amour / Si le monde est cruel c'est pas ta faute c'est pas la mienne / Qu'il soit bleu qu'il soit gris ce n'est pas toi qui l'a choisi / Mais si demain tu veux qu'il brille autant que le soleil / Alors chante avec moi ce chant de joie ce chant de vie²⁰⁹

Dans cet extrait, le thème de l'amour devient un prétexte pour inviter les destinataires à participer à une éventuelle amélioration idéologique du monde. L'interprète partage sa conception idéalisée d'un monde meilleur et il veut bien croire que, si les gens participent, son idéal est réalisé. Or, il ne faut pas se leurrer : l'intention est louable, mais la réalisation est utopique. L'objectif est insensé et certains l'ont compris :

J'ai rêvé d'un système planétaire
D'une société égalitaire
Pour tous les humains de la terre
Mais j'ai rêvé pour rien²¹⁰

Bien que la désillusion puisse provenir d'une constatation personnelle – croire avoir rêvé inutilement –, elle peut aussi être de source externe :

Tous ces vents qui nous ont rafraîchis
En soufflant sur nos illusions
Tous ces vents qui nous ont refroidis

²⁰⁹ Chantez l'amour. Paroles et Musique: Ginette Reno. *Ginette Reno* (1985, Melon-Miel, MM-507).

²¹⁰ Les rêveries du promeneur solitaire. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Robert Charlebois. *Robert Charlebois* (1983, Solution, SN-801).

Sont un frisson dans cette chanson²¹¹

Le chanteur n'indique pas les causes exactes qui ont freiné ses efforts et qui ont entraîné sa désillusion, mais il en traite de façon poétique. Reste le constat amer d'une désillusion utopique :

Toutes sortes de monde sortent de l'ombre
Et nous demandent de faire l'histoire
De modifier sa trajectoire
Ces gens ne veulent pas croire
Qu'y aurait pas moyen de ralentir ce train²¹²

L'interprète semble certes désillusionné quant aux remèdes pour sauver le monde. À son avis, la chanson comme les autres moyens sont déployés en vain. Par ailleurs, il indique indirectement qu'il n'y a pas que les énonciateurs qui sont portés à croire au pouvoir de la chanson, mais qu'il y a aussi les destinataires qui y adhèrent. En fait, ce sont bien les auditeurs qui donnent du pouvoir au chanteur : « Vous vous d'mandez d'où me vient [...] ce pouvoir / Il me vient de toutes ces mains / Tendues vers moi dans le noir »²¹³. Or, l'ambivalence des destinataires peut également être un obstacle restreignant le pouvoir de la chanson :

Tout au long de mes rêves
Où chaque fois que j'm'arrête à penser
On me parle à l'oreille
Du courage, de tout c'qui faudrait changer
Mais de l'autre j'entends qu'on préfère
Rester dans son coin

C'est le jour c'est le temps,

²¹¹ Tous les vents. Paroles: Piché. Musique: Haworth. *Nouvelles d'Europe* (1984, Audiogram, AD-801).

²¹² *Nouvelles d'Europe*. Paroles: Piché, Huet. Musique: Piché, Houle. *Nouvelles d'Europe* (1984, Audiogram, AD-801).

²¹³ *Rockeuse*. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Angelo Finaldi. *Dioxyne de carbone et son rayon rose* (1984, Kébec-Disc, KD-607).

C'est dans l'air,
 Qu'est-ce que je vais chanter
 Si on s'y laisse aller²¹⁴

Malgré l'ambivalence des destinataires de la chanson, le chanteur, dans ce cas, refuse d'abandonner le combat. Il se demande quel pourrait être le sujet de ses chansons s'il cessait la lutte ; ce qui signifie qu'il n'est pas encore prêt à s'avouer vaincu. Même si le pouvoir de la chanson semble limité, il lui reste le droit de rêver : « J'voudrais chanter pour casser la guerre / Ouvrir le chemin pour du nouveau »²¹⁵. Croire au pouvoir de la chanson en matière de résolution de conflits indique que l'espoir subsiste. Par ailleurs, il peut sembler héroïque de vouloir changer (sauver) le monde, mais la pression exercée par ce rôle semble plutôt inciter l'interprète à se positionner comme antihéros. C'est le cas de Paul Piché qui, après avoir affirmé s'être trompé en tenant un discours peut-être un peu trop engagé dans ses chansons précédentes, précise que :

Mais les héros c'est pas gratis
 Ça s'trompe jamais, c't'indépendant
 La gloire paye pour les sacrifices
 Le pouvoir soulage leurs tourments²¹⁶

Il s'agit d'une belle analogie qui signifie que, contrairement à lui, les héros sont toujours vainqueurs. Bref, il refuse désormais d'endosser un rôle héroïque. En somme, les artistes anti-vedettes, qu'ils soient plus ou moins désillusionnés quant au pouvoir salvateur de la chanson, ne sont pas encore prêts à abandonner le combat. L'espoir d'une amélioration, grâce au discours tenu dans une chanson est partagé, également par le chanteur et ses auditeurs. Ce qui complique un peu la possibilité d'une éventuelle résolution, c'est l'ambivalence des destinataires et la désillusion du chanteur. Pourtant, ni l'un ni l'autre n'est prêt à abandonner

²¹⁴ Moi j'raconte des histoires. Paroles: Piché. Musique: Hinton, Piché. *Paul Piché* (1982, Kébec-Disc, KD-564).

²¹⁵ Avec l'amour. Paroles et musique: Paul Piché. *L'escalier* (1980, Kébec Disc, KD-987).

²¹⁶ L'escalier. Paroles et musique: Paul Piché. *L'escalier* (1980, Kébec Disc, KD-987).

l'idée que la chanson peut favoriser un changement qui ultimement – ou, plutôt, utopiquement – améliorera le sort du monde.

2.3.2 Volonté de rendre les gens heureux

L'autre grand pouvoir que les gens aiment accorder à la musique est celui de les rendre heureux. Les interprètes adhèrent eux aussi à cette idée :

On a tous un peu la voix du bon dieu
 Quand on rend les gens heureux
 On a le cœur loin du chagrin
 Quand on a chante bien
 [...]

 Moi de toutes les forces que l'avenir me donne
 Je veux leur apporter une chanson de plus²¹⁷

L'interprète veut bien croire que la chanson peut rendre les gens heureux et c'est un immense pouvoir qu'il estime détenir. Le don peut aussi être perçu d'un point de vue inverse, c'est-à-dire que, lorsque le chanteur se tait, le bonheur n'est plus : « Un sourire vient de s'effacer / Pis je l'ai vu mourir / Quand j'ai fini d'chanter »²¹⁸. Le sourire, symbole de la joie et du bonheur, s'efface au moment où l'artiste se tait. Il observe l'effet heureux de sa voix sur l'auditeur s'éteindre au moment où il cesse de chanter. Il croit donc rendre les gens heureux du moment qu'il chante. Pour les chanteurs, la musique semble donc avoir un effet bénéfique sur les auditeurs :

Bonhomme musique peut transformer
 Un coeur de pierre en un champ de blé
 Car sa musique est inspirée
 Du pays de la liberté²¹⁹

²¹⁷ La voix du bon dieu. Céline Dion. Paroles et Musique: Eddy Marnay. *La voix du bon Dieu* (1981, Super Étoiles, 4101).

²¹⁸ Un sourire. Paroles et musique: Paul Piché. *L'escalier* (1980, Kébec Disc, KD-987).

²¹⁹ Bonhomme musique. Paroles et musique : Manuel Brault. *Brault et Fréchette* (1979, Apex, AFL-1504).

Le chanteur cherche une raison expliquant ce pouvoir de la musique et il pense détenir une solution bien personnelle. Selon lui, c'est qu'elle provient du pays de la liberté, mais en fait, chacun peut y trouver sa propre solution. Outre les auditeurs, la chanson peut aussi satisfaire l'aspiration au bonheur de l'interprète :

Et là sur une toune qui groove
 À la radio je m'invente un monde qui groove
 I wanna know
 C'est ça le bonheur si ça se trouve
 Une toune qui groove²²⁰

La chanteuse croit d'abord en elle-même que le bonheur se trouve dans la musique, avant d'en faire part à ses auditeurs. Elle dévoile la clé de son bonheur et elle souhaite que les gens en fassent autant. Pour partager la clé de son bonheur, le chanteur peut aussi le faire dans une invitation directe à chanter :

Chante-là ta chanson
 La chanson de ton coeur la chanson de ta vie
 Chante-là ta chanson
 L'oiseau le fait, le vent le fait, l'enfant le fait aussi
 Chante-là ta chanson n'aie pas peur vas-y
 Chacun a sa mélodie au fond de lui
 Chante-là ta chanson elle est sûrement jolie
 Chante le qu'elle est belle ta vie
 [...]
 N'entends-tu pas le concert de la joie
 Tout ce qui vit laisse entendre sa voix
 Même le ciel gris fait chanter ses orages
 Y'a un soleil derrière chaque nuage
 Chante, chante²²¹

²²⁰ La toune qui groove. Interprète : Diane Dufresne. Paroles et Musique : M. Jonasz. *Turbulences* (1982, Kébec-Disc, KD-532).

²²¹ Chante-là ta chanson. Paroles et musique : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. *Chante-là ta chanson* (1978, Kébec-Disc, KD-958).

L'invitation du chanteur se fait dans l'espoir d'encourager les gens à chanter pour les rendre heureux. Lorsqu'il transmet le résultat de sa quête personnelle qui consiste à chanter sa joie de vivre pour atteindre le bonheur, il croit ainsi encourager les gens à suivre son exemple s'ils veulent être heureux. Son invitation à chanter se poursuit dans une autre chanson où l'auteur tient un discours similaire :

Si on chantait ensemble
 Des mots qui nous ressemblent
 Si on chantait la vie
 Et par les temps qui courent
 Si on ne chantait que l'amour
 [...]
 Si on chantait nos rêves
 Et vu le temps qu'il fait
 Si on ne chantait que la paix²²²

Le discours tenu par le chanteur qui vise à encourager les gens à chanter avec lui sur des sujets heureux, commence étrangement à ressembler à celui qui voulait, dans la partie précédente, sauver le monde. Un peu plus loin, au cours de la même chanson, il traite même de la désillusion de certains compères :

Ils sont assez pour la chanter
 L'autre chanson
 Celle qui vient cacher l'horizon
 Ils sont assez à raconter
 La même histoire
 Où tout est gris, où tout est noir
 [...]
 Il y a déjà assez de voix qui ont cessé
 De rire et de vouloir chanter
 Ils sont déjà assez qui croient
 Qu'une chanson ne pourrait jamais rien changer²²³

²²² Si on chantait ensemble. Paroles et musique : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. *Si on chantait ensemble* (1982, Couleurs, CO-101).

²²³ Si on chantait ensemble. Paroles et musique : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. *Si on chantait ensemble* (1982, Couleurs, CO-101).

Il est donc conscient du fait que plusieurs croient que la chanson ne peut rien changer, mais il refuse d'adhérer à ce point de vue et il continue de lancer à tous une invitation à chanter. En somme, le pouvoir de la chanson, pour les anti-vedettes de cette période, réside dans une forte volonté à vouloir sauver le monde, même s'il y a quelques sceptiques, et à souhaiter rendre les gens heureux. C'est précisément ce qui les poussent à chanter, ce qui les motive à poursuivre dans ce métier.

2.4 Synthèse et évolution de la figure de l'anti-vedette

La crise économique qui a sévi, à la fin des années soixante-dix, a fait reculer la production culturelle. Alors que l'industrie investit exclusivement dans des vedettes qui lui procureront des revenus assurés, les nouveaux venus ont beaucoup de difficulté à survivre dans un tel système. La réduction des quotas radiophoniques de chansons francophones n'aide en rien les artistes de cette époque qui ont bien vu que l'art commercialisé règne en maître absolu et qu'il constitue « une industrie artistique capable d'exploiter économiquement les artistes parce qu'il est une instance de consécration qui gouverne la production des écrivains et des artistes »²²⁴. Les chansons autoreprésentatives nous ont révélé que les artistes se positionnent en anti-vedettes en regard de ces abus de pouvoir. De plus, ils refusent d'être des vedettes, entièrement soumises aux exigences de l'industrie et du public, mais ils veulent continuer d'être considérés comme des artistes et, pour ce faire, ils doivent trouver un moyen de vivre de leur art. Toutes ces raisons font en sorte que l'anti-vedette occupe une position centrale entre les vedettes commerciales et les musiciens de la rue. À partir de 1990, certaines transformations s'opèrent dans le champ de la chanson québécoise. À cet effet, l'exportation de certains artistes à l'étranger augmentera considérablement la part du marché et, par conséquent, les profits en seront multipliés. C'est le cas de Roch Voisine qui, en 1990, obtient un énorme succès commercial, en France, avec la chanson *Hélène*. Cette étape étant franchie, elle a ouvert la voie à plusieurs chanteurs québécois qui ont connu d'énormes succès à l'étranger. Par ailleurs, les producteurs de musique québécoise enregistrent un important gain, en 1990, lorsque le Conseil de la radiodiffusion et des

²²⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, p. 28.

télécommunications canadiennes (CRTC) augmente à nouveau la proportion du quota de diffusion de la musique francophone. Cet accroissement va stimuler l'industrie du disque en plus de promouvoir de nouveaux artistes, comme Jean Leloup et Daniel Bélanger.

CHAPITRE III

L'AUTEUR-COMPOSITEUR OU INTERPRÈTE (1990 – 2005)

Devenir clown pour ne pas être qu'un imbécile à la merci
D'un monde dur, sans faveur, exister pour le spectateur
Douter met en péril tout au long de sa vie
L'artiste dans sa gloire d'incompris
Quand chaque maladresse est un enseignement
Que le moindre de nos gestes nous semble tellement faux
On envie les statues parce qu'on leur trouve une âme
Il faut manquer de tout pour accepter de vivre
De maison en maison et puis de ville en ville, de pays en pays
S'inventer des planètes s'imaginant trouver d'être en être l'amour
L'apprenti artiste. Claude Dubois.

Entre l'anti-vedette, devenue progressivement une star, et les artistes de la relève, un fossé se creuse. La différence dans leurs paroles respectives est notable. Alors que l'artiste émergent engage un combat lui permettant de réaliser son aspiration à devenir une star, la vedette se complaît dans sa notoriété en affirmant « faire ce qui lui chante ». Le conflit de l'anti-vedette ne repose plus sur sa proximité avec l'industrie, car il importe désormais d'être suffisamment consacré pour pouvoir vivre de la musique :

On entretient donc les stars, via l'aide d'organismes tels Musicaction ; et on encourage la relève, en finançant des concours (L'empire des futures stars, le Festival d'expression libre de Laval, le Polliwog, les Francouvertes, etc.) dont les prix permettent aux gagnants de produire un démo, voire de visiter le MIDEM à Cannes. Entre les deux, les artistes « découverts » mais non «

consacrés » vivent du mieux qu'ils le peuvent, soignant leur image médiatique qui se révèle bien souvent n'être qu'un miroir aux alouettes.²²⁵

La question de l'image devient prépondérante. L'image de l'artiste doit satisfaire les exigences du marché érigé selon les besoins des spectateurs. Exister pour le spectateur, c'est bien la devise de cette période. Évidemment, ce sont les artistes de la relève qui sont les plus touchés par cette norme, puisque les stars ont déjà acquis une image qui leur est propre du fait qu'ils la soignent depuis plusieurs années. Outre le conflit qui s'observe entre les anti-vedettes, maintenant consacrées, et les artistes émergents, il y a aussi celui qui existe entre la *star-interprète* et le créateur de la pièce musicale qui ne cesse de s'accroître. De même, l'auteur-compositeur-interprète se trouve partagé entre son côté interprète qui le rapproche de l'industrie et son côté auteur-compositeur qui le rattache à l'art. La pression exercée par l'industrie (faire des *hits* sur commande) sur la *star-interprète* pourrait en partie expliquer le clivage qui s'opère entre elle et l'auteur-compositeur de ses succès, et cet écart est encore plus prononcé quand la même personne occupe chacune de ses fonctions. Si l'industrie exige beaucoup de l'interprète, c'est que « sous les paillettes du vedettariat grince pourtant une machine de moins en moins autosuffisante »²²⁶. Elle a besoin de plus d'argent, donc elle est plus exigeante envers ses stars. Par conséquent, la star qui est seulement interprète met aussi de la pression sur les créateurs (paroliers, musiciens) de ses œuvres. L'écriture sur commande devient donc un nouvel aspect qui est traité explicitement dans les chansons. Les artistes reconnus, comme ceux de la relève, convergent tous vers une attitude commune qui consiste à demeurer des témoins passifs des événements désastreux se déroulant à l'échelle internationale. Ne croyant plus au pouvoir de la chanson comme activité militante, ils se résignent à dénoncer passivement les tares de la société. Or, nous assisterons à un léger regain de l'engagement sociopolitique, vers la fin de la période, qui correspond au début du vingt- et-unième siècle. Il subsiste néanmoins des auteurs-compositeurs-interprètes qui, même s'ils assistent passivement aux problèmes dans le monde, continuent d'exercer un regard critique sur les difficultés. Ce chapitre portera d'abord sur la constitution de la figure de l'auteur-compositeur et/ou interprète, qui est fortement liée à son image ; ensuite il traitera

²²⁵ Robert Giroux, (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 197.

²²⁶ *Ibid.*

de son discours à propos du processus de création, qui se rapporte particulièrement à ses sources d'inspiration ou à son l'écriture pour autrui ; puis il s'achèvera sur l'examen de ses motivations, notamment celles relatives à la dénonciation passive pour sauver le monde avant le tournant du siècle.

3.1 Constitution de la figure du auteur-compositeur-interprète

3.1.1 Les exigences du marché : de l'image aux spectateurs

L'image projetée par l'artiste est une question prépondérante, au cours de cette période, et la chanson n'y échappe point. La construction de l'image du chanteur ou du groupe musical est cruciale, car celui-ci veut que les auditeurs adhèrent à son discours pour conséquemment acheter ses disques, ses billets de spectacles, etc. C'est ici que prend tout son sens la question de l'éthos puisqu'elle permet, selon Dominique Maingueneau, de « réfléchir sur le processus plus général de l'*adhésion* des sujets à un certain positionnement »²²⁷. L'éthos consiste donc « à faire bonne impression, par la façon dont on construit son discours, à donner une image de soi capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance »²²⁸. Pour ce faire, le chanteur doit être consciencieux lors du processus d'élaboration de l'éthos car, toujours selon Dominique Maingueneau, il construit à la fois son identité :

La question de l'éthos est liée à celle de la construction de l'identité. Chaque prise de parole engage à la fois une prise en compte des représentations que se font l'un de l'autre les partenaires, mais aussi la stratégie de parole d'un locuteur qui oriente le discours de façon à se façonner à travers lui une certaine identité²²⁹.

L'interprète doit donc acquérir une certaine crédibilité auprès de son auditoire, avant d'aspirer à son adhésion. Une crédibilité qui commence par une cohésion entre ses propos et

²²⁷ Dominique Maingueneau, « Problèmes d'éthos », *Pratiques*, numéro 113-114 (Juin 2002).

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

son identité, puisque l'éthos englobe, selon Roland Barthes, l'ensemble des « traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression [...] L'orateur énonce une information et *en même temps* il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela »²³⁰. Il n'est donc pas étonnant de voir un retour à l'utilisation du narrateur à la première personne, du fait qu'il accentue l'effet de vraisemblance. De plus, le « je » apparaît ici comme un gage de crédibilité. L'extrait suivant de Loco Locass illustre bien ce procédé :

J'ai pas d'crÉDÉBILITÉ?
 C'est la vérité
 Mais cré-moé, j'me sens habilité à débiter mon identité dans la cité
 [...]
 Hier comme aujourd'hui
 J'reste loquace, fidèle à ce que je suis²³¹

La question de l'éthos, en ce qui concerne la construction identitaire de l'artiste, semble cruciale puisque c'est précisément ce qui permettra de susciter l'adhésion des auditeurs. L'importance accordée à l'image est donc importante pour tous les artistes, surtout pour ceux de la relève qui se montrent fort préoccupés par l'effet produit. C'est le cas de Jean Leloup, qui n'est pas encore entièrement un artiste consacré, à l'époque où il écrit cette chanson :

Mesdames et messieurs attention
 Je vais vous faire une chanson
 Le sujet en est ambitieux
 De mon image je suis soucieux²³²

S'il se préoccupe autant de son image quand il aborde un sujet qu'il qualifie d'ambitieux, c'est qu'il ignore l'effet qu'elle produira sur le public. La réaction du public, qui lui était méconnue, au moment de l'écriture du texte, le porte à se méfier de l'image qu'il pourrait

²³⁰ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, volume 16, 1966, page 212.

²³¹ Loco LOCASS, « I represent rien pantoute » in *Manifestif : rapoésie*, Montréal, Coronet liv, 2000, p. 113.

