

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Sherbrooke

*Maudits pauvres.*  
*Imaginaire social et figures du pauvre dans la chanson québécoise*

par  
Marie-Claude Tremblay  
Maître ès Arts (Études françaises)

Thèse présentée pour l'obtention du  
Doctorat en études françaises (Ph. D.)

Sherbrooke  
Juillet 2018

## Résumé

Le thème de la pauvreté traverse la chanson québécoise. Partant de l'idée d'Yvon Rivard qu'il y aurait, dans la littérature québécoise, un héritage de la pauvreté, cette thèse propose l'examen des marques de cet héritage à travers un parcours de la chanson francophone produite au Québec, des origines à nos jours.

Un parcours historique, dans la première partie, offre une vue d'ensemble sur l'imaginaire social de la pauvreté dans le discours chansonnier des origines aux années 1970, et montre à quel point la pauvreté est un facteur important de la construction identitaire québécoise. Quatre formes de pauvreté y sont analysées : culturelle, socio-identitaire, économique et affective. Ce parcours historique permet également de montrer comment la chanson, un genre populaire, joue un rôle majeur au sein de la société, offrant un lieu où peut se jouer ce que le philosophe Axel Honneth appelle une *Lutte pour la reconnaissance* (2000).

La seconde partie de la thèse poursuit la réflexion à partir des années 1970, décennie qui a permis l'émergence du charismatique Plume Latraverse, par l'analyse de l'œuvre de cet auteur-compositeur-interprète. Puis viennent les analyses des œuvres chansonniers de Richard Desjardins et de Bernard Adamus. Les études proposées dans cette partie mettent au jour des stratégies discursives capables d'offrir de nouvelles manières de signifier la pauvreté. À travers une étude diachronique qui conjugue analyse du discours et sociocritique, la figure du mauvais pauvre (ou du *bum*) fait l'objet d'une attention particulière, suivant l'hypothèse qu'elle constitue un modèle utopique dans l'imaginaire social dans la mesure où la représentation qui en est faite la montre capable de défier l'idéologie néolibérale qui domine notre société. Le mode de vie, les valeurs et l'attitude du bum-poète imposent une remise en question de l'imaginaire social par le rôle salvateur qui s'y manifeste.

Mots-clés: Pauvreté, chanson québécoise, imaginaire social, ethos, analyse du discours, néolibéralisme, Plume Latraverse, Richard Desjardins, Bernard Adamus.

## Remerciements

Merci à ma directrice, Mme Nathalie Watteyne, pour sa généreuse disponibilité, son écoute, son honnêteté, ses encouragements et son humanité. Par ses qualités, elle a su transformer cet exercice académique en expérience humaine, passionnante et enrichissante sur tous les plans. Merci pour tout, Nathalie.

Merci aux professeurs qui ont accepté de faire partie de mon jury : M. Étienne Beaulieu, M. Gérald Côté et Mme Roxanne Rimstead. Vos commentaires m'auront permis de pousser ma réflexion jusqu'à la toute fin du projet et de mieux préciser ma position.

Merci à Noémi Doyon, amie et collègue, pour son œil avisé et ses commentaires toujours pertinents.

Merci à ma famille (grande et petite) pour tout : le soutien, la présence, les encouragements, la patience... Cette famille mériterait indéniablement un doctorat honorifique en psychologie et en organisation de la vie familiale.

Merci également à mes proches amis qui, par leurs réflexions et l'intérêt porté à mon sujet, y ont contribué : Sarah, Éric, Yves, Olivier, Hugo et Julie.

Merci enfin aux trois artistes dont les chansons ont fait l'objet d'une attention particulière dans cette thèse : Messieurs Plume Latraverse, Richard Desjardins et Bernard Adamus. La qualité de leurs œuvres aura largement contribué à rendre stimulantes ces années de recherche et, surtout, leurs discours de bums m'auront permis de relativiser les enjeux de performance qui viennent souvent avec la préparation d'une thèse.

Je reconnais l'appui financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FQRSC), sans qui cette aventure n'aurait sans doute pas vu le jour, ainsi que le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et le Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke qui m'ont offert l'opportunité de diffuser mes travaux et d'échanger avec d'autres chercheurs lors de différents colloques.

## Table des matières

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>II</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>III</b>
<b>SIGLES ET ABRÉVIATIONS .....</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>3</b>
L'HÉRITAGE DE LA PAUVRETÉ.....	3
ÉTAT DE LA QUESTION .....	9
APPROCHE CRITIQUE.....	13
CADRE CONCEPTUEL.....	16
La pauvreté, qu'est-ce à dire? .....	22
L'imaginaire social .....	28
OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES DE RECHERCHE .....	30
PLAN DE LA THÈSE .....	31
<b>PARTIE 1 : VOLET HISTORIQUE</b>	
<b>REMONTÉ AUX SOURCES. ÉTUDE DE LA CHANSON QUÉBÉCOISE SOUS LE PRISME DE LA PAUVRETE .....</b>	<b>33</b>
<b>1. DE PAUVRES À ORDINAIRES. LA CHANSON QUÉBÉCOISE JUSQU'À 1970.....</b>	<b>34</b>
COMBLER LE VIDE.....	34
LE CHANT DES ORIGINES .....	36
UN PEUPLE SANS HISTOIRE ET SANS LITTÉRATURE (1534-1929) .....	38
L'ÉLOGE DE LA FOURMI : LES ANNÉES 1930.....	48
LE COUNTRY-WESTERN : LE PARENT PAUVRE DE LA CHANSON POPULAIRE .....	59
LE RÉVEIL DE L'EXPLOITÉ : CRIER FAMINE.....	66
TROUVER REFUGE DANS L'ORDINAIRE .....	80
CONCLUSION.....	87
<b>PARTIE 2 : VOLET ANALYTIQUE</b>	
<b>FIGURES DE BUMS DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1970.....</b>	<b>90</b>
<b>1. L'EMMERDEUR. PROVOCATION ET INSOUMISSION DANS LE DISCOURS CHANTÉ DE PLUME LATRAVERSE.....</b>	<b>91</b>
PLUME L'INSAISSABLE (ÉTHOS PRÉALABLE).....	93
L'ACI.....	93
La démarche.....	95
PLUME LE CAMÉLÉON (ÉTHOS DISCURSIF) .....	100
Maudits soient les pauvres .....	101
Les années 1970 : avoir l'esprit animal sans trop être bête .....	105
Les années 1980 : s'aimer malgré l'hostie d'réalité .....	110
Les années 1990 : faire peau neuve .....	116
Les années 2000 : la consécration du bum.....	121
UN « ROCK'N'ROLL DE GRAND FLANC MOU » (GARANT DU DISCOURS).....	124
SE DÉMERDER (POTENTIEL CRITIQUE).....	127
CONCLUSION.....	132

<b>2. « CHUS-TU UN HOMME LIBRE OU BEN UN BUM PERDU? » SARCASME ET CARICATURE DANS LE DISCOURS CHANTE DE RICHARD DESJARDINS .....</b>	<b>134</b>
DE LA CONTRAINTE ÉCONOMIQUE À LA PAROLE AFFRANCHIE (ETHOS PRÉALABLE) ....	136
L'ACI.....	136
La démarche.....	138
DES ABATTOIRS DE MILLIONNAIRES (ETHOS DISCURSIF).....	140
Les années 1980 : à l'assaut de l'impérialisme.....	141
Les années 1990 : l'humanisme avant le nationalisme.....	146
Avec « Boom Boom », l'amour a l'effet d'une bombe... ..	157
Les années 2000 : pour un développement durable .....	160
L'HUMANISTE EXÉCRABLE (GARANT DU DISCOURS).....	167
DÉRISION ET AUTO-DÉRISION (POTENTIEL CRITIQUE) .....	169
CONCLUSION.....	171
<b>3. LE PAUVRE EN CAVALE. FETES, MUSIQUE ET AVENTURES DANS L'ŒUVRE DE BERNARD ADAMUS .....</b>	<b>173</b>
LE MARGINAL DOUÉ (ETHOS PRÉALABLE) .....	175
L'ACI.....	175
La démarche.....	177
SEXE, ALCOOL ET BLUES (ETHOS DISCURSIF).....	183
Un quotidien en perte de repères .....	183
Chanter avec des mots que l'on ne devrait même pas dire .....	191
Refuges contre l'ordinaire.....	194
1. Les femmes .....	194
2. L'alcool.....	199
3. La musique.....	202
LE POÈTE DU QUOTIDIEN (GARANT DU DISCOURS).....	209
« Le fou de l'île ».....	211
BRUN, LA COULEUR DE L'AMOUR (POTENTIEL CRITIQUE) .....	212
CONCLUSION.....	215
<b>CONCLUSION : LA LUTTE EMANCIPATRICE.....</b>	<b>217</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>228</b>
<b>ANNEXE 1. Pochette de l'album <i>Le vieux show son sale</i>.....</b>	<b>229</b>
<b>ANNEXE 2. Pochette de l'album <i>Pommes de route</i> .....</b>	<b>230</b>
<b>ANNEXE 3. Pochette de l'album <i>Métamorphoses Tome 1</i> .....</b>	<b>231</b>
<b>ANNEXE 4. Pochette de l'album <i>Chaque était la nuit</i> du groupe Abbittibi. ....</b>	<b>232</b>
<b>ANNEXE 5. Pochette de l'album <i>Brun</i> .....</b>	<b>233</b>
<b>ANNEXE 6. Photographie de Bernard Adamus dans le livret de l'album <i>Brun</i> .....</b>	<b>234</b>
<b>ANNEXE 7. Endos du livret de l'album <i>Brun</i>.....</b>	<b>235</b>
<b>ANNEXE 8. Pochette de l'album <i>No 2</i>.....</b>	<b>236</b>
<b>MÉDIAGRAPHIE .....</b>	<b>237</b>

Dans cette ambiance squelettique  
C'est nécessaire la musique  
Pour que les tubes digestifs  
Oublient le goût du rosbif  
Heureusement qu'il y a le tango  
La danse qui fatigue pas trop  
Tango, tango, tango  
Serre-moi pas trop je sens tes os

- Professeur Choron, « Le tango des affamés »

## Sigles et abréviations

<i>AD</i>	<i>All dressed</i>
<i>ADF</i>	<i>À deux faces</i>
<i>B</i>	<i>Brun</i>
<i>BB</i>	<i>Boom Boom</i>
<i>BTC</i>	<i>Boom Town Café</i>
<i>CE</i>	<i>Chants d'épuration</i>
<i>CÉN</i>	<i>Chaude était la nuit</i>
<i>CN</i>	<i>Chansons nouvelles</i>
<i>CPTSM</i>	<i>Chansons pour toutes sortes de monde</i>
<i>DAL</i>	<i>Desjardins Abbittibbi live</i>
<i>DDA</i>	<i>D'un début... l'autre</i>
<i>DH</i>	<i>Les derniers humains</i>
<i>E</i>	<i>L'existoire</i>
<i>ENEB</i>	<i>En noir et blanc</i>
<i>HS</i>	<i>Hors-saisons</i>
<i>K</i>	<i>Kanasuta</i>
<i>LPEA</i>	<i>Livraison... par en arrière</i>
<i>M2</i>	<i>Métamorphoses 2</i>
<i>MG</i>	<i>Mixed Grill</i>
<i>N2</i>	<i>No 2</i>
<i>P</i>	<i>Le party</i>
<i>PI</i>	<i>Plumonymes</i>
<i>PPD</i>	<i>Plume pou digne</i>
<i>RDCS</i>	<i>Richard Desjardins au Club Soda</i>
<i>RO</i>	<i>Rue Ontario</i>
<i>R(OT)</i>	<i>Rechut! (Odes de ma tanière)</i>
<i>SSSW</i>	<i>Sorel Soviet So What</i>
<i>TMT</i>	<i>Tu m'aimes-tu</i>
<i>VSSS</i>	<i>Le Vieux show son sale</i>

## Introduction

Aujourd'hui, à un moment où le regard semble faire faillite, où l'on se contente d'un présent fait de spectacles, de vacarmes et de marchés, il faut apprendre à juger une société à ses bruits, à son art et à ses fêtes plus qu'à ses statistiques.

- Jacques Attali, *Bruits*

Les humains  
Soit de près ou de loin  
Sont humain'ment plus attachants  
L'jour où on les pogne en chantant

- Plume Latraverse, « Les humains »

### L'HÉRITAGE DE LA PAUVRETÉ

Quiconque cherche à rendre compte de l'identité québécoise, sur les plans artistique, culturel ou social, doit composer avec une telle image : tôt dans son histoire, la nation québécoise s'est vue racontée comme un peuple de petites gens, des gens modestes mais résistants, un peuple colonisé, déchiré entre deux cultures – française et américaine – dans lesquelles il ne se reconnaît pas vraiment. Aussi grande que puisse être la fierté des Québécoises et Québécois à l'idée de former une nation francophone distincte en Amérique, le regard que ceux-ci portent sur leur identité n'est souvent guère reluisant. N'observe-t-on pas en ce sens une propension collective à se donner pour modèles des personnages antihéroïques? En politique, l'on retiendra, comme figure légendaire, comme *grand* homme, René Lévesque, un *self made man* venu d'un *petit* village éloigné en Gaspésie, un homme *simple*, le regard par en-dessous... En chanson, « la » *star* nationale est elle aussi une personne *simple*, qui parle *comme tout le monde*, issue d'une famille *modeste* et que l'on désigne, le plus souvent, par son seul prénom : Céline. En littérature, parmi les figures tutélaires se trouvent des êtres non pas banals, mais dépouillés d'une part importante d'eux-mêmes ou demeurés dans l'ombre de leur vivant pour diverses raisons : la folie de Nelligan, le mal de vivre de De Saint-Denys Garneau, la marginalité et la folie de Gauvreau, le sentiment de dépossession de Miron, la dépression d'Aquin... Clichés, pourrait-on rétorquer. Oui, mais ces représentations ont imprégné le discours social depuis des décennies et l'imaginaire québécois au point de devenir des paradigmes de l'identité.



Il n'est pas étonnant alors qu'Yvon Rivard propose que la spécificité de la littérature québécoise repose sur un « héritage de la pauvreté<sup>1</sup> ». D'une part, la pauvreté évoquée par Rivard serait liée aux conquêtes coloniales à l'origine de la nation québécoise et au déchirement identitaire qui en découle :

Cette pauvreté [...] est celle d'une double perte : la perte de la France dont nous avons été coupés il y a plus de trois siècles, et aussi la perte de l'Amérique qui aurait pu être notre empire. Ni français ni américain, le Québécois francophone est le produit de cette double négation qui, en l'excluant en quelque sorte de l'histoire, ne lui a laissé aucune expérience du pouvoir et lui a légué une identité toute problématique. (Rivard 2006, p. 132-133)

D'autre part, la réflexion de Rivard s'intéresse à la difficulté des Québécoises et Québécois à trouver leur place dans un monde qui les dépasse et à l'échec qui marquerait leur héritage culturel : « L'héritage de la pauvreté c'est aussi l'incapacité de participer pleinement au rêve américain d'un nouveau monde sans y disparaître ». (Rivard 2006, p. 133) Autrement dit, un des traits caractéristiques du Québécois francophone reposerait paradoxalement, à tout le moins en partie, sur son absence de repères. Ni vainqueur ni complètement vaincu, méfiant à l'endroit du pouvoir qui a historiquement réduit ses aspirations en Amérique et fatigué de son statut de perdant, il se trouve confiné à une espèce d'entre-deux *ordinaire*. Selon Rivard, d'époque en époque, malgré les bouleversements et les changements qui marquent la société québécoise, le paradigme de la pauvreté, entendue comme un manque, serait une constante dans la littérature, d'où l'idée d'un héritage.

Au Québec comme ailleurs, l'ère du néolibéralisme s'avère un moment important pour penser la pauvreté, tout autant que l'a été la période de l'industrialisation qui a donné accès à la modernité. D'une part, le néolibéralisme a suscité une précarité qui rend vulnérables même les représentants des classes sociales moyennes ou aisées. La précarité devient ainsi la réalité de plusieurs, à des échelles évidemment très variables d'un individu à l'autre. D'autre part, nous estimons avec Sonya Florey

[q]u'une dimension de notre société actuelle a été singulièrement sous-estimée dans les discours concernant les temps postmodernes : l'importance croissante de l'économie dans la structuration du monde, sa tendance à devenir l'unique référence à laquelle les autres valeurs sont assujetties. Plutôt qu'une simple

---

<sup>1</sup> Voir le chapitre que Rivard consacre à une telle problématique dans son recueil d'essais *Personne n'est une île* (2006), coll. « Papiers collés », Montréal, Boréal, p. 130-141.

dissolution des anciennes « lois morales » collectives, nous postulerions volontiers que les valeurs cautionnées par des instances reconnues ont été évincées au profit de valeurs étroitement liées au monde économique. (Florey 2006, p. 237)

Il y a lieu de penser que les effets du néolibéralisme présentent des traits communs avec la non-reconnaissance dont fait état Yvon Rivard. L'économie de marché poussée à l'extrême et la « privatisation quasi totale des services publics » (Audier 2016, p. 65) limitent l'accès du plus grand nombre au pouvoir économique sans compter qu'elles tendent à homogénéiser le marché et la société de consommation. Par ailleurs, la discrimination engendrée par le partage inégal des richesses participe de la rupture dans le tissu social et impose une réflexion sur le système capitaliste. L'intérêt pour les récits de pauvreté tient au fait qu'ils ne sont pas que de simples fenêtres donnant sur l'expérience de la pauvreté, mais un lieu où celle-ci se définit, avec ce que cela implique de luttes et de déchirements :

*[poverty narratives] should be read as cultural sites where identities are constructed and negotiated rather than merely reflected, cultural sites of struggle between hegemonic and counter-cultural discourses, yet sites where more than discourse is at stake<sup>2</sup>. (Rimstead 2001, p. 4)*

Cette citation de Roxanne Rimstead soulève la question de la légitimité de l'énonciateur. Un artiste peut-il produire un discours sur la pauvreté s'il gagne bien sa vie, parfois même très bien? Nous pensons que oui, dans la mesure où la pauvreté en art ne peut se réduire à son seul sens économique. Ainsi que nous le verrons, elle peut prendre diverses formes et ce sont ces formes que nous souhaitons dégager, de manière à montrer que l'héritage de la pauvreté, dans le discours chansonnier québécois, est une constante qui par ailleurs évolue selon les époques. Notre propos n'est pas de cerner les origines sociales des artistes étudiés – sont-ils ou ont-ils été de « vrais » pauvres au sens économique du terme? – puisque notre objet d'étude se rapporte à l'imaginaire social et non à la réalité empirique. En cours de recherche, nos lectures nous ont néanmoins permis de constater que certains artistes abordés ont connu, à un moment de leur vie, des périodes de disette. Nous le soulignerons au passage, non pas tant pour attester d'une authenticité de leur discours que pour compléter l'étude des ethos et des stratégies discursives proposées. Sans verser dans

---

<sup>2</sup> « Les récits de pauvreté doivent être considérés comme des lieux culturels de construction et de débats identitaires et non pas comme de simples miroirs, des lieux de lutte entre les discours hégémonique et contre-culturel, des lieux où il y a plus que le discours qui est en jeu. »

l'analyse économique ou sociopolitique, cette étude se vaudra une analyse du discours, telle que développée par le linguiste Dominique Maingueneau, menée plus spécifiquement sur le discours dans la chanson québécoise, croisée avec la notion d'imaginaire social telle que définie par Pierre Popovic. Il ne s'agira donc pas ici d'une thèse sur la pauvreté empirique, non plus d'ailleurs que d'une réflexion sur la lutte des classes, mais bien d'une étude sur les formes et figures de la pauvreté dans l'imaginaire chansonnier québécois. L'éclairage qu'une telle étude propose est de dégager l'apport du discours chansonnier dans la transformation de l'imaginaire social et de la construction identitaire québécoise avec la pauvreté comme angle d'approche.

L'idée de pauvreté conçue comme particularité de la littérature québécoise trouve des appuis chez d'autres essayistes<sup>3</sup> et mérite d'être développée non plus seulement pour les genres de la poésie et du roman, mais suivant une étude de la chanson populaire. Les personnages de pauvres y sont en effet nombreux et se sont multipliés au cours des dernières années<sup>4</sup>, poursuivant de la sorte une tradition aussi longue que la chanson francophone en Amérique elle-même. De la Bolduc aux Colocs en passant par Félix Leclerc, les figures de pauvres ne manquent pas pour rendre compte du rapport que le peuple entretient avec le monde. L'engouement que suscitent ces figures auprès du public mérite qu'on s'y penche et qu'on interroge leur fonction dans le discours social puisque, forcément, ils disent quelque chose sur leur époque et leur société. Comme le souligne Lise Grenier, la chanson est l'« emblème par excellence de la culture québécoise moderne en tant que culture populaire nationale » (Grenier 1997, p. 32), ce qui fait d'elle un genre particulièrement révélateur de l'imaginaire social. Dans une telle perspective, la figure du bon pauvre dans la chanson québécoise sera examinée afin de savoir si elle génère un regard compassionnel capable de mener à la reconnaissance de son identité, en dépit du fait qu'il soit pauvre. Par ailleurs, un regard plus attentif doit être posé sur le mauvais pauvre, c'est-à-dire sur celui qui refuse de considérer sa faillite personnelle comme un

---

<sup>3</sup> Entre autres chez Bernard Émond (*La perte et le lien : Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*, 2009), chez René Lapierre (*Écrire l'Amérique*, 1995), chez Jean Larose (*La petite noirceur*, 1987, et *L'amour du pauvre*, 1998), chez Pierre Nepveu (*L'écologie du réel*, 1999) et chez Winfried Siemerling (*Récits nord-américains d'émergence : culture, écriture et politique de re/connaissance*, 2010).

<sup>4</sup> C'est le cas notamment dans certaines chansons de Mononc' Serge, des Vulgaires machins, des Cowboys fringants, de Fred Fortin, de Keith Kouna, de Québec Redneck Bluegrass Project, de Lisa Leblanc, de Safia Nolin, pour ne nommer que ceux-là.

échec et qui va jusqu'à la provoquer en quelque sorte. Il se pourrait qu'avec lui, ce qui est traité socialement comme un insuccès soit au contraire un parti pris contre la machine néolibérale.

Parmi les œuvres chansonniers contemporaines qui mettent de l'avant des figures de mauvais pauvres se trouvent celles des trois auteurs-compositeurs-interprètes (ACI) Plume Latraverse, né en 1946, Richard Desjardins, né en 1948, et Bernard Adamus, né en 1977. Non seulement la représentation de la pauvreté est-elle récurrente dans leurs chansons, mais elle peut être ressaisie dans plusieurs composantes langagières et visuelles (musique, voix, apparence de l'artiste). Afin de mieux comprendre les valeurs qui sont associées à l'héritage de la pauvreté dans la chanson canadienne-française sur le territoire québécois<sup>5</sup>, il semble pertinent de préciser comment les œuvres qui en font état poursuivent un tel héritage et d'interroger les procédés discursifs à partir desquels cela est rendu possible. Il s'agira de montrer comment, dans une société consumériste, le discours sur la pauvreté peut constituer une manière inédite d'envisager le mauvais pauvre, figure jusqu'ici condamnée à la réprobation sociale. La visée première de cette étude est de dégager la socialité des œuvres examinées et les réflexions sur notre monde qu'elles provoquent ou, pour parler dans les termes de Popovic<sup>6</sup>, d'établir quel *potentiel critique* elles contiennent. Et puisque le discours sur la pauvreté nécessite d'importantes nuances, les contradictions et les paradoxes logés dans les œuvres à l'étude ne manqueront pas d'être relevés au passage.

L'intérêt porté aux chansons de Plume, de Desjardins et d'Adamus repose sur un critère d'exemplarité. La chanson étant un art performatif, la *persona* de l'interprète ne saurait être négligée, notamment parce que sa posture influence la réception de l'œuvre et

---

<sup>5</sup> Il ne sera question ici que de la chanson francophone apparue en Nouvelle-France et ayant évolué au fil du temps sur le territoire québécois. Ce serait un anachronisme que d'employer l'expression « chanson québécoise », qui apparaît dans les années 1960. Nous en sommes consciente. « Chanson francophone du Canada » serait peut-être l'expression la plus adéquate pour désigner notre corpus. Un autre problème se pose alors puisque cette formulation laisse entendre un corpus beaucoup plus vaste que celui qui fait l'objet de notre étude, soit la chanson francophone canadienne. Nous préférons maintenir l'expression « chanson québécoise », malgré le problème que cela entraîne, plutôt que de rendre ambiguë la réelle étendue de notre corpus. Lorsque la situation le permettra, nous utiliserons les termes « chanson canadienne-française » pour désigner la chanson francophone produite sur le territoire québécois avant 1960. Autrement, « chanson québécoise » pourra, selon le contexte, renvoyer à la chanson produite au Québec après 1960 ou à l'ensemble du corpus chansonnier du Québec, des origines à aujourd'hui.

<sup>6</sup> POPOVIC, Pierre (2013). *La mélancolie des Misérables*, coll. « Erres Essais », Montréal, Le Quartanier, 310 p.

conditionne l'adhésion à celle-ci. Les trois artistes incarnent, chacun à leur manière, une figure de pauvre. L'ethos que proposent leurs *personnages* de scène, à savoir des êtres ordinaires côtoyant l'univers des bums et des sans-le-sou, fait d'eux des candidats intéressants pour la présente thèse en ceci qu'il renvoie l'image d'êtres authentiques, qui *parlent* vrai. Cette représentation d'eux-mêmes participe du coup à la complexité et à la cohérence de leurs œuvres en regard de l'angle d'analyse adopté. Pour justifier notre corpus, nous dirons ainsi qu'il s'agissait de choisir des œuvres imprégnées d'un bout à l'autre par la pauvreté. Par ailleurs, il fallait considérer le rayonnement de chacun d'eux dans la sphère musicale. Comme nous voulons analyser l'apport de la chanson à la *semiosis sociale*, il importe de retenir des œuvres qui ont une grande portée, tant institutionnelle que populaire. En témoignent les prix que les trois artistes ont obtenus pour la qualité de leur œuvre et l'engouement que celle-ci suscite auprès du public. La reconnaissance qu'on leur accorde dans les ouvrages sur la chanson constitue un autre indice de cet engouement, du moins en ce qui concerne Plume Latraverse et Richard Desjardins. Voulant démontrer que les multiples formes que prennent les chansons sont des réponses à leur époque et que, dans des allers et retours, elles constituent des occasions de transformer l'imaginaire social, nous ferons ressortir que l'adhésion du public devient un critère important, qui témoigne d'un intérêt collectif suscité par la figure du mauvais pauvre. Dans un autre contexte de recherche, il serait certes pertinent de rendre compte d'œuvres dont la reconnaissance est plus marginale ou modeste, mais pour les raisons que nous venons d'évoquer, le projet s'inscrit sur le terrain de la chanson populaire. Faut-il souligner que les trois artistes font office de représentants de leur époque d'émergence? Plume Latraverse aura participé, à partir des années 1970, au mouvement de la contre-culture qui s'oppose aux valeurs capitalistes et consuméristes de son temps. Richard Desjardins, pour sa part, exprime dès le début des années 1990, un malaise face à un système socioéconomique qui n'a pas de respect pour l'humain et son environnement, qui ne fait qu'accroître l'écart entre les riches et les pauvres. Bernard Adamus, qui s'inscrit ouvertement dans la filiation de ses prédécesseurs, représente quant à lui les années 2010 ainsi que la remise en question actuelle des valeurs hégémoniques du néolibéralisme que met en évidence un goût marqué pour la fête et les moments de dérapage.

Nous avons fait le choix de ne retenir pour notre analyse que des ACI, et ce, pour des raisons de cohérence au sein de la thèse. Comme nous prendrons en compte à la fois le contenu et la forme des chansons, de même que la performance des artistes, il sera plus aisé de parler de leur esthétique, puisque chacun de ces trois aspects auront été produits par une seule et même personne.

## ÉTAT DE LA QUESTION

Il va de soi que cette thèse s'inscrit dans la foulée de recherches récentes et plus anciennes sur la chanson. Le premier chapitre constitue d'ailleurs une forme de synthèse de ce qui s'est écrit d'important sur l'histoire de la chanson québécoise. Pour éviter les redites, il ne sera retenu des études disponibles que ce qui concerne le traitement de la pauvreté par les artistes canadiens-français et québécois et le lien qu'une telle pauvreté entretient avec l'imaginaire social. Au moment de rendre compte des études publiées sur la chanson, il est apparu important de consulter différentes approches critiques afin de produire une lecture assez complète sur le sujet. Ainsi, des historiographies, des anthologies, des recueils et des articles sur la chanson, des études sur des phénomènes propres au genre chansonnier, des monographies sur des œuvres spécifiques, de même que des ouvrages théoriques sur la chanson comme genre ont été parcourus. Malgré l'important tour d'horizon effectué, force est d'admettre que toute étude ne peut être tout à fait exhaustive et que certains ouvrages ont sans doute été oubliés, bien involontairement, au cours de la recherche.

Marius Barbeau, Luc Lacoursière et Conrad Laforte sont des chercheurs qui auront contribué au rayonnement de la chanson issue du folklore canadien-français comme objet d'étude et comme objet de patrimoine, par des approches ethnomusicologiques. L'ouvrage historiographique *De l'écho canadien à la lanterne québécoise. Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise. 1850-2000* (2010) de Jean-Nicolas De Surmont recense les recherches de ces chercheurs, en plus de fournir de précieuses informations pour l'étude de la poésie vocale, d'ordre théorique d'une part, et factuelle d'autre part, par le parcours qu'il offre de l'activité chansonniers et ses liens avec le social. On nous permettra de renvoyer les lecteurs au deuxième chapitre de l'ouvrage de Nicolas

De Surmont pour un vaste et pertinent bilan des travaux sur la chanson au Québec et sur les moments forts qui marquent un tel champ d'étude. En plus de tracer un portrait plus complet de la recherche, qu'il ne serait possible de résumer ici en quelques pages, De Surmont explique avec finesse et rigueur l'évolution de ces recherches par rapport à l'histoire du Québec.

Parmi les anthologies sur la chanson au Québec, mentionnons *Le guide de la chanson québécoise* (1991) de Robert Giroux, *La chanson québécoise : des origines à nos jours* (1974) de Benoit L'Herbier, et *Panorama de la chanson québécoise* (1977) de Bruno Roy, qui sont devenus au fil des ans des références obligées dans le domaine. Ces travaux auront contribué au choix des œuvres retenues dans le parcours de la chanson présenté au premier chapitre. Outre ces panoramas de la chanson, il importe de souligner les travaux de Gérald Côté sur le blues au Québec (1992), de Line Grenier sur le lien entre l'identité et la chanson (1997), de Serge Lacasse sur la musique populaire (2009), d'Isabelle Matte sur la chanson québécoise postmoderne (2010), de Johanne Melançon sur la chanson franco-ontarienne et ses rapports identitaires (2009) et de Chantal Savoie sur les femmes et la chanson au Québec (2009; 2012). À ces riches contributions s'ajoute le travail des nombreux collaborateurs et spécialistes qui ont contribué par des articles sur la chanson (styles, artistes, mouvances) à l'outil de recherche *l'Encyclopédie canadienne*, disponible en ligne.

La contribution majeure de Bruno Roy, pionnier et important analyste de la chanson au Québec, se doit d'être soulignée, et en particulier son ouvrage *Pouvoir chanter* (1991). Roy y retrace le parcours de la chanson québécoise afin de souligner son apport sur le plan de la construction identitaire collective. Son approche met de l'avant la dimension politique de la chanson comme véhicule de l'idéologie nationaliste, abordant ainsi largement la question du colonialisme canadien-français. Comme colonialisme et domination économique vont de pair, il va de soi que l'essai de Roy constitue un point de départ incontournable pour mener à bien une étude sur la pauvreté dans la chanson. Partant des travaux de Roy, l'ambition de cette thèse sera de libérer l'enjeu de la pauvreté économique de la question du nationalisme ou de celle de l'identité culturelle et d'étudier son évolution au cours des époques dans le discours chansonnier au Québec. Il s'agira, ultimement, de comprendre ce que le discours des artistes contemporains non nationalistes (du moins ne

s'affichant pas publiquement comme tels) apporte dans notre rapport à la culture et à l'appartenance sociale.

Malgré l'apport important des chercheurs mentionnés, aucun parcours de la chanson des origines à nos jours sous le prisme de la pauvreté n'a été proposé à ce jour. La pauvreté est presque toujours abordée, comme un élément parmi d'autres, alors que l'identité précaire des Canadiens français et des Québécois est le plus souvent mise de l'avant. Or il apparaît possible et pertinent de renverser l'angle d'analyse : inscrire la pauvreté au cœur de la réflexion en espérant faire connaître des réalités nouvelles quant à la reconnaissance identitaire. Le recueil *De lutte en turlutte* (1998) de Pierre Fournier a en quelque sorte lancé cette entreprise en relevant la présence attestée du thème de la pauvreté dans la chanson sociale au Québec. Il reprend en effet des moments forts du mouvement ouvrier, en rappelant les revendications des travailleuses et travailleurs telles qu'elles s'expriment à chaque époque, tout en faisant ressortir les préoccupations sociales et économiques qui sont à l'origine des chansons présentées. Par ailleurs, l'analyse et les commentaires sur les chansons demeurent relativement modestes, le but de l'ouvrage n'étant pas d'approfondir le traitement de la pauvreté dans les chansons de lutte, mais bien d'inventorier quelques-unes des chansons qui ont marqué les luttes ouvrières et syndicales dans l'histoire du Québec.

Plus substantielle sur le plan analytique, l'étude intitulée *Pauvre ou vagabond : le quêteux et la société québécoise* (1987), conduite par Lucille Guilbert et ses collaborateurs<sup>7</sup>, offre un point de départ incontournable au travail que nous proposons ici. Conjuguant historio-ethnographie et sociocritique, ce travail montre toute l'importance de la figure du pauvre en tant que ce dernier est présenté comme un « révélateur de la société » : « Par lui et à travers ses gestes, une collectivité énonce et transmet ses valeurs, assurant ainsi une cohésion et son harmonie. [...] Il révèle les codes du fonctionnement en société. » (Guilbert *et al.* 1987, p. 39) Pour cette raison, le quêteux est un personnage important du discours social, « porteur de tradition [...] [qui] participe à la transmission des valeurs et des modèles de comportements sociaux. » (Guilbert *et al.* 1987, p. 131) Le discours sur la mendicité et sur la marginalité au XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle y est décrit et analysé à partir de contes et de chansons issus de la tradition orale

---

<sup>7</sup> Jean Du Berger, Sylvie Dion et Alain Lacasse.



canadienne-française. La première partie de cette thèse voudrait poursuivre la réflexion engagée dans cet essai en couvrant une période temporelle plus large, des origines à 1970, et en élargissant le spectre de la pauvreté pour témoigner de ses multiples formes. Le pauvre ne sera ainsi pas seulement un mendiant ou un vagabond, mais aussi bien un colonisé, un chômeur, un ouvrier, un assisté ou un bum... La seconde partie de notre thèse analyse trois œuvres parues après 1970 et jette un éclairage nouveau sur le mauvais pauvre, que l'ouvrage de Guilbert ne pouvait dégager en raison de la période couverte. L'étude des chansons de Plume, de Desjardins et d'Adamus voudra montrer que le mauvais pauvre en vient parfois à s'approprier les valeurs de la collectivité pour les manipuler à son avantage, ce qui a pour effet de permettre une réinsertion de ce dernier dans l'imaginaire social en même temps que de perturber le discours hégémonique.

D'autres mémoires et thèses ont contribué à l'avancement des connaissances sur la chanson populaire et doivent être mentionnés, car ils ont largement nourri le parcours historique de la chanson présenté dans la première partie de la thèse. Le mémoire *Lire Mary Travers (La Bolduc) : chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930* (2007) de Marie-Josée Charest propose une lecture importante de l'œuvre de la Bolduc en révélant tout à la fois son aspect novateur et son idéologie conservatrice. La thèse *La chanson country-western, 1942-1957. Un faisceau de la modernité culturelle au Québec* (2011) de Catherine Lefrançois présente quant à elle le country-western, genre populaire par excellence, comme un facteur de modernisation de la chanson québécoise. *Chanter ensemble. Poétique de la solidarité dans les chansons de Raymond Lévesque* (2012) d'Anne-Catherine Gagné constitue une solide analyse de cinq chansons de Raymond Lévesque qui fait ressortir la solidarité qui s'y trouve exprimée avec autant de subtilité que de nuances à l'égard des plus démunis.

Des ouvrages portant spécifiquement sur Plume Latraverse et sur Richard Desjardins ont déjà été publiés aux éditions Triptyque : *Plume Latraverse, masqué/démasqué* (2003) de Mario Leduc, *Richard Desjardins ou La parole est mine d'or* (1998) de Carole Couture, et *Richard Desjardins, l'activiste enchanteur* (2007) de Jacques Julien. À ces parutions s'ajoute le mémoire de maîtrise de Jean-Charles St-Louis, intitulé *Engagement et inscription de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard Desjardins dans la chanson québécoise. Entre appartenance et liberté* (2010), produit dans le cadre d'études

en politique. Nous nous inscrivons en continuité avec ce propos dans la mesure où St-Louis relève bien le caractère « dissident » et la « résistance » du propos de Desjardins. Partageant cette conception de l'œuvre, nous tâcherons d'apporter des éclairages supplémentaires, notamment par notre approche qui sera différente – et complémentaire – à celle de St-Louis, à savoir l'analyse du discours, avec une attention particulière portée aux stratégies discursives. Il nous faut encore souligner le mémoire de Raphaël Desroches, intitulé *Diviser par zéro : art poétique et lecteur anticipé dans l'œuvre de Plume Latraverse* (2015) et celui de Gilles Perron, offrant une *Sociocritique de l'œuvre poétique sonorisée de Plume Latraverse* (1990). Chacune de ces études propose des portraits assez complets des œuvres examinées. Notre étude poursuivra un tel travail, en resserrant l'angle d'analyse à la seule question de la pauvreté et en mettant en rapport les œuvres avec le contexte néolibéral actuel. À ce jour, aucune étude ne semble s'être penchée sur le travail chansonnier de Bernard Adamus. Cette thèse constituerait ainsi une première analyse de fond de son œuvre.

#### **APPROCHE CRITIQUE**

L'approche privilégiée dans cette thèse ne sera ni musicologique ni sociologique. Bien qu'engagée, elle ne sera ni marxiste ni nationaliste, et ne se voudrait pas idéologique. Sans mettre en doute le bien-fondé de ces disciplines et systèmes de pensées, les deux perspectives critiques retenues rejoignent de plus près nos compétences de chercheuse au moment de dégager la portée critique des œuvres à l'étude. L'analyse du discours d'une part et la sociocritique d'autre part se présentent en effet comme des voies utiles pour rendre compte des formes et figures de la pauvreté qui traversent les œuvres de Plume Latraverse, de Richard Desjardins et de Bernard Adamus, en tant que celles-ci favorisent une remise en question des valeurs hégémoniques de notre époque.

L'étude des figures de pauvres passera ainsi par une analyse des discours. La présente thèse se fondera pour beaucoup sur la notion d'*ethos* telle que décrite et élaborée par Dominique Maingueneau dans « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (s.d.) et par Ruth Amossy dans *La présentation de soi* (2010). L'ethos discursif correspond à la présentation de soi dans le discours et se veut une forme dynamique de la représentation

de soi en ceci qu'elle est « construite par le destinataire à travers le mouvement même de la parole du locuteur » et « implique une expérience sensible du discours, mobilis[ant] l'affectivité du destinataire. » (Maingueneau [s.d.], en ligne) Comme l'indique Gilles Declercq, étudier l'ethos, c'est s'intéresser à

tout ce qui, dans l'énonciation discursive, contribue à émettre une image de l'orateur à destination de l'auditoire. Ton de voix, débit de parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, parure, etc. sont autant de signes, élocutoires et oratoires, vestimentaires et symboliques, par lesquels l'orateur donne de lui-même une image psychologique et sociologique. (Declercq cité dans Maingueneau [s.d.], en ligne)

À travers le portrait énonciatif qui se dégage d'un discours et « dans la logique des rapports que le sujet parlant noue au social » (Amossy 2010, p. 38), il est possible d'entamer une réflexion sur l'imaginaire social suivant une logique *d'adhésion* à ou *de critique de*. Dans un tel ordre d'idées, cette thèse veut rendre compte des ethos *produits* par les énonciateurs des œuvres examinées, et non pas des ethos *visés* par les ACI.

Pour mener à bien une telle entreprise, il conviendra de s'attacher au *garant* de chacune des œuvres. La notion de garant est inhérente à l'analyse du discours et à l'ethos tels qu'entendus par Maingueneau et renvoie à l'« instance subjective qui se manifeste à travers le discours [et qui] ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une “voix”, associée à un “corps énonçant” historiquement spécifié. » (Maingueneau [s.d.], en ligne) Autrement dit, le garant est la figure qui incarne l'énonciateur (distincte du chanteur réel).

Il est bien connu que la présentation de soi vise toujours une pratique d'influence, liée au désir de se donner une crédibilité dans le rapport entretenu avec l'autre. Longtemps, l'ethos aura servi un souci de bien paraître dans la rhétorique traditionnelle. Or, dans le cas de l'écriture de la pauvreté, et plus particulièrement quand vient le temps de dépeindre le mauvais pauvre, une image irrévérencieuse de l'énonciateur sera plus convaincante et plus efficace. Comme le rappelle Ruth Amossy, dans la foulée des travaux de Chaim Perelman, la tâche de la rhétorique n'est autre qu'une « quête de vraisemblance et non de vérité », de manière à « placer les décisions et les comportements humains sous les auspices de la raison ou, plutôt, du raisonnable. » (Amossy 2010, p. 18) Cela donne à penser que l'étude

de l'ethos n'implique aucune recherche personnelle du côté de l'artiste qui incarne l'énonciateur. Tout se joue au contraire dans la performance du discours :

il ne s'agit pas de savoir si l'apparence correspond à une réalité préexistante ni si l'orateur s'affuble d'une identité factice, mais de voir si ce qu'il montre de lui-même dans son discours est mis au service d'un objectif moral. (Amossy 2010, p. 24)

C'est pour rendre compte de cette différence de rôle entre l'ACI et l'énonciateur que la duplicité énonciative sera abordée, notamment lorsqu'il s'agit de récits qui se terminent sur un échec. Cette notion développée par Maingueneau concerne la tension entre le *dit* et le *montré*, l'un pouvant être complètement opposé à l'autre. Il peut en effet y avoir un écart entre ce qui est dit et le fait même de le dire. Pour le linguiste, cette confrontation est une dimension de l'œuvre qui devrait être prise en compte dans l'analyse de tout discours littéraire. Ainsi, une œuvre qui dit le désenchantement, l'absurdité, doit tout de même montrer « la nécessité de définir une place pour le discours qui [les] représente. » (Maingueneau 1993, p. 171) Dans la même logique, « le monde n'est jamais assez dépourvu de sens pour exclure l'œuvre qui le dit dépourvu de sens. » (Maingueneau 1993, p. 171)

En tant que garant d'un discours, le mauvais pauvre dans la chanson insuffle à la société une bouffée d'oxygène qui permet de survivre au carcan imposé par l'ordre social. Sa fonction est d'une part cathartique, du fait qu'il assume la critique et le refus des valeurs dominantes. Il permet à ceux qui adhèrent à son discours un défoulement sans pour autant exiger d'eux qu'ils suivent ses pas. Il offre ainsi à plusieurs la possibilité d'affirmer un mépris des valeurs dominantes sans néanmoins bousculer leur vie plus ou moins stable de contribuables. D'autre part, il remplit un rôle engagé, bon gré mauvais gré, en renvoyant à ces derniers une image d'eux-mêmes qui impose une réflexion, vu les déceptions personnelles et sociales qui sont les leurs.

La régulation rendue possible par le personnage du pauvre étant au cœur d'une dynamique interprétative, il nous apparaît pertinent d'aller emprunter du côté de la sociocritique certains éléments d'analyse et d'interprétation. Pierre Popovic, dans *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique* (2013), s'est employé à définir la sociocritique et ses principaux objectifs :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est *analysable* dans les caractéristiques de leurs mises en

forme, lesquelles se *comprennent* rapportées à la *semiosis sociale* environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet *d'expliquer* la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, *d'évaluer* et de *mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. (Popovic 2013, p. 46. C'est l'auteur qui souligne.)

Une telle approche offre l'avantage de placer le discours littéraire au cœur de l'analyse et, du coup, son matériau premier, le langage (prenant tour à tour la forme de mots, de musiques et de gestes dans le cas de la chanson orale). La sociocritique est une approche qui tient compte des deux principaux aspects de l'œuvre, soit la forme et le sens, tels qu'ils se donnent à lire dans l'œuvre. À cela s'ajoute le fait qu'elle se préoccupe tout de même du terreau qui l'a vue naître et du rôle que cette dernière peut jouer dans l'imaginaire social. Ainsi, chacune des études proposées dans la seconde partie de cette thèse proposeront une analyse du discours qui débouchera sur une sociocritique des œuvres.

Popovic a raison de ne pas tenir compte de la biographie de l'auteur dans l'analyse des *Misérables*, texte universel ayant passé l'épreuve du temps. Or l'analyse de la chanson est différente, requiert que l'on s'y arrête du fait que l'ethos discursif se construit indubitablement à partir d'éléments biographiques de l'artiste connus du public. En chanson, comme le texte est livré principalement à l'oral et incarné par un garant présent sur scène physiquement, il importe de tenir compte de certains éléments qui participent à la construction du corps et de la voix qui performant le discours. La sociocritique étant une approche ouverte, des emprunts seront faits à d'autres disciplines quant à des angles ou à des moyens d'analyse particuliers. La visée principale qui règle notre approche étant, après tout, de mieux saisir notre objet d'étude.

## **CADRE CONCEPTUEL**

### **L'époque néolibérale**

Parmi les pathologies de notre époque se trouvent la précarité sociale et, avec elle, la désaffiliation. La solitude et l'isolement affectent non seulement la personne, en la privant de contact, mais aussi bien sa construction identitaire. Cela n'est en rien nouveau, mais doit être souligné. La montée en puissance de l'individualisme à la fin du XX<sup>e</sup> siècle

a eu pour effet de créer une déchirure dans le tissu social. (Balibar dans *Relations* 2013) Devant cet « atomisme inconséquent, qui oublie que l'enjeu de l'atome est celui d'un monde » (Nancy 1986, p. 17), il devient difficile pour l'individu de trouver sa place au sein de la communauté. Commence alors une *lutte pour la reconnaissance*. (Honneth 2000) Il y a lieu de penser que l'évolution du système économique au cours des siècles derniers a joué pour beaucoup dans le développement de ces pathologies.