²³² 1990. Paroles : Jean Leloup. Musique : James DiSalvio, Alex Cochard, Yves Desrosiers, François Lalonde, Gilles Brisebois. *L'amour est sans pitié* (1990, Audiogram, ADDC-10036)

projeter en tenant ces propos. La construction de l'image, en plein processus de constitution, lui crée donc une certaine inquiétude relative à sa survie artistique puisqu'il ne sait pas s'il sera consacré ou non. Pour le chanteur déjà consacré, l'inquiétude en regard du public est plutôt déplacée vers la préservation de son statut :

Je suis le chanteur masqué
 Je protège ma vie privée
 [...]
 Je suis le chanteur anonyme
 Tout pour l'amour, rien pour le frime
 [...]
 Et si je cache mon visage
 C'est pour préserver mon image²³³

Avec une connaissance déjà acquise des effets parfois négatifs d'une vie publique, il devient donc important pour le chanteur connu de préserver son image. Un simple écart de conduite peut entacher son image. Il risque ainsi de perdre sa crédibilité auprès du public et de voir ainsi réduire sa valeur marchande. Il s'agit évidemment d'un risque car, au contraire, certains d'entre eux tirent profit des scandales. Encore faut-il que leur image le leur permette et c'est parfois le cas avec certains rockeurs, soit ces rebelles du monde de la musique qui peuvent s'en tirer avec une capitalisation des mauvais coups quand ils s'inscrivent dans le registre de leur image publique. Il reste que le risque de faire un faux pas, par l'étalage de sa vie privée, est tout de même considérable pour tous les artistes. C'est pourquoi il est plus profitable de préserver son image publique (bonne ou mauvaise) pour protéger sa vie privée, comme en témoigne Robert Charlebois. La question de l'image est donc devenue cruciale, autant pour l'artiste qui essaie de la constituer, que pour celui qui tente de la préserver.

L'importance accordée à l'image permettrait aussi de camoufler un manque de talent. C'est ce que tend à croire Serge Robert, d'abord membre des Colocs, avant de devenir Mononc'Serge lors de sa carrière en solo. Par le biais de l'ironie, il s'insurge contre ce culte de l'image comme nécessité promotionnelle de l'artiste, peu importe le talent :

²³³ Le chanteur masqué. Paroles : Coluche. Musique : Robert Charlebois. *Le chanteur masqué* (1996, Solution, SNC-810)

Il chante comme une casserole
 Je chante comme une casserole
 Et il s'y fait revenir à maintes reprises
 Oui plusieurs fois
 Son look de sex-symbol
 Mon look de sex-symbol
 Vous fait oublier cette torture auditive²³⁴

Il s'agit évidemment d'une satire où le chanteur s'applique à reproduire, dans la chanson, un son de casserole cacophonique tout en s'amusant à chanter le plus mal possible. Or, le message est cinglant pour ceux que la chanson concerne, c'est-à-dire ceux qui accordent plus d'importance à l'image qu'au talent, sans oublier ceux qui achètent ces produits. Quelques années plus tard, Serge Robert réitère son opinion dans une autre chanson et le message se clarifie. Cette fois, en plus de s'insurger ironiquement contre les chanteurs ayant peu de talent, il s'attaque aussi à l'industrie qui les produit :

Une chanteuse plate rêvait d'obtenir des Félix
 Et d'arriver en limousine au gala de l'ADISQ
 Elle s'est donc appliquée à devenir insipide
 Ce fut pour elle naturel et rapide
 Son disque et son show duls comme ça s'peut pas
 Lui valurent une invitation au gala
 Quand le taouin a sorti son nom d'l'enveloppe
 Elle mouillait ses p'tites culottes, quelle salope
 [...]
 C'tait l'boss d'une grosse compagnie d'disques
 Qui votait pour les prix l'ADISQ
 Il n'a pas écouté un seul des microsillons
 Ni vu un seul des shows en nomination
 Ainsi font font font les gens de l'industrie
 Ils donnent leur appui à leurs amis
 Quand c'est un d'eux chums qui est gagnant
 Ils sont fiers d'être sur la liste de remerciements²³⁵

²³⁴ Je chante comme une casserole. Paroles et musique : Serge Robert. *Les Colocs* (1993, BMG Québec, BG2 10557).

²³⁵ Le gala de l'ADISQ. Paroles et musique : Serge Robert. *13 tonnes trash* (2000, Mononc'Serge, MS-98761)

Cette fois, la satire s'attaque d'abord à celle qui aspire à devenir une star et à être consacrée par l'industrie, et qui gagne un Félix au gala de l'ADISQ. Ensuite, il dénonce le fonctionnement du gala. Ceux qui ont un droit de vote ne s'intéressent pas vraiment à la musique : ils n'écoutent pas les disques et ils n'assistent pas aux spectacles de ceux qui sont mis en nomination. Ils appuient leurs amis, ou encore ceux qu'ils ont produits, et ils en retirent un bénéfice, soit celui d'être sur la liste de remerciement. Ils peuvent ainsi goûter un instant de gloire et exhiber leur réussite financière. En effet, l'artiste qui gagne un Félix obtient, non seulement la reconnaissance de l'industrie, mais aussi celle du public qui aura envie de consommer ses produits. Qui profite de la vente d'un disque? L'artiste, bien sûr, mais dans une moins bien grande mesure que les représentants de l'industrie. Serge Robert en vient donc à s'insurger contre le gala, cette icône d'un cirque qui profite presque seulement à l'industrie du disque et il n'oublie pas d'éclabousser les pions, fiers d'être en nomination, au passage. En fait, ils ne sont que des produits qui servent à faire rouler l'industrie du disque, qui devient de plus en plus exigeante envers ses artistes. Même la célèbre Céline Dion, qui a pourtant très bien réussi dans le domaine de la chanson, n'est pas exempte de ce manège :

Mais moi j'ai besoin de ma chanson
Toutes mes lignes de téléphone sonnent
J'suis bookée à la télévision
Dans tous les shows de promotion

Qu'est-ce que j vais faire
Si j'ai pas ma chanson
De quoi j vais avoir l'air ?
Allo
J leur ai promis un numéro un
J suis en studio demain matin²³⁶

Cet extrait fournit un aperçu des contraintes promotionnelles subies par l'interprète. En dépit des exigences qu'elle s'impose, notamment de produire un « numéro un », elle s'inquiète pour son image si elle ne livre pas la marchandise. Il s'agit certes d'une façon différente de

²³⁶ Des mots qui sonnent. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Aldo Nova et Marty Simon. *Dion chante Plamondon* (1991, Sony Musique, CK-80168).

s'interroger en ce qui concerne l'image, puisque c'est davantage l'opinion de l'industrie qui la préoccupe que celle du public, à ce moment précis, qui coïncide avec l'enregistrement du disque. Ce constat confirme l'importance accordée à l'image, au cours de cette période.

3.1.2 Entre le créateur et la star

La vie de créateur de chansons n'est pas toujours facile. Bien que ce travail lui permette de jouir d'une grande liberté, il parvient difficilement à percer dans le milieu artistique. Dans l'attente du succès, il doit donc se trouver un autre emploi, dit alimentaire, pour survivre. L'artiste n'a pas la tâche facile, lorsqu'il se met à la recherche d'un emploi, même dans un autre domaine :

J'ai passé toute l'année à pas travailler
A'été cool avec moé a l'a toute payé

J'étais su'l'B.S., elle a travaillait fort
La nuit a dormait, moé je jouais d'la guitare

Fais-toé z'en pas mon trésor
L'argent va rentrer ça s'ra pas tellement long que j'vas être une star

[...]

Je l'savais qu'un beau jour a se s'rait tannée
C'est correct mon amour j'vas aller travailler

Pas d'expérience, pas d'diplôme, pas d'références
Chu rentré chez nous faire une game de patience²³⁷

L'artiste explique qu'il ne trouve pas d'emploi, ni en musique, ni dans un autre domaine. Il ne lui reste que l'espoir de devenir une star ; ce qui semble plus facile à souhaiter qu'à réaliser. L'artiste occupe donc ses nuits à gratter la guitare pour réaliser son rêve, mais cela ne lui rapporte guère d'argent. Les difficultés liées à la création ne s'arrêtent pas là, puisque, même l'artiste qui réussit, tant bien que mal à en vivre, a aussi son lot d'épreuves :

²³⁷ Job Steady. Paroles : Marc Déry. Musique : Zébulon (Yves Déry, Alain Quirion, Yves Marchand, Marc Déry). *Zébulon* (1994, Audiogram, ADCD 10080)

C'est déjà assez chiant d'être un créateur
 De vivre sa vie d'artiste comme un dépanneur
 D'être son propre patron et d'inventer sa job
 D'être crucifié dans son p'tit maudit garde-robe²³⁸

L'artiste compare sa vie professionnelle à celle du propriétaire d'un dépanneur. Ils sont, tous les deux, autonomes financièrement, mais ils ont aussi leurs propres craintes. La peur du propriétaire du dépanneur, c'est de se faire voler, alors que celle de l'artiste, c'est de se faire crucifier. Il ne lui reste que le plaisir d'être un créateur. Il en découle que le plaisir est associé à la création, alors que les contraintes reposent sur les épaules de l'interprète. En effet, l'interprète subit les pressions de l'industrie et tente de les transférer sur l'auteur et le compositeur :

Come on baby, fais-moi une chanson
 Réponds au moins au téléphone
 Je sais bien que ton occupation préférée
 C'est d'avoir du fun

Mais moi j'ai besoin de ma chanson²³⁹

Dans cet extrait, le plaisir est associé au créateur, et non à l'interprète qui lui sollicite une pièce musicale. L'interprète veut se dégager d'une contrainte, alors que le parolier est libre de s'amuser. Il y a aussi une fierté liée à la création artistique. Après s'être fait plaqué par sa copine qui l'a quitté pour un homme plus prospère, Marc Déry affirme : « Mais y peut pas m'accoter / Yé ben beau, yé ben fin, y fait ben du foin / Mais y sait pas chanter »²⁴⁰. Une grande valorisation pour l'artiste vient donc du fait de savoir chanter. En outre, le sujet est traité avec une grande ironie, autant par Marc Déry que par Luc Plamondon. Le procédé de

²³⁸ In vitro (La cage vitrée). Paroles et musique : Plume Latraverse. *Chansons pour toutes sortes de monde* (1990, Dragon, CD-0901).

²³⁹ Des mots qui sonnent. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Aldo Nova et Marty Simon. *Dion chante Plamondon* (1991, Sony Musique, CK-80168).

²⁴⁰ Job Steady. Paroles : Marc Déry. Musique : Zébulon (Yves Déry, Alain Quirion, Yves Marchand, Marc Déry). *Zébulon* (1994, Audiogram, ADCD 10080)

l'ironie permet de mettre en relief une opposition entre l'auteur (L. Plamondon et M. Déry) et son personnage (la chanteuse et le nouveau partenaire de son ex-copine) sur le plan de la richesse intérieure et extérieure. En fait, ce qui importe pour l'artiste créateur, c'est de faire de la musique, même si cela implique certaines contraintes, comme celle d'avoir de la difficulté à gagner sa vie.

Celle qui vit des œuvres du créateur, c'est la *star-interprète*. Dans bien peu de cas, la star est associée à la création, puisqu'elle semble planer au-dessus de ce type de préoccupations. Elle préfère s'apitoyer sur son sort et discourir sur son sentiment de solitude, même si elle est vénérée par plusieurs fans :

Elle est une star
 Pour tout ce monde
 Sans être l'étoile
 De personne
 Accrochée au bras de la gloire
 Une diva
 Ça ne pleure pas
 [...]

 Seule dans sa tour d'ivoire
 Une vraie femme
 Qui verse des pleurs²⁴¹

C'est alors l'envers du succès qui est abordé lorsque l'artiste dépeint une vie de star, plutôt que les pulsions créatrices. En effet, c'est le côté émotif qui semble être priorisé, comme s'il fallait démystifier la star, ou encore la détronner, quelques instants, pour la rendre plus humaine, plus accessible. Elle délaisse donc, momentanément, son trône de star pour devenir une femme ordinaire qui veut simplement être heureuse, mais surtout être aimée :

Quand ell'chante
 La chanteuse est heureuse
 Il y a deux femmes en elle
 Cell'qui chante et cell'qui aime
 Cell'qui veut monter sur scène

²⁴¹ La star. *Elle le dira* de Johanne Blouin. (1994, L'Étoile du Nord, JBCD-9802)

Cell'qui veut rester chez-elle
 Tous ces milliers de bras
 Tendus pour vous acclamer
 Ne remplaceront jamais
 Un homme qui vous prend dans ses bras
 Pour vous aimer²⁴²

Le dédoublement provient de l'écart entre le plaisir d'être sur scène, puisqu'il permet de se sentir aimée des spectateurs, et le fait d'être malheureuse en amour dans sa vie privée, en dépit du succès. Autrement dit, il y a tant de gens qui l'aiment quand elle est sur scène, mais personne pour partager sa vie privée. Même si l'amour des spectateurs ne remplace pas l'amour d'un homme, il est tout de même fort apprécié par la chanteuse puisque c'est dans ces moments de rencontres sur scène, qu'elle se sent le plus heureuse. Elle n'est pas la seule, puisque tous les artistes aiment sentir l'appréciation du public. Même ceux qui n'ont pas encore accédé au rang de star, et qui éprouvent des difficultés à se produire sur scène dans les bars, affirment aimer ressentir l'appréciation du public :

On aurait certainement pas dû aller
 Chanter dans les bars, où on est resté accroché
 Crier ben fort pour pas s'décourager
 Sortir ben tard juste pour voir le monde vibrer devant moé
 Juste pour voir le monde
 [...]
 Il n'en reste pas moins que j'aime vraiment m'faire applaudir²⁴³

Le chanteur exprime que la seule appréciation du public vaut bien des sacrifices, comme celui de jouer dans des endroits où les conditions sont difficiles. Il n'est pas le seul à éprouver des difficultés, lors de prestations artistiques dans les bars :

J'ai joué dans tous les bars
 Dans l'sud jusqu'au pôle Nord

²⁴² La chanteuse. Paroles: L. Plamondon. Musique: R. Musumarra, L. Meinardi. *La chanteuse* de Ginette Reno (1997, Melon-Miel, MMCD-514).

²⁴³ Juste pour voir le monde. Paroles et musique : Alain Villeneuve. *En catimini* de La Chicane (1998, DKD, DKDCD-5300)

Avant y'avait du monde
 Astheure y'a que l'décor
 Pis j'suis vraiment tanné
 De voir du monde
 Qui pense rien qu'à boire²⁴⁴

Le chanteur se plaint du manque d'auditeurs qui assistent à des spectacles dans ce type de salles. De plus, ceux qui fréquentent ces lieux, sont souvent plus intéressés par l'alcool que par le spectacle. Cela ne diminue toutefois pas l'enthousiasme du chanteur à vouloir offrir des prestations. La preuve en est qu'il lance l'invitation suivante :

J'vas faire le tour du monde
 Pour faire d'la promotion
 J'vas faire des shows qui brassent
 Sortez donc la maison
 J'ai l'goût de voir du monde
 Qui écoute ce que j'ai à dire
 C'est la vie stéréo
 Écoutez-moé je joue à la radio
 Okay !²⁴⁵

Le chanteur, heureux de jouer à la radio, croit naïvement qu'il aura désormais accès à la cour des grands et qu'il pourra, de ce fait, enfin offrir des spectacles de qualité dans des salles mieux adaptées pour ce genre d'événements. Or, être consacré star se révèle un peu plus complexe que ce qu'il ne s'imagine, et ce, en dépit de son enthousiasme.

Qu'il soit créateur ou interprète, l'artiste peut parfois éprouver le sentiment d'être un imposteur. Cette impression peut découler du fait que l'adulation d'une foule de gens peut ne pas être vraiment méritée : « Je suis ce faux dieu / Entre l'homme et l'ange »²⁴⁶. Le sentiment

²⁴⁴ Je chante du rock'n roll. Paroles : Mario Benjamin. Musique : Chuck Berry. *Ces enfants-là* (2000, Production indépendante). Adaptation française de C'est la vie (You can never tell) popularisée par Chuck Berry en 1964.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Dans la nuit des mots. Paroles et musique : Gilles Vigneault, R. Bibeau. *Le chant du portageur* (1992, Le Nordet, GVNC-1821)

d'être un faux dieu, donc d'être idolâtré comme un dieu sans en être un, qui est éprouvé par le créateur le place, quelque part, entre l'homme et l'ange. Un peu plus haut que l'homme, puisqu'il suscite de l'admiration, mais un peu plus bas que l'ange, étant donné qu'il demeure malgré tout un homme. Une autre manifestation du sentiment d'imposture apparaît lorsque l'artiste ne se sent pas à sa place. Le sentiment peut survenir quand il assiste à un événement : « Je suis déjà allé jadis / Au gala de l'ADISQ [...] J'me d'mandais en sacrament / C'que j'crissais dans cette foule »²⁴⁷. L'artiste n'est pas à l'aise, lors de cet événement, et il peste contre son mode de fonctionnement. L'artiste éprouve un malaise à dénoncer un événement auquel il a déjà participé et il justifie son point de vue par l'expression du sentiment d'imposture qu'il avait ressenti, à ce moment-là. L'imposteur peut aussi apparaître sur scène, lorsqu'il est nécessaire de jouer la comédie, lors d'un spectacle :

Apparaître comme si toujours c'était le bonheur
 Sans jamais laisser voir l'ombre même d'un effort
 Il faut sortir de piste souriant et vainqueur

Approchez, approchez
 L'école du cirque va vous montrer
 Qu'on a beau être rien
 Mais c'est quelque chose

Même si tu ratais ton numéro l'acteur
 Tu dois laisser croire à tous les spectateurs
 Que tout était voulu la chute même les pleurs
 Que tout va pour le mieux au spectacle continu
 Tu n'en es que plus grand l'artiste prometteur²⁴⁸

L'apprenti artiste apprend qu'il doit jouer la comédie, d'abord en ne montrant pas qu'il amorce sa carrière, puis en dissimulant l'effort nécessaire à la réussite du numéro. Les paroles révèlent qu'il n'est peut-être rien, ou en fait, qu'il n'est rien d'autre qu'un débutant, mais il doit faire croire le contraire aux spectateurs. Or, il est donc un imposteur puisqu'il n'est pas encore un artiste émérite, et qu'il doit sembler l'être. De plus, il doit cacher ses

²⁴⁷ Le gala de l'ADISQ. Paroles et musique : Serge Robert. 13 tonnes trash (2000, Monoc'Serge, MS-98761)

²⁴⁸ L'apprenti artiste. Paroles et musique : Claude Dubois. *Gelsomina* (1996, Pingouin, PNC-121)

émotions, sur la scène, pour poursuivre dans cette voie. Il n'apparaît donc pas sur scène tel qu'il est, et de ce fait, l'apprenti artiste devient un imposteur car il simule être un véritable artiste avec de l'expérience. Il reste que, si l'apprenti artiste poursuit sa carrière, ses aspirations pourraient se réaliser. C'est par l'acquisition de l'expérience qu'il cessera d'être un imposteur pour devenir enfin un artiste accompli. La vie de l'auteur-compositeur-interprète, ou de l'artiste reconnu, ne fait pas seulement rêver l'apprenti artiste, mais aussi beaucoup d'autres aspirants. En effet, des fans peuvent aussi tenter leur chance, entre autres, lors des soirées karaokés. Le karaoké est, selon Le Petit Robert, « un divertissement consistant à chanter en public à l'aide d'un appareil qui fait défiler les paroles sur un écran et qui fournit l'accompagnement musical »²⁴⁹. Ces soirées se déroulent, la plupart du temps, dans les bars et ceux qui y assistent peuvent aussi y participer. L'occasion est belle pour les imposteurs qui s'improvisent chanteurs l'instant d'une chanson. Par contre, le résultat est incertain; il peut tout aussi bien être acceptable que pitoyable, tout dépend des participants. Il reste que, s'ils le font, c'est pour obtenir un court moment de gloire :

karaoké, où les stars d'un soir
viennent chanter comme des pieds
pour un cinq minutes de gloire
au resto-bar «les champions»
on a d'la broue en spécial
v'nez fredonner des chansons
en mangeant des peanuts en écales²⁵⁰

Le chanteur de karaoké, tout comme l'apprenti artiste, a une sensation d'imposture, dans la mesure où il se substitue à d'autres artistes. Or, il serait erroné de le considérer imposteur ailleurs que dans la tentative d'imiter, comme le font les humoristes. Cette incursion dans le domaine de la chanson par l'imitation n'est pas reprochable en soi, car l'objectif consiste à s'amuser. Il est plutôt question ici de faire ressortir le sentiment d'imposture que peuvent

²⁴⁹ Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (dir. publ.), *Le Nouveau Petit Robert de langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2^e éd. Entièrement revue et amplifiée (1993).

²⁵⁰ Karaoké. Paroles et musique : Les Cowboys Fringants. *Break syndical* par Les Cowboys Fringants (2002, La Tribu, TRICD-7200)

éprouver les artistes, à certains moments, comme le fait d'être idolâtré sans être certain de le mériter ou encore d'assister à des événements sans se sentir à sa place. L'apprenti artiste n'est pas encore adulé, mais il ne se sent pas complètement à sa place en jouant le vrai artiste et le chanteur de karaoké recherche un instant de gloire sans considérer qu'il se substitue à l'interprète original l'instant d'une chanson.

3.1.3 Le pacte de vérité

L'auteur-compositeur-interprète cherche avant tout à obtenir l'adhésion de son auditoire et à dégager une image favorable auprès du public. Pour ce faire, il recourt abondamment le pacte de vérité, tel qu'il est exposé au chapitre précédent. C'est lorsqu'il s'adresse directement à un «vous» qu'il se livre intimement. Il tente ainsi d'émouvoir son auditoire :

Maintenant c'est à mon tour de vous parler d'amour
 J'espère ben réussir à vous l'faire ressentir
 Partout où vous m'verrez, gardez ben en souvenir
 Que peu importe c'que j'ai, ça sera pas moé qui va changer²⁵¹

Hormis le fait qu'il semble sincèrement reconnaissant envers ses auditeurs, le chanteur, quand il exprime son amour au public, recherche avant tout son adhésion. Il veut aussi que son public lui soit fidèle, car il spécifie qu'il ne changera jamais ; ce qui peut se traduire par le désir d'un amour et une reconnaissance éternelle. Si le procédé fonctionne bien, le spectateur, directement interpellé, aura envie de suivre la carrière de ce chanteur qui lui témoigne autant d'affection et de reconnaissance. Bien que le chanteur puisse sembler sincère dans l'expression de ses émotions, le pacte de vérité apparaît comme un moyen qui facilite l'adhésion des spectateurs, et qui surtout, suscite la fidélité du public. Si l'artiste recherche la fidélité du public, c'est pour s'assurer de la présence d'un marché, dans le but d'avoir de nombreux acheteurs potentiels pour les nouveaux produits qu'il aura à offrir. Autrement dit, c'est par la fidélité de son auditoire que l'artiste peut conserver son statut. Le pacte de vérité

²⁵¹ Juste pour voir le monde. Paroles et musique : Alain Villeneuve. *En catimini* de La Chicane (1998, DKD, DKDCD-5300)

passé aussi par la recherche d'émotions fortes et les artistes sont ingénieux, à ce chapitre. Il s'agit d'abord d'exposer ses émotions ouvertement dans les chansons, puis de les chanter avec le plus de sincérité possible. Ils pourront ainsi rejoindre le public et ils réussiront à l'émouvoir. Les artistes l'ont compris, surtout ceux qui emploient le procédé ironiquement :

Quand je chante mes plus belles chansons
 Je cherche avant tout l'émotion
 Je vous donne sans entracte
 Et sous une pluie de tomates
 Mon cœur, mon âme, mon indicible charme²⁵²

L'artiste affirme ironiquement qu'il se livre, cœur et âme, sous une pluie de tomates. Le public n'apprécie guère, mais lui se plaît à le faire. Comme il s'agit d'une satire, l'artiste se permet d'imaginer un interprète qui semble exposer sincèrement ses émotions sans l'adhésion du public ou sa désapprobation. Ce qui s'avère peu probable puisque, sans le public, l'artiste a peine à survivre. Par contre, il montre bien que le public est en quelque sorte victime du pacte de vérité. Or, il n'y a pas que le public qui soit vulnérable au procédé, il y a aussi certains artistes qui se laissent prendre au piège :

Chaque fois
 Qu'elle vous a ému
 C'est toute sa vie
 Qu'elle a misé à nu²⁵³

Lors de la narration de l'histoire de l'autre, l'interprète adhère elle aussi au pacte de vérité. C'est bien la preuve que rares sont ceux qui échappent au pacte de vérité. Même le rockeur, celui qui joue au mauvais garçon et qui, de ce fait, ne semble pas se soucier de son image publique, peut se laisser prendre au piège du pacte de vérité :

Je chante du rock'n roll

²⁵² Je chante comme une casserole. Paroles et musique : Serge Robert. *Les Colocs* (1993, BMG Québec, BG2 10557).

²⁵³ La star. *Elle le dira* de Johanne Blouin. (1994, L'Étoile du Nord, JBCD-9802)

Quand j'ai envie de m'défouler
 J'compose avec mon cœur
 Que j'ai besoin de m'exprimer
 Tous les mots que j'écris
 Si ça vous choque
 Moé j'vous dis ça m'débloque
 C'est la vie stéréo
 Écoutez-moé je joue à la radio²⁵⁴

Un rockeur qui compose, avec son cœur, a donc lui aussi des sentiments à confier à son public. L'exemple est encore plus flagrant lorsque l'artiste, au début de la chanson, se définit comme une rebelle qui ne fait plus ce que les gens attendent d'elle : « Non, je n'fais plus c'qu'on attend d'moi / Je suis devenue une hors-la-loi [...] Avec mes maux, je redeviens / L'enfant rebelle née sans parents »²⁵⁵, mais qui, par la suite, emploie tous les clichés liés au pacte de vérité :

Je me clôture dans l'aventure
 Une émotion y faut qu'ça dure
 Je me dénonce y'a rien d'plus sûr
 J'ouvre sans pudeur mes déchirures

C'est ben pour dire quand j'suis au pire
 Je joue sur les mots pour tout sortir
 Tout ce qui m'enrage, me fait souffrir
 Ou m'épouvante

Je l'ai voulu, j'me mets à nu
 Oh! Je sais qu'tu m'as déjà vue
 Qui l'aurait cru, qu'j'mettrais aux nues
 Mes grandes vertus, mon ignorance²⁵⁶

²⁵⁴ Je chante du rock'n roll. Paroles : Mario Benjamin. Musique : Chuck Berry. *Ces enfants-là* (2000, Production indépendante). Adaptation française de C'est la vie (You can never tell) popularisée par Chuck Berry en 1964.

²⁵⁵ J'écris c'qui m'chante. Paroles : Diane Dufresne. Musique : Daniel DeShaime. *Détournement majeur* (1993, Amérilys, AMC-1005)

²⁵⁶ J'écris c'qui m'chante. Paroles : Diane Dufresne. Musique : Daniel DeShaime. *Détournement majeur* (1993, Amérilys, AMC-1005)

Au cours de cette chanson, la rebelle ouvre ses plaies. L'artiste fait appel au pacte de vérité pour à susciter l'adhésion de l'auditoire. Ce procédé permet à l'artiste de se dévoiler : « Dis-moi cette fois comment me trouves-tu / Avec des mots qui disent ce que j'pense »²⁵⁷. Il s'agit de mots qui expriment la pensée, mais qui définissent aussi l'être derrière l'artiste. C'est du moins ce que le pacte de vérité tend à faire croire aux auditeurs. En somme, ce qui est recherché dans le pacte de vérité c'est l'émotion : chanter *émotivement* ses *émotions* pour *émouvoir* le public. Autrement dit, il s'agit de chanter, avec beaucoup d'émotions, pour avoir l'air le plus sincère possible ; ce qui aura pour effet d'émouvoir un public qui se sensibilisera aux propos de l'artiste. C'est donc par le pacte de vérité que l'artiste rejoint ses spectateurs, suscitant ainsi leur adhésion ainsi que leur fidélité.

3.2 Le discours du auteur-compositeur-interprète

3.2.1 L'inspiration et le processus de création

Le processus de création passe d'abord par l'inspiration. En effet, l'écriture d'une chanson s'amorce toujours avec une idée, qui se veut originale, issue de soi-même ou inspirée par d'autres. Même si l'inspiration peut trouver diverses sources, l'auteur-compositeur-interprète a tendance à privilégier l'imagination, le message à transmettre ainsi que la structure musicale. L'imagination est nécessaire au déploiement de la créativité et le message à transmettre concerne divers sujets, tels que le voyage, la liberté, l'émotivité. L'artiste tend à pointer ce qu'il trouve important à révéler. La structure musicale, incorporée aux paroles, introduit un jeu où l'artiste s'amuse avec le fond et la forme de la chanson. Ces sources d'inspiration permettent aux auteurs-compositeurs-interprètes, tout au long du processus de création, de réaliser leur projet qui consiste à écrire une chanson.

Comme c'est l'idée initiale qui amorce le processus de création, le fait d'être en panne d'inspiration peut justement engendrer l'idée d'aborder ce thème. C'est, entre autres, ce qui survient lorsqu'un artiste traite de ce sujet. L'artiste peut aussi s'inspirer de la panne d'inspiration d'un autre auteur pour entamer sa chanson : « Tu dis l'air écoeuré qu'il n'y a plus

²⁵⁷ *Ibid.*

rien de bon / Rien qui n'aille une idée dans les paroles des chansons »²⁵⁸. Le désintéressement de l'interlocuteur inspire à l'artiste une chanson qui a pour objectif de lui donner une petite leçon de vie :

Tu crois que dans ta vie tu as déjà tout pris, tu t'ennuies
 Tu crois que les gens simples ont une vie sans histoire
 Que les bourgeois amers sont seuls remplis d'espoir
 Que les gens ordinaires se font bonjour Zola chaque pas
 J'ai beaucoup moins d'misère dans ma galère de vie
 Depuis qu'j'ai mis l'enfer aux poubelles du mépris²⁵⁹

Il s'agit donc pour l'artiste de redonner espoir à un acolyte qui semble en avoir grandement besoin. La petite leçon de vie, transmise à travers la chanson, permet non seulement d'aider un ami, mais aussi d'animer les auditeurs qui vivraient une situation similaire. Outre la vocation qui sous-entend un certain altruiste, l'inspiration qui émane des autres peut aussi servir pour des fins personnelles. C'est le cas, lorsque l'artiste estime qu'il s'est suffisamment inspiré par ses conceptions personnelles sur ce qui l'entoure, mais qui veut poursuivre dans la même lignée, dans la perspective d'ajouter une nouvelle orientation. Pour ce faire, il peut simplement inverser le point de vue, c'est-à-dire demander l'aide de son entourage :

Dans la nuit des mots
 J'ai dit de la vie
 De l'âme, du corps
 De l'homme et du loup
 De l'air et de l'eau
 De tout ce qui crie
 Mais si peu de vous
 [...]
 Parlez-moi du jeu
 Du rire et des roses
 Et de l'eau qui chante
 Et de l'eau qui dort
 Parlez-moi un peu
 De vous pour que j'ose

²⁵⁸ Cercle de l'ennui. Paroles et musique : Claude Dubois. *À suivre* (1991, Pingouin, PN-110).

²⁵⁹ *Ibid.*

Vous chanter encor²⁶⁰

Il veut entendre la voix de son entourage pour oser les chanter encore une fois. Pour éviter de se répéter sans cesse, il doit trouver une nouvelle orientation s'il désire continuer à chanter les autres. C'est la raison qui l'incite à inverser le point de vue, c'est-à-dire qu'il préfère retransmettre les conceptions personnelles des autres, plutôt que de réitérer les siennes sur son monde environnant. Autrement dit, au lieu de procéder de l'intérieur (lui-même) vers l'extérieur (ce qui l'entoure), comme il semble l'avoir fait à maintes reprises précédemment, il veut écouter l'extérieur pour se rendre à l'intérieur. C'est ce qui lui permettra d'écrire une nouvelle chanson, sur le même sujet sans se répéter. Voilà comment l'inspiration émanant des autres peut servir à des fins personnelles, simplement par le fait qu'elle peut engendrer l'écriture d'une chanson. Il reste que, lorsque les artistes abordent le thème de l'inspiration dans leurs chansons, il s'agit, dans la majorité des cas, de celle qui leur est propre, c'est-à-dire celle qui provient d'eux-mêmes. Elle peut apparaître sous forme de philosophie personnelle : « Le chemin le plus court entre deux êtres c'est la poésie / Le chemin le plus court entre deux mondes c'est la musique / J'ai volé la musique de tout l'univers, la musique et les vers »²⁶¹. Cet extrait initial de la chanson qui sert de déclenchement, est aussi celui qui la conclut, sans être répété ailleurs. Le créateur a donc une intention qui consiste à partager cette conception bien personnelle. S'il s'approprie la musique ainsi que les vers de tout l'univers, c'est parce qu'il croit que la chanson favorise les rapprochements entre les êtres humains. Il n'est donc pas inspiré directement par l'extérieur, mais bien par sa philosophie intérieure. Étant donné que celle-ci porte sur la forme même de la chanson, soit poésie et musique, il peut aborder le thème de la création ; d'abord d'un point de vue personnel, puis en incitant l'autre à en faire de même :

J'ai laissé grandir tous mes désirs d'enfant
 Depuis qu'j'ai choisi le rêve c'est déroutant
 Dans chacun des êtres, il y a une âme
 Imaginer tout l'espace

²⁶⁰ Dans la nuit des mots. Paroles et musique : Gilles Vigneault, Robert Bibeau. *Le chant du portageur* (1992, Le Nordet, GVNC-1821)

²⁶¹ La musique et les vers. Paroles et musique : Claude Dubois. *Gelsomina* (1996, Pingouin, PNC-121)

Y'a toujours une petite place à connaître
 Beaucoup d'images, rien n'est plus vrai qu'un rêve
 Chez-moi la vie réelle n'est qu'illusion
 Un Esprit qui s'amuse est plus profond

T'as qu'à te dessiner des idées t'envoler
 Tant que t'as décidé d'annuler tes tracés
 T'as qu'à te dessiner des idées t'envoler
 Avec autant d'images voilà du cinéma²⁶²

Le créateur invite l'autre à déployer son imagination pour qu'il puisse, à son tour, produire des créations originales. Pour ce faire, il expose implicitement comment il procède. Il passe par le rêve, donc l'imaginaire, pour créer des illusions et il imagine qu'au fond de chaque être, il y a une source d'inspiration inépuisable. Il suffit de laisser l'imaginaire voguer et voilà qu'un objet artistique est créé. L'auteur-compositeur-interprète, tout comme le parolier qui n'est pas le compositeur, peut commencer sa chanson par l'exposition de sa philosophie de la chanson, avant de révéler sa démarche de création. Le parolier, qui est également chanteur, décrit la chanson par l'établissement d'un parallèle entre la musique et les paroles :

Mes mots mixés sur ta musique
 Ont un effet d'étrange sarabande
 À les entendre

Solo d'un refrain d'Amérique
 Une mélodie qui invite à la danse
 Et qui balance
 Même à l'autre bout de la planète
 Tes harmonies me font tourner la tête²⁶³

La musique du compositeur inspire des paroles au chanteur. Le processus créateur du parolier s'amorce donc, dans ce cas, avec la musique du compositeur. La suite de la chanson instaure une union entre les deux créateurs et elle se poursuit jusqu'à ce que les deux voix se fondent ensemble, c'est-à-dire au moment où la chanson prend forme. La jonction entre les deux

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Sur ta musique. Paroles : Mario Pelchat. Musique : Michel Le François. *Couleur passion* (1990, Showgun, CD-808)

champs artistiques se fait évidemment par la forme même de la chanson qui unit paroles et musique, mais surtout grâce à la voix qui chante les paroles :

Ton piano qui se déchaîne
Fait basculer sur la scène
Tes accords, tes instruments et ma voix
Tu fais s'envoler le monde
Sur une autre longueur d'ondes
Et je viens t'y retrouver chaque fois²⁶⁴

Le chanteur rejoint donc le compositeur, dans son univers créatif, grâce à sa voix qui unit les deux créations, soit celle qui est de nature musicale et l'autre, poétique. En effet, c'est la voix du chanteur qui permet la jonction entre les deux, puisqu'elle est autant liée à musique qu'à la poésie. La voix peut être utilisée comme un instrument de musique sans être un objet, mais elle use aussi du langage, tout comme la poésie. Le chanteur utilise donc sa voix pour chanter ses paroles sur la mélodie qui est écrite par le compositeur. Les deux créations qui se superposent, au départ, s'unissent donc progressivement pour ne former finalement qu'une seule œuvre, au fur et à mesure que la chanson prend forme. Le fait de se distinguer du compositeur permet au parolier de mettre des mots, non seulement sur son propre processus de création, mais également sur celui du compositeur :

Tu réinventes la terre
Comme une pierre angulaire
Et tu la fais danser de tes dix doigts
Tu emportes la misère
Dans ta bulle imaginaire
Et tu la tournes en soirée de gala²⁶⁵

Selon le parolier, le compositeur veut innover en redécouvrant la terre, et pour ce faire, il transforme dans son imaginaire l'objet de son inspiration en une telle réjouissance que même la misère ne saurait lui résister. En somme, l'inspiration peut provenir de bien des sources et

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

peu importe si elle provient de l'intérieur ou de l'extérieur, de soi-même ou d'autrui, dans une perspective altruiste ou personnelle, l'important c'est qu'elle atteigne son objectif qui consiste à inspirer des chansons à ses créateurs. De ce point de vue, le processus créateur, nécessaire à l'obtention d'une chanson, peut être envisagé comme un grand voyage, toujours en cours :

Pour lui [Le poète des temps gris], c'est plus le chantage
 La mélodie, le son du respire
 Le son du fond, le grand voyage
 Celui qu'on n'a jamais fini d'finir²⁶⁶

Le voyage qui n'en finit plus se veut une métaphore du processus de création dans le sens où une œuvre demeure toujours inachevée, du moins dans l'esprit du créateur. Autrement dit, l'écriture de chanson se traduit bien souvent, pour l'artiste, par une impression d'éternel recommencement, tout comme le voyage engendre la découverte de nouveaux espaces pour le voyageur.

Bien que le fait de discourir sur le processus de création ainsi que sur la nature de la chanson semble essentiel pour l'auteur-compositeur-interprète, l'intention de livrer un message apparaît tout aussi primordiale. Le message est bien souvent émotif, puisqu'il s'agit de quelque chose d'important aux yeux du créateur. Il arrive parfois qu'au lieu d'être émotif, il soit d'ordre philosophique :

il est fier il ira loin
 lui il connaît son chemin
 les mêmes détours les mêmes maisons
 comme les paroles d'une chanson
 encore il va souligner
 son chemin déjà tracé
 le destin la liberté
 des mots pour lui familiers²⁶⁷

²⁶⁶ Le poète des temps gris. Paroles: Daniel Boucher. Musique: Daniel Boucher, Eric de Sève, Daniel Grégoire, Jonathan Ménard. *Dix mille matins* (1999, GSI Musique, GSIC-984)

²⁶⁷ Le train. Paroles: Paul Piché. Musique: Claude Castonguay. *L'instant* (1993, Audiogram, ADCD-10071)

Le fait de comparer les paroles d'une chanson à un train permet au chanteur de transmettre un message qu'il aurait probablement eu de la difficulté à divulguer autrement. Il s'agit peut-être même d'un raisonnement sur la chanson devenu possible uniquement en faisant un détour par le train. En quelques mots, il donne l'impression que le train, comme la chanson, est libre, malgré le fait que son chemin soit déjà tracé. Le message qui s'applique d'abord au train peut désormais, par la comparaison explicite dans le texte, se transposer aux paroles d'une chanson. Il reste que, le plus souvent, le message est d'ordre émotif et que les mots traduisent des sentiments : « déjà les mots remplacent nos caresses tendresses »²⁶⁸ ou encore : « La musique me faisait mal / Même banal c'est pire »²⁶⁹. La douleur est exprimée à travers la chanson et elle constitue l'essentiel du message que tient à transmettre l'artiste. Il cherche même à trouver une réponse de l'ordre du paranormal : « Laisse ma chanson prédire »²⁷⁰. La prédiction de la chanson constitue une résolution qui permet le soulagement de la douleur exprimée par le chanteur. Une autre façon de soulager la douleur est bien évidemment de l'écrire :

J'me vide le coeur, j'viole mes idées
En les couchant sur du papier

J'me garroche comme une suicidée
À cent à l'heure, les poings liés
La muse n'a plus son rôle à jouer
J'sors du tableau pour m'inspirer

Faut du culot au bout d'mes doigts
Cette fois c'est moi qui cherche mes mots
J'prends l'émotion qui m'sort du ventre
Ou je l'invente

[...]

²⁶⁸ Avec la liberté. Paroles et musique : Claude Dubois. *À suivre* (1991, Pingouin, PN-110)

²⁶⁹ Pas question d'aventure. Paroles et musique : Claude Dubois. *À suivre* (1991, Pingouin, PN-110).