Depuis son apparition au Moyen Âge, le capitalisme s'est transformé tant sur le plan pragmatique que sémantique. Il existe désormais plusieurs modèles de capitalisme, lesquels varient selon les pays. Cependant, le cœur du système demeure le même d'une époque à l'autre et dans un lieu comme dans un autre : les capitaux et la croissance des richesses. Dans *Le capitalisme* (2010), Claude Jessua retient la définition de J. A. Schumpeter :

le capitalisme se définit par l'appropriation privée des moyens de production; par la coordination des décisions à travers les échanges, en d'autres termes par le marché; enfin par l'accumulation des capitaux grâce à des institutions financières, autrement dit par la création de crédit. (Jessua 2010, p. 5)

Y sont synonymes les expressions « économie de libre entreprise » et « économie de marché ». Ce système s'oppose au socialisme, lequel, toujours selon Schumpeter, est

caractérisé par l'appropriation collective des moyens de production. La coordination des décisions, l'affectation des ressources productives, le rythme de l'accumulation des capitaux y sont déterminés par un ensemble d'injonction chiffrées, à savoir le Plan, lequel se substitue au marché. (Jessua 2010, p. 5)

Claude Jessua prétend que depuis la fin de la Guerre froide et la chute de l'URSS au début des années 1990, le capitalisme a littéralement triomphé, ne trouvant de système assez fort pour le détrôner. (Jessua 2010, p. 119)

Ce triomphe s'explique notamment par le « compromis social-démocrate, qui s'est établi dans presque tous les pays capitalistes de l'Ouest dès la fin des années 1960 ». (Honneth 2008, p. 279) Malgré le regard critique qu'il pose sur le capitalisme, le philosophe Axel Honneth reconnaît que l'ère sociale-démocrate, répartie de la fin des années 1960 aux années 1980, a ouvert la voie à des progrès moraux jusque-là

inconciliables avec la dominance capitaliste<sup>8</sup>. Ces progrès sont survenus dans les quatre principales sphères « de l'intégration normative des sociétés capitalistes » (Honneth 2008, p. 277), soit celle de l'individualisme, celle de la sphère juridique, celle de la performance et celle des rapports intimes. Les progrès mentionnés par Honneth concernent la réalisation de soi comme « idéal d'authenticité » (sphère de l'individualisme), l'accès à « de nouveaux droits sociaux et de protection des libertés » (sphère juridique), « l'égalité sociale des chances » et du droit à l'éducation (sphère de la performance) ainsi que la libération des relations intimes non plus contraintes à des impératifs « de type social ou économique », mais orientées selon les sentiments des personnes concernées (sphère de l'amour romantique). (Honneth 2008, p. 280-281)

Or, la période suivante, apparue au tournant des années 1980 avec notamment Deng Xiaoping en Chine, Paul Volcker et Ronald Reagan aux États-Unis ainsi que Margaret Thatcher en Angleterre, instaure une nouvelle forme de capitalisme qui créera une réforme non seulement économique mais aussi sociale. (Harvey 2005, p. 1-4) Honneth soutient qu'avec elle sont apparus des paradoxes nuisant à « l'autonomie individuelle » promue par les progrès moraux présentés précédemment et détruisant même « toute solidarité sociale ». (Honneth 2008, p. 289) Cette ère dite néolibérale s'attache à une vision concurrentielle de la société, dans laquelle l'individu devient lui-même une entreprise. (Audier 2013, p. 21) Dans *Brief History of Neoliberalism* (2005), le professeur David Harvey présente en introduction de son ouvrage une définition plutôt objective de cette approche socioéconomique :

*Neoliberalism is in the first instance a theory of political economic practices that proposes that human well-being can best be advanced by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade. The role of the state is to create and preserve an institutional framework appropriate to such practices*<sup>9</sup>. (Harvey 2005, p. 2)

---

<sup>8</sup> C'est la thèse proposée dans le neuvième chapitre de *La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique* (2008), intitulé « Les paradoxes du capitalisme : un programme de recherche », Paris, La découverte, p. 275-303.

<sup>9</sup> « Le néolibéralisme est en premier lieu une théorie des pratiques économiques politiques qui suggère que le mieux-être humain peut être favorisé en libérant les libertés et les compétences entrepreneuriales individuelles dans un cadre institutionnel caractérisé par de forts droits de propriété privée, des marchés libres et le libre-échange. Le rôle de l'État est de créer et de préserver un cadre institutionnel approprié à de telles pratiques. »

Selon lui, le néolibéralisme est devenu à ce point envahissant comme mode de régulation économique qu'il s'est immiscé au cœur même du sens commun, au point d'influencer bon nombre d'individus dans leur manière d'interpréter et de comprendre le monde :

*The process of neoliberalization has, however, entailed much 'creative destruction', not only of prior institutional frameworks and powers (even challenging traditional forms of state sovereignty) but also of divisions of labour, social relations, welfare provisions, technological mixes, ways of life and thought, reproductive activities, attachments to the land and habits of the heart*<sup>10</sup>. (Harvey 2005, p. 3)

Une telle observation rejoint le propos de Honneth qui souligne dans *La société du mépris* que le

critère le plus important pour décrire ce nouveau capitalisme [...] [est] la disposition à utiliser de façon personnellement responsable ses propres compétences et ses ressources émotionnelles au service de projets individualisés. (Honneth 2008, p. 284)

Comme Harvey, le philosophe de l'École de Francfort montre que le début de liberté acquis par les progrès de la social-démocratie se trouve paradoxalement entravé par le néolibéralisme dans les quatre sphères d'action que nous venons de présenter, notamment par une précarisation de l'emploi qui replace le travailleur en situation de soumission, par un recul de l'État social par rapport aux droits sociaux, par une perception biaisée du rendement d'une personne lorsque le critère d'évaluation en est un de *performance* et par l'immixtion d'une logique utilitariste dans les relations intimes.

Dans le contexte néolibéral, le travail constitue ainsi la pierre angulaire qui donne accès à l'intégration et à la reconnaissance sociales; il est, dans une large mesure, ce par quoi l'on se définit, et demeure un élément central de la construction de soi. Cette importance accordée à la vie professionnelle peut engendrer chez ceux qui sont sans emploi – ou en situation de précarité professionnelle – le sentiment de n'exister qu'à demi. La dévalorisation de soi, le mépris, le sentiment d'inutilité sont autant de maux infligés à ceux qui ne peuvent accéder à la reconnaissance faute d'une vie sociale jugée adéquate. *Hors du*

---

<sup>10</sup> « Le processus de néolibéralisation a cependant entraîné beaucoup de "destruction créatrice", non seulement des cadres institutionnels antérieurs et des pouvoirs (même des formes traditionnelles de souveraineté étatique), mais aussi des divisions du travail, des relations sociales, des dispositions sociales, des modes de vie et de pensée, des activités reproductrices, des attachements à la terre et des habitudes amoureuses.



*métier, point de salut* pourrait bien résumer l'air du temps. Pourtant, la précarité ne concerne plus une seule frange de la population, mais la traverse au contraire, affectant plusieurs groupes de travailleurs. Dans cet état d'instabilité générale, le *regard compassionnel* est plus susceptible d'être convoqué, vu l'expérience commune de la souffrance. En même temps, le danger d'une telle précarisation est la normalisation de la précarité qui engendre inéluctablement une acceptation de celle-ci parce que jugée *usuelle*. À cet égard, la philosophe Nancy Fraser apporte un élément important au processus de lutte pour la reconnaissance. Selon elle, la reconnaissance émane surtout de la justice sociale, notamment en ce qui concerne l'accès aux interactions sociales, accès qui est inéquitable vu les modèles institutionnalisés de valeurs culturelles qui marginalisent certains groupes. Cette lutte pour la reconnaissance ne peut être dissociée de l'idée de la redistribution. Fraser s'oppose sur ce point à Honneth qui propose que la reconnaissance est surtout affaire d'identité assumée et de réalisation de soi et que, bien que liée à la redistribution, elle la précède et constitue une préoccupation morale plus fondamentale. (Fraser et Honneth 2003) Dans le cadre de cette thèse, nous retiendrons la théorie d'Honneth. Ce choix ne doit pas être considéré comme une réfutation de la théorie de Fraser qui pourrait susciter notre adhésion dans un autre contexte. Mais puisqu'il s'agit ici de comprendre la fonction des personnages de bums dans l'imaginaire social, lesquels ne proposent pas un modèle de lutte pour la justice mais revendiquent plutôt une vision contrastée de la réalisation de soi par rapport aux valeurs promulguées par le néolibéralisme, il nous semble que la pensée d'Honneth offre des appuis plus solides dans l'imaginaire déployé par les œuvres étudiées en seconde partie. Plutôt cyniques, les trois œuvres retenues ont tôt fait de conclure que la justice est une utopie sur laquelle on ne peut compter. Par ailleurs, par le truchement de la figure du bum, certaines chansons proposent des moyens alternatifs de s'émanciper et de se réaliser.

Le néolibéralisme impose une réflexion sur la compassion dans un monde profondément marqué par l'individualisme. Comme le fait remarquer la philosophe Myriam Revault d'Allonnes, les politiciens ont compris les avantages en termes de popularité à recourir au souci compassionnel, réduisant ce dernier à une approche liée au spectacle et au spectaculaire. Par ailleurs, l'une des postures adoptées dans la réflexion

sociale sur la pauvreté est celle qui tend à imputer aux individus la responsabilité de leur échec. Cette position est l'une des apories du regard compassionnel :

L'attitude compassionnelle, paradoxalement enracinée dans le présumé de l'égalisation, de l'égalité des chances et de la réussite par le mérite, est à double tranchant : elle demande aux « assistés » de sortir de leurs difficultés en se prenant en charge. C'est l'appel à l'initiative, à l'autonomie, à la nécessité de se (re)prendre en main. Le « bon pauvre » doit prouver qu'il veut s'en sortir pour obtenir de l'aide. Le problème, c'est que l'on présuppose chez ceux à qui on s'adresse une capacité qu'ils ont – momentanément au moins – perdu. D'où les effets culpabilisants de cette attitude psychologisante : elle invoque une capacité, une « capacité » qui fait précisément défaut. (Revault d'Allonnes 2008, p. 25-26)

En ce sens, le fait d'endosser les habits du bum, qui tourne le dos aux efforts de réhabilitation, constitue une stratégie efficace pour échapper à la souffrance du « bon pauvre ». Dans son refus de voir en l'échec normatif un manque de volonté, le « mauvais pauvre » échappe aux sentiments de culpabilité et d'humiliation dont est victime celui qui ne réussit pas. Cela lui permet également de condamner un système qui fait la promotion de l'égalité des chances. De l'obligation d'être prospère, « propre », droit et *politiquement correct*, le personnage du *bum* construit son existence à contre-courant. Il se dérobe à la pitié et aux bons sentiments que les autres pourraient projeter sur lui et refuse de devenir l'objet d'un (faux) souci compassionnel. Il promeut une redéfinition du principe de liberté en s'affranchissant du système tout en le parasitant. Ce faisant, les travers et les échecs qui caractérisent son mode de vie peuvent être considérés comme un contre-discours dénonçant la logique néolibérale. Parce que sa démarche, dans le contexte social actuel, a quelque chose d'épique, de non conventionnel, le bum peut être envisagé comme un « anti » héros. Il est ce dépravé n'occupant pas la place qu'on lui a assignée *et* qui sort indemne, partiellement triomphant, de son périple.

Qui plus est, cet antihéros propose une critique sociale du bonheur, en incarnant un modèle qui s'écarte de la norme instituée, laquelle tend à réunir argent et bonheur dans une même formule. Sa capacité à bien vivre sans argent peut ébranler les certitudes et devenir source d'amertume pour ceux dont les ambitions sont essentiellement pécuniaires :

L'imagination nous met à la place du misérable bien plus facilement qu'à celle de l'homme heureux. La pitié est « douce » parce qu'en se mettant à la place d'autrui, on éprouve du même

coup le plaisir d'être exempté de ses souffrances. L'envie est « amère » car elle ne provoque que du regret. (Revault d'Allonnes 2008, p. 29)

Ne souffrant pas de sa situation de pauvre, le bum devient une source d'envie pour la société, puisqu'il a ce que n'ont pas ceux qui se plient aux valeurs dominantes : l'impression de liberté. D'où le goût amer qu'il laisse derrière lui, mais aussi la fascination qu'il ne manque pas de susciter sous la forme imaginaire.

### **La pauvreté, qu'est-ce à dire?**

Qui est pauvre? Qu'est-ce que la pauvreté? Il est impossible de définir de façon stricte le pauvre puisqu'il s'agit d'un état changeant, construit socialement, variant au gré des époques, des lieux géographiques, des dispositions économiques et des individus. S'il est néanmoins nécessaire de préciser le sens du terme pauvreté, il faut garder à l'esprit que, ce faisant, c'est encore une dépossession du pauvre qui a cours, sur le plan linguistique. Comme le fait remarquer Guillaume le Blanc dans son ouvrage *Vies ordinaires, vies précaires* (2007), ce n'est jamais le pauvre lui-même qui se nomme en tant que tel, qui établit son identité, mais une voix autre, extérieure, celle de l'État qui décide s'il « mérite » ou non une assistance (le Blanc 2007, p. 152).

Il n'est pas question d'aborder la pauvreté selon une approche économique qui établirait un seuil de pauvreté selon le revenu de l'individu et son niveau de consommation. Nous ne sommes pas là. Il serait cependant possible de partir de la définition qu'en donne Serge Paugam dans *Le dictionnaire des sciences sociales* (2006), largement inspirée de Georg Simmel, et admettre que la « pauvreté, au moins dans le sens commun, est associée à l'insuffisance de ressources qui renforce la dépendance à l'égard des services d'action sociale ». (Paugam 2006, p. 900) Les « ressources » évoquées par Paugam devront ici être entendues au sens large et non strictement matériel, de même que les services d'action sociale ne peuvent être uniquement d'ordre économique, mais également moral. Nous nous accordons en cela avec l'historien Bronislaw Geremek, qui souligne que

dans les sociétés modernes, la pauvreté n'est pas perçue uniquement comme un dénuement de biens matériels : elle correspond à un statut social spécifique [...]. Les critères économiques, en eux-mêmes, ne suffisent donc pas pour désigner ceux qui devraient être considérés comme pauvres. (Geremek 1987, p. 8-9)

De façon générale, il pourra être établi qu'est pauvre celui ou celle qui vit une carence, importante ou modeste, en ce qui a trait au processus de *reconnaissance*. Telle qu'envisagée ici, la pauvreté ne saurait donc se restreindre à une condition économique précaire mais concernera également une condition identitaire et culturelle perçue comme insuffisante à la réalisation de soi. Le concept de reconnaissance défendu par Nancy Fraser porte notamment sur les injustices enracinées dans des modèles sociaux de représentations, d'interprétations et de communication, et concerne la domination culturelle, la non-reconnaissance de groupes minoritaires niés par le groupe dominant ainsi que le mépris. (Fraser dans Fraser et Honneth 2003, p. 13) Nous croyons que ces formes d'injustices peuvent à juste titre être considérées comme des formes de pauvreté du fait qu'elles laissent les individus qui en souffrent dans un état d'insuffisance et de manque. C'est d'ailleurs là un point d'entente entre Nancy Fraser et Axel Honneth<sup>11</sup>. Ce dernier propose ainsi que « la possibilité d'une relation harmonieuse à soi-même dépend de trois formes de reconnaissance (amour, droit, estime social) » (Honneth 2000, p. 10), qui elles-mêmes se déploient respectivement dans les trois sphères que sont la famille, la société civile et l'État. (Honneth 2000, p. 47) Dès lors qu'une de ces formes fait défaut, la réalisation de soi est compromise, d'où l'idée de pauvreté identitaire.

La lutte pour la reconnaissance demande donc à ce que soient précisées davantage les formes de pauvreté qui seront explorées dans le cadre de cette thèse. Tout au long de notre étude sur la chanson québécoise, nous avons identifié quatre formes prégnantes de pauvreté que nous nous emploierons à analyser. Ces quatre formes de pauvreté sont liées tantôt à des critères sociaux, tantôt à des critères économiques, tantôt encore à des critères culturels ou affectifs. En premier lieu, il y a la pauvreté identitaire que l'on reconnaît lorsque l'*être* fait défaut. Sera considérée pauvre une personne victime d'exclusion qui n'appartient pas au *nous* et qui, pour cette raison, a le sentiment de n'exister qu'à demi. En contrepartie, le pauvre peut également être celui qui se voit disparaître en se fondant dans un *nous* qui lui refuse toute forme de singularité. L'un des signes de pauvreté identitaire est le sentiment d'aliénation qui s'empare de l'individu, qui fragilise son être et ses possibilités de se réaliser. Elle résulte en grande partie, dans l'époque néolibérale, d'une

---

<sup>11</sup> Inspirée de la théorie de la reconnaissance d'Hegel à l'époque d'Iéna et exposée par Honneth dans ses ouvrages *La lutte pour la reconnaissance* (2000) et *La société du mépris* (2008).

réification des êtres, comme l'a démontré Honneth en 2008. La déchéance, l'exclusion, l'isolement et l'errance sont autant d'indices de précarité identitaire, laquelle doit s'entendre comme un manque d'attache, une faillite dans l'entreprise sociale. En deuxième lieu, la dimension économique de la pauvreté sera nécessairement prise compte puisque, dans la plupart des cas, elle affaiblit ceux qu'elle affecte, rendant ainsi plus problématique la pauvreté identitaire. Puisqu'il n'est pas question pour nous d'analyser des données empiriques, il faut emprunter au sociologue Georg Simmel, dont l'approche met de l'avant les modes de régulation du lien social, sa définition de la pauvreté :

Les pauvres, en tant que catégorie sociale, ne sont pas ceux qui souffrent de manques et de privations spécifiques, mais ceux qui reçoivent assistance ou devraient la recevoir selon les normes sociales. Par conséquent, la pauvreté ne peut, dans ce sens, être définie comme état quantitatif en elle-même, mais seulement par rapport à la réaction sociale qui résulte d'une situation spécifique. (Simmel 1998, p. 96-97)

Si cette définition paraît juste, il importe de l'élargir pour l'adapter au présent travail. En plus de s'intéresser au bum, une grande partie de la thèse portera sur l'*homme ordinaire*, celui qui n'est ni riche ni assisté. Le caractère humble de ce personnage le rapproche du pauvre et cela justifie l'importance qui lui sera accordée pour la conduite de cette étude sur la pauvreté. L'homme ordinaire, pauvre sur le plan identitaire parce que trop souvent jugé comme sans importance, se fond dans l'anonymat social par manque de singularité et sert de courroie entre l'individuel et le collectif, entre le bas et le haut. Il est toujours un peu des deux côtés. Aussi, l'homme pauvre (en termes de revenus), qui n'est pas pour autant assisté, sera pris en compte, dans la mesure où il propose des configurations nouvelles de la pauvreté dans l'imaginaire social. La troisième forme de pauvreté, dont il faudra tenir compte, est la pauvreté culturelle. Si la pauvreté identitaire se manifeste par un *soi* précaire, la pauvreté culturelle est quant à elle associée à un *nous* précaire. Dans ce dernier cas, c'est tout un groupe qui souffre de manque de reconnaissance, par rapport à son statut national, social ou linguistique. Ce type de pauvreté est le résultat de la domination d'un groupe par un autre. Enfin, il arrive que les relations affectives fassent défaut, entraînant chez l'individu qui en souffre une impression de manque et accentuant la précarité identitaire de ce dernier. C'est ce que nous désignerons ici par l'expression de pauvreté affective.

La définition générale d'Eliane Mossé sera finalement celle qui guidera notre propos, puisqu'elle résume ce qui a été cerné comme formes de pauvreté jusqu'ici. La pauvreté peut ainsi être entendue « comme la situation de personnes ou groupes de personnes marqués par l'insuffisance des ressources disponibles, la précarité du statut social et l'exclusion d'un mode de vie (matériel et culturel) dominant. » (Mossé 1984, p. 37) Si l'exclusion constitue un marqueur ou un indice de pauvreté, elle n'est pas nécessairement une condition inhérente à celle-ci. Il faut se garder de situer les pauvres en dehors de la sphère sociale, car écoutés ou non, vus ou invisibles, ils font partie de la société. Dans sa définition des pauvres aux États-Unis, Michael Harrington situe ces derniers à la frontière du dedans et du dehors, position qui pourrait être celle des pauvres de n'importe quel pays :

Les Américains pauvres ne sont pas pauvres à Hong-Kong, ou au XVI<sup>e</sup> siècle; ils sont pauvres ici et maintenant, aux États-Unis. Ils sont dépossédés de ce dont le reste du pays peut jouir, de ce que la société pourrait leur offrir si elle en avait la volonté. Ils vivent à la limite, à la marge. Ils regardent les films et lisent les magazines de l'Amérique de l'abondance, et ceux-là leur disent qu'ils sont des exilés de l'intérieur. (Harrington cité dans Mossé 1984, p. 43)

La question de l'exclusion sera ainsi considérée dans la perspective où la pauvreté entraîne bien souvent un relâchement des liens sociaux. Lorsque les vies professionnelle et familiale font défaut, que la reconnaissance sociale est loin d'être acquise, il existe peut-être encore des communautés de sentiments capables de réparer l'effritement du tissu social et c'est ce que cette étude sur la chanson voudra entre autres montrer.

Il importe de faire une autre précision, concernant l'usage du déterminant précédant le mot « pauvre » : sera-t-il question *du* pauvre ou *des* pauvres? S'il est difficile d'aborder la pauvreté sans tomber dans les clichés, les idées reçues et les fausses conceptions, c'est notamment parce qu'on en fait souvent un univers homogène, négligeant par là toute la complexité que recouvre ce terme. Comme il n'y a pas qu'une forme de pauvreté, que la réalité de chacun est très variable, et que l'imaginaire culturel ici mobilisé ne pourra rendre compte de façon exhaustive de tout ce qui peut se dire et penser à propos de la pauvreté, il serait préférable de dire qu'il sera question *de* pauvres. Chacune des formes de la pauvreté fera ressortir différents types de pauvres, qui seront abordés. La catégorisation entre bons et mauvais pauvres ne pouvant être évitée, il importe de rappeler quelques traits distinctifs.

Le bon pauvre, celui que Geremek qualifie – non sans ironie – *d’acceptable*, correspond au pauvre qui exerce un travail peu lucratif ou qui est sans travail, mais qui a la volonté d’améliorer son sort. (1987, p. 11) C’est le misérable qui subit les effets pervers du capitalisme, celui à qui l’on peut donner, car, avec lui, la charité donne bonne conscience. Le bon pauvre est également celui qui respecte les mesures d’aide en place et la distance que ces mesures instaurent par rapport aux donateurs. Parce qu’il permet aux mieux nantis d’exprimer leur générosité, « le pauvre remplit un rôle social gratifiant ». (Guilbert 1987, p. 12) À l’opposé se trouve le « déconsidéré<sup>12</sup> », le marginal qui refuse de travailler, celui que l’on cherche à mettre de côté et à ignorer vu la menace qu’il représente. Celui qui, par une série de mauvais choix, a couru à sa perte et qui refuse de s’aider... « Bum » sera le terme le plus souvent employé ici pour désigner ce type de personnage. L’expression issue du titre de la chanson « Le chant du bum » de Richard Desjardins nous est apparue appropriée pour désigner la figure de mauvais pauvre telle que dépeinte par Plume, Desjardins et Adamus. Alors que le bon pauvre a pour fonction de dévoiler les injustices entre les riches et le pauvres, le mauvais pauvre renvoie quant à lui aux plus fortunés une critique d’eux-mêmes, reflétant « comme un miroir redouté ce que ne doivent pas devenir les membres du groupe », en se jouant d’eux. (Guilbert 1987, p. 32)

Traiter du mauvais pauvre commande le recours à un texte célèbre de De Saint-Denys Garneau. Le personnage dans la peau duquel se met l’énonciateur du « Mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous » dans le *Journal* de l’écrivain est en fait un pauvre réprimé, refusant son statut au point de vouloir le dissimuler sous un masque de belles apparences. Or ce masque en vient continuellement à le trahir et toujours le mauvais pauvre se voit en « imposteur ». (De Saint-Denys Garneau 1996, p. 349) D’aucune manière, il ne saurait échapper à son sort. Contrairement au bon pauvre qui est reconnaissant de ce qu’on lui offre, si infime soit le don, le mauvais pauvre, « sans fierté » (De Saint-Denys Garneau 1996, p. 349), n’est jamais satisfait et cherche à en extirper davantage aux autres. Partout étranger, confiné à n’être rien, il s’incruste plutôt que d’errer, il agonise sans fin plutôt que de mourir. Incapable d’accumuler quoi que ce soit, il est un être dépossédé : « il y a un trou en lui par où tout s’échappe, tous ses souvenirs, tout ce qu’il aurait pu retenir ». (De Saint-Denys Garneau 1996, p. 349) En fait, il n’a qu’une chose

---

<sup>12</sup> L’expression est de Geremek. (1987, p. 11)

et ne peut espérer rien d'autre : « l'envie d'avoir ». (De Saint-Denys Garneau 1996, p. 351) Ce mauvais pauvre constitue la précarité absolue du fait qu'il ne peut être autre, qu'il est condamné à n'être rien. Et tel est bien le cercle vicieux dans lequel il se trouve coincé : il est pauvre parce qu'il n'est rien et n'est rien parce qu'il est pauvre. Le bon pauvre pourra, à la limite, se résigner et accepter d'être le pauvre de l'autre, celui qui lui fait prendre conscience de sa richesse. Il pourra même, qui sait, trouver une certaine valorisation dans cet « échange » avec le riche. Or le mauvais pauvre ne cédera jamais à une telle forme d'acceptation dégradante de sa situation. Mais cette concession même ne lui est pas permise.