²⁷⁰ *Ibid.*

Je saigne à blanc mes sentiments
Il était temps de m'rentrez dedans²⁷¹

Le processus d'écriture permet à la chanteuse de se délivrer de certains sentiments douloureux. Mieux encore, elle ouvre volontairement ses plaies et elle creuse à l'intérieur pour faire sortir des sentiments et pour rendre son texte plus émouvant. D'après elle, pour écrire un bon texte, il suffit de faire ressurgir beaucoup d'émotions. En outre, il s'agit d'une donnée essentielle pour rejoindre le public et conséquemment, vendre des disques. La chanson ne s'adresse cependant pas seulement au public, elle a aussi un destinataire bien précis pour qui la chanteuse ressent la nécessité de livrer un message avec un certain déploiement émotionnel :

Y me faut des notes pour qu'elles me portent
Jusqu'à ton coeur, j't'aime toujours trop
Y'a pas de mots pour le décrire
J'te vois sourire devant l'insolence
Dis-moi cette fois comment me trouves-tu
Avec des mots qui disent ce que j'pense²⁷²

Ce couplet final montre que le message, dans la chanson, s'adresse bien à un être aimé. Le déploiement émotif a donc pour objectif de regagner de l'estime aux yeux de l'être aimé, en plus de vouloir séduire l'auditoire. En écrivant ce qui lui *chante*, la chanteuse semble se libérer de certaines contraintes qui lui permettent ainsi d'atteindre son double objectif qui consiste à séduire, à la fois, l'auditoire et l'être aimé, en plus de soulager sa douleur. Outre l'effet thérapeutique à des fins personnelles que semble produire la musique sur la chanteuse, dans cet extrait, elle lui donne aussi, dans une autre chanson, le pouvoir de soulager le monde :

Que fais la musique
Au son des appels pathétiques

²⁷¹ J'écris c'qui m'chante. Paroles : Diane Dufresne. Musique : Daniel DeShaime. *Détournement majeur* (1993, Amévilys, AMC-1005)

²⁷² *Ibid.*

Sur des accords mineurs

Elle joue ses classiques
Adoucit les heures si tragiques
En mesurant l'ampleur

Que fait la musique
Aux changements cosmiques
Des couleurs
Un ciel couvert d'honneur²⁷³

Selon la chanteuse, la musique permet de soulager, non seulement ses tourments personnels, mais aussi ceux du monde. La fin de la chanson, écrite entièrement en latin : « Caelum musicam intellegit / Si longum silentium / Tempus audit / Super placidum lacum / Forma se intrudit »²⁷⁴, tend aussi à vouloir poursuivre dans le même sens, soit celui de vouloir soulager le monde. C'est parce que la langue latine, en plus d'avoir évolué en donnant naissance à plusieurs autres langues, tend à regrouper beaucoup de gens. Elle était la langue des échanges internationaux, à la Renaissance, et elle est encore utilisée au Vatican, ce qui lui confère, en quelque sorte, un pouvoir diplomatique ou un rôle d'intermédiaire entre la vie terrestre et la vie céleste. De plus, le titre de la chanson est *Le ciel connaît la musique*, ce qui témoigne bien du côté mystique des propos de l'auteure. Cela dit, la puissance céleste risque d'être nécessaire au projet d'envergure de la chanteuse, qui consiste à donner à la musique le pouvoir de soulager le monde. Bref, le message à transmettre, c'est ce que le auteur-compositeur-interprète trouve d'important à révéler à ses destinataires, lors du processus de création, peu importe le sujet qu'il aborde.

Outre le message à transmettre et l'imagination nécessaire à la création, une autre façon, pour l'auteur-compositeur-interprète, d'aborder le processus de création consiste à traiter de la structure. En effet, lorsqu'il aborde explicitement le thème de la structure de la chanson, il se trouve à traiter de sa nature qui intègre la musique et poésie, et il s'interroge

²⁷³ Le ciel connaît la musique. Paroles : Diane Dufresne. Musique : Marie Bernard. *Détournement majeur* de Diane Dufresne (1993, Amérllys, AMC-1005).

²⁷⁴ *Ibid.*

aussi sur la manière de la constituer. La construction de la chanson est évidemment pensée, lors du processus de création, et l'aborder explicitement dans la chanson crée l'impression que l'artiste est en train de la composer au moment de l'écoute. Le jeu sur la forme peut aussi être une métaphore du fond, comme lorsqu'un artiste prend en considération les propos de l'autre et qu'il les analyse en lien avec la forme de la chanson : «ben oui j'la connais la chanson / pas besoin d'aller jusqu'au refrain»²⁷⁵. Dans cet extrait, l'artiste s'adresse à l'autre et il lui affirme qu'elle n'a pas à se justifier davantage étant donné qu'il sait où elle veut en venir. Les propos de l'autre sont donc pris en considération par l'artiste qui insiste sur le fait qu'il connaît la chanson, donc qu'il connaît l'aboutissement de la discussion. Le parallèle qui peut s'établir entre la conception de la chanson et la connaissance du résultat, présente un intérêt certain étant donné qu'il relie le fond et la forme du texte. Il appert que l'auteur-compositeur-interprète s'adresse souvent à l'autre, lorsqu'il traite de la structure de la chanson dans ses paroles. C'est en effet le cas de plusieurs autres artistes qui utilisent la forme pour ouvrir le dialogue :

On fit ben dans vos classiques, vos belles idées empruntées
 Votre seul refrain y est déjà clairé, mort, vide pis enterré
 On fait rêver vos envies de fuir, votre liberté damnée
 En gueulant ben fort, ça vous permettra de rester réveillé²⁷⁶

Le chanteur émet l'opinion des autres au sujet de ce que devrait être une chanson, un « classique », selon son expression, puis il indique qu'il faut crier très fort pour conserver leur intérêt. La participation des autres au dialogue se limite, dans ce cas, à l'émission d'une opinion par le chanteur en regard de la structure de la chanson. D'autres offrent une participation explicite et ils indiquent, à un certain moment, qu'ils se tairont pour entendre la voix de ceux qui le veulent bien :

Le chanteur a tellement bien compris

²⁷⁵ Qu'est-ce tu vas faire. Paroles: Paul Piché. Musique: Paul Piché, Claude Castonguay, Rick Haworth. *L'instant* (1993, Audiogram, ADCD-10071).

²⁷⁶ Vos classiques. Paroles et musique : Dany Bédard. *Disparu* de La Chicane (2000, Disques DKD, DKDCD-5302).

Qu'y s'la ferme ici, c'est juré, promis
 La musique par contre va continuer
 A ceux qui le veulent de venir la meubler²⁷⁷

Une place est donc accordée à la participation de l'autre en ce qui a trait aux paroles. Le chanteur ne transmet donc pas l'opinion de l'autre, mais lui offre une place pour venir s'exprimer au sujet de la musique. L'autre peut aussi être un membre de l'industrie, comme l'imprésario qui exige certains critères aux artistes, tels que la durée du disque :

on s'sentait cheap de vendre un disque / qui dure 32 minutes 26 / mais pour vous
 donner l'impression / qu'il en fait 3/4 d'heure de long

on a laissé un très grand trou / pis sacré une p'tite toune au bout / qui s'trouve à
 être n'importe quoi / j'y fais même des erreurs de voix

y'a quelques fous-rires de studio / et d'interminables solos / on s'force même pas
 pour que ça rime / on avait juste besoin d'une toune

fait qu'v'là la toune cachée nana nanana nana nanana na na na na

le tout se serait mieux fini / sans ce ramassis d'inepties / mais ce qu'il y a d'plus
 important / c'est d'faire plaisir à notre gérant²⁷⁸

La chanson expose certaines exigences du marché et de l'industrie et elle témoigne de l'intention de vouloir les satisfaire, par l'ajout d'une chanson qui est n'importe quoi. Il s'agit ici d'allonger la durée du disque, mais le chanteur, en manque d'inspiration pour cette dernière chanson, se justifie en expliquant les raisons qui l'ont incité, lui et le groupe, à l'écrire. Il traite certes de la structure de la chanson, mais dans un objectif d'autodérision. Autrement dit, s'il aborde la structure de la chanson, c'est pour justifier sa piètre qualité, puisqu'elle consiste en un « ramassis d'inepties » pour allonger la durée du disque et, conséquemment, plaire à son gérant. En somme, lorsque l'auteur-compositeur-interprète

²⁷⁷ Le bleu avec un titre aussi long que le solo de guitare. Paroles et musique : Rudy Caya. *Mourir de rire* (1995, Audiogram, ADCD 10084).

²⁷⁸ La toune cachée. Paroles et musique : Les Cowboys Fringants. *Break syndical* de Les Cowboys Fringants (2002, La Tribu, TRICD-7200)

aborde le thème de la structure, lorsqu'il s'adresse explicitement à un autre. Il s'agit d'un procédé auquel l'artiste a recours lors de son processus de création. C'est aussi, à ce moment, qu'il songe au message qu'il veut transmettre. Il tient, bien souvent, un discours fortement lié à l'émotivité et cela est dû au fait qu'il s'agit d'un thème important à ses yeux. Il faut aussi souligner l'importance de l'imagination qui est nécessaire au déploiement de la créativité. Bref, ces nombreuses sources d'inspiration montrent bien qu'elles constituent le moteur du processus de création et qu'elles permettent à l'auteur-compositeur-interprète d'amener à terme son projet qui consiste à écrire une chanson.

3.2.2 L'écriture pour l'autre

L'auteur-compositeur-interprète écrit souvent pour autrui. Que le texte soit adressé à autrui ou qu'il soit explicitement dédié, la nouveauté, en termes d'écriture pour l'autre dont traitent les paroles, sont les commandes. En effet, l'écriture sur commande existait auparavant, mais elle ne constituait pas le thème principal d'une chanson. L'auteur-compositeur-interprète, pour sa part, en fait l'objet de sa chanson, comme Plume Latraverse qui écrit des *Chansons pour toutes sortes de monde* :

Mon dépanneur me supplie
Sachant qu'j'suis un bon garçon
De faire quelque chose pour lui
Et d'écrire une chanson²⁷⁹

L'auteur écrira donc une chanson pour aider l'autre, le propriétaire de son dépanneur, mais s'en servira également à des fins personnelles, puisque la demande d'autrui lui permettra de se sortir de sa propre panne d'inspiration :

Certains jours, l'inspiration
A besoin pour s'envoler
Tout comme l'imagination
De services échangées

²⁷⁹ In vitro (La cage vitrée). Paroles et musique : Plume Latraverse. *Chansons pour toutes sortes de monde* (1990, Dragon, CD-0901)

Du plus profond de mon cœur
 L'oiseau dans sa cage vitrée
 Remercie mon dépanneur
 De l'avoir dépanné²⁸⁰

L'écriture pour l'autre, dans ce cas, s'effectue sous la forme de l'échange. La chanson bénéficie donc à deux personnes, soit au propriétaire du dépanneur et aussi à l'auteur de la chanson. Le profit de l'auteur réside dans le fait de résoudre sa panne d'inspiration en trouvant un sujet de chanson qui dénonce publiquement la condition des propriétaires de dépanneur et, de ce fait, son dépanneur se trouve à en bénéficier aussi. Il serait erroné de croire que l'écriture pour l'autre sous forme de commande ait des sources et des effets toujours aussi positifs, car il arrive parfois qu'il s'agisse d'une forme de pression exercée sur le créateur :

Écris-moi des mots qui sonnent
 Des mots qui résonnent
 Écris-moi des mots qui donnent
 Un sens à ma musique
 Écris-moi des mots qui sonnent
 Des mots qui raisonnent
 Écris-moi des mots qui cogent
 Sur l'accent tonique²⁸¹

Malgré l'insistance de la chanteuse, il en résulte que l'auteur s'inspire de la situation pour écrire ladite chanson. Ce qui est particulier, c'est que, plus elle met de la pression sur le parolier, plus elle lui donne des idées pour écrire les paroles de la chanson :

J'peux venir te tenir la main
 Te faire un double expresso
 Faut qu'tu m'la finisses avant demain
 Sinon mon planning tombe à l'eau
 [...]
 Donne-moi juste une heure

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Des mots qui sonnent. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Aldo Nova et Marty Simon. *Dion chante Plamondon* (1991, Sony Musique, CK-80168).

De ton inspiration
 Pense à tes droits d'auteurs
 Faut que j'monte au moins jusqu'au Top Ten
 Y'faut qu'tu penses AM-FM²⁸²

Pour rédiger ses paroles, l'auteur s'inspire directement des exigences de la commande qu'il reçoit. Il écrit son texte en cédant entièrement la parole à la chanteuse. De plus, c'est elle qui chante, puisqu'il la pose comme sujet narratif. La division du sujet atteint ici son paroxysme, puisque l'auteur-compositeur n'est plus l'interprète. Même le titre de l'album, *Dion chante Plamondon*, démontre bien cette dualité. Le parolier peut ainsi se positionner en personnage qui semble être victime de la chanteuse. L'effet obtenu fait en sorte que les paroles de la chanteuse envahissent tellement le texte, que l'auteur semble confiné à simplement transcrire ses volontés. Il s'agit de volontés qui ne cessent d'augmenter et qui se précisent, de plus en plus, au cours de la chanson :

Écris-moi des lignes
 Qui swignent comme du Sting
 Qui sonnent comme du Jackson

Des mots qui riment
 Des mots qui pensent
 Et qui balancent

Des mots qui disent
 Ce que tu dirais, toi
 Si tu avais ma voix

Y'faut qu'ça fasse un number one
 Y faut qu'ce soit l'fun²⁸³

Même si les exigences ne cessent de s'accroître et qu'elles se transforment quasiment en des ordres, à la fin de la chanson, il n'en demeure pas moins que l'auteur conserve une certaine liberté d'expression. Il peut, en effet, aborder le sujet de son choix :

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ Des mots qui sonnent. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Aldo Nova et Marty Simon. *Dion chante Plamondon* (1991, Sony Musique, CK-80168).

Donne-moi au moins l'idée du refrain
 Faut que j'tourne une vidéo
 Tu peux parler de tout de rien
 Pourvu que j'aie mon scénario²⁸⁴

Le parolier conserve une certaine liberté d'expression parce que l'important pour la chanteuse, c'est d'avoir un texte, sans grand égard pour la qualité. Le danger de l'écriture sur commande constitue donc un appauvrissement de l'art. C'est en effet une nouvelle expression du conflit qui s'observe entre l'art et le marché, puisque la chanteuse de l'extrait, qui apparaît comme une métaphore de l'industrie, semble bien plus préoccupée par le fait de présenter une chanson dans les délais requis que par la nécessité d'interroger sa richesse ou sa pauvreté artistique. Ce qu'il lui faut c'est un texte, car c'est son image qui en dépend. Selon certains, l'image est si importante qu'elle pourrait aller jusqu'à permettre de camoufler la pauvreté des paroles ou du talent : « Mon look de sex-symbol / Vous fait oublier cette torture auditive »²⁸⁵. S'il y a un appauvrissement de la chanson québécoise selon l'auteur-compositeur-interprète, elle n'est qu'en partie attribuable à l'importance accordée à l'image, car la dégradation de la langue française pourrait aussi être mise en cause. Selon les fervents défenseurs de cette théorie, la dégradation de la langue française mène à un appauvrissement culturel au Québec :

Dont la culture dérive au large des rives
 D'un incontinent mercantile
 [...]
 La voix francophone est noyée sous le son du sax Anglo-saxon
 [...]
 Notre syntaxe est en voie d'extinction
 Minée Contaminée Déterminée
 Par Shakespeare et ses sbires
 Y' a pas d'quoi rire
 Car j'ai malamalangué²⁸⁶

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Je chante comme une casserole. Paroles et musique : Serge Robert. *Les Colocs* (1993, BMG Québec, BG2 10557).

²⁸⁶ Malamalangué. *Manifestif* de Loco Locass (2000, Diphtongue-Audiogram / Select).

L'appauvrissement culturel est étroitement lié à la dégradation de la langue. Une des manifestations, qui confirme l'évidente détérioration linguistique, est le recours fréquent à des termes issus d'une langue étrangère et qui en viennent à s'immiscer dans le langage courant. C'est le cas des anglicismes qui peuvent, à la limite, donner l'impression d'envahir la langue française :

Un petit cool par-ci, beat par là / Whatever man, we speak like we ... / « Speak white » Wouanh! / J'ai la voix blanche à trop m'être tu / au silence Blanches négresses et nègres blancs / Nos mots sont des balles à blanc Pan! / Beaucoup de bruit pour rien car le lendemain / JE ME SOUVIENS de rien / Aphasie, avachi Chie dans son froc de french frog / Vagissant piternellement / Le Québec de lièvre n'en finit pas de naître... pas / Ceux qui tracèrent la trachée d'une voix / Qui n'a pas la portée d'un crachat / J' mâche pas mes mots / C'est pas d' la mash potato²⁸⁷

L'abondance d'anglicismes dans ce passage montre bien qu'ils contribuent à la dégradation de la langue. Le groupe illustre, par cet exemple, que la lutte n'est pas terminée, d'où l'importance de poursuivre le combat pour la survie de la langue française:

Tous et toutes, professeurs, citoyens, animateurs de Musique Plus et politiciens
Je nous accuse au tribunal de la conscience D'avoir immolé le français sur
l'autel de l'indifférence Malgré que le combat soit perdu d'avance – même en
France – Nous défendons notre patrie contre l'anglosphyxie²⁸⁸

Malgré sa résignation évidente devant l'issue du combat, il reste que le parolier du groupe Loco Locass se pose comme fervent défenseur de la langue française. La dégradation de la langue entraîne donc un appauvrissement culturel qui contribue, à son tour, à une diminution de la qualité artistique, notamment en matière de chanson. Outre la langue et l'image, l'autre facteur pouvant atténuer la qualité de la chanson, selon l'auteur-compositeur-interprète, est la nostalgie. En effet, il y aura toujours des éternels nostalgiques qui croiront que la qualité des

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Malamalangué. *Manifestif* de Loco Locass (2000, Diphtongue-Audiogram / Select)

chansons se dégrade d'année en année. Pour ces derniers, la bonne chanson est perdue et elle ne reviendra plus :

L'Amérique a oublié
 Sa nostalgie sur le highway
 La bonne chanson s'en est allée
 Dans un juke-box discontinué²⁸⁹

Cette idéologie, qui fonctionne, en quelque sorte, à l'image du paradis perdu, n'est certes pas partagée par tous. Quoi qu'il en soit, elle démontre bien le conflit générationnel entre les artistes de la relève qui, selon les « vétérans », ne font pas de la bonne musique, car ils éprouvent un sentiment de nostalgie en regard de la musique d'une époque antérieure. En somme, l'écriture pour l'autre, sous forme de commande, est maintenant abordée comme sujet principal dans les paroles de certaines chansons.

En ce qui concerne l'écriture pour l'autre, mises à part les commandes, il y a aussi les adresses ou plus spécifiquement les dédicaces qui s'y rattachent. Il s'agit de chansons écrites pour un « toi », souvent anonyme et qui mérite, selon l'auteur, qu'une chanson lui soit personnellement adressée :

J'aurais dû t'le dire te l'écrire
 Mais aujourd'hui je me reprends
 Tu vois
 J'ai composé pour toi cette chanson
 Pour toute la vie sera ta chanson
 C'est un peu tard, mais j'pouvais pas
 Faire autrement²⁹⁰

L'auteur a donc composé spécialement une chanson pour ce « toi ». Comme s'il était plus facile de faire entendre ses émotions à travers la chanson, que lorsqu'ils partageaient des

²⁸⁹ La bonne chanson. Paroles : Lucien Francoeur. Musique : Pierre A. Gauthier. *Dans la jungle des villes* (2001, Star, STR-CD-8129). Éditions Musicales Di Cesare DPA Inc.

²⁹⁰ Ta chanson. Paroles et Musique: G.Boucher. *L'essentiel* (1991, Melon-Miel, MM-511).

moments ensemble. Il s'agit donc d'un moment d'intimité que l'auteur partage avec ses auditeurs, mais qui s'adresse, en fait, à l'être cher à qui la chanson est destinée :

Cent fois ces mots je les ai dits
 Ces mots que d'autres avaient écrits
 De toute ma voix, de toute mon âme
 [...]
 Tous les blues sont écrits pour toi
 [...]
 Les mots te brûlent un par un comme s'ils
 Comme s'ils t'appartiennent enfin
 Ces blues étaient les tiens²⁹¹

L'interprète avoue avoir chanté les mêmes mots à maintes reprises, mais elle précise qu'ils s'adressaient à « toi ». Il y a donc, dans ce cas précis, une distinction entre les auditeurs et le destinataire. Elle chante, bien entendu, pour les auditeurs, mais comme elle s'adresse aussi à quelqu'un de particulier, il devient le destinataire privilégié de la pièce musicale. Les auditeurs sont donc témoins d'un moment d'intimité entre la chanteuse et son destinataire, celui à qui elle s'adresse spécifiquement. Il y a aussi, dans les deux extraits, le fait que le parolier, également compositeur, diffère de l'interprète. Même si l'interprète prend en charge le texte, et qu'il devient, par la magie de la voix, le narrateur principal, il n'a pas écrit la chanson. Les mots ont été écrits par d'autres ; ce qui tend à élargir le concept d'intimité. Elle est, en effet, partagée entre les deux personnages du texte, le « je » et le « toi ». De ce point de vue, le véritable « je » demeure donc autant anonyme que le « toi ». Céline Dion, pour sa part, aborde cette distinction, lorsqu'elle avoue que les mots ont été écrits par d'autres, mais elle résout cette différence, en partie, quand elle affirme que cela lui importe peu, puisque les blues sont tous écrits pour « toi ». De cette façon, elle consent à ce que les paroles émanent des autres, mais elle parvient tout de même à se les approprier. L'auteur-compositeur qui est aussi interprète, quant à lui, n'a pas à s'approprier les textes, puisque c'est évidemment lui-même qui les rédige. Il peut lui arriver d'adresser ses chansons à nul autre que lui-même :

²⁹¹ Tous les blues sont écrits pour toi. Paroles et musique : Jean-Jacques Goldman. *S'il suffisait d'aimer* de Céline Dion (1998, Sony Musique, CK 80339)

« Une chanson pour moi / Pour personne d'autre »²⁹². Ce qui peut paraître somme toute curieux étant donné que la chanson sera écoutée par plusieurs auditeurs. Le destinataire spécifique est lui-même et les auditeurs sont invités à partager ce moment d'intimité. Ils sont donc témoins d'un monologue intérieur, où l'auteur s'adresse à lui-même. Il peut s'agir d'un moment intime pour le destinataire, où l'auteur-compositeur-interprète cherche à se faire rassurant :

la chanson que tu chantes
je l'ai souvent chantée
et la corde dont tu veux te pendre
je l'ai souvent nouée²⁹³

Le suicide est un questionnement assez intime et l'auteur en parle dans une volonté de rassurer la personne concernée, et non pas pour dévoiler à tous ses intentions secrètes. Inversement, d'autres veulent partager leur intimité sur les ondes :

Quand j'entends cette chanson là sur les ondes
De ma FM j'téléphone à ma femme
Pour lui offrir ce collier de secondes
Deux noires une blanche, deux blanches une ronde²⁹⁴

Le cadeau offert à sa femme est une chanson qui joue sur les ondes radiophoniques. Encore une fois, l'auditeur est relégué à une position de témoin; ce qui résume bien sa position, car l'auteur-compositeur-interprète s'adresse spécifiquement à l'autre. Une précision s'impose, puisque le « toi » est anonyme, ainsi il peut s'agir de n'importe qui, et ce n'importe qui peut même inclure un auditeur.

²⁹² Une chanson pour moi. Paroles et musique: Daniel Bélanger. *Rêver mieux* (2001, Audiogram, ADCD 10150).

²⁹³ Promeneur. Paroles et musique : Jean Leloup. *La vallée des réputations* (2002, Audiogram, ADCD-10159)

²⁹⁴ Les ondes. Paroles et musique : Robert Charlebois. *Doux sauvage* (2001, La Tribu, TRIB21613)

3.3 Les motivations de l'auteur-compositeur-interprète

3.3.1 Faire ce qui me chante

Les motivations de l'auteur-compositeur-interprète sont évidemment nombreuses, mais, d'abord et avant tout, il désire faire ce qui lui plaît; ce qui signifie aussi, bien entendu, se libérer de certaines contraintes et de faire, selon sa propre expression, ce qui lui chante : « Je peux rêver, chanter, danser même la nuit / Jouer de la guitare faire ce qui me chante »²⁹⁵. Le fait d'être artiste lui permet d'être un peu marginal et cela lui octroie la liberté de vivre pleinement. Bref, de faire ce qui lui chante. Il n'est pas le seul à employer cette expression pour évoquer, bien sûr, sa propre liberté : « Pour retrouver le goût d'chanter / Et me prouver que j'peux changer [...] J'écris c'qui m'chante / J'écris c'qui m'chante »²⁹⁶. Dans ce cas, la liberté est nécessaire à la poursuite de sa carrière. Il s'agit presque d'une condition intrinsèque pour ces artistes qui circulent dans le milieu, depuis plusieurs années, voire des décennies. Les artistes émergents aimeraient sûrement eux aussi faire ce qui leur chante, mais ils semblent devoir respecter de nombreuses obligations qui ne leur permettent pas encore d'employer à juste valeur l'expression. Néanmoins, ils se permettent une certaine liberté, surtout en ce qui concerne leur production artistique, pour laquelle ils semblent se renfermer sur eux-mêmes pour le faire. Daniel Bélanger attend près d'une dizaine d'années après la parution de son premier album²⁹⁷, avant d'écrire *Une chanson pour moi* :

Une chanson pour moi
 Pour personne d'autre
 Pour un peu de réconfort
 Quand plus rien qui bat ne va
 Une chanson pour du soleil
 Quand il n'est plus qu'un objet
 Dans le rayon des suspendus

²⁹⁵ Avec la liberté. Paroles et musique : Claude Dubois. *À suivre* (1991, Pingouin, PN-110)

²⁹⁶ J'écris c'qui m'chante. Paroles : Diane Dufresne. Musique : Daniel DeShaime. *Détournement majeur* (1993, Amévilys, AMC-1005)

²⁹⁷ Le premier album de Daniel Bélanger s'intitule *Les insomniaques s'amusent* (1992, Audiogram, ADCD10066).

Pour un peu me féliciter
 De ne pas mourir à tout bout de champ
 Chaque fois que je devrais
 Et surtout pour mieux me comprendre
 Dans ma dramaturgie²⁹⁸

Dans cette chanson qu'il a écrite pour lui-même, il résume bon nombre de motivations personnelles qui expliquent pourquoi il écrit des chansons : d'abord pour se reconforter lorsqu'il est désespéré, aussi pour se féliciter de poursuivre son cheminement en préférant la vie à la mort, puis enfin pour mieux se comprendre. La chanson qu'il a écrite pour lui-même lui permet donc de dire ce qu'il pense sans « avoir l'air d'un chien battu », c'est-à-dire d'un chien qui aurait reçu plusieurs coups et qui attirerait ainsi la pitié :

Une chanson pour dire
 Ce qu'on ne dit pas
 Sans avoir l'air d'un chien battu
 Ou d'un fruit mou sur espadrille
 Pour au moins me savoir mieux
 Pour un peu accepter
 L'irréparable et l'insensé
 Comme la solitude universelle
 Comme l'incommunicable soi
 Pris tout en dedans
 Une chanson pour m'assurer
 D'une présence dans le monde²⁹⁹

Ses propos prennent une tournure philosophique en ce qui a trait à sa condition d'homme. Sa réflexion aboutit là où l'auteur finit par avouer que sa chanson lui assure une présence dans le monde. Il écrit donc des chansons pour se sentir exister. Aussi, il s'agit d'un moyen lui permettant de se reconforter sur le sort de l'homme dont la finalité est la mort, la chanson lui permettant ainsi de survivre à sa propre finalité. Le refrain, à lui seul, résume bien l'ensemble

²⁹⁸ Une chanson pour moi. Paroles et musique: Daniel Bélanger. *Rêver mieux* (2001, Audiogram, ADCD 10150). Édition: Éditorial Avenue.

²⁹⁹ *Ibid.*

de sa réflexion : « Parce que rien ne rime à rien / Parce que le temps n'est qu'un leurre »³⁰⁰. Quand il affirme que le temps est un leurre, il devient évident que rien n'a de sens, car la compréhension du monde par l'homme est conçue en fonction du temps. En effet, l'homme cherche à mettre de l'ordre dans ce qui l'entoure et, pour ce faire, il croit avoir trouvé un sens au chaos en l'organisant en fonction d'un espace temporel, compris entre un début et une fin quelconque. Le monde, étant ainsi compris par l'homme, et le fait d'affirmer que le temps est un leurre, signifie une perte de sens. L'auteur tente donc, à travers la chanson, de donner un sens à son existence; ce qui a pour effet d'être réconfortant. Le réconfort ainsi procuré est donc très personnel dans la mesure où c'est la chanson qui lui fournit un refuge, lorsqu'il a l'impression que plus rien ne va bien, mais elle lui permet aussi de survivre à sa propre finalité, sans oublier que c'est en se refermant sur lui-même, dans la chanson, qu'il parviendra à écrire ce qui lui chante !

3.3.2 Dénonciation passive

L'auteur-compositeur-interprète chante aussi pour dénoncer des situations qu'il considère comme déplorables. Étant donné qu'il ne croit plus vraiment au pouvoir de la chanson pour les résoudre, il se contente de les dénoncer passivement dans ses chansons sans engager un quelconque combat. Il ne s'agit donc plus d'une dénonciation active où l'artiste croit au pouvoir de la chanson pouvant apporter une amélioration ou, du moins, un changement, mais plutôt d'une dénonciation passive permettant tout au plus de soulager sa conscience. C'est le cas de Jean Leloup qui fait un bilan peu reluisant du XXe siècle en matière d'histoire de guerre lors du déclenchement de la Guerre du Golfe dans une chanson qui s'achève ainsi :

J'en étais à ces réflexions
 Quand tout à coup je me sens con
 Assis par terre dans le salon
 Je ne fous rien je suis un con
 [...]

³⁰⁰ *Ibid.*

Hier soir DJ a sauvé mon âme avec cette chanson (bis)³⁰¹

L'auteur semble vouloir faire quelque chose contre la guerre, puisqu'il prend la peine de dénoncer ses nombreuses conséquences désastreuses, mais il se sent à la fois impuissant en regard de la résolution du conflit. Comme il ne sait que faire concrètement, il choisit d'écrire une chanson sur le sujet. Du moins, il aura « sauvé son âme » grâce à la chanson et c'est une raison suffisante pour motiver son écriture. L'impuissance de l'artiste, en regard des situations désastreuses, peut aussi se manifester par une indifférence marquant la fuite des problèmes :

Si c'est inquiétant
J'ai autre chose à faire
Et j'passe pas mon temps
À regarder en l'air

Le côté mystique ça me rend sceptique
J'en ai assez de parler de politique
Tant qu'à la science c'est trop mathématique
L'histoire de l'univers, c'est pas d'mon affaire

J'me d'mande c'que j'vas faire
Avec le chimique
Tout ça se complique
Y'a des courants d'air

L'électromagnétique
Ça devient chronique
Face à tous ces hic
Moi, j'ai besoin d'air³⁰²

Même si l'interprète dans cet extrait souligne sommairement quelques problèmes, elle les évite en montrant son impuissance, mais surtout en témoignant son indifférence. Elle tente ainsi de justifier sa fuite des problèmes, tout en soulageant un peu sa conscience, du fait qu'elle emprunte un détour pour les exposer dans sa chanson, tout de même. Le fait de

³⁰¹ 1990. Paroles : Jean Leloup. Musique : James DiSalvio, Alex Cochard, Yves Desrosiers, François Lalonde, Gilles Brisebois. *L'amour est sans pitié* (1990, Audiogram, ADDC-10036)

³⁰² Le ciel connaît la musique. Paroles : Diane Dufresne. Musique : Marie Bernard. *Détournement majeur* de Diane Dufresne (1993, Amérilys, AMC-1005)

sembler ne rien voir de ce qui se passe, soit par impuissance ou par manque d'intérêt ou indifférence, est pourtant une position adoptée par plusieurs personnes. C'est d'ailleurs ce que dénonce Daniel Boucher :

Poète des temps gris
 Y aimerait ça ne rien voir
 Comme tout le monde, pas s'en faire
 Comme tout le monde, toutte connaître
 Pis toutte savoir
 Parler sans dire, pis regarder sans voir³⁰³

Le chanteur se définit comme celui qui voit les répercussions négatives de certaines situations et qui se doit de les dénoncer. Il se sent ainsi à contre-courant et il aimerait bien se soulager la conscience en opposant une indifférence comme les autres. Comme il ne peut pas se fermer les yeux, il en vient à reprocher aux autres leur indifférence, avant de se ressaisir et d'être fier d'affronter les problèmes qu'il perçoit grâce à sa lucidité :

Y adore le monde, mais y est tout seul au monde
 Y mouille dans son désert
 Ce p'tit homme seul qui va son chemin
 La tête baissée, mais fier
 Fier d'aller face au vent mauvais
 Fier d'aimer même en enfer
 Fier de lui
 Fier de toé aussi³⁰⁴

L'auteur sent sa différence, issue d'une lucidité lui permettant de voir ce que les autres veulent ignorer. Il peut ainsi dénoncer simplement en exposant ce qu'il voit. Il n'a donc pas à s'engager activement ; ce qui pourrait se manifester, entre autres, par la proposition de certaines solutions. La dénonciation reste passive dans la mesure où elle ne fait qu'exposer d'une série de situations difficiles, sans amorcer aucune solution :

³⁰³ Le poète des temps gris. Paroles: Daniel Boucher. Musique: Daniel Boucher, Eric de Sève, Daniel Grégoire, Jonathan Ménard. *Dix mille matins* (1999, GSI Musique, GSIC-984)

³⁰⁴ *Ibid.*

Dans la nuit américaine
 Les routiers de la semaine
 Vont encore se réfugier
 Dans les repaires mal éclairés
 [...]

Dans la nuit américaine
 Les enfants ont de la peine
 Personne ne les entend rêver
 Dans le cauchemar climatisé
 [...]

Dans la nuit américaine
 Les junkies n'ont plus de veine
 Personne ne les entend râler
 Dans les buildings désaffectés
 [...]

Dans la nuit américaine
 Les gitans de la déveine
 Vont encore s'échouer
 Sur le boulevard des rêves brisés³⁰⁵

L'artiste fait certes de la dénonciation passive : il ne propose aucune solution, mais il se soulage la conscience. Ce soulagement vient du fait, qu'à son avis, il a écrit une bonne chanson traitant des gens démunis : « L'Amérique a retrouvé / Sa nostalgie sur le highway / La bonne chanson s'est mise à jouer / Dans un juke-box illuminé »³⁰⁶. La bonne chanson est nul autre que la sienne et, dans ce sens, l'auteur peut croire qu'il a fait une bonne action. Or, c'est peut-être le cas étant donné que la dénonciation, même passive, d'une situation constitue un premier pas vers une amélioration. La dénonciation passive, à travers la chanson, permet une réflexion, autant sur la situation critique que sur les motivations personnelles qui poussent la personne à l'écrire :

L'histoire du monde pis mon histoire sont mélangées
 J viens juste de r'vivre cent mille autres vies en une seconde
 Toutes mes conneries pis l'ambition de l'humanité

³⁰⁵ La bonne chanson. Paroles : Lucien Francoeur. Musique : Pierre A. Gauthier. *Dans la jungle des villes* (2001, Star, STR-CD-8129). Éditions Musicales Di Cesare DPA Inc.

³⁰⁶ *Ibid.*

Ca r'vient au même y'a pas d'coupable, y'a pas de honte³⁰⁷

Il ne s'agit peut-être pas de trouver de coupable, mais bien de se soulager la conscience :

Mais j'suis heureux parce qu'au moins j'meurs l'esprit tranquille
 J'vais recommencer mon autre vie d'la même façon
 J'vas avoir d'l'instinct, j'vas rester fidèle à mon style
 L'entente parfaite entre mon coeur et ma raison³⁰⁸

L'esprit tranquille, ou encore le soulagement de la conscience, s'obtient donc par un équilibre entre le cœur et la raison. Selon cette conception, pour soulager la conscience de l'auteur-compositeur-interprète, la dénonciation passive est justement cet équilibre entre la raison qui ne croit plus vraiment au pouvoir de la chanson en matière de résolution de conflit et le cœur qui ne peut s'y résoudre.

3.3.3 Poursuivre le combat

Bien que la dénonciation passive ne propose aucune solution et qu'elle semble permettre à l'auteur-compositeur-interprète de se déculpabiliser, elle ne signifie pourtant pas qu'il ait abandonné le combat. Sur ce point, les artistes sont partagés entre le désir de participer à l'amélioration de certains maux sociaux et l'affaiblissement de la croyance au pouvoir de la chanson pour y parvenir. Autrement dit, l'utilité de la chanson, en tant que forme artistique, est bien plus proche du divertissement que du véhicule de la propagande. Or, le fait qu'elle soit d'ordre public, donc accessible à tous, lui permet de véhiculer certaines idées ou conceptions. Son but premier n'est donc pas de faire de la propagande, mais son aspect public lui permet de le faire. Malgré tout, elle semble ouvrir l'accès à un discours public, puisqu'elle est un véhicule permettant la diffusion d'information ; ce qui est un premier pas vers un changement visant une amélioration. Cette parcelle de pouvoir, bien qu'elle soit difficilement évaluable (mesurable ou quantifiable) doit être utilisée

³⁰⁷ Dehors Novembre. Paroles : André Fortin. Musique : André Fortin et Jimmy Bourgoing. *Dehors novembre* de Les Colocs (1998, Le Musicomptoir, MUS2-1077)

³⁰⁸ *Ibid.*

judicieusement. L'auteur-compositeur-interprète sait comment le gérer en le dispersant en trois actions spécifiques : la résistance, l'union et la persévérance.

Comme dans le cas de la dénonciation passive, le combat s'amorce par la divulgation d'information. Celle-ci concerne généralement un problème qui serait souhaitable de régler, selon l'artiste. Après avoir fait état de la question, l'auteur-compositeur-interprète qui désire engager un combat propose certaines actions. Ces dernières sont variées, mais celles qui sont privilégiées par l'auteur-compositeur-interprète sont : la résistance, l'union et la persévérance. Certaines de ces actions pouvant être combinées. Commençons par la divulgation d'information, où l'artiste demande simplement à être entendu :

Voilà donc pourquoi je chante
 Voilà mon utilité
 Que ma chanson soit vivante
 Au point d'être écoutée
 Par un joyeux fonctionnaire
 Qui serait si haut placé
 Qu'il trouv'rait quèqu'chose à faire
 Avec cette bonne idée³⁰⁹

L'idée consiste à divulguer l'état de la question dans une chanson qui sera diffusée. L'auteur espère qu'elle sera entendue par quelqu'un qui aura le pouvoir d'améliorer la situation. Dans ce cas, la solution est mise entre les mains d'un tiers qui sera habilité à effectuer un changement selon son propre jugement. Le danger reste que, soit la personne n'entende pas l'appel de l'artiste, soit que le tiers apporte un changement non satisfaisant. Il n'en demeure pas moins que la divulgation ou la diffusion de l'information est un premier pas vers une amélioration. Ceux qui refusent mettre l'avancement de leur cause entre les mains d'un tiers, proposent eux-mêmes des actions possibles, voire des ébauches de solutions. C'est le cas de ceux qui proposent la résistance, l'union et la persévérance.