Certains verront dans ce texte une parabole religieuse du mysticisme qui tenaillait et épuisait De Saint-Denys Garneau. Il est également possible d'y voir une allégorie identitaire de la nation à l'époque où le mauvais pauvre incarnerait le Canadien français, seul devant le monde qui le dépasse, en plein complexe d'infériorité devant la mère patrie, dont il aimerait recevoir une quelconque reconnaissance.

Le texte de De Saint-Denys Garneau se termine par le démembrement du mauvais pauvre, forme de mise à nu qui l'allège de ses faux attributs et le soulage en quelque sorte. Le mauvais pauvre reste ainsi seul avec sa fierté, qu'il ne saurait nommer, encore moins expliquer. Une fierté qui n'en est pas une. En fait, il s'agirait plutôt d'un orgueil. Un orgueil qui lui tient lieu d'épine dorsale, qui l'empêche de s'écrouler, qui reste une fois qu'il s'est libéré de ses artifices et de ce qui crée son envie. C'est donc dans la prise de conscience de ce peu qu'il a que le mauvais pauvre trouve un certain apaisement. Nous verrons dans la seconde partie de la thèse que les stratégies discursives des œuvres abordées ne sont pas étrangères à cette parabole. L'analyse du discours permettra en effet de constater que le fait, pour les garants des discours, de dévoiler leur dénuement entraîne une forme de victoire sur le plan énonciatif.

Le dernier point à clarifier est d'ordre sémantique : peut-on considérer la pauvreté et la précarité comme des synonymes? La précarité est l'un des plus importants traits modernes de la pauvreté et touche tous les groupes de salariés ainsi que de nombreux représentants d'autres couches sociales. Caractérisée par l'instabilité (professionnelle notamment), elle s'accompagne d'un sentiment d'insécurité et peut, dans bien des cas, générer « la perte de confiance en soi et le sentiment d'inutilité ». (Paugam 2006, p. 900) La précarité entraîne une pauvreté identitaire, caractérisée par une vulnérabilité qui peut



être sociale (mise en danger de sa place au sein de la société) et de l'ordre de la communication (risque d'être relégué au silence par manque de reconnaissance). La pauvreté demeure quant à elle un phénomène plus large que la seule précarité.

### **L'imaginaire social**

La sociocritique envisage le discours littéraire comme producteur d'un imaginaire social, lui-même capable d'influencer le littéraire. Il faut ainsi concevoir le texte et le monde social comme deux éléments d'une même dynamique qui interagissent et, ce faisant, se renouvellent mutuellement. De cette conception découle l'idée que la narration constitue un lieu de pouvoir qui crée l'imaginaire social ou, si l'on préfère, la *semiosis sociale*. Cet imaginaire renvoie à ce que nous, en tant que société, concevons comme la réalité. Il

est création incessante et essentiellement indéterminée (social-historique et psychique) de figures/formes/images. À partir desquelles seulement il peut être question de « quelque chose ». Ce que nous appelons « réalité » et « rationalité » en sont des œuvres. (Castoriadis 1975, p. 7-8)

Pour Charles Taylor, l'imaginaire social est la compréhension de soi d'une société qui régit les pratiques sociales par un processus de fabrication de sens. (Taylor 2004, p. 2) Suivant cette conception, nous dirons que la production culturelle, en l'occurrence ici le discours chansonnier, produit l'imaginaire social en même temps qu'elle renvoie un portrait de celui-ci, incluant les normes, les pratiques courantes et attendues, les croyances d'une société donnée, mais aussi ses *possibles*. La chanson est comprise par nous comme un véhicule de l'imaginaire social *et* un lieu où se joue une négociation. Certains discours chansonniers sont plus utopiques que d'autres, cela est évident. Il ne sera pas question de vérifier si l'idéalisme mis de l'avant dans certaines productions n'est qu'utopie ou s'il s'avère un projet révolutionnaire réalisable. Nous nous rangeons à cet égard davantage du côté de Paul Ricœur qui, à la différence de Cornelius Castoriadis, se distancie de l'idéologie et concède à l'utopie une valeur positive. Johann Michel résume la position de Ricœur comme suit :

La fonction positive de l'utopie, à la différence de celle qui se perd dans les chimères, consiste à ébranler l'ordre donné, à subvertir le

monde existant en proposant de nouveaux horizons d'attente aux sociétés, sans nécessairement toutefois réaliser l'ensemble de ses potentialités. (Johann Michel dans Castoriadis et Ricœur 2016, p. 27)

Consciente que le personnage de mauvais pauvre n'est pas sans doute pas viable comme modèle utopique *réel*, nous croyons que sa représentation imaginaire dans le champ artistique produit de nouveaux horizons d'attente par rapport aux croyances que l'on peut avoir sur la pauvreté à l'époque néolibérale.

Le concept d'imaginaire social que nous retenons est celui présenté par Pierre Popovic, qui souligne l'apport du langage dans la constitution de la *semiosis sociale*. Selon ce dernier, l'imaginaire social est une mise en récit du réel qui « se résume aux multiples façons dont une société se représente ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle pourrait devenir en usant de tous les langages dont elle dispose ». (Popovic 2017, en ligne) C'est une construction signifiante (d'où l'emploi du terme *semiosis*), certes imaginaire, mais imbriquée dans le réel, changeante et transformante. Dans une telle mesure, l'œuvre n'est pas un résultat, mais un processus de compréhension du monde passant par le langage. L'œuvre et le social se rencontrent et se construisent. Précisons à cet égard qu'il ne sera pas question ici de l'imaginaire social *de* la pauvreté, mais bien du rapport entre l'imaginaire social et les représentations de la pauvreté en chansons.

Popovic relève cinq modes majeurs de sémiotisation dont l'action produit l'imaginaire social, et qui seront mis à profit dans notre analyse. Le premier est « une *narrativité* qui conduit à l'émergence de récits instables et à l'édification de héros ». (Popovic 2013, p. 39) Dans le cas présent, il s'agira de dégager les récits de bons et de mauvais pauvres en tant qu'ils sont les figures de héros et d'antihéros variables en fonction des œuvres et des époques. Le deuxième mode de sémiotisation est « une *poéticité* qui vise la performativité du langage [...], diffuse des signifiants phares et impose une rythmicité ». (Popovic 2013, p. 39) Il comprendra, pour nous, les figures du discours, la musique (instrumentation, univers et rythmes musicaux) et le travail de la voix (tonalités et registres langagiers particuliers). En troisième lieu vient « une *cognitivité* qui déroule des façons de connaître et de faire connaître » (Popovic 2013, p. 40), regroupant divers savoirs et conceptions du monde – religieuses, scientifiques ou personnelles. Une « théâtralité qui relève de la mise en scène de la parole dans les lieux de socialisation » (Popovic 2013,

p. 40) constitue le quatrième mode qui peut être dégagée par une attention portée aux énonciateurs des discours. Le cinquième mode est « une *iconicité* ». Il s'agit là de tout ce qui relève de l'image. Ce dernier mode sera utile au moment de rendre compte des pochettes d'albums, des photos d'artistes diffusées dans les médias et des vidéoclips.

## **OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES DE RECHERCHE**

La présente thèse propose une analyse du discours qui permettra de montrer que le modèle économique capitaliste laisse des marques dans la chanson oppositionnelle, celle qui s'inscrit en réaction aux valeurs véhiculées par le néolibéralisme. Dans cette perspective, il sera intéressant de vérifier quelles valeurs contre-culturelles sont mises de l'avant dans les chansons de Plume, de Desjardins et d'Adamus, de manière à comprendre la réponse que chacune d'elles renvoie à son époque. En plus des chansons, la façon dont les artistes construisent leurs discours sera analysée, puisqu'il est probant que l'ethos discursif de ces ACI vienne renforcer le système de valeurs qui se met en place dans leur œuvre.

Si l'on croit ce qu'en dit le philosophe Vincent Delecroix, le culte de la chanson n'est rien d'autre que le symptôme d'une société qui met encore et encore l'individu au centre de tout :

Si l'époque s'identifie à ce point au culte de la chanson (on devrait dire "chansonnerie"), c'est assurément en raison d'une vertu reconnue, et surexploitée, du chant : celle d'exprimer le moi. Si l'on cherche de quoi nourrir la thèse rebattue d'une époque de l'individualisation forcée, de l'affirmation à tout crin de l'individu, une époque de l'expression du soi, il y a là de quoi faire son miel : le culte de la chanson, c'est le culte du moi. (Delecroix 2012, p. 229)

Toujours selon Delecroix, le paradoxe lié à l'individualisme, c'est la standardisation de l'individu qui s'exprime. Par le processus de la dynamique du langage et par le jeu énonciatif qu'installe l'ethos discursif, le caractère singulier du moi est condamné à se fondre dans la communauté dès lors qu'il y a reconnaissance de ce moi par le public :

Le moi qui s'exprime et se déglutit en un moi commun, le contraire même de l'individuel, une unité interchangeable. Son langage est le plus petit commun multiple, la ritournelle de l'individu à la fois tout-puissant et laminé, le babil exténué et régressif d'un atome de

personne devenu au sens strict insignifiant. Le culte de la chanson ou plutôt son empire est le résultat d'une funeste dialectique par laquelle l'expressivité et la singularité radicalisées virent mécaniquement à l'indifférencié et au commun [...]. (Delecroix 2012, p. 229)

Cette dernière affirmation doit faire l'objet d'un questionnement. S'il est vrai que l'écoute candide du discours chansonnier et l'adhésion à l'empire de la « chansonnerie », ce geste même qui nous fait sombrer dans la bêtise selon Delecroix, est souvent synonyme d'indifférenciation et de dissolution dans le même, il n'en demeure pas moins que certaines formes de la chanson peuvent échapper à l'écueil de la dissipation. Il arrive en effet que des œuvres suscitent l'adhésion sans générer pour autant une identification primaire. C'est le cas des œuvres qui mettent de l'avant les travers des sujets énonciatifs plutôt que leurs souffrances.

L'une des hypothèses qui sera défendue ici est que la duplicité énonciative joue pour beaucoup dans l'établissement des valeurs qui s'expriment dans les chansons à l'étude. D'où l'idée de potentiel critique à l'œuvre. Si l'engagement de Desjardins n'est plus à mettre en doute, celui de Plume et d'Adamus peut paraître plus subtil, voire questionnable. Ainsi, l'autre hypothèse qui sera à vérifier est celle qui pose leurs chansons comme engagées, ne serait-ce que par le détour par la pauvreté qu'elles proposent, lequel constitue un refus des valeurs encouragées par le néolibéralisme.

## **PLAN DE LA THÈSE**

La construction d'une image de soi se nourrit forcément à un imaginaire social, à ses représentations collectives et ses stéréotypes, que ce soit pour valider une adhésion à ces représentations et stéréotypes ou pour les remettre en question. Voilà pourquoi le premier chapitre de cette thèse proposera un parcours historique de la chanson québécoise, des origines aux années 1970. Cette traversée permettra d'observer comment l'imaginaire social influence le discours chansonnier. Nous y verrons le caractère muable de la *semiosis sociale* et sa transformation au fil des ans, ses principales manifestations textuelles et surtout, les formes-sens produites par les œuvres de diverses époques, en regard de la pauvreté. Ce parcours voudra également faire ressortir une tradition, voire un héritage dans la chanson québécoise. Une telle présentation permettra plus tard d'envisager les œuvres

de Plume, de Desjardins et d'Adamus comme novatrices par rapport aux autres discours chantés où il est question de pauvreté.

Une fois que le portrait des œuvres chansonnères qui participent de l'héritage de la pauvreté aura été brossé, une analyse spécifique du répertoire de ces trois ACI sera menée. L'étude de l'œuvre de Plume voudra dégager la solidarité qui se tapit derrière des textes en apparence grotesques et méprisants à l'égard de l'espèce humaine. La plongée dans l'œuvre de Desjardins s'attachera à montrer, d'une part, une communauté de sentiments qui lutte pour la reconnaissance du pauvre et, d'autre part, une figure anticonformiste incarnant une liberté de plus en plus rare. Enfin, l'examen de l'œuvre d'Adamus nous permettra de faire ressortir une connotation positive du concept d'individuation, portée par une quête d'authenticité et d'émancipation qui ne peut passer que par le collectif.

**PARTIE 1 : VOLET HISTORIQUE**  
**REMONTER AUX SOURCES. ÉTUDE DE LA CHANSON QUÉBÉCOISE SOUS LE**  
**PRISME DE LA PAUVRETÉ**

## 1. De pauvres à ordinaires. La chanson québécoise jusqu'à 1970

La chanson québécoise a duré assez longtemps pour avoir une histoire. Son territoire n'est pas qu'imaginaire. Devenue une culture politique qui a servi de lieu public d'échange, son influence dépasse son propre domaine. [...]

Comme institution culturelle, la chanson québécoise apparaît encore à l'individu sous forme de système idéologique imposant une certaine forme de pensée et d'action. Il n'y a pas si longtemps encore, on la voyait comme une possibilité historique de transformation politique.

- Bruno Roy, « La chanson québécoise : entre le mal et le malaise ou Lecture politique de la chanson québécoise »

Dans « Votre histoire, ça va être une chanson » (1978), court-métrage issu de la série *Le Son des Français d'Amérique* de Michel Brault et André Gladu, on assiste à un entretien avec Florent Lemay, un vieil homme qui fut cultivateur et chanteur à Lotbinière. L'homme parle de son jeune temps, quand il chantait des pièces issues du folklore ou composées par lui. Au cours de la conversation, il confie à son interlocuteur qu'il n'a jamais juré de sa vie, respectueux des normes qu'impose sa foi catholique, mais surtout, trop occupé qu'il était à chanter tout le temps. Cet homme habite dans un centre pour personnes âgées et la maladie d'Alzheimer l'empêche désormais d'exercer sa passion. Lorsqu'on lui demande ce que cela lui fait de ne plus pouvoir chanter, le visage de l'homme se renfrogne, il se tait un instant puis lâche, dans une colère étouffée : « *Criss!* » C'est dire à quel point l'acte de chanter joue un rôle majeur dans la vie de certains individus.

### COMBLER LE VIDE

Selon Bruno Roy, il y a dans la chanson québécoise de toutes les époques des « marques d'une conscience nationale » qui débordent le seul cadre politique et qui sont liées, de près ou de loin, à la question de la pauvreté :

La chanson folklorique comme symbole de résistance collective, la chanson patriotique en affinité avec la « durée française » en Amérique du Nord, la chanson engagée liée à la question nationale, la chanson contreculturelle [*sic*] qui remet en question les fondements traditionnels de la contestation sociale, la chanson

directement politique qui accuse le pouvoir et les gouvernements, tout en appartenant à leur temps, sont des relais idéologiques qui n'en témoignent pas moins d'une conscience des rapports de force qui se sont concentrés dans la mémoire historique du peuple québécois. (Roy 1985, p. 114)

Si les rapports de force soulignés par Roy auront été le plus souvent en lien avec les conflits culturels vécus tout au long de son histoire du Québec, on ne saurait négliger les forces économiques, presque toujours en jeu simultanément, et ce, depuis la colonisation. Ce premier chapitre examine l'histoire de la chanson québécoise sous le prisme de la pauvreté, en scrutant certains textes et leur écho au contexte de production dont ils sont issus, afin de montrer que la pauvreté est un motif récurrent de notre imaginaire social. On verra que la chanson québécoise énonce le plus souvent un manque et cherche à retisser un lien social problématique. Dans cette perspective, la chanson devient la mémoire, sinon le témoin, d'une forme de pauvreté. Elle *dit* le manque et, ce faisant, réussit à combler un vide par sa force rassembleuse.

Le présent chapitre s'inscrit dans le prolongement des travaux d'autres chercheurs, que nous ne manquons pas de convoquer ici. L'objectif poursuivi, dans cette première partie de la thèse, est de dégager une constante observable qui nous permettra ensuite de rendre compte de la pauvreté comme problématique rassembleuse. Au terme de ce parcours, on observera ainsi, pour la première fois, la fonction centrale de la pauvreté dans la chanson québécoise. Une telle traversée, jusqu'à Plume, nous permettra en outre de dégager les différents modèles culturels qui ont circulé dans le discours chanté au Québec. Partant de ces représentations collectives, nous verrons dans la seconde partie de la thèse, comment Plume, Desjardins et Adamus s'en sont nourris pour créer des œuvres en filiation avec la tradition, mais aussi comment, d'autre part, ils s'en sont distanciés pour renouveler l'imaginaire.

Nous aborderons ici les quatre formes de la pauvreté annoncées en introduction. D'abord, elle pourra être *culturelle* du fait que, dans l'histoire de la chanson, elle a longtemps été associée au statut national des Canadiens français, exilés, déçus et errants dans un nouveau monde dans lequel ils peinent à se reconnaître. Demeurant liée à la question culturelle, la pauvreté s'est ensuite alourdie d'une précarité *identitaire* (sentiment d'aliénation, fragilisation de l'existence), entraînant avec elle une précarité *économique*. À certains moments, ces trois dimensions se trouvent réunies chez un même sujet. C'est



notamment le cas chez l'homme ordinaire (figure des années 1970), condamné à être *comme tout le monde* et à se fondre dans la masse (pauvreté identitaire). Dominé par des groupes et des forces qui le dépassent, ce personnage vit avec le sentiment de n'être qu'au service de la grosse machine capitaliste (pauvreté culturelle et économique). Enfin, on pourra ajouter une dimension *affective* à la pauvreté qui s'exprime dans la chanson, puisque chez plusieurs personnages, la précarité identitaire entraîne des rapports difficiles avec les autres, rendant plus friables les liens existants.

### LE CHANT DES ORIGINES

Dans l'ouvrage *Chanter : Reprendre la parole* (2012), le philosophe Vincent Delecroix présente le chant comme le commencement de la vie :

À l'origine, nous chantions. Tout finit par des chansons, paraît-il.  
En réalité, tout a commencé par le chant. À chaque fois, peut-être,  
tout commence, tout recommence avec lui. Le chant est notre  
Orient. (Delecroix 2012, p. 15)

Si l'on retourne aux origines de la colonie, la littérature et la culture en Nouvelle-France s'exprimaient en très large partie sous la forme de chansons et de contes. C'est donc naturellement par la transmission orale que l'imaginaire social se manifeste.

Avant la venue des Européens en Amérique, les autochtones partageaient déjà cette culture de l'oralité. La richesse de leur folklore chansonnier est cependant mal connue, principalement à cause du mode de transmission oral qui s'est disséminé dans le temps, au fil des rencontres avec les peuples venus d'ailleurs. D'autres chants, ceux-là préservés, ne peuvent tout simplement pas être retransmis par enregistrements ni même partagés, car selon certains traditionalistes, ils appartiennent à l'ordre du sacré et doivent être protégés de toute intrusion pouvant susciter une interprétation faussée. (Bibliothèque et Archives Canada [s. d.], en ligne) Ainsi que nous l'avons expliqué en introduction, la présente thèse porte sur la chanson francophone au Québec. C'est la raison pour laquelle nous n'aborderons pas la chanson issue des Premiers Peuples produite avant l'arrivée des peuples colonisateurs, laquelle n'était évidemment pas en français. Négliger de souligner qu'une culture chansonnrière existait bien avant l'époque coloniale aurait été par ailleurs une lacune déplorable. Nous renvoyons les lecteurs au dossier intitulé « Enregistrements

sonores autochtones : la musique et la chanson<sup>13</sup> », archivé sur le site de Bibliothèque et Archives Canada pour découvrir ce pan de l'histoire de la chanson et pour entendre des enregistrements sonores de musiques et de chants autochtones.

Soulignons par ailleurs le travail ethnologique mené par Cécile Tremblay-Matte et Sylvain Rivard, et livré dans *Archéologie sonore : chants amérindiens* (2001). Grâce à cet ouvrage, on sait que le chant jouait un rôle majeur dans les sociétés amérindiennes précoloniales :

Les Premières Nations accordaient à la musique une place dont l'importance était à peine égalée dans la civilisation occidentale de l'époque. Leurs chants faisaient partie d'un vaste éventail d'activités musicales, toutes concentrées en une même occasion; de plus, chacun de ces chants avait un objectif précis à l'intérieur d'une cérémonie tout aussi précise : rare était la musique qu'on interprétait pour elle-même ou qui servait à des fins récréatives. À peu d'exceptions près, ces chants ne reflétaient et ne reflètent encore aucunement les sentiments de l'individu; ils étaient d'abord et avant tout destinés à être chantés en groupe, réfléchissant les valeurs et les croyances de ce groupe. (Tremblay-Matte et Rivard 2001, p. 18)

Retenons de cet extrait que, sur le territoire de l'Amérique, la chanson a d'abord eu pour fonction de *rassembler*.

Si les discours ne semblent alors guère véhiculer l'idée de perte ou de pauvreté, la pratique du chant, elle, en sera transformée avec l'arrivée des Européens et le contact avec des types de chants différents :

L'Amérindien a résisté autant qu'il a pu à cette assimilation; mais on constate aujourd'hui que cette acculturation lui a fait perdre des pans entiers de sa tradition orale, soit la plupart de ses chants, danses et cérémonies religieuses, traditions que les missionnaires traitent de superstitions ou de « sorcelleries ». (Tremblay-Matte et Rivard 2001, p. 23)

À plusieurs égards, il peut être choquant de constater que c'est notamment par le chant que les missionnaires européens ont mené leur entreprise de conversion auprès des Premières Nations. Ce qui a été présenté comme un désir de pacification entre les peuples s'est avéré dans les faits l'appauvrissement d'une culture au détriment d'une autre, que l'on peut à

---

<sup>13</sup> Lien vers le dossier : <http://www.collectionscanada.gc.ca/musique-chanson-autochtones/index-f.html>.

juste titre considérer comme un génocide culturel. Afin de respecter l'ordre chronologique du parcours, qui se termine en 1970, il ne sera pas question ici des artistes autochtones contemporains, dont certains chantent en français et grâce auxquels les voix des Premiers Peuples gagnent en résonance au sein des autres cultures. Pensons entre autres à Samian, à Elisapie Isaac, à Florent Volant. Soulignons également la collaboration entre Joséphine Bacon et Chloé Ste-Marie .