³⁰⁹ In vitro (La cage vitrée). Paroles et musique : Plume Latraverse. *Chansons pour toutes sortes de monde* (1990, Dragon, CD-0901)

Vu qu'il s'agit de l'action la moins répandue, la résistance consiste en l'essai de rendre sans effet une action dirigée contre soi. C'est le cas de la résistance lyrique qui veut utiliser la langue française pour lutter contre l'invasion linguistique anglophone pour la préserver:

Nous avons pris le maquis linguistique / Et opposons à l'Amérique une
résistance lyrique / Notre tactique est unique et consiste en la verbalistique /
Nous faisons flèche de tout mot / Nos arbalettres envoient des carreaux lexicaux
/ Au macrophone, les Loco détonnent / Et proposent, entre autres choses / Une
prose qui ose et qui désankylose / Si texturé soit-il / Ton texte doit expliquer le
contexte de ton cortex car / Sans sens le son n'est que sensation / Mais sans son
le sens est sans action³¹⁰

L'arme engagée dans le combat visant à préserver la langue française est nul autre que le langage. La chanson se prête bien à la résistance, étant donné qu'elle est construite de mots ayant un sens et qui vise une action. Pour que sa résistance réussisse, il ne doit pas lutter seul. L'union est donc nécessaire et c'est justement l'action la plus fréquente pour engager un combat à travers une chanson. Il faut avouer que c'est une action qui se prête bien à la chanson vu son effet rassembleur. La chanson permet effectivement d'unir le chanteur et ses auditeurs sur un sujet quelconque, comme s'ils devenaient une seule et même personne :

Tout d'un coup ça vaut la peine / De laisser sa laisse / Tout d'un coup tu es la
somme / De l'infini festif / Tout d'un coup tu es la source / Du Grand beat de
drum, bonhomme // Tout d'un coup c'est le troupeau qui runne / Tout d'un coup
on forme tous ensemble / Une seule et même âme / Une seule et même
personne³¹¹

Le fait de s'unir peut octroyer un immense pouvoir au groupe, en raison du nombre de personnes partageant la même opinion. Autrement dit, si chacun fait une petite action, cette action peut devenir immense en raison du nombre de personnes à l'effectuer. C'est le principe proposé par un chanteur qui demande à tout le monde dans sa chanson d'entonner ensemble le refrain :

³¹⁰ Malamalanguie. *Manifestif* de Loco Locass (2000, Diphtongue-Audiogram / Select)

³¹¹ Rasseye 2. Paroles et Musique : Daniel Boucher. *La patante* (2004, Boucane Bleue, BBCD1234)

Je voulais être justicier
 Chanter pour les déshérités
 Prendre aux nantis
 Rendre aux petits
 Mais la chanson m'a enrichi
 Le malheur se vend tellement bien
 Y a toujours une guerre dans un coin
 Le vrai bonheur c'est mieux qu'un joint
 J'voudrais que tout l'monde chante ce refrain ³¹²

Il demande aux auditeurs de chanter avec lui « l'amour » ; l'idée étant que si tout le monde chante l'amour, ils ne se battront pas durant ce temps. Évidemment, il s'agit d'une utopie. D'abord, la diffusion de la chanson est restreinte à ceux qui veulent l'écouter et elle ne rejoindra pas tout le monde, ensuite les auditeurs doivent accepter de se prêter au jeu, puis finalement la chanson est limitée dans sa durée et, par conséquent, les gens ne chanteront donc pas éternellement l'amour. Il faut souligner qu'il s'agit d'une belle utopie qui emploie ce procédé qu'est l'union de plusieurs voix. Le rassemblement demeure tout de même une arme non négligeable pour l'avancement d'une cause. Il peut s'agir de s'assembler pour manifester son mécontentement :

Descendons tous à la rue chanter
 L'ouverture d'esprit est sans danger
 Les gens sont tous robotisés
 Les gens vivent à un rythme effréné
 On devrait bouger la société
 Arrêter de travailler
 On pourrait partir et voir le monde
 Car la vie n'est pas si longue³¹³

Le groupe manifeste une intention de faire bouger la société et, pour cela, il faut se rassembler. La chanson devient donc le moyen privilégié par le groupe pour divulguer et

³¹² Le chanteur masqué. Paroles : Coluche. Musique : Robert Charlebois. *Le chanteur masqué* (1996, Solution, SNC-810)

³¹³ Descendons tous à la rue. Paroles et musique : Hugo Perreault. Plan B d'Okoumé (2000, Musi-Art, MACD-5838)

diffuser leur mécontentement qui mènera à un rassemblement pour manifester. Enfin seulement un changement qui vise l'amélioration pourra être accompli. Encore une fois, aucun projet précis n'est envisagé, sans compter que l'information, quant au moment prévu pour l'événement, est absente. On conteste le système en place, sans vraiment savoir par quoi le remplacer. L'avancement du projet est donc mis entre les mains d'un ou de tiers, qui d'abord devront entendre la chanson, ensuite s'intéresser à la cause, puis enfin apporter un changement quelconque. Personne, pas même l'auteur de la chanson, ne peut prévoir l'aboutissement du projet, c'est-à-dire à savoir si le changement sera profitable ou non. En fait, les membres du groupe visent un changement, car ils ne peuvent plus tolérer la situation actuelle, donc, à la limite, le changement, quel qu'il soit ne peut être pire que la situation actuelle devenue intolérable. Au moins, le premier pas aura été fait, c'est-à-dire, la dénonciation divulguée et diffusée à travers la chanson. Le principe de l'union est donc de rassembler un maximum d'individus sur un projet quelconque, mais le pouvoir de la chanson se limite à la divulgation et la diffusion de l'information, souvent dénonciatrice.

La persévérance, pour sa part, est fondée sur le principe de croire assez fortement à un projet pour ne pas l'abandonner. La persévérance s'illustre très bien par un projet bien spécifique au Québec, qui est celui de la souveraineté. Énoncé dans les années soixante-dix, le projet a été l'objet d'un référendum à deux reprises, soit en 1980 et en 1995. Malgré le double échec du projet, il est demeuré dans la mire du parti politique qui l'avait élaboré, et ce, encore en 2006. Une chanson fait état de la question et elle commence par souligner l'héritage légué par René Lévesque, un personnage incontournable en la matière :

Mais loin de moi, René
L'envie d'en beurrer épais
Ou de trop te glorifier
Le monde l'a déjà assez fait

Mais c'est quand même un peu dommage
De voir que de ton héritage
Il reste juste ma p'tite chanson
Pis un boulevard à ton nom³¹⁴

³¹⁴ Lettre à Lévesque. Paroles et musique : Les Cowboys Fringants. *La grand-messe* (2004, La tribu, TRICD-7233)

Après avoir insisté sur l'importance du rôle de René Lévesque aux yeux des Québécois, le groupe expose une redéfinition du projet, mieux adapté à leur époque :

Si on r'garde ça René
 Les enjeux ont bien changé
 Et les jeunes se conscientisent
 Faudrait écouter ce qu'ils disent
 [...]

 Moi j'verrais un pays
 Qui ferait un compromis
 Entre les mots écologie
 Justice et économie

Parce que bien avant ma Patrie
 Et toutes les politicailleries
 J'prône les causes humanitaires
 Et j'suis amoureux de la terre³¹⁵

Toujours en s'adressant à René Lévesque, comme s'il s'agissait de demander son approbation de l'au-delà, le groupe propose une version personnalisée d'un projet qui a évolué. Il s'agit également d'informer leur auditoire sur la façon dont ils envisagent la question, dans l'espoir bien sûr d'être entendu. Il vise ainsi le rassemblement qui pourrait peut-être mener à un changement innovateur :

Alors j'sais pas c'que t'en penses
 Mais pour moi ça a ben du sens
 De faire quecqu'chose de rassembleur
 Qui frait d'nous des innovateurs

Une société plus équitable
 Où l'développement serait durable
 Et là c'est sûr que j'cocherais «oui»
 Pour un pays...³¹⁶

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

Même si leur approbation au projet est soumise à certaines conditions, l'espoir d'y parvenir subsiste. C'est alors que la persévérance est exprimée le plus explicitement :

Facque d'ici-là j'prends c'qui m'reste
De ma fierté de Québécois
Et j'te dis, René : «À la prochaine fois!»
Et j'nous dis : «À la prochaine fois!»³¹⁷

La persévérance est donc de croire fortement à un projet qui, dans ce cas-ci, a été amorcé par René Lévesque, et de ne pas l'abandonner en continuant de croire à sa possible résolution. En somme, peu importe l'action entreprise, il faut retenir que le pouvoir de la chanson se limite à la divulgation et à la diffusion de l'information. Il s'agit, tout de même, d'un moyen d'action qui peut s'avérer fort efficace, puisque c'est un début vers un quelconque changement. L'important c'est d'y croire, et pour cela, il faut :

Se rendre compte / Que finir par faire c'qu'on veut // Ça s'peut / Ça s'peut / Ça s'peut // Tout d'un coup tu t'aimes / Tout d'un coup tu sonnes / Tout d'un coup tu trouves ça l'fun, Bonhomme / Tout d'un coup qu'ça fait moins mal que ce qu'en disent les curés et les nonnes // Les affaires avancent / Mais sont jamais finies / J'pense / Même celles qu'on pense que oui // Tout d'un coup ta toune est bonne, bonhomme / Tout d'un coup que c'est sans game que tu fais ta place parmi les hommes // Les affaires avancent / Mais sont jamais finies / J'pense / Même celles qu'on pense que oui, t'sais // Dans ces cas-là / Resseye / Resseye / Resseye...³¹⁸

3.4 Synthèse et évolution de la figure de l'auteur-compositeur-interprète

L'auteur-compositeur-interprète subit une rupture interne, qui s'explique par la division même du sujet entre l'auteur-compositeur qui fait de la création, et l'interprète qui est devenue une vedette. Ces deux positions sont bien différentes, la première est au service

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Rasseye 2. Paroles et Musique : Daniel Boucher. *La patente* (2004, Boucane Bleue, BBCD1234)

de l'art ; la deuxième, au service de l'industrie. L'auteur-compositeur et/ou interprète, coincé à l'intérieur de ce schème, tente vainement d'y échapper. À cela s'ajoute une distinction très nette entre les artistes consacrés et ceux de la relève qui vivent le conflit différemment. Alors que les artistes émergents le vivent avec beaucoup de difficulté à percer le marché, les artistes consacrés affirment faire ce qui leur chante, malgré le conflit. Il en ressort tout de même une profonde dualité qui se manifeste jusque dans l'écriture des textes. L'écriture pour l'autre, faite sous forme de commande, en est le résultat le plus probant, puisque la distinction entre le créateur et l'interprète se manifeste au plus haut point. Bien que les commandes puissent se faire d'un commun accord et pour le bénéfice de tous, elles traitent aussi d'une certaine pression exercée sur l'auteur-compositeur pour qu'il produise rapidement une chanson. Le danger de l'écriture sur commande réside dans l'appauvrissement du texte, puisque le bénéficiaire est plus intéressé par la rapidité d'exécution que par la qualité artistique. L'appauvrissement de la qualité artistique peut aussi être attribué à l'importance accordée à l'image ainsi qu'à la dégradation de la langue. Enfin, il y aura toujours les éternels nostalgiques qui croiront à la disparition de la bonne chanson avec les années. Pendant que certains se résignent en croyant à l'appauvrissement de l'art, d'autres persévèrent avec l'espérance de pouvoir encore l'enrichir. Voilà pourquoi, il est important pour l'auteur-compositeur et/ou interprète de continuer à faire des chansons. La survie de la chanson québécoise dépend de ses créateurs et c'est elle qui devient cruciale dans les textes, et elle surpasse même les combats sociopolitiques. L'auteur-compositeur-interprète peut se battre pour l'avenir de la chanson au lieu de se percevoir comme un témoin passif des catastrophes à l'échelle mondiale.

CONCLUSION

Le quantité de chansons québécoises qui se choisissent elles-mêmes comme sujet de discours est assez impressionnante. Il faut rappeler que l'autoreprésentation traduit une volonté de s'inscrire dans un champ artistique spécifique. Comme la chanson n'a pas d'instances de consécration universitaire et qu'elle est très peu traitée dans les deux champs d'études dont elle relève, soit la musicologie et les études littéraires, elle doit se constituer un champ autonome régi par ses propres lois. Pour pallier cette absence, l'industrie du disque et du spectacle a créé, à partir de 1978, une véritable instance de consécration : l'ADISQ. Dès lors, un véritable « star system » québécois se constitue. Ainsi, les auteurs-compositeurs-interprètes qui ressentent un besoin de reconnaissance, analogue à celui des artistes des autres disciplines, peuvent viser l'acquisition d'un statut institutionnel. Ils s'autoreprésentent dans leurs chansons pour marquer leur appartenance au champ artistique spécifique de la chanson québécoise.

L'acquisition d'un statut uniquement institutionnel est insuffisante pour l'artiste créateur. En plus d'être exigeante et contraignante, l'industrie ne pense qu'à l'aspect lucratif de l'entreprise artistique. L'artiste est désormais coincé entre l'art et l'industrie. Ses pulsions créatrices, déterminées par ses propres critères de qualité artistique, peuvent entrer en conflit avec son désir de vivre de ses chansons ; ce qui le contraint à s'adapter aux lois du marché. Ainsi, le chansonnier porte-parole (1957 à 1977) est coincé entre l'industrie naissante et l'artisanat, l'anti-vedette (1978 à 1989) refuse d'être une vedette sans pour autant être ne mesure de faire de l'art pour l'art comme le musicien de la rue et l'auteur-compositeur et/ou interprète (1990 à 2004) qui vit une scission interne entre l'auteur-compositeur (le côté création) et l'interprète (le côté commercial). Ce conflit majeur entre l'art et l'industrie est une constante dans l'évolution de la chanson québécoise moderne, abordant le thème de l'autoreprésentation.

L'exposition du conflit apparaît surtout lorsque l'artiste traite de sa condition. Il est partagé entre sa volonté de *chanter pour vivre* ou bien de *vivre pour chanter*. Il sent qu'il

n'est pas aussi libre que le musicien de la rue tout en refusant d'être une vedette. En outre, il est divisé entre son désir de création et les impératifs commerciaux. L'artiste expose le conflit tel qu'il le perçoit dans sa réalité subjective, mais aussi à travers le regard des autres. Pour ce faire, il lui arrive de se projeter dans la peau d'un autre, mais le plus souvent il se regarde à travers les yeux de son public. Sur ce point, le spectacle demeure le lieu privilégié de rencontre entre l'artiste et son public, puisque c'est dans ce contexte qu'ils peuvent mieux mesurer leur appréciation mutuelle. Il s'agit aussi d'une dynamique de séduction dans laquelle l'artiste et le public ont chacun leur rôle à jouer dans cette pièce. L'artiste, pour survivre en tant qu'artiste, tente de s'assurer l'adhésion et la fidélité de son auditoire et, par conséquent, il se doit d'être attentif à leurs attentes. L'artiste se définit donc en fonction du conflit entre l'art et l'industrie auquel il est confronté.

Le discours de l'artiste de la chanson québécoise porte inévitablement sur ses sources d'inspiration et sur son processus de création. Que ce soit en affirmant n'avoir rien à dire ou en cherchant ce « quelque chose » à dire, il a le mérite de créer des chansons québécoises originales. De ce fait, il marque son appartenance au champ spécifique de la chanson. Il s'insère en filiation avec ses prédécesseurs et comme précurseur de la relève. Ce qui explique le recours à l'intertextualité, peu importe que les références soient implicites ou explicites. Les références et les citations sont très diversifiées, surtout à partir de la fin des années soixante-dix. Par ailleurs, l'écriture pour l'autre, qui existe depuis longtemps surtout sous forme d'adresse à l'autre, se présente soudainement sous un autre jour, soit celui de la commande. Bien que cette pratique ne soit pas nouvelle en soi, ce n'est qu'au début des années 90 qu'elle est explicitement mentionnée dans les textes des paroliers. Bref, le discours de l'artiste est éloquent au sujet de la création autant en ce qui concerne le plan artistique que le champ qui le constitue.

Les motivations de l'artiste changent très peu dans le temps. Peut-être que le chanteur a rapidement compris que le pouvoir de la chanson réside dans la transmission du message. Tout au plus, elle permet un rassemblement idéologique. Même l'engagement politico-social, qui s'observe dans les années soixante-dix, est quasiment absent dans notre mémoire. Cela peut s'expliquer par le fait que notre corpus est composé de chansons autoreprésentatives

plutôt que de chansons engagées. Le seul engagement de l'artiste que nous avons repéré est celui qu'il entretient envers l'art. Devrions-nous nous en étonner ? Si les motivations de l'artiste apparaissent figées dans le temps, les causes sociales suscitant son adhésion évoluent. De façon générale, ses préoccupations sont de nature sociopolitique, ce qui est traité dans le premier chapitre; puis elles s'étendent à des considérations d'envergure internationale, dans le deuxième chapitre, et enfin, elles se rallient à des problématiques d'ordre environnemental, dans le dernier chapitre. À ce propos, notons que la chanson de *René Lévesque* des *Cowboys Fringants* semble décalée dans le temps, puisqu'elle reflète des préoccupations qui sont caractéristiques des années soixante-dix. Par conséquent, ce qui motive l'artiste à persévérer dans le domaine de la chanson est son engagement artistique, peu important les époques.

Comme nous l'avions annoncé dans l'introduction, le tri entre la chanson dite « à texte » et la chanson « commerciale » s'est imposé de lui-même. Même si la seconde catégorie a bien peu tendance à l'autoreprésentation, quelques exemples se retrouvent tout de même dans notre corpus : certaines chansons de Céline Dion, de Ginette Reno ou de Mario Pelchat. Ce qui démontre que certains interprètes commerciaux aspirent eux aussi à une reconnaissance artistique et qu'ils se construisent une image en conséquence. Il ne faut cependant pas oublier que ce sont de grands paroliers qui ont écrit ces chansons. Les chansons autoreprésentatives interprétées par Céline Dion sont signées par Eddie Marnay, Luc Plamondon et Jean-Jacques Goldman, alors que celles chantées par Ginette Reno sont surtout issues de la plume de Didier Barbelivien et de Michel Jourdan. Bien que la majorité de ces paroliers soient d'origine française, nous retrouvons aussi des auteurs québécois, tels que Robert Léger et Pierre Huet qui ont co-signés des textes avec Paul Piché, Luc Plamondon qui a écrit des textes interprétés par Diane Dufresne et Claude Dubois et puis Gilbert Langevin qui a écrit des paroles pour Offenbach. Que l'auteur soit d'origine québécoise ou étrangère, il n'en demeure pas moins que le fait de chanter leurs paroles confère un statut à l'interprète. En effet, les grands paroliers peuvent choisir les interprètes qui chanteront leurs textes. Ainsi, le choix du parolier contribue à confirmer le statut de l'interprète. Notons que l'inverse est aussi possible puisque un interprète peut lui aussi commander des textes et, par conséquent, contribuer à la renommée d'un parolier. Or, le statut artistique de l'interprète est

bien particulier puisqu'il suppose la question suivante : est-ce que l'interprète est un artiste ? Ce problème quant au statut de l'interprète est comparable à celui bien connu par l'acteur au théâtre, puisque les deux occupent des positions similaires en ce sens qu'ils interprètent un texte écrit par un auteur. Ils doivent s'approprier la création d'un autre artiste en incarnant un de ses personnages dans le texte. L'interprète est donc valorisé pour ses qualités de jeu artistique, voire sa versatilité à être capable d'incarner plusieurs rôles. Cette capacité, en plus de lui éviter d'être confiné à un seul rôle comme le parolier et le musicien, lui permet d'endosser plusieurs discours. La cohérence de l'œuvre tourne donc autour de l'interprète qui endosse, tout en la réunissant, la voix des autres.

Celui qui cumule le plus grand nombre de chansons « autoreprésentatives » (nous en avons repéré vingt-six) et qui domine notre corpus par le nombre et la variété de ses paroliers : c'est Robert Charlebois. Son répertoire comprend des textes signés par Didier Barbelivien, Jean-Loup Dabadie, Luc Plamondon, Coluche, Mouffe et Réjean Ducharme, et il a, en plus, écrit lui-même plusieurs de ses textes. Robert Charlebois est entouré de nombreux paroliers qui lui écrivent, ce qui lui confère un statut d'artiste consacré ; il est capable d'occuper chacune des fonctions inscrites lors de la création d'une chanson, soit celles d'auteur, de compositeur ou d'interprète. Comme il les incarne de façon simultanée ou en alternance, il devient l'illustration parfaite du problème posé par le statut de l'interprète. Nous serions portés à le définir comme un interprète, par sa capacité à réunir chacune des voix, qui peut, à l'occasion, s'interroger lui-même sur son statut particulier dans le champ artistique en écrivant certaines de ses chansons. C'est aussi le cas de Claude Dubois, qui occupe la deuxième position quant aux nombres de chansons autoreprésentatives avec vingt-cinq titres, à la différence qu'il a lui-même écrit la majorité de ses textes. Ainsi, c'est par sa production artistique qu'il tente de justifier son statut d'artiste dans le champ spécifique de la chanson québécoise. À l'inverse, les artistes qui ont une activité extérieure à l'écriture de chansons ressentent beaucoup moins ce besoin de consécration. C'est le cas de Richard Desjardins, dont le seul exemple d'autoreprésentation, repéré dans son répertoire, est « M'as m'acheter des records / De Michel Rivard ». Cet extrait de la chanson intitulée *Le bon gars* relève beaucoup plus de l'ironie que de « l'autoréflexion » sur son statut. C'est aussi le cas de Gilles Vigneault, Félix Leclerc et Georges Dor qui ont tous publié leurs chansons sous forme

de recueils de poésie et dont le pourcentage de chansons autoreprésentatives est très peu élevé par rapport à l'ensemble de leur répertoire. Ce qui tend à démontrer que les artistes qui ont une activité artistique autre que la seule écriture de chanson, ne ressentent pas autant ce besoin de réflexion à propos de leur statut.

Grâce à leurs productions de chansons autoreprésentatives, Robert Charlebois, Claude Dubois et plusieurs autres ont beaucoup contribué à l'acquisition d'un statut d'artiste, bien différent de celui des vedettes qui ont cédé aux pressions de l'industrie, car ils ont bénéficié d'un statut leur permettant de prendre la parole et de s'affirmer. Ils ont créé un lieu d'équilibre qui permet d'interroger et de redéfinir leur statut précaire. Comme leurs prédécesseurs, ils ont préparé le terrain pour l'avant garde, mais il y a lieu de s'interroger sur l'héritage qu'ils ont laissé. Bien que ces générations d'artistes aient montré la voie, soit celles de la prise de conscience, de la prise de position, de l'affirmation et de la dénonciation, ils n'ont pu emprunter le sentier menant à la résolution de conflits. Est-ce vraiment parce que la chanson ne s'y prête pas ou bien parce que les artistes se sont retrouvés en perte de vitesse par rapport au développement de l'industrie ? Si les artistes disposent d'une marge de manœuvre de plus en plus restreinte pour faire de la création, alors, à quel titre, pourront-ils revendiquer un statut artistique spécifique à la chanson québécoise ? Il reste donc à explorer d'autres avenues du domaine artistique pour savoir dans quelle direction l'art pour l'art peut évoluer dans un tel contexte socioéconomique.

APPENDICE A

LISTE SELECTIVE DE CHANSON SUR LA CHANSON (PAR NOM D'INTERPRÈTES)

Note : Les crédits apparaissent uniquement si l'auteur ou le compositeur diffère de l'interprète.

Aut'chose

Chanson d'automne. *Dans la jungle des villes* (2001, Disques Star, STR-CD-8129).

Chanson d'épouvante. *Prends une chance avec moé* (1975, Columbia, FS-90289).

La bonne chanson. *Dans la jungle des villes* (2001, Disques Star, STR-CD-8129).

Bélanger, Daniel

Chante encore. *Rêver mieux* (2001, Audiogram, ADCD 10150).

Une chanson pour moi. *Rêver mieux* (2001, Audiogram, ADCD 10150).

Belgazou

Entre Mozart et Jagger. *Belgazou* (1987, Musinfo, MUSE-411).

Benjamin, Mario

Je chante du rock' n roll. Musique : Chuck Berry. *Ces enfants-là* (2000, Production indépendante)

Je roule au son du rock' n roll. *Un autre ticket* (1995, Sélect, PGM CD-1324).

Bertrand, Pierre

Le chanteur. *Ciel Variable* (1983, Polydor, 2424.247)

Un air d'été. Paroles : Pierrette Bertrand. *Ciel Variable* (1983, Polydor, 2424.247)

Bérubé, Jean-Pierre

La marche des poètes. *Bérubé* (1975, Barclay, 80224)

Blanchet, Jacques

S'il y a des chansons. *Jacques Blanchet... aujourd'hui* (1965, Columbia, FL 321)

Boucher, Daniel

Chant d'un patriote. *Le 08-08-88 à 8h08* (2000, GSI Musique, GSIC983).

Le poète des temps gris. *Dix mille matins* (1999, GSI Musique, GSIC-984).

Matin. *La patante* (2004, Boucane Bleue, BBCD1234).

Rassemble 2. *La patante* (2004, Boucane Bleue, BBCD1234).

Brault, Manuel

À chacun sa chanson. *Pour l'amitié* (Brault et Fréchette) (1977, London, LFS.9026)

Bonhomme musique. *Brault et Fréchette* (1979, Apex, AFL-1504)

Heureusement qu'il y a la radio. *100 % romantique* (1985, Vamp, Vamp VR 107)

Les musiciens de la rue. *Manuel Brault* (1981, Pro-Culture, PPC-6002)

La musique on en prend bien soin. *Brault et Fréchette*, (1979, Apex, AFL-1504)
 Ma peau d'artiste. *Manuel Brault* (1981, Pro-Culture, PPC 6002)

Carmen, Marie

Piaf chanterait du Rock. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Germain Gauthier. *45 tours de Marie Carmen* (1987, Laser, 509)

Caya, Rudy

Le bleu avec un titre aussi long que le solo de guitare. *Mourir de rire* (1995, Audiogram, ADCD 10084)

Cébastien

Chansons nulles à griller. Musique : Cébastien et Mario Peluso. *Cébastien et brun gogo* (2000, Top-là, TOP2-1268)

Charlebois, Robert

Alchimie. C. Gagnon / R. Charlebois. *Solidarité* (1973, Barclay, 80173)
 Autre chanson pour la même mouffe. *Robert Charlebois* (1967, Gamma, GS-115)
 Avant de me taire. Paroles : Mouffe. *Charlebois* (1974, Barclay, 80200)
 Ce soir je chante à l'Olympia. *Robert Charlebois* (1983, Solution, SN-801)
 C'est pour ça. *Robert Charlebois* (1967, Gamma, GS-115)
 Cette chanson-là. Paroles : Barbelivien. *Dense* (1988, Solution, SN-804)
 Chanson des bums. *Terre des bums* (1967, Phonodisc, PHL-5006)
 Note : Album fait avec Mouffe et Jean-Guy Moreau
 Chanson pour \$. *Terre des bums* (1967, Phonodisc, PHL-5006)
 Chanson pour Mouffe. *Robert Charlebois volume 2* (1966, Sélect, SP-12147)
 Faut qu'ça change. Paroles : Réjean Ducharme. *Heureux en amour?* (1981, Solution, SN-531)
 Je suis né. *Heureux en amour?* (1981, Solution, SN-531)
 Joe Finger Ledoux. *Robert Charlebois/Louise Forestier* (1968, Gamma, GS-120)
 J'veux d'l'amour. Paroles : Réjean Ducharme. *Solide* (1979, Solution, SN-964)
 Le dernier corsaire. Paroles : Mouffe. *Charlebois* (1974, Barclay, 80200)
 Le chanteur masqué. Paroles : Coluche. *Le chanteur masqué* (1996, Solution, SNC-810)
 Le mur du son. Paroles: Mouffe. *Charlebois* (1972, Barclay, 80123)
 Les joyeux troubadours. *Terre des bums* (1967, Phonodisc, PHL-5006)
 Le piano noir. Paroles : Daniel Thibon. *Solidarité* (1973, Barclay, 80173)
 Le retour de Joe Finger Ledoux. *Robert Charlebois* (1983, Solution, SN-801)
 Les rêveries du promeneur solitaire. Paroles : Luc Plamondon. *Robert Charlebois* (1983, Solution, SN-801)
 Ma bohème. Paroles : Arthur Rimbaud. *Charlebois* (1974, Barclay, 80200)
 Ni chanson, ni poème. *Robert Charlebois volume 1* (1965, Sélect, SP-12131)
 Ordinaire. Paroles : Mouffe. Musique : R. Charlebois, P. Nadeau. *Un gars ben ordinaire* (1970, Gamma, GS-144)
 Pobre Julio. *Heureux en amour?* (1981, Solution, SN-531)
 Qué.-Can. Blues. *Charlebois* (1974, Barclay, 80200)

Sensation. Paroles: Arthur Rimbaud. *Québec love* (1969, Gamma, GS-136)
 Urgence. Paroles : Mouffe. *Charlebois* (1974, Barclay, 80200)
 Vous me manquerais. Paroles : Jean-Loup Dabadie. *Dense* (1988, Solution, SN-804)

Chicane (La)

Juste pour voir le monde. Paroles et musique : Alain Villeneuve. *En catimini* (1998, DKD, DKDCD-5300).
 Vos classiques. Paroles et musique : Dany Bédard. *Disparu* (2000, Disques DKD, DKDCD-5302) 2000

Les Colocs

Dehors Novembre. Paroles : André Fortin. Musique : André Fortin et Jimmy Bourgoing. *Dehors novembre* (1998, Le Musicomptoir, MUS2-1077).
 Je chante comme une casserole. Paroles et musique : Serge Robert. *Les Colocs* (1993, BMG Québec, BG2 10557).
 La chanson du scorpion. *Atrocetomique* (1995, Ariola, 74321-31976-2)

Corbeau

Rock n' roll un p'tit coup. *Dernier cri* (1984, Kébec-Disc, KD-619/620).

Les Cowboys Fringants

Karaoké. *Break syndical* (2002, La Tribu, TRICD-7200)
 Lettre à Lévesque. *La grand-messe* (2004, La tribu, TRICD-7233).
 La toune cachée. *Break syndical* (2002, La Tribu, TRICD-7200).

Desrochers, Clémence

La vie de factrie. Musique : Jacques Fortier. *Clémence DesRochers volume 1* (1962, Sélect, 298.047)
 Le chic Marcel. Musique : Marc Larochelle. *Mon dernier show* (1977, Franco, FR-41001)
 C'est toujours la même chanson. Musique : Marc Larochelle. *Chansons des retrouvailles* (1981, Éditions Galoche, 001)

Dion, Céline

Des mots qui sonnent. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Aldo Nova et Marty Simon. *Dion chante Plamondon* (1991, Sony Musique, CK-80168)
 Je chanterai. Paroles et musique : Jean-Jacques Goldman. *S'il suffisait d'aimer*, 1998 (Sony Musique, CK 80339)
 La voix du Bon Dieu. Paroles et Musique: Eddy Marnay. *Tellement j'ai d'amour ? Les voix du Bon Dieu ? La voix du bon Dieu* (1981, Super Étoiles, 4101)
 Tous les blues sont écrits pour toi. Paroles et musique : Jean-Jacques Goldman. *S'il suffisait d'aimer* de Céline Dion (1998, Sony Musique, CK 80339)

Dor, Georges

Couplets en forme de chanson. *Entre autres...* (1969, Gamma, GS-122).
 La chanson difficile. *Georges Dor* (1966, Gamma, GS-108)

La boîte à chanson. *Mes ormes dans la plaine* (1967, Gamma, GS-113)
 Pour la musique. Musique: Pierre Séguin. *Au ralenti* (1972, Sillon, DS-500)

Dubois, Claude

L'apprenti artiste. *Gelsomina* (1996, Pingouin, PNC-121)
 Artistes. *45 tours* (1976, Barclay, 60369).
 Avec la liberté. *À suivre* (1991, Pingouin, PN-110)
 Beau client. *Dubois* (1987, Pingouin, PN-108)
 Bébé Jajou Latoune. *Touchez Dubois* (1973, Barclay, 80151)
 Besoin pour vivre. *Touchez Dubois* (1973, Barclay, 80151)
 Le blues du businessman. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Michel Berger.
Starmania (artistes divers), 1978 (Kébec Frog, KF-8001/8002)
 Cercle de l'ennui. *À suivre* (1991, Pingouin, PN-110).
 Un chanteur chante. *Face à la musique* (1985, Pingouin, PN-105)
 Chasse-galerie. *Fables d'espace* (1978, Pingouin, UFO-1)
 Le club de jazz. *À suivre* (1991, Pingouin, PN-110).
 Comme un voyou. *Dubois* (1987, Pingouin, PN-108).
 Derrière mes yeux. *Face à la musique* (1985, Pingouin, PN-105).
 Femme de société. Paroles et musique : Claude Dubois et Leo Key. *45 tours* (1982, Pingouin, PNX-8).
 Femmes ou filles. *Sortie Dubois* (1982, Pingouin, PN-103).
 L'infidèle. *Claude Dubois* (1974, Barclay, 80201)
 Le Labrador. *Claude Dubois* (1972, Barclay, 80139).
 Mélodie enchanteresse. Paroles et musique : J.G. Robinson et Paul Laflamme.
Stempede Canadien de Claude Dubois et les Montagnards (1959, Adanac, A-2)
 La musique et les vers. *Gelsomina* (1996, Pingouin, PNC-121).
 Pas question d'aventure. *À suivre* (1991, Pingouin, PN-110).
 Pense à la musique. *Face à la musique* (1985, Pingouin, PN-105)
 Pour ma maîtresse. *Mellow reggae* (1977, Barclay, 80271).
 La sarabande. *Mellow reggae* (1977, Barclay, 80271).
 Toup... tout. *Implosif* (1983, Pingouin, PN-104).
 Le vaisseau d'or. Paroles : Émile Nelligan. *Dubois* (1987, Pingouin, PN-108).

Dufresne, Diane

Chanson pour Elvis. *Sur la même longueur d'ondes* (1975, Kébec-Disc, KD-703)
 En écoutant Elton John. Paroles: Luc Plamondon. Musique: François Cousineau.
Tiens-toé ben j'arrive (1972, Barclay, 80143)
 J'ai vendu mon âme au rock'n roll. *Sur la même longueur d'ondes* (1975, Kébec-Disc, KD-703)
 J'écris c'qui m'chante. Musique : Daniel DeShaime. *Détournement majeur* (1993, Amérllys, AMC-1005)
 Hollywood freak. Paroles : Luc Plamondon. Musique : François Cousineau. *Maman si tu m'voyais, tu s'rais fière de ta fille* (1977, Barclay, 80270)
 La chanteuse straight. Paroles : Luc Plamondon. Musique : François Cousineau.
Tiens-toé ben j'arrive (1972, Barclay, 80143)
 La toune qui groove. *Turbulences* (1982, Kébec-Disc, KD-532).

- Le ciel connaît la musique. Musique : Marie Bernard. *Détournement majeur* (1993, Amérilys, AMC-1005)
 Le vieux saxophoniste. *Turbulences* (1982, Kébec-Disc, KD-532)
 Mon premier show. Paroles : Luc Plamondon. Musique : François Cousineau. *Mon premier show* (1975, J'arrive, 909/910)
 On fait tous du showbusiness. Paroles : Luc Plamondon. Musique : François Cousineau. *Mon premier show* (1976, J'arrive, 909/910)
 Rockeuse. Paroles : Luc Plamondon. Musique : Angelo Finaldi. *Dioxyne de carbone et son rayon rose* (1984, Kébec-Disc, KD-607)

Duguay, Raoul

- Allô toulmônd. *Allô toulmônd* (1975, Capitol, ST-70.036).

Faulkner, Steve (Cassonade)

- Doris. *À cheval donné, on r'garde pas la bride* (1980, Kébec-Disc, KD-983)
 Ils chantent. *Caboose* (1992, Faucon Blanc, FB-1001-2-CD)

Ferland, Jean-Pierre

- Écrire une chanson. *M'aimeras-tu ou ne m'aimeras-tu pas* (1963, Sélect, 24106)
 Je le sais. *Jean-Pierre Ferland* (1968, Barclay, 80364)
 La musique. *Écoute pas ça* (1995, Jaune, PJC 1008)
 Le showbusiness. *Le showbusiness* (1975, Barclay, 80208)
 Maudit blues. *La pleine lune* (1977, Telson, AE-1510)
 Pour faire de la musique. *Y'a pas deux chansons pareilles* (1981, Pro-Culture, PPC-6011)
 Y'a pas deux chansons pareilles. *Y'a pas deux chansons pareilles* (1981, Pro-Culture, PPC-6011)

Fiori, Serge et Richard Séguin

- La guitare des pays d'en haut. *Deux cents nuits à l'heure* (1978, CBS, PFS-90456)
 Viens danser. *Deux cents nuits à l'heure* (1978, CBS, PFS-90456)

Flynn, Pierre

- Marcher tout seul. *Le parfum du hasard* (1987, Audiogram, ADCD 10014)

Forestier, Louise

- Pourquoi chanter. Paroles : Luc Granger. Musique : Jacques Perron. *Louise Forestier* (1973, Gamma, GS-167)
 La saisie. Musique : François Dompierre. *L'accroche-coeur* (1978, Gamma, GS-246)
 Du blues dans l'air. *Louise Forestier* (1983, Kébec-Disc, KD-572).

Francoeur, Lucien

- Café Rimbaud. Paroles : Lucien Francoeur. Musique : divers artistes. *Café Rimbaud* (1987, Radio-Canada, SP 008)

Gauthier, Claude

- Chanson-recettes. *L'agenda* (1993, Transit, TRCD-9105)
 Comme aurait aimé chanter mon père. *Tendresses.O.S.* (1984, Son Hi-Fi, C-184)
 La boîte à chansons. *Claude Gauthier chante* (1961, Columbia, FL-284)
 Les Chansons. *L'agenda* (1993, Transit, TRCD-9105)
 La toune à tout l'monde. *Ça prend des racines* (1977, Presqu'île, PE-7506)
 Ma chanson (Ma chanson terminée). *Claude Gauthier chante* (1961, Columbia, FL-284)
 Mon ami-musique. *L'agenda* (1993, Transit, TRCD-9105)
 Toi c'est pour toi que je chante. *Ça prend des racines* (1977, Presqu'île, PE-7506)

Harmonium

- Depuis l'automne. Paroles : Serge Fiori et Michel Normandeau. Musique : Serge Fiori. *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975, Célébration, CEL-1900)
 Dixie. Paroles et musique : Serge Fiori. *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975, Célébration, CEL-1900)
 Harmonium. Paroles et musique : Serge Fiori et Michel Normandeau. *Harmonium* (1974, Célébration, CEL-1893)
 Un musicien parmi tant d'autres. Paroles et musique : Serge Fiori. *Harmonium* (1974, Célébration, CEL-1893)
 Pour un instant. Paroles : Michel Normandeau. Musique : Serge Fiori et Michel Normandeau. *Harmonium* (1974, Célébration, CEL-1893)

Jim et Bertrand (Jim Corcoran et Bertrand Gosselin)

- Séjour à Stockes. *La tête en gigue* (1977, Kébec-Disc, KD-921)

Julien, Pauline

- Comme je crie, comme je chante. Langevin / Cousineau. *Comme je crie, comme je chante* (1969, Gamma, GS-125).
 Mon folklore à moé. *Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de...* (1972, Zodiaque, ZOX 6002)

Lamothe, Willie

- Rock cowboy Rock. *Willie Lamothe et ses cavaliers des plaines* avec Rita Germain (1960, London, MB-24)

Lapointe, Jean

- Au temps de la bonne chanson. Paroles : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. Musique : P. Danks. *Si on chantait ensemble*, (1982, Couleurs, CO-101)
 C'est dans les chansons. Paroles : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. Musique : Jean Lapointe. *Démaquillé* (1976, Kébec-Disc, KD-907).
 La chanson. Paroles : Jean Lapointe et Lapierre. Musique : Marcel Lefebvre. *Face A face B* (1977, Kébec-Disc, KD-930)
 Chante-la ta chanson. Paroles et musique : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. *Chante-là ta chanson*, (1978, Kébec-Disc, KD-958)

- Le chanteur de charme. Paroles : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. Musique : Jean Lapointe. *Grands succès*, (1987, Couleurs, CO-107)
- La scène, la vie, l'amour, la mort. Paroles et musique : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre *Chante-là ta chanson* (1978, Kébec-Disc, KD-958).
- Si on chantait ensemble. Paroles et musique : Jean Lapointe et Marcel Lefebvre. *Si on chantait ensemble* (1982, Couleurs, CO-101).

Latraverse, Plume

- Bossa Mota. *Plume pou digne* (1974, London Deram, XDEF-101).
- Chanson nette. *Livraison par en arrière* (1981, CBS, PFC-90647).
- Encore des mots. *Plume pou digne* (1974, London Deram, XDEF-101).
- Faux dure et trouble fête. *Métamorphose I* (1982, CBS, PFC-90669).
- In vitro (La cage vitrée). *Chansons pour toutes sortes de monde* (1990, Dragon, CD-0901).
- Les humains. *Métamorphose I* (1982, CBS, PFC-90669).
- Tête fromagée. *Métamorphose I* (1982, CBS, PFC-90669).
- Valse clichée. *Métamorphose I* (1982, CBS, PFC-90669).

Laure, Carole

- Chanter pour toi (Mix aigre-doux). *Sentiments naturels* (1997, Sony Music, CK 91163).

Lavoie, Daniel

- La danse du smatte. *Nirvana bleu* (1979, Apex, AFL-1502).

Lelièvre, Sylvain

- Le chanteur indigène. *Sylvain Lelièvre* (1978, Presqu'île, PE-7509).
- Le temps des chansons. *Sylvain Lelièvre* (1978, Presqu'île, PE-7509).
- Mettez d'là ouattte si ça fait mal. *À frais virés* (1983, Kébec-Disc, KD-569).
- Rien à déclarer. *À frais virés* (1983, Kébec-Disc, KD-569).
- Petit Matin. *Petit matin* (1975, Le Nordet, GVN-1006).
- Toi l'ami. *Sylvain Lelièvre* (1971, Le Nordet, GVN-1001).

Leloup, Jean

1990. Paroles : Jean Leloup. Musique : Disalvio, Cochard, Desrosiers, Lalonde, Brisebois. *L'amour est sans pitié* (1990, Audiogram, ADCD-10036)
- Promeneur. *La vallée des réputations* (2002, Audiogram, ADCD-10159).

Léveillée, Claude

- Les vieux pianos. 45 tours de Micheline Manseau (1959, Apex, 13163).
- L'étoile d'Amérique. *L'étoile d'Amérique* (1970, Leko, KS-100)

Lemay, Linda

- Drôle de mine. *Y* (1994, WEA, 99 51904).

Loco Locass

I represent rien pantoute. *Manifestif* (2000, Diphtongue-Audiogram / Select).
 Malamalangué. *Manifestif* (2000, Diphtongue-Audiogram / Select).

Louvain, Michel

Chante encore mon cœur. *Souvenirs exotiques* (1968, Apex, 7-1801)
 Il faut chanter l'amour. Murray, Callender. *La dame en bleu* (1977, Mirabel, ML-1300)
 L'amour et le printemps. Prince / Lapierre. *Je déclare l'amour* (1993, BMG Musique
 Québec, 74321-14066-2)

Marjo

Chats sauvage. Paroles : Marjolaine Morin. Musique : Jean Millaire. *Celle qui va*
 (1986, Kébec-Disc, KD-651)
 Tant qu'il y aura des enfants. Paroles : Marjolaine Morin. Musique : M. Morin, Jean
 Millaire et Pascal Mailloux. *Tant qu'il y aura des enfants* de Marjo (1990, Musi-
 Art, KDC 669).