### **UN PEUPLE SANS HISTOIRE ET SANS LITTÉRATURE (1534-1929)**

L'avènement de la chanson canadienne d'expression française coïncide avec le début de l'histoire de ce qui deviendra quelques siècles plus tard le Québec. Le caractère oral de la chanson la rend facile à transporter d'un continent à l'autre et accessible à tous dans un contexte où une large partie de la population est analphabète<sup>14</sup>. Elle arrive donc en Nouvelle-France avec les premiers colons d'outre-Atlantique, au terme d'un voyage qui allait offrir à ceux-ci un monde à construire, avec ce que cela implique de rêves et de difficultés. La découverte du territoire américain devenait l'occasion pour les coureurs des bois et voyageurs de vivre des moments d'exaltation devant ce qui peut être considéré comme un « recommencement du monde ». (Lemire 1993, p. 11) Mais venait tout de même avec la naissance de cet imaginaire nouveau « l'effritement de la conscience collective » des origines européennes. (Lemire 1993, p. 32) Il a en effet rapidement fallu faire le deuil du mode de vie européen, ne serait-ce que par instinct de survie :

[...] la nature extrêmement rigoureuse du climat canadien raccourcit la période d'acclimatation. [...] Dès leur premier hiver dans la rade de la rivière Saint-Charles, Jacques Cartier et ses compagnons s'aperçoivent de leur inadaptation pour survivre en ce pays. La nécessité force donc les nouveaux Américains à se demander s'ils doivent renoncer à leur héritage européen pour mieux s'adapter ou persister, malgré toutes leurs difficultés, dans leur fidélité aux valeurs passées. (Lemire 1993, p. 24-25)

La fondation du Nouveau Monde impliquait un déracinement de la mère patrie. C'est en partie une perte qui est à l'origine de l'imaginaire canadien, laquelle ne sera pas sans laisser

---

<sup>14</sup> « [...] à la fin du Régime français, la moitié des hommes et plus du tiers des femmes de Québec et de Montréal, qui sont alors les deux principaux centres urbains de la colonie, sont réputés être alphabétisés, tandis que ces niveaux ne dépassent guère quinze pour cent dans les régions rurales. » (Leclerc 1989, p. 10)

de marques sur l'identité culturelle du peuple québécois. D'emblée, un vide à combler s'exprime. Et c'est à ce moment que la tradition orale, la chanson notamment, vient jouer un rôle important. Jean-Pierre Pichette montre que malgré l'apparent effritement culturel qui se produit à l'époque de la colonisation, la chanson demeure l'occasion d'une résistance culturelle et d'un maintien des traditions, en témoignent les abondantes cueillettes de chansons issues du folklore français au Canada effectuées par les ethnomusicologues. (Pichette 2008) Puis vint la défaite. En 1760, lorsque les conquérants français seront à leur tour conquis par les Britanniques, la chanson folklorique viendra assurer de manière encore plus marquée une sorte de mémoire et de salut pour les Canadiens français.

Dans un premier temps, la nostalgie de la mère patrie que vivent les Canadiens français et, dans un second temps, la rivalité qui s'installe peu à peu avec les Anglais qui veulent, eux aussi, leur part dans le lucratif commerce des fourrures, ont une incidence sur les rapports entre les deux peuples, et la chanson canadienne-française de toutes les époques rend compte de ces antagonismes culturels. Jusqu'à la Conquête, les chansons françaises à teneur historique relatent les faits d'armes entre Anglais et Français, en faisant valoir la bravoure et les mérites de ces derniers. Or, comme le propose Bruno Roy, la période de la Conquête vient « marqu[er] le début d'une longue apathie culturelle. Sous le régime anglais, les chansons changèrent de ton ». (Roy 1991, p. 38) Loin de provoquer une contestation identitaire, la Conquête aura pour effet de calmer temporairement la révolte, du moins en chanson :

[L']attachement [profond] à l'autorité de la mère patrie aura un effet paradoxal après la cession de la Nouvelle-France à l'Angleterre. Dans un premier temps, l'attitude tolérante des nouveaux maîtres, jumelée à l'absence d'une tradition revendicatrice « lyricisée », ralentira l'émergence d'une tendance contestataire dans la chanson populaire. D'autre part, ce même attachement aux racines ancestrales – rendu plus « exprimable » grâce à l'« octroi », par les Britanniques, des libertés constitutionnelles – jettera les bases de la protestation chantée qui devait culminer en 1837-1838 avant de péricliter pendant plus d'un siècle, soit jusqu'à l'aube de la révolution [*sic*] tranquille. (Aubé 1990, p. 34)

Il y a lieu de penser que la défaite subie par les Canadiens français durant la Conquête, avant de provoquer une réaction de révolte, a d'abord fait naître un sentiment

d'échec au sein du peuple. Partant d'Octave Crémazie<sup>15</sup>, poète canadien-français ayant écrit l'un des plus importants chants patriotiques de notre histoire – « Le drapeau de Carillon » (1858) –, Yvon Rivard retrace un « héritage de la pauvreté » dans plusieurs écrits d'auteurs canadiens-français et québécois exilés en France, qui évoquent leur pauvreté originelle. Crémazie se désolait de « n'être ni français ni huron, de ne pas avoir une langue à lui et d'être ainsi condamné à une existence plus ou moins fantomatique. » (Rivard 2006, p. 130)

Intrinsèquement lié à l'exil, un autre aspect problématique de l'identité nationale s'ajoute au premier :

De l'échec de la rébellion allait se dessiner un des traits majeurs de notre collectivité : l'errance. Toute la littérature de cette époque exprime un profond attachement au pays, tout en ne cachant pas son désespoir de le voir jamais vivre un jour. (Roy 1991, p. 63)

Si l'errance n'est pas synonyme de pauvreté, elle est tout de même largement associée à l'absence d'attache, qui renvoie au manque. Elle connote un *vide* identitaire qui porte l'individu à remettre en question la valeur de son existence. Ce vide à combler s'exprime, dans les chansons patriotiques notamment, tantôt sous forme d'acte de *survivance*, tantôt sous forme de projet à bâtir : le « devenir collectif ». (Roy 1991, p. 67)

Pendant les années 1837-1838, marquées par la Révolte des patriotes, des pièces françaises sont entonnées avec ferveur par les Canadiens français, en mémoire de leur héritage culturel européen. Le peuple se les approprie tant et si bien que ces chants sont, ici comme en France, généralement considérés comme issus du folklore canadien. C'est le cas notamment d'« À la claire fontaine ». Cette pièce – originaire de France – pouvait être vue au Canada, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, « comme [une] personnificatio[n] de l'âme populaire et étai[t] invariablement entonn[ée] lors de ralliements patriotiques et à l'occasion de cérémonies. » (Kallmann 2013, en ligne) Cette chanson, comptant plus de 500 versions répertoriées, présente un amant qui a perdu sa maîtresse pour une rose qu'il lui aurait refusée – quoiqu'à l'origine, il était plutôt question d'une femme ayant perdu son amant. À la fin de la pièce, une nostalgie est exprimée par l'énonciateur :

Je voudrais que la rose

---

<sup>15</sup> C'est « vers 1858 qu'Octave Crémazie fait publier un recueil de *Chants canadiens* avec accompagnement pour piano. Ce recueil est l'une des plus anciennes publications de chants à caractère purement folklorique que nous possédons. » (Roy 1991, p. 16-17)

Fût encore au rosier  
Et moi et ma maîtresse  
Dans les mêm's amitiés.

Il y a dans cette pièce, si l'on considère la dimension politique qu'elle revêt dans le contexte de la Conquête, l'évocation de la perte de la France, d'une part, et celle de l'Amérique, d'autre part, que les Britanniques ont conquis. Dans ce « chant de résistance codé », pour reprendre l'expression de l'anthologiste Michel Laurin (2000), la fontaine renvoie au Canada, la rose aux Anglais, le rosier à l'Angleterre, tandis que la maîtresse symbolise la France à laquelle le locuteur reste loyal et dont il se fait nostalgique.

Une autre chanson traditionnelle appartient à ce registre de la mémoire et constitue elle aussi un rappel de la capitulation des Canadiens français devant les Britanniques, un chant national servant à évoquer l'identité de ceux qui l'auront rendue populaire : « Alouette<sup>16</sup> ». L'oiseau plumé dans la chanson peut en effet évoquer le sort des Canadiens français devant les conquérants et le sentiment de dépossession engendré par les tentatives d'assimilation des Anglais. À l'instar du « mauvais pauvre » de De Saint-Denys Garneau, l'alouette se voit mise à nue par quelqu'un de malveillant, « sent[ant] que des êtres sont là, armés de haches, qui l'ébranchent » (De Saint-Denys Garneau 1996, p. 354) :

Alouette, gentille alouette  
Alouette, je te plumerai.

Je te plumerai le dos.  
Je te plumerai le dos.  
Et le dos ! (*bis*)  
Et la queue ! (*bis*)  
Et les pattes ! (*bis*)  
Et les ailes ! (*bis*)  
Et le cou ! (*bis*)  
Et les yeux ! (*bis*)  
Et le bec ! (*bis*)  
Et la tête ! (*bis*)  
Alouette ! (*bis*)

---

<sup>16</sup> Il est difficile de préciser l'année de composition de cette chanson. Dans *L'encyclopédie de la musique au Canada*, à la rubrique « Alouette! », signée par Hélène Plouffe, on peut lire : « Marius Barbeau est d'avis qu'«Alouette» vient de France, mais James J. Fuld, dans *Book of World-Famous Music* (New York 1966), souligne que la première version écrite, «Alouette», parut dans *A Pocket Song Book for the Use of the Students and Graduates of McGill College Song Book* (Montréal, 1879). » Par ailleurs, « [l]a première version imprimée connue venant de France remonte à 1893. » (Plouffe 2006, en ligne)

Il n'est pas étonnant alors de retrouver des échos de cette pièce dans d'autres œuvres chansonnières qui s'inscrivent d'une manière directe ou indirecte dans l'héritage de la pauvreté. Le musicologue Serge Lacasse documente le parcours de cette chanson et sa résonance au fil du temps dans le répertoire francophone, dans l'article « Itinéraire transphonographique d'une chanson : le cas "Alouette" » (2009). Il rappelle que la chanson « L'alouette en colère » (1973) de Félix Leclerc, de même qu'« Adieu Alouette » (1973) et « *The Frog Song* » (1976) de Robert Charlebois font usage de la même personnification pour évoquer la fragilité canadienne-française :

Près d'une vingtaine d'années plus tard cette utilisation symbolique d'« Alouette, gentille Alouette » comme emblème du Québécois fragile, hésitant, plein de rancœur, mais en même temps incapable de traduire ses sentiments en action (politique ou autre) est également présente dans « Pissou » (1992) de Jean-Pierre Ferland. (Lacasse 2009, p. 78)

De tous les chants patriotiques connus du XIX<sup>e</sup> siècle, « Le drapeau de Carillon<sup>17</sup> », pièce d'Octave Crémazie<sup>18</sup>, est sans doute celui qui dépeint de façon la plus explicite la double perte à laquelle fait allusion Rivard pour traiter de l'héritage de la pauvreté. Il témoigne d'un point de rupture dans l'histoire, celui du passage du triomphalisme au sentiment d'impuissance. Crémazie y retrace le parcours d'un Canadien vaincu par l'armée britannique, condamné à l'errance dans son propre pays :

De nos bords s'élevaient de longs gémissements,  
Comme ceux d'un enfant qu'on arrache à sa mère;  
[...]  
Car, privé des rayons de ce soleil ardent,  
[Le peuple] était exilé dans sa propre patrie.

La double perte dont fait état Rivard est illustrée par la comparaison de l'enfant perdant sa mère, rappelant non seulement la dépossession vécue par le peuple, mais aussi bien l'impuissance avec laquelle il y fait face. L'antithèse, dans le dernier vers cité, vient accroître la perte en dépouillant l'énonciateur de toute attache. Non seulement le texte de Crémazie renvoie-t-il à la pauvreté qui teinte l'imaginaire social de l'époque, mais il

---

<sup>17</sup> Éloquent symbole de la victoire de Montcalm sur l'armée britannique au fort Carillon en 1758, le drapeau de Carillon est une relique qui jouera le rôle de drapeau national de 1848 jusqu'à l'adoption du fleurdelisé en 1948.

<sup>18</sup> Le chant écrit par Crémazie en 1858 est en fait un poème patriotique. La même année, Charles Wugk Sabatier compose une musique pour voix et piano sur 4 des 32 stances du texte de Crémazie. (Encyclopédie canadienne 2006, en ligne)

évoque également, par une espèce de mise en abyme, la tonalité des chants des paysans livrés à la défaite : « Regrettant et pleurant les beaux jours d'autrefois, / Leurs chants ne trouvaient plus que des notes plaintives. » L'énonciateur suggère ici que le peuple se tourne vers des chansons tristes pour exprimer son sentiment de défaite, tonalité qu'adopte aussi la chanson « Le drapeau de Carillon<sup>19</sup> ». Dépositaire du drapeau de Carillon, l'énonciateur fait le voyage jusqu'à son pays d'origine, la France, avec l'espoir d'être aidé par son roi. Or il ne sera pas reçu par ce dernier :

Ayant bu jusqu'au fond la coupe de douleur,  
Enfin il s'éloigna de la France adorée.  
Trompé dans son espoir, brisé par le malheur,  
Qui dira les tourments de son âme navrée!

Sans attache, sans patrie et sans espoir, il ne reste au « pauvre Canadien » que l'errance. Le vagabond en exil présenté dans cette chanson devient pèlerin au service de sa collectivité dont la quête, à l'instar du sort réservé aux Canadiens français durant la Conquête, se solde par un échec. Promu poète national après la publication du « Drapeau de Carillon », Crémazie a su dépeindre dans ce texte les sentiments de dépossession, d'abandon et de pauvreté vécus par plusieurs Canadiens français, et ce faisant, nourrir l'imaginaire social lié à la pauvreté culturelle.

Les chansons des patriotes mettront davantage l'accent sur la soumission imposée par l'ennemi et sur la nécessité de lutter contre la dépossession culturelle. Autre réalité exprimée dans ces chants : la contrainte de l'exil. Ainsi, parmi les formes de pauvreté, les troubles identitaires liés au déracinement occupent une place importante dans le folklore canadien-français après la Conquête, à tel point que le premier succès international de ce répertoire met précisément de l'avant « l'expression d'un pays en exil ». (Roy 1991, p. 50) « Un Canadien errant », écrit en 1842 par Antoine Gérin-Lajoie et publié en 1844, évoque la déportation des patriotes à la suite des événements de 1837-1838. Dans cette pièce, le déracinement entraîne un vide immense, rendu par la perte des amis et de la patrie :

Un Canadien errant  
Banni de ses foyers  
Parcourait en pleurant  
Des pays étrangers.

---

<sup>19</sup> Lien vers l'interprétation de la chanson par le baryton Joseph Saucier : <https://www.youtube.com/watch?v=DpbhIa4ptM4>.



[...]

« Ô jours si pleins d'appas  
Vous êtes disparus,  
Et ma patrie, hélas!  
Je ne la verrai plus! [...] »

Bien qu'il subisse son exil en solitaire, le Canadien errant éprouve une souffrance qui se rapporte néanmoins à une collectivité, celle de son peuple. La perte est synonyme de souffrance nostalgique, mais elle est également définitive, irrévocable. Les insurrections qui sont à l'origine de ce texte sont mises de côté au profit d'une résignation fataliste. Ce renoncement n'est sans doute pas étranger à l'entreprise littéraire d'alors qui était de modeler l'imaginaire selon le *projet* souhaité par l'élite :

La prolifération des journaux, à partir de 1840, alarme les prêtres canadiens et les force à prendre des mesures pour contrer les mauvaises lectures : fondation de l'Œuvre des bons livres, des *Mélanges religieux*, des bibliothèques paroissiales.

Dans cette situation critique, il devient urgent d'opérer certains rapprochements avec le peuple en lui présentant une littérature qui lui renvoie une image de lui-même plus en accord avec les idées de soumission et de résignation qu'on veut lui inspirer. (Lemire 1993, p. 42)

Par ailleurs, la nostalgie qu'exprime le Canadien exilé dans la pièce de Gérin-Lajoie nourrit l'imaginaire d'un pays voué à l'errance. Il est intéressant de souligner que parmi les interprètes contemporains de cette pièce se trouvent Leonard Cohen et Rufus Wainwright, un anglophone et un homme ayant grandi au sein d'une famille à la fois francophone et anglophone. Ces reprises contribuent très certainement à rehausser *autrement* l'imaginaire de cette pièce, où une solitude s'adresse à une autre et exprime du coup une sympathie à son endroit.

Sur un autre registre, moins patriotique, des chansons évoquant la vie dans les chantiers mettent également de l'avant l'éloignement, en plus de souligner la vaillance des bûcherons et des draveurs qui mettaient souvent leur vie en danger pour répondre aux besoins de leur famille l'année durant. Le bûcheron incarne ainsi une figure importante de la construction du pays, quittant les siens pour de longues semaines, confronté à un climat on ne peut plus rigoureux. On sait que les conditions hygiéniques dans les camps laissaient à désirer (malpropreté des lieux, poux, absence de moyens pour se laver) et que les salaires y étaient souvent maigres. Une fois les déductions faites sur leur paie pour la nourriture,

les vêtements chauds, l'hébergement et la location d'outils, les travailleurs ne recevaient au bout du compte qu'une somme dérisoire pour un travail exigeant et périlleux. Et dans le cas où le rendement des forestiers ne répondait pas aux attentes de la compagnie, d'autres déductions s'ajoutaient. (Fournier 1998, p. 30) Il y a, au Québec, tout un pan de l'imaginaire collectif qui fait du bûcheron un personnage héroïque mythique<sup>20</sup>. Le film-documentaire *Les bûcherons de la Manouane* (1962) d'Arthur Lamothe nous plonge dans la réalité de ces travailleurs en faisant ressortir l'importance de la chanson dans leur vie. On y voit des hommes de chantiers qui, en chantant, parlent de leur métier et se donnent la force d'affronter les dures conditions de leur existence. Les chansons offrent encore un peu de rêve et d'apaisement à ces hommes esseulés, épuisés par le travail physique et le climat pouvant atteindre parfois les 54 degrés Celsius sous zéro. « Dans les chantiers<sup>21</sup> » est l'une de ces pièces folkloriques sur les conditions difficiles de la vie forestière, une vie qui ne rapporte guère :

Quand tu arrives à Québec  
Souvent tu fais un gros bec  
Tu demandes à ton bourgeois  
Qu'est là assis à son comptoi'

Dans les chantiers, nous hivernerons  
Dans les chantiers, nous hivernerons

Je voudrais être payé  
Pour le temps qu'j'ai travaillé  
Le bourgeois qu'est en banqu'route  
Il te renvoie manger des croûtes.

À l'instar du portrait qui est fait des Canadiens errants dans les chants patriotiques, l'image de pauvreté qui est ici associée au bûcheron participe à la consécration de cette figure culturelle. La pièce rend hommage à la vaillance des forestiers, tout en faisant ressortir l'exploitation économique dont ils font les frais.

Dans le contexte d'industrialisation et d'urbanisation naissent des chansons sur le métier d'ouvrier. Les chansons de travail et de grève vont dès lors mettre de l'avant la

---

<sup>20</sup> Il n'y a qu'à penser à des œuvres comme *Forestiers et voyageurs* (1863) de Joseph-Charles Taché, *Les contes de Joe Violon* (1900) de Louis Fréchette, *Maria Chapdelaine* (1913) de Louis Hémon et *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard.

<sup>21</sup> Non datée et anonyme. Répertoire dans l'ouvrage *De lutte en turlutte* (1998) de Pierre Fournier. (p. 33)

pauvreté économique, la précarité et la misère des ouvriers. Dans « La complainte de l'ouvrier<sup>22</sup> », un chômeur s'adresse au patron qui l'a congédié en lui faisant part de son incapacité à nourrir ses enfants. Le désespoir du chômeur est d'ailleurs un leitmotiv dans plusieurs compositions de l'époque. La pauvreté familiale pousse les aînés à quitter leur foyer pour subvenir à leurs besoins, ce qui vient doublement appauvrir le père, affligé tant par sa propre indigence que par celle de ses enfants :

J'avais une fille, elle était jeune et belle

[...]

Elle s'est enfuie de ma pauvre maison

Riche maudit! Rebut de la nature

Tu l'as conduit à la prostitution

[...]

Pour vos conquêtes et pour toutes vos richesses

Vous marchandez la fleur de la jeunesse.

La perte d'emploi entraîne chez l'ouvrier en question une autre perte – plus grande encore – qui est celle de la dissolution de la famille. La pauvreté de l'homme abandonné par ses enfants est d'autant plus dévastatrice qu'il va jusqu'à dire que sa condition empêche toute forme d'espoir pour les générations à venir.

Soulignons enfin la présence marquée du vagabond et du quêteux dans la chanson folklorique, figures mythiques de l'imaginaire social, que l'ouvrage *Pauvre ou vagabond : Le quêteux et la société québécoise* (1987), dirigé par l'ethnologue Lucille Guilbert, aura contribué à mieux faire connaître. Dans la tradition culturelle québécoise, le quêteux prend des airs parfois opposés. Dans quelques rares cas, il tient « le rôle redoutable du jeteur de sorts, du voleur d'enfants. Mais c'est l'exception; elle a été provoquée par une impolitesse, une insulte. » (Guilbert *et al.* 1987, p. i) Plus généralement, il agit en *bon pauvre* : il « est plutôt humble, résigné, discret jusqu'à se cacher pour mourir. » (*ibid.*) Dans un cas comme dans l'autre, il se définit par l'absence d'attache et une vie de nomade : « Plus souvent un homme, d'un certain âge, sans famille, sans domicile, sans paroisse, sans travail, il marche, marche et, de porte en porte, sollicite et quête. » (*ibid.*) La curiosité qu'on lui porte dans l'historiographie et l'ethnologie québécoise n'est pas sans liens avec nos origines :

il rappelle notre premier état d'immigré en Amérique du nord. En lui nous reconnaissons un peu – et sans nous en rendre compte – le

---

<sup>22</sup> Non datée et anonyme. Répertoire dans l'ouvrage *De lutte en turlutte* (1998) de Pierre Fournier. (p. 25)

pionnier voyageur et coureur des bois, celui qui a parcouru le pays avant de s'y établir. Plus tard, nous aimerons nous référer à ce passé de pauvreté qui s'est transformé en une certaine libération. « Même si nous avons des dettes, on n'est pas des quêteux comme lui. » (Guilbert *et al.* 1987, p. ii)

Il devient ainsi une sorte de personnage salvateur dans lequel on se reconnaît, sans toutefois avoir le malheur de vivre comme lui. Il a pour fonction de nous reconforter dans nos *petites misères* et de confirmer notre appartenance au social : « le marginal et l'exclu jouent un rôle important : par l'anti-modèle qu'ils incarnent, ils corroborent la norme. » (Guilbert *et al.* 1987, p. 4) La prédominance de la religion catholique au Québec jusque dans les années 1960 peut expliquer la place qu'occupe le pauvre dans la chanson, prétexte de choix pour faire valoir des valeurs d'amour et de charité. Le quêteux offre en effet l'occasion au groupe de remplir ses « devoirs sacrés » de don, de partage et de compassion. (Guilbert *et al.* 1987, p. 27) C'est ce que la chanson « Notre-Seigneur en pauvre<sup>23</sup> » ([s.d.]) propose. Il y est question d'un mauvais riche qui refuse d'accorder la charité au pauvre qui cogne à sa porte. Il préfère laisser « les os qui tombent sous la table » à ses chiens, sous prétexte que ces derniers lui « apportent des lièvres » contrairement à l'inconnu qui ne lui apporte rien. La femme du riche, qui entend la discussion, accueille le pauvre homme dans sa chambre pour partager avec lui son repas. Une fois dans la chambre, une grande clarté pénètre et l'on comprend que le quêteux n'était autre que le Seigneur lui-même. Celui-ci lui dit :

Avant qu'il soit les onze heures,  
Au paradis que vous irez.

Avant qu'il soit minuit,  
Ah! votre mari sera damné.

La femme, voulant sauver son mari, demande ce qu'elle peut faire « pour le racheter » :

Il n'y a ni bien ni rente  
Qui pourra le racheter.  
C'est comme ça, ma chère Dame,  
Quand on refuse la charité.

Ainsi, dans le refus d'aider le bon pauvre se dégage une vision peu flatteuse de la richesse qui symbolise « l'avarice et la fermeture à l'autre ». (Guilbert *et al.* 1987, p. 38) Mais plus important encore dans cette chanson se trouve énoncée la conduite à suivre pour demeurer

---

<sup>23</sup> Non datée. Répertoire dans *Pauvre ou vagabond : Le quêteux et la société québécoise* (1987), dirigé par Lucille Guilbert.

sur le droit chemin de la morale chrétienne. Le pauvre demeure dans ce cas l'objet d'une réification qui sert essentiellement à donner sens à l'agir, à l'être et au devenir des membres intégrés au groupe social.