Mononc'Serge

Le gala de l'ADISQ. Paroles et musique : Serge Robert. *13 tounes trash* (2000,
 Mononc'Serge, MS-98761).

Michel, Jacques

Chacun son refrain. *Pas besoin de frapper pour entrer* (1972, Zodiaque, ZOX-6005).

Normand, Patrick

Chanter pour rien. *Patrick Norman* (2000, Bibo Music, BM2-1407)

Octobre

Ma chanson. Paroles et musique : Pierre Flynn. *Les nouvelles terres* (1974, Zodiaque,
 ZOX-6015)
 Survivance. Paroles et musique : Pierre Flynn. *Survivance* (1975, Trans-World, TI-
 6023).

Offenbach

Câline de blues. Paroles : Pierre Harel. Musique: Gerry Boulet et Michel Lamothe.
Offenbach soap opera (1971, Barclay, 80137).
 Chu un rocker. Paroles : Pierre Harel. Musique: Chuck Berry. *Offenbach* (1977, A&M,
 SP9027)
 Je chante comme un coyotte. Paroles : Pierre Huet. Musique: Jean Gravel et John
 McGale.
Traversion (1978, Kébec Disc, KDL 963)
 La voix que j'ai. Paroles : Gilbert Langevin. Musique: Gerry Boulet et Jean Gravel.
Offenbach (1977, A&M, SP9027).
 J'ai rock n'roll pis toé. Paroles: Pierre Huet. Musique: John McGale. *Traversion* (1978,
 Kébec Disc, KDL 963).

Okoumé

Descendons tous à la rue. Paroles et musique : Hugo Perreault. *Plan B* (2000, Musi-Art, MACD-5838).

Paquette, Robert

Laisse-moi donc te dire. Paquette (1981, Kébec-Disc, KD-527).

Pary, Chantale

Chante avec moi cette chanson. *Il faudrait se parler* (1983, Kébec-Disc, KD-594).

La chanson. *Chantal Pary* (1973, Trans-World, GT-19001)

Vivre l'amour... et le chanter. *Vivre l'amour... et le chanter* (1980, Kébec-Disc, KD-986).

Pelchat, Mario

Je suis un chanteur. Paroles et musique : Martin Peltier. *Je suis un chanteur*, 1982 (Disques No.1, NOX-1824)

Sur ta musique. Musique : Michel Le François. *Couleur passion*, 1990 (Showgun, CD-808)

Piché, Paul

Avec l'amour. *L'escalier* (1980, Kébec Disc, KD-987).

Essaye donc pas. *À qui appartient l'beau temps* (1977, Kébec Disc, KD-932)

La chanson. *Paul Piché* (1982, Kébec-Disc, KD-564).

La haine. Musique: P. Piché, Rick Haworth. *Sur le chemin des incendies* (1988, Audiogram, AD 10023).

L'escalier. *L'escalier* (1980, Kébec Disc, KD-987).

Le train. Musique: Claude Castonguay. *Le voyage* (1999, Audiogram, ADCD-10125).

Ma plume. Huet / Piché. *Paul Piché* (1982, Kébec-Disc, KD-564)

Moi j'raconte des histoires. Musique : P. Piché, Michael Hinton.. *Paul Piché* (1982, Kébec-Disc, KD-564)

Mon cousin Jacques. Musique: P. Piché, Rick Haworth. *L'instant* (1993, Audiogram, ADCD-10071).

Nouvelles d'Europe. Paroles: P. Piché, Huet. Musique: Piché, Houle. *Nouvelles d'Europe* (1984, Audiogram, AD-801).

Un château de sable. Paroles : P. Piché, Robert Léger. Musique : P. Piché, Rick Haworth. *Sur le chemin des incendies* (1988, Audiogram, AD 10023).

Tous les vents. Musique: Rick Haworth. *Nouvelles d'Europe* (1984, Audiogram, AD-801).

Un sourire. *L'escalier* (1980, Kébec Disc, KD-987).

Reno, Ginette

Au premier rang. Paroles: M. Jourdan. Musique: C. Aznavour. *Ginette Reno* (1985, Melon-Miel, MM-507).

Chantez l'amour. *Ginette Reno* (1985, Melon-Miel, MM-507).

- La chanteuse. Paroles: L. Plamondon. Musique: R. Musumarra, L. Meinardi. *La chanteuse* (1997, Melon-Miel, MMCD-514).
- La deuxième voix. Paroles et Musique: Didier Barbelivien, M. Jouveaux *Ne m'en veux pas*, (1988, Melon-Miel, MM-509).
- Je ne suis qu'une chanson. Paroles et musique : Diane Juster. *Je ne suis qu'une chanson* (1979, Melon-Miel, MM-502)
- La scène. Jourdan / Barnel. *Si ça vous chante* (1986, Melon-Miel, MM-508).
- Ma chanson c'est toi. *Ce que j'ai de plus beau* (1977, Melon Miel, MM-501).
- Ta chanson. Paroles et Musique: G. Boucher *L'essentiel* (1991, Melon-Miel, MM-511).

Richard, Michèle

- La chanteuse populaire. Paroles et musique : Diane Juster. *Heureuse enfin* (1989, Diva Disques, DIVA-08)
- Profession artiste. *Profession artiste* (1985, Mérite, MLP-9011).
- Je chante mes chansons. *Profession artiste* (1985, Mérite, MLP-9011).
- Si seulement vous saviez. Gilbert / Racicot. *Heureuse enfin* (1989, Diva Disques, DIVA-08)

Rivard, Gilles

- Chanter danser. *Quelle belle vie* (1978, CBS, PFS-90451)

Rivard, Michel

- La chanteuse. *De Longueuil à Berlin* (1979, Capitol, ST-SKAO-70.067)
- L'oubli. *Le goût de l'eau et autres chansons naïves* (1992, Audiogram, ADCD 10056).

Rock et Belles Oreilles

- I want to pogne. *Pourquoi chanter ?* (1989, Audiogram, ADCD 10033)

Savard, Marie

- Le fou de l'océan. *Marie Savard* (1965, Apex, ALF-1574)
- Chanson de l'avenir. *Marie Savard* (1965, Apex, ALF-1574)

Les Séguins

- Les enfants d'un siècle fou. Hamelin / M.C. Séguin. *Récolte de rêves* (1975, Kot'ai, KOT-3307)

Séguin, Marie-Claire

- Chanson d'amour pudique. *Marie-Claire Séguin* (1978, CBS, PFS-90452)
- Chanson pour l'infini. *Marie-Claire Séguin* (1979, CBS, PFC-80019)
- La chanteuse. Séguin, Pednault / Séguin. *Marie-Claire Séguin* (1979, CBS, PFC-80019)

Simard, René

- Chante la la la. *Et tu danses avec lui* (1985, Disques No. 1, NTV-1844).
- Je suis drogué par la musique. *René Simard original* (1982, Disques No. 1, NO-1829).
- Je chanterai toute ma vie. *Comment ça va* (1984, Disques No. 1, NO-1837).

La chanson c'est ma vie. *René à 15 ans* (1976, Nobel, NBL-1201).
 Le goût de chanter. *Pascale* (1973, Nobel, NBL-510).
 Sur des musiques noires. René Simard, Thierry Pastor. *Et tu dances avec lui* (1985, Disques No. 1, NTV-1844).

Thibault, Fabienne

Chante avec moi. *Le blues à Fabienne* (1982, Kébec-Disc, KD-533)
 Femme musique. *Le blues à Fabienne* (1982, Kébec-Disc, KD-533)
 Je voudrais faire cette chanson. Duteil. *Fabienne Thibault* (1981, Kébec-Disc, KD-519)
 Le blues à Fabienne. Plamondon / Cousineau. *Le blues à Fabienne* (1982, Kébec-Disc, KD-533)
 Ma mère chantait . Paroles : Luc Plamondon. Musique : François Cousineau. *45 tours de Fabienne Thibault* (1982, Kébec-Disc, KD-9126)
 Secrétaire de star. *Le blues à Fabienne* (1982, Kébec-Disc, KD-533).

Tremblay, Sylvie

Simple □pathétik. *Ni bleu ni vert* (1983, Kébec-Disc, KD-586)

Valiquette, Gilles

Chanson pour un café. *Chansons pour un café* (1972, Zodiaque, ZOX-6008)
 Je suis cool (astheure). *Deuxième arrêt* (1973, Zodiaque, ZOX-6013)
 Pour trois dollars. *Deuxième arrêt* (1973, Zodiaque, ZOX-6013)

Vigneault, Gilles

Chacun fait selon sa façon. *Combien de fois faut-il parler d'amour?* (1982, Le Nordet, GVN-1013)
 Chansons de 29 février. *J'ai planté un chêne* (1976, Le Nordet, GVN-1007).
 Chanson pour Bob Dylan. *Le temps qu'il fait sur mon pays* (1971, Le Nordet, GVN-1000).
 Dans la nuit des mots. *Le chant du portageur* (1992, Le Nordet, GVNC-1821)
 Encore une chanson d'amour. *Comment vous donner des nouvelles...* (1978, Le Nordet, GVN-1010)
 Je chante pour. *Pays du fonds de moi* (1973, Le Nordet, GVN-1002).
 La ballade du printemps
 La musique. *Gilles Vigneault à la Comédie-Canadienne* (1965, Columbia, FL-332)
 Les amours, les travaux. *Avec les mots du dimanche* (1979, Le Nordet, GVN-1011/12).
 Les gens de mon pays. *Musicorama - Olympia 1969* (1969, Columbia, FS 710)
 Moi, quand j'ai connu la musique. *Qui êtes-vous ?* (1972, Radio-Canada International, F-678)
 Quand je te ferai ta chanson. *Enregistrement public au T.N.M.* (1973, Le Nordet, GVN-1005)
 Tam Di Delam. *Gilles Vigneault chante et récite* (1963, Columbia, FL-298).
 Une chanson blanche. *Avec les mots du dimanche* (1979, Le Nordet, GVN-1011/12).
 Vos mots les miens. *Comment vous donner des nouvelles...* (1978, Le Nordet, GVN-1010)

Vilain Pingouin

Festin de pingouins. Paroles et musique : Rudy Caya. *Roche et roule* (1992, Audiogram, ADCD-10069)

Le bleu du papier blanc. Paroles et musique : Rudy Caya. *Roche et roule* (1992, Audiogram, ADCD-10069)

Roch Voisine

Lettre au chanteur. *Coup de tête* (1994, Disques Star, STR-CD-8063).

Workman, Nanette

Toutes les pièces sont extraite de l'opéra-Rock *Suite rock en rose* :

Dormir sur ton épaule. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Monsieur vingt-cinq pour cent. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Vol de jour. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Le tourbillon de la promotion. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Ma vie c'est le rock'n'roll. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Le moment de vérité. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Flash-back dans l'après-midi. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Limousine pour la gloire. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Showtime. *Chaude* (1980, RCA Victor, KKL1-0381).

Zébulon

Job steady. Paroles : Marc Déry. *Zébulon* (1994, Audiogram, ACDC-10080).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

RECUEIL DE PAROLES.

BEAUVARLET, Geneviève, *Diane Dufresne*, [textes des chansons par Luc Plamondon], Paris, Seghers, 1984, 199 p.

CALVET, Louis-Jean, *Pauline Julien*, [Paris], Seghers, [1974], 176 p.

CHARLEBOIS, Robert, *Choix de chansons, discographie, portraits*, Présentation par Lucien Rioux, Paris, Seghers, [c1973].

CORCORAN, Jim, *La tête en gigue*, Montréal, VLB, 2002, 124 pages et 1 DVD.

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

DESJARDINS, Richard, *Paroles de chansons*, Montréal : VLB, 1991, 118 p.

DOR, Georges, *Poèmes et chansons d'amour et d'autre chose*, Introduction de Bruno Roy, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 2003, c1991, 162 p.

DUBOIS, Claude, *Fresque: chansons*, Préface de Louise Marleau, Montréal, VLB, 1993, 212 p.

FERLAND, Jean-Pierre, *Mes années d'école*, [Montréal?], Jaune, 1993, 271 p.

FLYNN, Pierre, *Traces dans le sable : chansons illustrées, intégrale des textes*, Montréal, Les 400 coups, Duchesne et du rêve, 2006, 160 p.

FORESTIER, Louise, *Signé Louise*, [Montréal], Boréal, 2003, 113 p.

FRANCOEUR, Lucien, *Chants de l'Amérique inavouable: poésie*, Montréal, VLB, 2002, 202 p.

LANGEVIN, Gilbert, *La voix que j'ai: chansons choisies*, Recueil préparé par André Gervais, Montréal, VLB, 1997, 273 p.

LATRAVERSE, Plume, *Chants lybres: chansons*, Montréal, VLB, 1994, 294 p.

LELIÈVRE, Sylvain, *A mots découverts: chansons*, Préface de Jean Royer, Montréal, VLB, 212 p.

LELIÈVRE, Sylvain, *Entre écrire: poèmes et chansons*, 1962-1982, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1982, 252 p.

LÉVESQUE, Raymond, *Quand les hommes vivront d'amour: chansons et poèmes*, Préface de Bruno Roy, Montréal, Typo, 2001, c1989, 378 p.

LOCO LOCASS (Groupe musical), *Manifestif : rapoésie*, Montréal, Coronet liv, 2000, 137 p.

LOCO LOCASS (Groupe musical), *Poids plume : Loco Locass*, Fidès, 2005, 121 p.

PICHÉ, Paul, *Des châteaux de sable: chansons*, Montréal, Lanctôt, 2002, 147 p.

PLAMONDON, Luc, *Paroles de Plamondon*, Montréal, Lanctôt, 2005, 460 p.

RIVARD, Michel, *Chansons naïves et autres mots d'amour: textes choisis 1973-1994*, Outremont : Lanctôt, 1996, 217 p.

SÉGUIN, Richard, *Au pied des peupliers: Textes choisis 1972-2003*, Éditions de la roche éclatée, 2003, 156 p.

VIGNEAULT, Gilles, *Entre musique et poésie: 40 ans de chansons*, Choix des textes et présentation de Bruno Roy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, 280 p.

OUVRAGES SUR LA CHANSON QUÉBÉCOISE : ESSAIS, ANTHOLOGIES, DICTIONNAIRES.

AUBÉ, Jacques, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque, 1990, 135 p.

BAILLARGEON, Richard et Christian CÔTÉ, *Une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Éditions Triptyque, 1991, 181 p.

BÉGIN, Denis, André GAULIN et Richard PERREAULT, *Comprendre la chanson québécoise*, Rimouski, P.U.R., 1993, 440 p.

BOUCHARD, Michel. *La méta-chanson au Québec de 1960 à 1996*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, 136 p.

BROUILLARD, Marcel, *Visages de la chanson*, Québec, Éditions l'Essentiel, 2000, 381 p.

_____, *Les belles inoubliables*, Québec, Les Éditions de l'Homme, 2002, 406 p.

BRUNET, Alain, *Le disque ne tourne pas rond*, Montréal, Coronet liv, 2003, 292 p.

CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981, 153 p.

CARRIER, Maurice et Monique Vachon, *Chanson politique au Québec I (1765-1833)*, Montréal, Leméac, 1977, 361 p.

CARRIER, Maurice et Monique Vachon, *Chanson politique au Québec II (1834-1858)*, Montréal, Leméac, 1977, 458 p.

CHAMBERLAND, Roger et André GAULIN, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, Montréal, Nuits Blanches Éditeurs, 1994, 596 p.

COLNAT, Diane, *La chanson comme indice de l'identité québécoise (1970-2000): étude de cas: Un gars ben ordinaire - R. Charlebois (paroles Mouffe, 1971); Quand j'vas être un bon gars - R. Desjardins (1990); La désise - D. Boucher (1998)*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2005, 133 p.

CORMIER, Normand, *La Chanson au Québec, 1965-1975*. Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1975, 219 p.

COTÉ, Gérald, *Les 101 blues de Québec : 1965-1985*, Montréal, Québec, Triptyque, 1992, 247 p.

COUILLARD, Jean, *Répertoire des succès de la chanson francophone 1950-2003*, Montréal, Stanké, 2003, 511 p.

D'ANTOINE, René, *Petit référentiel de l'auteur-compositeur : pour l'harmonie des sons chantés*, Montréal, Triptyque, 1996, 77 p.

FERLAND, Jolin, *Anatomie du succès de trois nouveaux noms de la chanson québécoise apparus au début des années 1990 : Daniel Bélanger, les Colocs, et Richard Desjardins*, Thèse (M.A.), Université Laval, 1996, 152 p.

FOURNIER, Pierre, *De lutte en turlutte : une histoire du mouvement ouvrier québécois à travers ses chansons*, Sillery, Québec, Septentrion, [1998], 206 p.

GAULIN, André, « La chanson comme discours », *Études Littéraires*, Volume 27, Numéro 3 (Hiver 1995), p. 9-14.

GIROUX, Robert (dir. publ.), *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, 179 p.

_____, *Les Aires de la chanson québécoises*, Montréal, Triptyque, 1984, 213 p.

_____, *La chanson en question(s)*, Montréal, Triptyque, 1985, 194 p.

_____, *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, 239 p.

_____, *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1987, 238 p.

_____, *La chanson : carrières et société*, Montréal, Triptyque, 1996, 220 p.

GUÉRARD, Daniel, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké, 1996, 262 p.

GUIMOND, Pierre, *La chanson : phénomène socio-culturel*, Thèse de maîtrise en Sociologie, Université de Montréal, 1968, p.37.

JULIEN, Jacques, *Robert Charlebois : l'enjeu d'« Ordinaire »*, Montréal, Triptyque, 1987, 199 p.

LECHAUME, Aline, *Chanter le pays : le rôle de la chanson dans la formulation d'une conscience territoriale au sein du Québec contemporain*, Thèse (Maîtrise de géographie), Université Laval, 1995, 171 p.

LÉGER, Robert, *Écrire une chanson*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, 211 p.

_____, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2003, 141 p.

L'HERBIER, Benoit, *La chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'homme, 1974, 190 p.

NADEAU, Sylvie, *Les représentations des rapports hommes-femmes dans la chanson populaire au Québec*, Québec, Université Laval, 1989, 100 p.

ROY, Bruno, *Panorama de la chanson au Québec*, Léméac, 1978, 295 p.

_____, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 452 p.

_____, *Et cette Amérique chante en québécois*, Montréal, Léméac, coll. Les beaux-arts, 1978, 295 p.

SAVOIE, Chantal, *La chanson sentimentale dans la culture populaire : le cas de Michel Louvain*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1995, 105 pages.

THÉRIEN, Robert et Isabelle D'AMOURS, *Dictionnaire de la musique populaire au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 1992, 580 p.

TREMBLAY-MATTE, Cécile, *La chanson écrite au féminin : de Madeleine de Verchères à Mitsou. 1730-1990*, Laval : Trois, 1990, 391 p.

VERNILLAT, France et Jacques CHARPENTREAU, *La chanson française*, Paris, Presses Universitaires de France, Numéro 1453, 1971, 127 p.

VINCENT, Odette, *La vie musicale au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, 159 p.

OUVRAGES THÉORIQUES GÉNÉRAUX

BELLEAU, André, *Le romancier fictif*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

BENOÎT, Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 316 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, 567 p.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit : Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 201 p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 247 p.

DION, Robert, *Le moment critique de la fiction*, Québec, Nuit blanche, 1997, 209 p.

_____, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir. publ.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, 364 p.

DIONNE, René (dir. publ.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman Sherbrooke, 1984, 462 p.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1978, 188 p.

_____, *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Complexe, 1977, 299 p.

ÉCO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, 315p.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, 159 p.

HEINICH, Nathalie, *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, 109 p.

_____, *Être écrivain : création et identité*, Paris, La découverte, 2000, 367 p.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Évelyne Sznycer, Bruxelles, P. Mardaga, 1985, 405 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, 305 p.

KLEIN-LATAUD, Christine, *Précis des figures de style*, Toronto, Éditions du GREF, 1991, 145 p.

LEMIEUX, Louise (dir. publ.), *Traité de la culture*, Québec, Éditions de l'IQRC, 2002, 1089 p.

MAINGUENEAU, Dominique, « Problèmes d'éthos », *Pratiques*, Numéro 113-114 (Juin 2002).

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.

MILLY, Jean, *La poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, 314 p.

PLOURDE, Mélanie, *Mettre l'écriture en scène*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 124 p.

SAINT-JACQUES, Denis, *Ces livres que vous avez aimés : les best-sellers au Québec de 1970 à aujourd'hui*, Québec, Nuit Blanche, 1997, 350 p.

TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire*, Montréal, Éditions Hurtubise, 2004, 600 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1987, 307 p.

_____, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, P.U.F., 1984.