Par son caractère « populaire », la chanson folklorique parle du peuple et pour lui. Aussi est-il pertinent de souligner le caractère anonyme de plusieurs pièces, ce qui n'est pas étranger à la réalité des sans-voix, qui restent dans l'ombre. Cet anonymat s'explique entre autres par l'analphabétisme, ainsi que le remarque Jean-Nicolas De Surmont. (2010, p. 32) À la différence des genres littéraires écrits, la chanson permet à tous de s'approprier les mots et les airs, d'où les multiples versions des airs folkloriques issus de la tradition orale. De par sa fonction mnémonique, elle offre une vue privilégiée sur le quotidien et les préoccupations des gens ordinaires. La chanson folklorique constitue un rempart contre la pauvreté culturelle et identitaire des Canadiens français, qui se transmet de génération en génération et qui constitue avec le temps une forme d'héritage. S'attachant au sort du peuple, elle est à la fois témoignage et bagage; elle dit *l'état* de la société à un moment précis de l'histoire et constitue un *avoir* culturel qui protège de la perte de repères identitaires. De l'arrivée des premiers colons jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, quatre formes de pauvreté cimentent ainsi le corpus de la chanson canadienne-française : une pauvreté identitaire, liée à l'exil de la mère patrie, et attachées à elle se trouvent une pauvreté affective affligeant ceux qui errent ou travaillent loin des leurs, une pauvreté culturelle engendrée par les conflits coloniaux entre Anglais et Français ou entre patrons et ouvriers, de même qu'une pauvreté économique issue de la rudesse des métiers traditionnellement pratiqués sur le territoire.

## **L'ÉLOGE DE LA FOURMI : LES ANNÉES 1930**

*Moi je manque d'ouvrage  
Douze mois par année*

Ovila Légaré, « J'en arrache »

1929, c'est l'année de l'effondrement de la Bourse de New York. Avec elle survient la Grande Dépression, une crise économique qui aura des répercussions majeures dans la

population et qui sera à l'origine d'un phénomène chansonnier sans précédent au pays : La Bolduc.

Depuis l'invention du phonographe en 1877, la chanson n'est plus seulement un texte et une musique qui se transmettent d'une personne à l'autre : elle est désormais rendue par un garant *incarné*, dont on peut rendre compte par l'analyse de la corporalité spécifique à tel texte ou à telle interprétation chantée. Une dimension inédite s'offre ainsi à l'analyse du discours et ce rôle qu'assume le chanteur ou la chanteuse a une incidence majeure sur la réception que l'on fait d'une chanson donnée. En tant que première auteure-compositrice-interprète reconnue, Mary Travers dite La Bolduc<sup>24</sup> mérite d'être abordée comme figure de proue de la chanson sur la pauvreté, puisqu'elle « fut la première véritable “chansonnière” au Québec qui [...] fit accéder le prolétariat – ce qui ne s'était jamais vu – au tout premier rang de l'actualité artistique populaire. » (Aubé 1990, p. 42) Certes, elle n'est pas la seule artiste à décrire la pauvreté durant la période de la crise. N'empêche, son apport à la culture canadienne-française des années 1930 et la renommée qui lui a été conférée dans les décennies qui ont suivi sont d'une importance telle que nous en faisons le symbole fort de la chanson de la période terroiriste, celle des années 1900 à 1945, durant laquelle le conservatisme clérical et politique ne tolérait que des œuvres dont la morale s'inscrivait dans cette idéologie. Qui plus est, son œuvre joue un rôle exemplaire dans la représentation de « la réalité précaire des travailleurs et [d]es effets réels du chômage. » (Charest 2007, p. 153) Comme mentionné précédemment, le haut taux d'analphabétisme dans la population canadienne-française avait jusqu'alors largement restreint les écrits du peuple, limitant l'expression à la classe éduquée. Avec Madame Bolduc, la donne change.

Les chansons humoristiques de Mary Travers traitent notamment de l'exil des Canadiens français vers les États-Unis, du chômage et des conditions de travail du peuple, particulièrement difficiles pour les francophones de la province. Les textes expriment également une peur des immigrants qui seraient les seuls engagés « [d]ans les usines et les chantiers / [...] / [p]arce qu'ils se donnent meilleur marché / [...] empêch[ant] [les Canadiens] de travailler ». (« Sans travail », 1932) Cette artiste poursuit en ce sens la

---

<sup>24</sup> Jean-Nicolas de Surmont précise que Mary Travers n'appréciait guère qu'on la désigne comme « La Bolduc ». (2010, p. 69) Comme il s'agit d'un attribut fort par lequel elle est entrée dans l'imaginaire collectif, il semble justifié de faire usage de ce nom aujourd'hui. Cela dit, par respect pour l'artiste, nous privilégierons ici Mary Travers ou Madame Bolduc.

tradition et reconduit le paradigme de l'héritage de la pauvreté. Son originalité tient cependant au fait qu'elle n'est pas tournée vers le passé, et qu'elle s'inscrit dans un présent en faisant de la réalité socioéconomique du groupe auquel elle appartient le point central de ses chansons :

Avec la Bolduc, c'est la première fois que la chanson canadienne a une prise directe sur le présent, parce qu'elle a su dire avec les mots la manière de penser de ces petites gens que les réalités urbaines effraient et qui s'installent dans leurs préjugés. Son œuvre témoigne de son époque et a sa valeur sociologique. (Roy 1991, p. 133)

Sur le plan musical, elle reprend de nombreux airs folkloriques et les enveloppe de son fameux turlutage<sup>25</sup>, technique de chant issu de la tradition irlandaise, et de *reels* au violon. Cet aspect musical propre à l'œuvre de Mary Travers crée un effet d'optimisme, une note positive, sur un discours qui pourrait en décourager plus d'un. Qui plus est, l'adresse élocutoire qu'implique la turlute vient rehausser la performance de l'artiste, renforçant l'image d'une chanteuse passée maître de son art. C'est par cette approche novatrice que Madame Bolduc donne une impulsion nouvelle à la chanson canadienne-française et, par le fait même, revitalise l'identité du peuple qu'elle incarne :

Avant la mère Bolduc, les « Canadiens français » étaient uniquement et simplement déracinés : leurs antécédences ne leur appartenaient pas, leur mémoire n'était qu'une simple défense, un repli préservatif, leur identité une simple parcelle d'une identité française qui n'était plus la leur, sans qu'ils disposent pour autant d'une alternative. La mère Bolduc fut cette alternative; elle fit oublier ce que ce repli avait de frileux, et le magnifia telle une relique offerte. (Millière 1978, p. 8)

Dans l'histoire de la chanson au Québec, on fait souvent de Mary Travers la première chansonnière ayant commercialisé la chanson canadienne-française. Or, comme le souligne Jean-Nicolas de Surmont, il s'agit d'une idée fautive qui néglige les activités chansonnières bien présentes avant la percée de cette femme dans l'univers musical. Une

---

<sup>25</sup> Le turlutage appartient à la culture des pauvres, du fait qu'il est utilisé pour combler l'absence d'instruments. André Gladu fait remonter son usage à la déportation des Acadiens : « Leurs violons furent brisés afin que leurs coutumes ne se transmettent plus. C'est peut-être ce qui explique que c'est en Acadie qu'on trouve des *reels* à bouche ou turlutes. Cette habitude de turluter vient du fait que les violoneux, pour se souvenir d'un air, doivent le "chanter" avant ou le turluter. Dans le cas des Acadiens, c'est devenu une forme musicale en soi, peut-être parce que c'était le seul moyen de se souvenir des airs de violon, puisqu'on avait détruit les instruments. » (Gladu cité dans Roy 1977, p. 25)

telle confusion tient sans doute à la sémantique du mot « chansonnier » qui a évolué au fil du temps :

Si au XIX<sup>e</sup> siècle, le rôle de chansonnier était assimilable à celui d'un parolier, avec Madame Bolduc, il remplit à la fois les fonctions d'auteur, de compositeur et d'interprète marquant ainsi la genèse, ce que l'on a appelé la chanson québécoise moderne. (De Surmont 2010, p. 23)

Qui plus est, l'absence d'outils d'enregistrement phonographiques avant le XX<sup>e</sup> siècle rend difficile la reconnaissance, pour la mémoire collective, de certains poètes du XIX<sup>e</sup> siècle qui interprétaient leurs propres chansons. (De Surmont 2009, p. 54) Quoi qu'il en soit, Madame Bolduc a joué un rôle majeur dans la chronologie musicale ainsi que dans l'imaginaire culturel.

Non seulement présente-t-on Mary Travers comme la « Reine des chanteurs folkloriques canadiens », mais elle incarne également « un mythe représentant les groupes défavorisés des années 1930, plus particulièrement les femmes, les Québécois<sup>26</sup> et les chômeurs ». (*Le gramophone virtuel*, en ligne) Soulignons que le contexte particulier de la crise économique de 1929 jusqu'au déclenchement de la Seconde Guerre mondiale aura un effet déterminant sur la carrière de cette femme pauvre et sans éducation, issue du milieu ouvrier :

Dans les années 1930, le travailleur canadien-français est profondément touché par la dépression [*sic*]. Rarement propriétaire des moyens de production, il est dans une position socio-économique dépendante. De plus, les conflits sociaux sont aggravés par l'antagonisme culturel latent qui oppose francophones et anglophones. Les conscriptions de 1917 et 1942 illustreront la difficulté qu'éprouvent ces deux communautés à vivre ensemble dans le cadre du fédéralisme canadien. (Roy 1991, p. 125)

Puisque son mari Édouard, un plombier, n'arrive pas à trouver d'emploi, Mary Travers accepte en 1928 de mettre ses talents musicaux au service des *Veillées du bon vieux temps* au Monument-National, accompagnant notamment Conrad Gauthier au violon, avant d'interpréter l'année suivante ses propres pièces. C'est lors de ces veillées qu'elle se fait connaître du public, elle qui ne jouait que dans son salon entourée d'amis et de parents. Son succès sera si fulgurant et imposant qu'elle deviendra la pourvoyeuse de la famille

---

<sup>26</sup> C'est à escient que nous employons ici le mot « Québécois ». À ce propos, voir p. 7.



jusqu'à sa mort prématurée en 1941. Mais le succès de la Bolduc tient d'abord à son public ainsi que le rappelle Chantal Savoie :

[...] les périodiques musicaux de l'époque passent à peu de chose près la Bolduc sous silence, et même les grands quotidiens ne lui accordent pas spontanément d'intérêt. La légitimité de la Bolduc viendra lentement, mais sûrement, beaucoup plus tard, au moment où on entreprendra l'histoire de la chanson populaire québécoise. (Savoie 2009, p. 232)

Ce silence critique à l'égard de l'artiste s'explique à son parler populaire, inapproprié selon certains commentateurs.

Sur le plan littéraire, les années 1930 représentent l'âge d'or du terroir. Le contexte économique désastreux favorise l'idéologie de conservation mise de l'avant par les terroiristes et par l'élite religieuse. Le taux de chômage élevé des habitants de la ville fait regretter, chez plusieurs, le choix de l'exode rural. Par ailleurs, la discrimination des Canadiens français par rapport aux anglophones dans l'octroi d'emplois est une réalité qui accroît les tensions entre les deux groupes linguistiques et qui confère une dimension économique à la pauvreté culturelle déjà existante. Plus que jamais, pour les Canadiens français, il devient important de défendre les valeurs de la famille, de la religion, de la vie à la campagne et de la langue française. Les injustices subies relancent la ferveur identitaire, et les francophones continuent de croire en l'importance de se distinguer des Anglais et des autres immigrants venus s'installer au pays.

C'est une telle réalité socioéconomique et culturelle que Mary Travers dépeint dans ses chansons. Le succès de cette artiste repose notamment sur la capacité qu'elle a de décrire avec réalisme et humour le quotidien des gens pauvres et ordinaires, mais aussi sur les multiples ambiguïtés qui font partie de son personnage<sup>27</sup>. Femme non éduquée, née d'un père anglophone d'origine irlandaise, cette Gaspésienne quitte sa campagne natale à l'âge de 13 ans pour s'installer à Montréal dans le but d'y travailler. Elle tente en 1921 avec son mari de trouver de meilleures conditions d'existence aux États-Unis suivant la vague d'émigration massive du début du siècle, mais le couple revient au pays l'année suivante, faute d'avoir trouvé là-bas du travail. Puis, elle en vient à subvenir aux besoins

---

<sup>27</sup> Pour une analyse de ces ambiguïtés, voir le mémoire de maîtrise de Marie-Josée Charest, *Lire Mary Travers (La Bolduc). Chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930*, Université de Montréal, 2007.

financiers de sa famille. Pourtant, plusieurs de ses chansons promeuvent un conservatisme très « canadien-français » et valorisent le modèle traditionnel de la mère-épouse-ménagère. Cette ambiguïté n'aura pas manqué de faire de cette artiste la cible de nombreuses critiques de la part de ceux – l'élite bourgeoise, en particulier – qui n'appréciaient guère d'entendre une femme chanter des histoires jugées trop grivoises et, qui plus est, écrites dans une langue aussi vulgaire que celle parlée par le peuple. Aussi la chanteuse répond-elle à ses détracteurs dans le refrain de « La chanson du bavard » (1931) :

Il y en a qui sont jaloux  
Ils veulent me mett' des bois dans les roues  
Je vous dis tant que je vivrai  
J'dirai toujours moé pis toé  
Je parle comme l'ancien temps  
J'ai pas honte de mes vieux parents  
Pourvu que j'mets pas d'anglais  
Je nuis pas au bon parler français!

Si elle ne constitue pas un modèle de femme de bonne famille, elle se défend bien d'être vulgaire en rappelant son appartenance aux gens du peuple pour qui elle chante. Une telle esthétique<sup>28</sup> renforce sans aucun doute l'adhésion du public qui aime ces chansons qui parlent de lui dans un vocabulaire accessible. Ce que ses opposants considèrent comme une pauvreté langagière, Madame Bolduc en fait une force rhétorique qui lui assure un vif succès auprès de son auditoire<sup>29</sup>. Une confusion entre la personne réelle et la garante du discours survient alors<sup>30</sup> :

Le prestige de la chansonnière est lié à son personnage de gaspésienne « mère-épouse-ménagère<sup>31</sup> » dont le mari est chômeur. Le public recherche des modèles populaires conjoncturels; la crise ébranle la société et l'idyllique retour à l'« ancien temps » suggéré par la Bolduc s'impose à titre de réponse rassurante aux problèmes quotidiens. La chanson et la musique des veillées d'autrefois se doublent de l'optimisme du personnage, qui dit avoir « toujours le cœur gai » et « continue à

---

<sup>28</sup> On peut comprendre que ses compétences langagières soient limitées. Enfant, comme bien d'autres, Mary Travers a dû quitter l'école pour aider ses parents dans les tâches familiales.

<sup>29</sup> L'une des premières chansons qu'elle enregistre sous l'étiquette Starr, « La cuisinière », connaît un succès fulgurant : le 78 tours se vend à 12 000 exemplaires, et ce, en quelques mois seulement, ce qui représente un exploit inégalé dans le marché du disque de l'époque.

<sup>30</sup> Confusion qu'elle nourrit en intégrant de nombreux éléments autobiographiques dans ses pièces.

<sup>31</sup> Avant de pourvoir aux besoins de sa famille en chantant, Mary Travers occupait ces trois fonctions traditionnellement dévolues aux femmes à cette époque. Elle a mis au monde douze ou treize enfants, dont quatre seulement ont survécu. Les autres sont morts durant l'enfance, à une époque où le taux de mortalité infantile atteignait des niveaux effarants.

turluter » (« Ça va venir découragez-vous pas »). (Charest 2007, p. 31)

Les particularités langagières des chansons de Mary Travers ne sont pas sans participer à une esthétique de la pauvreté. L'écart entre l'accueil très favorable du public et les réserves de certains membres de l'élite à l'égard de la chansonnière s'explique principalement par le registre familier qu'elle emploie :

Les sociolectes populaires et paysans qu'elle utilise situent son écriture en marge de l'institution littéraire des années 1930<sup>32</sup> et cela, malgré l'importance du courant du terroir. Selon les jugements de valeurs du temps, cette façon d'écrire produit un « mauvais » parler, pauvre, signe d'inculture et symptomatique du caractère rudimentaire et banal des créations artistiques populaires. (Charest 2007, p. 76)

En dépit de leur conservatisme, les rythmes et le vocabulaire de Madame Bolduc innovent par rapport à l'idéologie dominante, celle des élites. Dans *Pouvoir chanter*, Bruno Roy reprend un passage de René Lévesque où celui-ci rappelle le discrédit dont l'œuvre faisait l'objet :

Comme je suis gaspésien, j'ai toujours eu un faible pour la Bolduc, mais un faible qui a longtemps été un peu honteux. Je me souviens quand on était petit gars, on turlutait toutes ses chansons, mais plutôt par bravade. C'était le répertoire des servantes et les grandes personnes bien disaient que ce n'était pas distingué, que c'était même terriblement vulgaire. (Lévesque cité dans Roy 1991, p. 118)

Marie-Josée Charest, dans son mémoire de maîtrise, montre cependant comment l'écriture de Mary Travers participe à une construction sociale, en plus de fonder une rhétorique de l'artiste d'en bas :

Elle associe le parler populaire à de la force physique et rattache ce langage à l'idée d'une population de « travailleurs à bras ». Cette façon de dire est un motif de fierté et une arme, destinée à désamorcer le sentiment de honte culturelle des classes les plus démunies de la société. Cette langue lui permet aussi de proclamer avec force caractère son idiosyncrasie; sa langue l'identifie comme une femme forte et aguerrie aux rigueurs de la vie. (Charest 2007, p. 77-78)

Cet effet du langage dans la réception que l'on peut faire de l'œuvre s'oppose à une lecture élitiste qui n'en retiendrait qu'une forme de pauvreté culturelle. En assumant la langue telle

---

<sup>32</sup> Soulignons par ailleurs qu'il n'y avait alors pratiquement pas d'études sur la chanson.

qu'on la parle avec ses tournures familières, Mary Travers transforme une apparente pauvreté linguistique en richesse sémantique.

Le métissage de son écriture est un autre élément qui en fait la richesse. En dépit de son parti pris non dissimulé pour les Canadiens français et bien qu'elle prétende ne pas « mettre d'anglais » dans ses chansons, ses textes donnent néanmoins à entendre le bilinguisme culturel de son peuple. Ainsi que le relève Marie-Josée Charest,

[l]es chansons de La Bolduc laissent percevoir toutes [l]es influences [des Canadiens français – le grand Canada bilingue, le Canada français, la France, l'Angleterre et l'Amérique du Nord], sans jamais parler de la France, sauf dans « Si je pouvais tenir Hitler » [...]. Chez la Bolduc, le fait français représenté est principalement américain; elle se sent solidaire de la francophonie du Canada et des États-Unis; à telle enseigne qu'elle n'a chanté que pour les communautés francophones de l'Amérique du Nord. (Charest 2007, p. 87)

En parvenant à incorporer le fait français en Amérique, elle fait figure d'avant-gardiste et devient l'une des premières artistes à adopter ce que René Lapierre appelle une « esthétique de la survie ». (Lapierre 1995, p. 15) Cette esthétique

donn[e] [au Québécois] du champ à sa conscience américain, [envisage] une tout autre culture et un tout autre rapport au pouvoir, non plus strictement fondé sur de l'identitaire mais capable d'intégrer, d'articuler l'hétérogène (Lapierre 1995, p. 28)

et implique « une certaine obstination à refuser d'être ce que tout le monde voudrait que nous fussions : Français égarés, *French Canadians*, *American citizens* ». (Lapierre 1995, p. 15)

Dans le mémoire qu'elle consacre à Mary Travers, Marie-Josée Charest décrit l'action de son travail artistique « comme un contrepoint compensatoire et festif aux fortes tensions sociopolitiques, culturelles et économiques. » (Charest 2007, p. 92) La chanteuse agit comme animatrice de foules, créant avec moquerie et ironie, parfois jusqu'à la caricature, un baume sur un quotidien lourd à assumer et donnant un peu d'espoir à ceux que le chômage réduit à la misère. Malgré les airs politiques que prennent certaines chansons, celles-ci « ne remettent pas en cause le système politique; elles ne visent pas le changement social. Par contre, elles manifestent, le plus souvent sur un ton humoristique, une conscience sociale plus que critique. » (Roy 1991, p. 127) Elles se situent davantage dans la filiation de la fable de « La cigale et la fourmi » dont la morale réproche tout

comportement oisif au profit d'une attitude travaillante. Malgré le chômage qui affecte plusieurs des personnages de ses chansons, Mary Travers ne cesse de rappeler à quel point ceux-ci sont vaillants. L'absence de travail est une situation hors de leur contrôle :

C'est pas raisonnable quand il y a de l'ouvrage  
Que ce soit les étrangers qui soient engagés  
[...]  
C'est aux employeurs que je m'adresse maintenant  
Prenez un Canadien et vous serez contents  
Ils sont bien honnêtes aussi bien travailleurs  
Ils nous font honneur et j'vous dis qu'ils ont du cœur. (« L'ouvrage  
aux Canadiens », 1931)

Ce passage de « L'ouvrage aux Canadiens » rappelle l'extrait déjà cité de « Sans travail » où le chômage des Canadiens français serait dû aux immigrants, moins bien payés, que les employeurs préfèrent embaucher. Faisant fi des conditions de vie dans lesquelles doivent vivre les travailleurs sous-payés, l'énonciatrice vante les mérites du bon Canadien qui, selon la chanson, « vaut trois émigrés ». Dans « Les colons canadiens » (1936), elle souligne le courage des colons qui, malgré les pertes d'emplois, continuent de participer au patrimoine collectif :

Malgré qu'il y a du chômage  
Les colons sont pleins d'courage  
La terre est pas défrichée  
Que la famille a augmenté.

« Nos braves habitants » (1931) est l'une des pièces de Madame Bolduc qui met de l'avant l'idéologie du terroir. La ville y est un haut lieu du chômage, qui entraîne la misère et la famine, alors que la campagne représente la prospérité. Cette chanson s'ouvre sur une adresse aux habitants :

Quittez jamais vos campagnes  
Pour v'nir rester à Montréal  
(*turlutage*)  
Dans des grand'villes comme ça  
De la misère il y en a  
(*turlutage*)  
Et surtout cet hiver  
Y en a qui mangent du pain noir.

Une fois l'avertissement lancé, l'énonciatrice renchérit sur un éloge du milieu rural. Dans le deuxième et le troisième couplets, l'énonciatrice valorise la richesse des familles en milieu rural (souvent insoupçonnée par ces dernières). Elle dit aux habitants que s'ils se

croient pauvres et espèrent trouver de meilleures conditions à la ville, ils se trompent : ils risquent au contraire de devoir composer avec une misère plus grande et demander la charité à « la Saint-Vincent ». La chanson se termine sur un avertissement qui s'apparente davantage à une prescription morale qu'à un conseil et qui rappelle le début de la pièce :

Gardez vos enfants chez vous  
Pour faire des habitants comme vous  
(*turlutage*)  
C'est mieux que d'courir les rues  
Et d'passer leur temps aux p'tites vues  
(*turlutage*)  
Tout en cultivant leurs champs  
Ils développent leur talent  
(*turlutage*)  
C'est avec ces gens-là  
Qu'a prospéré not' Canada.

L'expérience de Mary Travers qui a grandi à la campagne avant de s'installer en ville où elle en vient à connaître un succès avec ses chansons pourrait invalider son discours. Or le statut de chômeur de son mari et la proximité qu'elle conserve avec les habitants par le biais notamment de ses chansons renforcent au contraire ce jugement en lui donnant une certaine crédibilité. C'est précisément parce qu'elle a connu la misère une fois installée à Montréal que la chanteuse peut prétendre savoir de quoi elle parle. Une telle trajectoire fait d'elle « un prototype de la possibilité de la victoire », du fait qu'« elle triomphe dignement de ses misères ». (Charest 2007, p. 137) Ce modèle héroïque s'étend ensuite au *nous* canadien-français, « car la narratrice est fière d'être Canadienne [*sic*] et veut voir son pays réussir, à l'instar d'elle-même. » (Charest 2007, p. 137)

La pauvreté à laquelle fait référence Madame Bolduc dans ses chansons est contextuelle, liée à la rareté des emplois disponibles, et la misère qui en découle est vécue par sa collectivité. Cela permet de comprendre pourquoi l'œuvre suscite un optimisme rassembleur. Aussi difficile à affronter que puisse être cette période de pauvreté économique, le fait de savoir sa situation partagée avec d'autres la rend plus acceptable : « Chez la Bolduc, la pauvreté n'est pas envisagée comme une situation irrémédiable [...], mais comme un état temporaire, une étape à surmonter, de la manière la plus courageuse et optimiste possible. » (Charest 2007, p. 103) Le réseau familial ainsi que les cercles d'amis deviennent des atouts indispensables pour les infortunés, agissant comme un soutien fort, capable à tout le moins de détourner le pauvre de la solitude. (Charest 2007,

p. 105) Cet optimisme est soutenu par la reconduction de valeurs qui jusqu' alors ont permis aux Canadiens français d'exprimer leur fierté identitaire : l'importance du cercle familial, l'attachement au pays et particulièrement à la terre, laquelle assure l'autosuffisance des habitants et les éloigne de la misère. Il se dégage ainsi de son discours sur le chômage un phénomène de dédramatisation et de solidarité.

Si elle joue en quelque sorte le rôle de la cigale en interprétant ses chansons aux quatre coins de la province, c'est dans le but de mieux remplir son rôle de fourmi, qui consiste à pourvoir aux besoins des siens. Elle fait référence à sa famille dans « Les colons canadiens » (1936) :

Moi j'suis une bonne Canadienne  
J'en ai eu une bonne douzaine  
Mais cela n'm'a pas empêchée  
De continuer à turluter.

L'attrait que suscite le répertoire de Mary Travers réside dans un discours nouveau qui laisse entendre que la vaillance et le travail n'empêchent pas le plaisir d'exister. C'est ce qui permet à la chanteuse de décrire des situations graves sur le ton de l'humour.

Car il y a bien un portrait social profondément misérabiliste qui se dégage de la chanson folklorique de l'époque. La pièce « Les chômeurs<sup>33</sup> » décrit les effets collatéraux de la Grande Dépression sur les familles établies en ville qui dépendent du travail dans les usines et manufactures :

Dans tous les hôtels c'que vous voyez c'est des chômeurs  
Et puis à la maison la pauvre femme qui pleure  
Chacun lui donne un coup, il arrive toujours saoul  
La femme quand le voit arriver se met à lui crier  
« Mon espèce de vaurien tu n'travailles pas  
Moi et mes enfants on ne mange pas ».

Et dans « C'est l'temps d'la dépression<sup>34</sup> », le tableau de la misère s'alourdit du spectre de la mort qui guette les travailleurs entraînés au bord du gouffre :

Et pour finir  
De tant souffrir  
D'autres vont à la pharmacie  
D'un air actif  
Du poison vif  
Qu'ils demandent sans cérémonie

---

<sup>33</sup> Non datée et anonyme. Répertoire dans l'ouvrage *De lutte en turlutte* (1998) de Pierre Fournier. (p. 89)

<sup>34</sup> Non datée et anonyme. Répertoire dans l'ouvrage *De lutte en turlutte* (1998) de Pierre Fournier. (p. 85)

C'est l'temps d'la dépression.

Le double sens que porte le mot « dépression » dans la dernière ligne rappelle que les difficultés financières s'accompagnent bien souvent de soucis d'ordre psychologique susceptibles de creuser une pauvreté identitaire. Face à des discours aussi sombres, on comprend que l'humour de Mary Travers ait pu agir comme un espoir salvateur pour le peuple de travailleurs concernés par la crise économique.

Après elle, et influencée par le contexte sociopolitique, la chanson politique laissera de côté – pour un temps – les conflits linguistiques et privilégiera les conditions sociales des prolétaires devenus nombreux à la suite de l'important exode rural connu par le Québec pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

#### LE COUNTRY-WESTERN : LE PARENT PAUVRE DE LA CHANSON POPULAIRE

Retraçons en ce sens quelques jalons d'une culture musicale très prisée au Québec : celle du country ou du western<sup>35</sup>. Apparue au Québec dans les années 1940, le country-western trouve aisément sa place « dans un après-guerre où le Québec se referme sous l'aile grisâtre et utérine de son identité rebâtie ». (Millière 1978, p. 31) Ce genre musical importé des États-Unis suscite une réelle fascination chez un peuple en quête d'identité :

Cette chanson s'inscrit directement dans le prolongement des chansons de La Bolduc qui vient de mourir, car plusieurs retrouvent une saveur folklorique, mais servie à la moderne, dans cette musique, compte tenu du fait que son origine américaine offre une garantie de modernité. Les thèmes sont similaires à ceux de La

---

<sup>35</sup> Richard Baillargeon et Christian Côté, dans *Destination Ragou* (1991), distinguent les deux termes : « Le mot "western" que l'on accole à cette musique lui vient en fait du cinéma. Les Québécois ont effectivement découvert cette musique par la voie de la radio et des films western, et la musique des cow-boys s'est associée dans leur esprit aux films western qui la lui faisaient connaître. Aux États-Unis, on dit simplement *country music* aujourd'hui, mais l'expression *country and western* était commune dans les années 50; elle référerait à deux réalités musicales distinctes : le country désignant la musique traditionnelle des Appalaches (Kentucky, Tennessee), tandis que le western référerait au style plus moderne (influence du jazz, instrumentation électrique, particulièrement du *pedal-steel*) des États plus neufs de l'Ouest (Texas, Oklahoma). Quand la musique country en faveur au Grand Ole Opry à Nashville (Tenn.) a commencé à se moderniser dans les années 40, on a nommé cette fusion country et western.

Au Québec, curieusement, les termes sont inversés : le western désigne les formes les plus rustiques de cette musique, que les tenants du country regardent parfois avec une certaine distance, se faisant les apôtres d'un son plus moderne ». (Baillargeon et Côté 1991, p. 41)

Roger Chamberland, dans un article de 1997, avance pour sa part qu'il n'y a pas de distinction entre les deux. (Chamberland 1997, p. 205) Tout comme lui, nous parlerons ici de country-western.



Bolduc et touchent directement l'auditeur, la musique est aussi dépouillée. (Chamberland 1997, p. 209)

Cette musique au caractère moderne offre aux Canadiens français l'occasion de dire leur américanité.

Contrairement au traitement accordé à l'œuvre de Mary Travers, le country-western, largement considéré comme une *sous-culture*, est assez peu abordé dans les ouvrages sur la chanson. Prisonnier – parfois à tort, parfois avec raison – de préjugés (mélodies plutôt simples, textes peu développés sur le plan littéraire, voix nasillardes ou lancinantes), le country n'a a priori rien pour s'attirer au Québec une telle reconnaissance symbolique. Pourtant, sa popularité est indéniable et cette sphère de la chanson peut à juste titre être considérée comme une véritable industrie ayant développé ses propres mécanismes de promotion. Fonctionnant en parallèle de la sphère ordinaire, le country-western demeure pour plusieurs un genre marginal, ce qui serait évidemment à nuancer. Aussi *kitsch* qu'il puisse paraître, le country-western rassemble de nombreux adeptes et fonde une part incontestable de l'imaginaire nord-américain. Il se dégage de ce répertoire une forte nostalgie qui met de l'avant la perte et l'ennui en même temps que des valeurs de liberté et de plaisir. À l'instar du sort réservé à La Bolduc, les premiers chanteurs western étaient considérés par le public comme des héros populaires. (Roy 1977, p. 67) D'une part, son appartenance avec le monde ordinaire et la simplicité de ses thèmes – souvent liés à la pauvreté économique ou affective – font du country-western un genre populaire :

La chanson western véhicule une représentation de l'homme et de la femme ordinaire. Elle s'adresse à eux et à leurs préoccupations. Véritable chronique d'une classe modeste de la société américaine, ces chansons abordent de façon directe des histoires de pauvreté, d'enfance difficile, de prison, de deuil, d'endettement, d'éloignement [...]. (Blondin, Falkenberg et Lebeau-Taschereau 2013, p. 12)

D'autre part, l'authenticité revendiquée par ses artistes suscite l'adhésion du public. Le vécu des chanteurs et chanteuses country est d'ailleurs exposé dans leurs chansons à forte teneur autobiographique. Par cette mise en scène de soi, les pièces « acquièrent [...] à la fois un caractère d'authenticité et une dimension collective par généralisation de l'expérience individuelle de l'artiste ». (Claudé 1997, p. 170) La proximité artiste-public est également une caractéristique importante de ce genre musical :

Ce qui distingue le milieu des artistes country-western de celui des artistes dits « populaires » est le fait qu'ils sont tout à fait *intégrés socialement à leur public*, et que même lorsqu'ils ont une certaine notoriété, leur fonction spécifique d'acteurs culturels ne les distancie pas socialement ni physiquement de ce public. Ils ont d'ailleurs la plupart du temps une double profession, par exemple chanteur et camionneur, ce qui renforce cette proximité et identification au public. (Claudé 1997, p. 169)

Le type de rapports sociaux entretenus au sein de cet univers montre que par-delà le seul genre musical, le country rassemble une véritable *communauté*. Ainsi que le propose Chantal Savoie dans un article qui porte sur la production populaire dans les années 1940, le caractère sentimental des chansons produites à l'époque – dont plusieurs appartiennent au country – joue pour beaucoup dans l'adhésion du public. (Savoie 2012)

Paradoxalement, cette communauté se fonde sur un imaginaire dont la figure centrale en est une solitaire : le cow-boy. Mais aussi farouche qu'il puisse être, le cow-boy est avant tout un personnage héroïque :

Le cow-boy a tous les attributs du héros médiéval. D'abord, c'est un cavalier, un privilège réservé jusque-là à la noblesse, dans notre civilisation.

[...]

Le cow-boy est aussi un travailleur. C'est donc un homme issu du peuple. [...] Le cow-boy est le premier héros épique qui accède à ce statut par son métier. C'est un *self-made man* adoubé par ses compétences, ses exploits et son adhésion à un code d'honneur.

[...] Le cow-boy démocratise le héros[,] [...] rend l'héroïsme accessible. (Blondin, Falkenberg et Lebeau-Taschereau 2013, p. 11-12)

Le public peut ainsi voir en ce personnage légendaire un héros en même temps qu'une incarnation de soi. Qu'il s'agisse du Soldat Lebrun, de Paul Brunelle, de Willie Lamothe ou de Marcel Martel, les grands noms du country ont tous été ouvriers avant de faire carrière comme musiciens et viennent du prolétariat. Cela dit, les thèmes des premières chansons western ont très peu à voir avec la réalité des ouvriers, ainsi que le souligne la musicologue Catherine Lefrançois :

Si les misères des travailleurs deviennent un thème important du genre au cours des années 1980, les chansons produites pendant la phase d'émergence du country-western sont en général fort éloignées de ce réalisme. Dans les années 1940 et 1950, on retrouve plutôt une abondante production de chansons traitant d'amour romantique, heureux ou malheureux, des chansons de cow-boy et

des chansons où la nostalgie de l'enfance ou du village d'origine  
construisent un discours parfois intime, parfois fantaisiste.  
(Lefrançois 2011, p. 63-64)

La pauvreté qui s'exprime dans les pièces country est surtout sentimentale, comme en  
témoigne l'un des grands succès interprétés par Willie Lamothe, plusieurs fois repris par  
des artistes contemporains, dont Plume Latraverse<sup>36</sup> :

Mille après mille je suis triste  
Mille après mille je m'ennuie  
[...]

Chaque mille que je parcours me semble inutile  
Je cherche toujours sans rien trouver  
Je vois ton visage qui me hante  
Je me demande pourquoi je t'ai quittée (« Mille après mille »,  
1972<sup>37</sup>).

Dans ce passage, le voyage se transforme en errance devant le constat de la solitude. Sans  
attache sur le plan géographique comme sur le plan affectif, le *je* peine à donner un sens à  
son existence et se voit condamné à la précarité. Bien que les raisons de l'exil ne soient pas  
identiques, la douleur liée à la pauvreté émotive dans la ballade de Lamothe rappelle celle  
qui découlait du vide vécu par le « Canadien errant », obligé de vivre loin des siens.

Le motif de la solitude dans la musique country trouve sa source dans le mode de  
vie du cow-boy, responsable d'un troupeau d'animaux, qui vivait la plupart du temps à  
l'écart du monde. Il n'est pas étonnant que la musique et la chanson jouent un rôle si  
important chez ce personnage. L'harmonica et la guitare deviennent pour lui des moyens  
de surmonter l'isolement qu'impose par exemple le métier sauvage de gardien de bétail,  
loin des femmes et des siens. (Roy 1977, p. 64) Des chansons du Soldat Lebrun, précurseur  
du country-western au Québec, souscrivent aux thèmes du country-western en mettant de  
l'avant la figure du cow-boy solitaire :

Et je suis seul dans ce hameau  
Avec mon cheval et mon lasso

Je suis éloigné du bruit  
Le soir le clair de lune  
Et l'étoile au ciel qui luit

---

<sup>36</sup> On peut entendre cette interprétation sur l'album *French tour 1980* (1980).

<sup>37</sup> Paroles et musique de Gerry Joly (1969). D'abord écrite en anglais, « *Mile after mile* », et interprétée par  
Joly lui-même, la chanson sera popularisée en français par Willie Lamothe en 1972.

Sont ma seule fortune. (« La vie d'un cow-boy », 1946)

En plus de dépeindre l'exil comme la cause de son malheur et de ses souffrances, l'énonciateur exprime son indigence : il ne peut contempler que ce que la nature lui offre. La dominance de verbes d'état suggère que celui qui souffre de pauvreté affective et matérielle est confiné à un état passif d'observateur du monde, sans réel pouvoir d'action sur celui-ci. C'est cet éloignement qu'expriment nombre des chansons du Soldat Lebrun, mettant en forme des hommes coupés de leurs proches durant la Seconde Guerre mondiale :

Je dois quitter mon beau pays  
Pour traverser les grands flots bleus

[...]  
Adieu je ne reviendrai plus  
Au pays où j'ai connu l'amour. (« L'adieu du soldat », 1942)

La forte opposition des Canadiens français à la conscription durant la Seconde Guerre mondiale aura contribué à faire de cet artiste le porte-parole des soldats partis se battre, et des familles restées au pays qui vivent l'ennui et la tristesse du départ, tout en craignant la perte irrévocable d'un être cher<sup>38</sup>.

Mais toutes les chansons du Soldat Lebrun ne traitent pas de la guerre. « Le mendiant des rues » (1947), par exemple, fait le récit d'un voyou sans-le-sou :

Je suis si malheureux sur terre  
Je n'ai pas connu mes parents  
Ni les caresses d'une mère  
Celle qu'on appelle une maman

Voilà pourquoi je suis voyou.

La double précarité – l'absence d'amour maternel invoquée par l'énonciateur comme cause de son infortune pécuniaire – fait ici ressortir une tonalité dramatique typique à la chanson country. Bruno Roy fait remarquer que, chez Lebrun – et nous pourrions ajouter dans la plupart des chansons country-western –, « [l']amour, telle une force magique et opératoire,

---

<sup>38</sup> Par ailleurs, d'autres facteurs sont à la source de la popularité du Soldat Lebrun, ainsi que le propose l'historien de la musique Robert Thérien dans une entrevue accordée aux auteurs de l'ouvrage *Québec western* (2013) : « Quand j'ai fait mes recherches sur Lebrun, je me suis rendu compte que, des disques, il n'en a pas "vendus" tant que ça. Pour stimuler l'enrôlement, l'armée passait des grosses commandes chez Starr, organisait des meetings où Lebrun chantait et donnait des disques. Bref, Soldat Lebrun, c'est un phénomène créé par l'armée dans un but bien précis... Quand la guerre s'est terminée, les ventes de Lebrun ont piqué du nez. » (Blondin, Falkenberg et Lebeau-Taschereau 2013, p. 65)

agit comme stimulant et comme facteur d'oubli de [la] misère. » (Roy 1991, p. 140) Or lorsque ce sentiment fait défaut, c'est le contraire qui se produit, et la pauvreté devient un fardeau plus lourd encore à porter.

Du documentaire *Country* (2005) de Carole Laganière, une image récurrente ressort : sous la lentille de Laganière, la plupart des adeptes du country sont montrés comme des gens qui ont subi la perte d'un ou de plusieurs êtres chers. Il y a lieu de croire que la pauvreté sentimentale dépeinte dans les chansons rejoint le vécu de ceux-là, créant un effet à la fois cathartique et rassembleur. Le country devient alors un lieu où les auditeurs deviennent une véritable communauté qui partage une vision mélancolique de l'existence. Cette famille d'adoption – le terme « famille » est souvent utilisé dans le documentaire de Laganière pour référer à l'univers country – agit ainsi comme un remède pour combler le vide.

Si le Soldat Lebrun est considéré comme un pionnier du western sans en être un représentant, le premier chanteur country-western à se faire connaître comme tel en 1945 est Paul Brunelle. Comme le dernier extrait cité de Lebrun, « La chanson du prisonnier » (1962) de Brunelle dépeint la solitude et la misère d'un homme croupissant en prison pour avoir tué un camarade, parti avec sa petite amie :

S'il était quelque part en ce monde  
Quelqu'un qui m'aimerait un peu  
Ma misère serait moins profonde  
Car, tout seul, on est si malheureux.

Ici encore, la pauvreté du personnage tient à une carence affective. Le défaut d'amour empêche d'aller de l'avant, ce qui rend d'autant plus difficile l'isolement contre lequel il lui faut lutter. Pour le prisonnier, le manque s'accompagne d'un mépris collectif. Sa « lutte pour la reconnaissance » passe par une quête d'amour, sentiment par lequel l'énonciateur cherche à se dérober à la solitude et à l'infortune.

Après Brunelle, Willie Lamothe apparaît comme celui qui aura le mieux servi la réputation du country tant en raison de sa grande popularité dans les années 1950 à 1980 que par sa notoriété publique, acquise au fil des ans<sup>39</sup>. À l'instar de Lebrun, Willie Lamothe

---

<sup>39</sup> « Décoré de l'Ordre du Canada, récipiendaire d'un Félix "Témoignage" pour l'ensemble de sa carrière en 1981, détenteur d'un disque d'or de la Chambre de commerce de Nashville pour la vente de plus d'un million d'albums en sol américain, gagnant du prix du meilleur acteur de soutien au Festival de Cannes pour sa

a été un soldat durant la Seconde Guerre mondiale et a composé des chansons pour les combattants. Chez lui, comme chez d'autres représentants de ce genre musical, les pièces traitent des amours perdus. Parfois la musique et l'interprétation sont mélancoliques, comme dans « Pourquoi ma chérie<sup>40</sup> » (1959), alors qu'à d'autres occasions, la tristesse du propos est en quelque sorte allégée par un rythme entraînant, ainsi qu'on le constate dans « Pourquoi m'as-tu délaissé<sup>41</sup> » (1959), une chanson qui s'apparente presque davantage au swing qu'au country.

On ne saurait aborder la musique country sans relever la nasalité qui caractérise souvent le chant. Catherine Lefrançois, dans sa thèse sur la chanson country-western des années 1942-1957, rend compte de la charge émotive associée à ce timbre de la voix :

Présente à divers degrés dans la voix première des chanteurs country-western les plus importants de la période étudiée, soit Roland Lebrun, Paul Brunelle, Marcel Martel et Willie Lamothe, la nasalisation semble jouer un rôle expressif majeur dans les enregistrements de ces derniers. La nasalisation fait surtout l'objet de variations dans les chansons tristes évoquant l'abandon ou la solitude où elle contribue à l'expression de la plainte ainsi qu'à la construction d'icônes du pleur. (Lefrançois 2011, p. 101)

La nasalisation rend possible un jeu de variations et, ce faisant, a pour effet de susciter l'empathie de l'auditeur, interpellé par la sonorité spécifiquement nostalgique du country. À cet aspect phonologique s'ajoute le rythme parfois très lent de plusieurs ballades, qui renforce l'effet d'affliction. En plus de témoigner du rythme de vie des paysans, de loin moins effréné que celui des citadins, ce tempo rappelle le pas du cheval qui berce ceux qui ont le cœur blessé. Mais certaines chansons du répertoire présentent des airs plus rythmés et festifs, provoquant un effet de joie et de plaisir collectif. Accolé à une musique, le iode des chanteurs et chanteuses joue un rôle semblable à la turlutte, accentuant l'effet de gaieté et d'exaltation lié au rythme rapide des pièces. Dans un cas comme dans l'autre, la musique suscite un certain réconfort et *fait danser*. Cette incidence de la musique country n'est certes pas à négliger, dans la mesure où elle participe à la portée rassembleuse du genre.

---

performance dans *La mort d'un bûcheron*, Willie marque autant la musique, la télé, la radio que le cinéma. » (Blondin, Falkenberg et Lebeau-Taschereau 2013, p. 71)

<sup>40</sup> Avec Rita Germain. Lien vers l'extrait :

<https://www.youtube.com/watch?v=xI08DsEKVK4>.

<sup>41</sup> Lien vers l'extrait :

<https://www.youtube.com/watch?v=HmBs6VBV7Dc>.

Remède contre la solitude et la souffrance, la danse devient un lieu de rapprochement social, qu'elle se fasse en couple ou en ligne. Dans une forme ou dans l'autre, il est fascinant de voir le synchronisme des danseurs et l'unité qui se dégage de ces spectacles<sup>42</sup>, comme si tous étaient au diapason.

On le constate, la pauvreté que met de l'avant la chanson country-western des années 1940 à 1970 est surtout affective. On y trouve des personnages errant sur la route ou affligés par des amours brisés. Cette fois, on peut dire que la précarité culturelle liée au statut canadien-français y est mise de côté au profit d'une pauvreté plus *américaine*, parente à celle qui se dégage du blues, du folk et du country états-unien. Néanmoins, comme le souligne Robert Léger, le country devient un refuge et une source de réconfort pour une partie de la population qui y retrouve les valeurs traditionnelles canadiennes-françaises « du mariage, de la famille et de la fidélité. » (Léger 2003, p. 52)

#### **LE RÉVEIL DE L'EXPLOITÉ : CRIER FAMINE**

Au début des années 1960, le niveau d'éducation au Québec est lamentable : « 63 % des élèves francophones finissent leur 7<sup>e</sup> année et seulement 13 % finissent leur 11<sup>e</sup> année. » (Pigeon [s. d.], en ligne) C'est ce qui a fait dire à René Lévesque à l'émission *Point de Mire*, que le système scolaire de l'époque fabrique « des infirmes pour la vie », réduits pour la plupart à l'assistance sociale. (Archives Radio-Canada [s. d.], en ligne) Bien sûr, tous les pauvres ne sont pas sans instruction, mais force est d'admettre que le manque d'éducation peut constituer un frein à une situation économique adéquate et à la reconnaissance sociale d'un individu. Si, comme le pensait René Lévesque, la lutte contre la pauvreté passe par l'éducation, il est permis de croire que les chansonniers des années 1950 à 1970 auront, à leur manière, contribué à une prise de conscience qui mènera éventuellement à l'affranchissement du peuple. Ils ont su insuffler un vent de changement contre un sentiment de dépossession identitaire en même temps qu'un désir d'émancipation :

Les chansonniers ont institué un climat de libre expression et, partant, de libre pensée, permettant de véhiculer un projet collectif dont la participation culturelle recouvre de près les structures de la

---

<sup>42</sup> Voir le documentaire *Country* de Carole Laganière pour des exemples de ce phénomène.

participation sociale. [...] Du thème de la survivance des Canadiens français, on passe à celui plus affirmatif de la repossession de soi. (Roy 1991, p. 198-199)

Et ainsi la chanson participe-t-elle à l'entreprise de décolonisation. La résignation et l'attente passive que suggérait Mary Travers dans les années 1930 ne suffisent plus; désormais, l'appel est à l'éveil, à la prise de parole et, ultimement, à l'action. On peut penser que l'essor de la laïcité et le déclin du catholicisme – « religion des pauvres » – au cours des années 1960 auront également contribué à ce réveil. Dès lors que s'éteignent les convictions religieuses, le pauvre ne peut plus croire au salut divin. La pauvreté, privée de son rapport à la transcendance, devient intolérable.

Constatant une progression de la chanson américaine et étrangère sur les ondes radiophoniques dans les années 1940, un groupe d'artistes et d'agents de la sphère musicale québécoise cherchent à contrer un tel envahissement :

Le mouvement qui se manifeste à partir de 1945 voit converger les énergies de plusieurs personnes bien déterminées à limiter la diffusion de la chanson non seulement américaine, mais aussi française. Il s'agit de faire une place à une chanson québécoise non plus uniquement folklorique, mais aussi résolument moderne. (Giroux 1991, p. 27)

Parallèlement, en 1948, *Refus global* lance un cri d'alerte contre l'oppression et la domination cléricale. Ce texte vient jeter un pavé dans la mare canadienne-française, tant sur le plan littéraire, pictural que musical. Cet appel à la liberté participe à l'éveil du peuple quant à son statut de colonisé, mais envoie également un signal aux artistes sur l'importance d'être modernes. En 1956, le Concours de la chanson canadienne, organisé par Robert L'Herbier sur les ondes de Radio-Canada, constitue un événement majeur pour la reconnaissance de la chanson québécoise. Petit à petit, l'activité chansonnière se lance dans une entreprise d'affirmation de soi et passe, dans les années 1960, de canadienne-française à québécoise. C'est l'ère des chansonniers. Les initiateurs de ce mouvement qui met en lumière le travail de l'auteur-compositeur-interprète sont Félix Leclerc et Raymond Lévesque.

Avant de nous intéresser aux œuvres de ces artistes, il est nécessaire de préciser le sens du mot « chansonnier », puisqu'il recoupe plusieurs significations qui sont à nuancer.



Sans faire tout le parcours sémantique du terme<sup>43</sup>, disons qu'à partir du XX<sup>e</sup> siècle, au Québec, ce terme désigne un auteur-compositeur-interprète. Par ailleurs, dans les années 1960, le phénomène des boîtes à chansons se développe et avec lui survient l'essor du mouvement chansonnier. Dès lors, un chansonnier ne sera pas seulement qu'un ACI, mais quelqu'un qui produit des chansons *à texte*. À la manière des *protest songs* américaines, une teneur idéologique est généralement associée au chansonnier, en l'occurrence celle de représenter une jeune génération motivée par un idéal communautaire et en quête d'émancipation. (Taylor et Versailles 2006, en ligne) Les chansons proposées présentent

souvent un style dépouillé instrumentalement, un texte « poétique », des influences de la musique traditionnelle, des mélodies parfois accompagnées d'un phrasé verbal comme si la chanson devenait justement parole, proche du récitatif. (De Surmont 2009, p. 116)

C'est à ce type d'ACI que nous ferons référence lorsque nous emploierons le terme de « chansonnier », alors que nous réserverons « ACI » à tout auteur-compositeur-interprète, sans égard au contenu et à la forme de ses œuvres.

Considéré comme le « maillon essentiel entre La Bolduc et les chansonniers des années 1960 » (Léger 2003, p. 40), Félix Leclerc entreprend une carrière musicale à Paris en 1950, où il connaît un immense succès. Avec lui, les auteurs canadiens-français sortent du complexe de l'exilé, puisque c'est triomphant plutôt que honteux<sup>44</sup> qu'il revient de ce que l'on appelle encore la mère patrie. Son exil à lui, loin de susciter un sentiment de pauvreté, favorise au contraire des mises au monde : la sienne en tant qu'ACI et celle des chansonniers. Ainsi, il pave la voie du marché français à d'autres artistes du Québec. Lui succéderont Raymond Lévesque, Pauline Julien et Gilles Vigneault, pour ne nommer que ceux-là.

Les premières chansons de Leclerc, dans les années 1950, ne sont pas à proprement parler « politiques », mais certaines d'entre elles présentent néanmoins une préoccupation pour les gens pauvres ou ordinaires, au statut précaire. C'est le cas de « Bozo » (1951),

---

<sup>43</sup> Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage *La poésie vocale et la chanson québécoise* dans lequel Jean-Nicolas de Surmont retrace de manière complète l'évolution du terme en France et au Québec, du Moyen-Âge à nos jours. (2009, p. 99-122)

<sup>44</sup> Ce sentiment de honte aura participé à alimenter l'héritage de la pauvreté dont traite Yvon Rivard. Dans *Personne n'est une île*, Rivard souligne ce sentiment qu'ont vécu plusieurs Canadiens français à leur premier voyage en Europe, se sentant peu outillés pour faire face au décalage culturel auquel ils se trouvaient confrontés. (Rivard 2006, p. 130-141)

dont le personnage est un pauvre homme « vêtu de peau », aliéné par le besoin d'amour, sans autre avoir qu'un « vieux radeau », lieu de ses dérives imaginaires. Confiné au vide et à la solitude, il se construit une existence et un royaume qui ne peut être que fragile, en témoignent les « joncs mauvais » qui l'entourent ainsi que les « longs rideaux / [d]ans l'eau » qui habillent le décor de son « palais branlant ».

Leclerc crée souvent des renversements où les misérables deviennent, à l'instar de Bozo, « maître[s] céans » des lieux, et les rois, esclaves d'un pouvoir qui ne leur offre pas la liberté souhaitée. Dans « Le roi heureux » (1951), comme dans « Le roi et le laboureur » (1957), l'exercice du pouvoir par le monarque l'écarte de la vie réelle et le contraint à un monde de convenances dont il n'est pas le véritable maître. Heureux devient alors le personnage de la première pièce, lorsque l'infortune s'abat sur son carrosse royal qui s'embourbe au fond du fossé, ce qui le libère de son rôle :

Aujourd'hui dans c'pays  
Il n'y a plus de roi  
[...]  
Un grand souffle est venu  
Qui a tout emporté...  
Reste un homme au manteau troué.

Loin d'affliger le souverain, le dépouillement et le délabrement lui procurent au contraire la paix de l'esprit :

Son manteau est troué  
Mais son cœur est léger  
[...]  
Son royaume à présent  
C'est un p'tit toit de chaume  
Et la terre lui est plus légère...

Toutes les pièces de Leclerc ne présentent cependant pas de tels renversements et certaines rappellent au contraire que le pouvoir sert les mieux nantis. « Attends-moi ti-gars » (1957), sorte de chanson-conseil à l'adresse des exploités et des plus pauvres, propose à l'auditeur une prise de conscience visant à assurer sa fragile survie :

Quand le patron te raconte que t'es adroit et gentil  
Sois-sûr que t'es le nigaud qui fait marcher son bateau  
  
Attends-moi ti-gars, tu vas tomber si chus pas là  
Le plaisir de l'un c'est d'voir l'autre se casser l'cou.

En plus de critiquer l'agissement de certains dirigeants, l'énonciateur de cette pièce s'en prend aux curés et aux politiciens, attaquant ainsi les trois grandes sphères de pouvoir que sont le travail, la religion et la politique. Parmi les artistes qui reprendront la chanson, il y a Bernard Adamus. En 2013, ce dernier s'approprie cette pièce dédiée aux « ti-gars » ordinaires. Il renforce de la sorte sa filiation avec le chansonnier québécois, filiation qu'il avait établie en 2009 avec la chanson « Le fou de l'île », en référence au roman du même titre de Leclerc, paru en 1958<sup>45</sup>.

À la fin de la décennie 1960, Félix Leclerc affirme plus fortement ses inquiétudes quant à l'avenir du peuple québécois. La chanson « Richesses » (1969), notamment, trace le portrait d'exploités dont le travail ne sert que les autres :

Moissonner chez les autres sans avoir droit au grain  
Défendre des pays qui volent votre bien  
Leur bâtir des maisons et puis coucher dehors.

Après les événements d'octobre 1970, Leclerc ne cessera de militer pour la libération du peuple québécois et affirmera haut et fort son nationalisme. Ses chansons aux accents patriotiques maintiennent une conscience sociale analogue à celle qu'on trouvait dans les chansons d'avant 1970, mettant de l'avant les conditions économiques précaires des francophones, mais se chargeant d'une forte coloration politique à une époque où le mouvement indépendantiste prend forme. Sa colère participe à un éveil collectif. Dans « L'alouette en colère » (1973), la référence à la pièce folklorique « L'alouette », dont il a été question précédemment, actualise un symbole de domination culturelle. Outre l'allusion dans le titre, on y trouve littéralement un collage musical de « L'alouette », rendant explicites l'intermusicalité et l'intertextualité. En présentant « un fils enragé », « écrasé / [p]ar les temples à finances », « un fils dépouillé » à qui il ne reste que « sa langue maternelle / [q]u'on ne reconnaît pas », Leclerc réitère l'idée que les conflits qui déchirent les anglophones et les francophones sont à la source de l'héritage de la pauvreté qui s'écrit et se chante au Québec. Le ton est plus engagé du fait que la colère du fils ne semble déboucher que sur la violence. Après l'injuste arrestation de ce dernier, le père – qui, jusque-là, déplorait les gestes de son fils et adoptait une attitude plus résignée par rapport à son sort – voit naître en lui une révolte comparable à celle de son fils. Cette pièce

---

<sup>45</sup> Nous reviendrons sur cette filiation dans le chapitre sur Adamus.

laisse entendre que les conflits naissent ou sont entretenus par les injustices davantage que par la coprésence de deux cultures<sup>46</sup> sur un même territoire.

La passivité des exploités est également décriée dans le « Chant d'un patriote » (1975). L'énonciateur, un patriote décidé de venger l'esclavage et le pillage subis par son peuple au nom de conquérants étrangers, s'en va tuer le roi. Bien que conscient d'être le « seul de [s]on équipage », il est convaincu qu'en cas de défaite, il y aura bien quelqu'un pour prendre le relais. La fin de la chanson laisse entendre que si la pauvreté est un état qui se transmet de père en fils, la colère soulevée par les injustices peut elle aussi se transmettre, y compris chez ceux auxquels on s'y attend le moins : « Quelqu'un viendra gagner ma guerre / Peut-être vot' fils, ainsi faut-il ». L'adresse du patriote au monarque constitue à la fois un cri de ralliement lancé au peuple pour sa libération, et un appel à l'Autre, représentant du pouvoir, pour qu'il s'intéresse à sa cause. Malgré la violence du propos et la menace que laisse planer la fin de la chanson, la lutte convoquée par l'énonciateur en est une pacifique, ses armes de combat étant la musique et les mots : « J'ai dans mon sac quarante-cinq tours / Chansons, lacets, magie, vautours. » Ces armes, qui font la richesse de l'ACI et fondent son pouvoir, prennent paradoxalement des traits dépouillés chez Leclerc. D'une chanson à l'autre, l'instrumentation est plutôt restreinte, se réduisant souvent à une guitare, une voix et quelques sifflements, pour laisser place au texte. Nous croyons qu'un tel dispositif peut avoir une incidence sur l'imaginaire social, donnant à entendre un discours en apparence modeste mais néanmoins empreint d'une force de changement social.

Le deuxième chansonnier à avoir activement participé à l'éveil des consciences est Raymond Lévesque. Suivant une trajectoire semblable à Leclerc, c'est d'abord en France, dans les années 1950, qu'il se fait connaître comme chansonnier, et contribue au succès de la chanson canadienne d'expression française en France. Plus que tout autre, ce chansonnier aura défendu l'honneur des travailleurs soumis à la machine capitaliste et industrielle en brandissant sa colère contre diverses formes d'injustice. Homme de peu d'instruction, son appartenance au milieu ouvrier n'est pas étrangère à cette disposition qu'il a de chanter au nom des pauvres, des non instruits et des prolétaires : « J'ai exercé les

---

<sup>46</sup> Précisons ici deux cultures *dominantes*, puisque d'autres cultures cohabitent avec elles et participent de l'identité québécoise, à commencer par les cultures des Premiers Peuples et migrantes.

métiers des humbles et je crois être resté près des travailleurs et avoir conservé la sympathie qu'il faut pour exprimer ce qu'ils sont. » (Extrait d'entrevue accordée au *Devoir*, le 8 novembre 1980, cité dans Lévesque 1989, p. 16) Non seulement exprime-t-il leur ressenti, mais il le fait sans fioriture ou ornement esthétique. C'est ce qui fait dire à Bruno Roy que Lévesque rappelle Mary Travers : « L'effet littéraire, il ne connaît pas. Il utilise les mots des petites gens, dans le respect de la vérité quotidienne. Il s'en tient au sens usuel des termes. » (Roy dans Lévesque 1989, p. 16) Comme chez Madame Bolduc, le discours dans les chansons de Raymond Lévesque témoigne d'une solidarité envers les exploités et les plus démunis. Cependant, contrairement à la chanteuse d'origine gaspésienne, la fraternité du père de « Quand les hommes vivront d'amour » ne se limite pas au peuple canadien-français, déborde les frontières : son discours a une portée universelle et s'adresse à tous ceux qui subissent l'oppression dans quelque pays que ce soit. C'est dans cette ouverture à l'autre que réside la force de Raymond Lévesque. Chez lui, les idées indépendantistes cèdent la place à un socialisme mû par une empathie élargie, comme en témoigne la pièce « Conscience universelle » (1972). L'énonciateur exhorte le peuple à s'ouvrir au monde, particulièrement aux « pays affamés, / [p]ar le grand capital / [i]nternational ». C'est avant tout l'émancipation de la majorité pauvre et asservie qui est visée, émancipation qui ne peut se faire que dans un élan de solidarité. Comme le souligne Anne-Catherine Gagné, dans son mémoire *Chanter ensemble. Poétique de la solidarité dans les chansons de Raymond Lévesque* (2012), cette chanson s'inscrit en continuité avec la plus célèbre chanson de Lévesque, « Quand les hommes vivront d'amour » (1956). Reprenant en partie la mélodie du refrain de cette pièce-culte, « Conscience universelle » sensibilise au sort des plus miséreux et à la violence que l'homme fait subir à d'autrui. La portée de son œuvre est intéressante en ceci qu'elle ouvre l'identité québécoise à quelque chose de plus grand, qui la dépasse mais qui demeure familière. Ce faisant, elle libère le peuple de sa solitude en lui permettant – un peu mieux du moins – d'assumer sa pauvreté *parmi celle des autres*. C'est pourquoi il est plus pertinent ici de se pencher sur la solidarité qui unit son discours aux plus pauvres plutôt que sur son discours indépendantiste qui limiterait la portée de son œuvre.

Nombre des pièces de Lévesque dénoncent l'asservissement de l'homme au capitalisme et la destruction de la nature à des fins économiques. Ne craignant pas de

démoniser les riches et les détenteurs du pouvoir, qu'il range dans le même panier – celui des sans-cœur, des indifférents, des « porcs » va-t-il jusqu'à affirmer dans un poème (Lévesque 1981, p. 40-41) –, Lévesque énonce au nom du peuple un refus de devenir esclave de l'argent, qui serait, selon le titre d'un autre de ses poèmes, « le plus grand péché du monde ». (Lévesque 1989, p. 118-119) « Hommes de mon temps » (Lévesque 1981, p. 13) et « Qui vous le rendra » (Lévesque 1981, p. 25-26) sont autant de textes<sup>47</sup> qui dénoncent la cupidité des hommes, responsables de l'exploitation de l'homme « sans défense », de même que la soumission aveugle qui ruine l'espèce humaine et la nature, qui « détruit par [la] bêtise / le miracle du monde. » (« Hommes de mon temps », 1981, p. 13) Dans « Les marchands » (1977), Lévesque reconduit un discours analogue auquel il oppose cette fois la poésie, dans une syntaxe qui n'est pas sans rappeler le passage final de *Refus global* :

Place à la poésie!  
Place au respect de la vie!  
À l'amitié!  
À la beauté!  
À la joie!  
À la lumière!

Ce clin d'œil au manifeste de Borduas laisse penser que la religion – force de contrôle du peuple contre laquelle s'élevait *Refus global* – a été remplacée par l'argent sans par ailleurs que la situation n'ait changé. L'argent, chez Lévesque, est généralement opposé à l'amour et à la liberté, et c'est contre cet asservissement de l'être humain que l'artiste milite. Il conçoit la soumission capitaliste comme une voie vers « l'anticivilisation » (« Les dollars », Lévesque 1989, p. 89-90), vers l'individualisme et l'isolement social :

La main dans la poche,  
Chacun pour soi,  
Chacun sa petite vie. (« La main dans la poche », 1977)

Au problème du capitalisme et de l'exploitation, Lévesque ne répond pas par la justice, cet idéal « irréaliste, / irréalisable » qui n'a jusqu'ici « créé [que] plus d'injustice, / [d]'exploitation... d'esclavage. » (« L'idée », Lévesque 1981, p. 132) Ce qu'il faut plutôt, avance l'énonciateur de « L'idée », « c'est l'entraide / [l]a tolérance / [l]e

---

<sup>47</sup> Parus dans un recueil de chansons et de poèmes, *Électrochocs*, il semble que ces textes soient des poèmes. Nous n'avons pu répertorier l'un ou l'autre sur disque.

partage ». Nous verrons dans la seconde partie de la thèse que cette philosophie de la reconnaissance imprègne, bien que d'une manière autre, les œuvres de Plume, de Desjardins et d'Adamus. *L'idée* chez Lévesque n'est pas que tous deviennent égaux, telle une pensée magique, mais tient à la reconnaissance de l'Autre dans sa différence, développe une forme de solidarité avec lui.

Ailleurs, dans « Incognito », le chansonnier rend hommage à ceux qui, parmi les pauvres, sont souvent peu entendus, soulignant leurs mérites en même temps qu'il expose la misère à laquelle ces êtres sont confrontés :

En silence ils portent le poids  
D'un sort médiocre et sans choix,  
Les petites gens  
Qui patiemment  
Vont tête basse  
Incognito  
Incognito.

On ne saura plus rien d'eux  
Quand ils mourront.  
N'ont rien à dire ou si peu. (Lévesque 1989, p. 35-36)

La pauvreté des « petites gens » est non seulement de nature économique, mais aussi sociale et langagière, car, au dire de l'énonciateur, il n'y a pas de discours pour témoigner de leur existence, et la rendre tangible. Faut-il souligner l'ironie du dernier vers tenant davantage du préjugé que de l'idée. L'analyse de la chanson « Les pauvres » de Plume Latraverse au prochain chapitre permettra de revenir sur de telles assertions qui peuvent méprendre les auditeurs peu familiers avec le discours critique. Restreints ou privés de moyens pour rendre compte de leur réalité, ces gens trouvent difficilement une place dans l'espace public pour faire entendre leur voix, et ils sont souvent oubliés. Cette chanson remplit deux fonctions : une première, politique, qui est de dénoncer le silence qu'on tend à imposer aux plus pauvres, et une seconde, métadiscursive, qui est de remédier à ce problème en décuplant la portée de leur voix par un médium qui a l'avantage de rejoindre un large auditoire.

Aussi universelles que puissent être les chansons de Lévesque, il n'en demeure pas moins que l'une des pièces les plus importantes de son répertoire est *située* politiquement. « Bozo-les-culottes » (1967) évoque la lutte du Front de libération du Québec dans les années 1960. Le protagoniste de la pièce est ordinaire, banal même, sans nom véritable,

affublé d'un sobriquet plutôt dégradant et méprisant, qui rappelle le solitaire et marginal « Bozo » de Félix Leclerc. Comme une majorité d'ouvriers québécois de son époque, Bozo-les-culottes est pauvre économiquement, en témoignent ses vêtements trop grands pour lui (« il flottait dans son pantalon »). On a tôt fait de réaliser que cette réalité est le fait d'une pauvreté plus complexe, identitaire et culturelle. C'est qu'il n'« avait qu'une cinquième année, / savait à peine compter », et était résigné à « baragouin[er] l'anglais », car « [m]ême s'il était un peu dingue, / l'avait compris qu'fa[llait] être bilingue ». Il n'a rien de l'étoffe d'un héros, ce que supportent la musique un peu légère et le ton détaché de Lévesque – on est près de la ritournelle, voire de la berceuse<sup>48</sup>. C'est pourtant grâce à cet homme ordinaire qu'un éveil collectif est rendu possible :

Y'a volé de la dynamite  
Et dans un quartier plein d'hypocrites,  
Bozo-les-culottes!  
A fait sauter un monument  
À la mémoire des conquérants,  
Bozo-les-culottes.  
Tout le pays s'est réveillé.

Après ce passage à l'action, Bozo-les-culottes est mis en prison, puis oublié. Bien qu'il reste anonyme, il a fait naître une révolution sociale pour la reconnaissance des droits qui, elle, aura porté fruit – du moins pour une grande partie de la population. On assiste de la sorte à un « processus d'héroïsation d'un homme ordinaire en figure nationale [qui] permet de créer un symbole de résistance et d'esprit rassembleur », comme le montre Anne-Catherine Gagné dans son analyse de la chanson. (Gagné 2012, p. 45) Vu l'importance qu'occupe cette chanson dans le répertoire québécois, il est permis de croire que la figure héroïque de l'homme ordinaire ici n'est pas sans effet sur l'imaginaire social. À la manière de Leclerc, Lévesque recourt à des personnages simples et pauvres pour rendre son aspiration à des changements sociaux. Ce faisant, il suggère la mise en branle d'un projet collectif qui reconnaît un pouvoir au peuple. Gagné fait remarquer que pour que ce projet demeure accessible au plus grand nombre et gagne en force rassembleuse, Lévesque scelle son œuvre du « sceau de la simplicité », laquelle facilite la compréhension de l'œuvre par tous et, par le fait même, son appropriation collective. (Gagné 2012, p. 95)

---

<sup>48</sup> Lien vers l'interprétation de la chanson :  
<https://www.youtube.com/watch?v=fqv5ijX0k6s>.



Selon Stéphane Venne,

La touche de Raymond Lévesque, *l'idée* de ses chansons (consciemment ou pas), c'était son attitude, ce *feeling* qu'il projetait, et qui disait dans tous ses mots et toutes ses notes :

Je suis blessé, magané par la vie si moche, mais je résiste, grâce à mes petits moyens, je persiste, je cherche du beau sous la mocheté des choses, et je le chante, donc j'existe. (Venne 2006, p. 296)

Il est permis de croire que cette œuvre revendique un droit universel d'existence, même pour les plus précaires, en faisant de ces derniers les acteurs de leur lutte pour la reconnaissance. Il amène les bons pauvres à sortir de leur passivité et à refuser leur prison. Malgré le pacifisme qu'il prône dans ses chansons, Lévesque propose, avec « Bozo-les-culottes », une contestation plus offensive, plus près de l'attitude des bums qui rejettent toute intrusion dans la liberté individuelle. « Bozo-les-culottes » illustre que la désobéissance est parfois justifiable pour que cessent certaines formes de mépris.

Mais l'apport des chansonniers ne se limite pas à l'entreprise de conscientisation qu'auront menée Félix Leclerc et Raymond Lévesque. À ces pionniers s'ajoutent entre autres Claude Gauthier, Gilles Vigneault, Clémence Desrochers et Jean-Pierre Ferland. Et l'on ne saurait passer sous silence l'une des interprètes qui aura le mieux rendu les textes des grands auteurs de son époque : Pauline Julien. Ces artistes, comme d'autres, ont su dépeindre des personnages victimes d'exploitation et apporter un point de vue inédit sur la misère des ouvriers québécois en leur proposant autre chose que la résignation. Une rancœur à l'endroit des patrons anglophones fait l'objet du propos. C'est le cas dans « Le grand six-pieds » (1962) de Claude Gauthier, où un bûcheron québécois subit la malhonnêteté de son patron anglophone<sup>49</sup> et se venge de lui brutalement en lui « goss[ant] la moustache / à coup de hache ». C'est toujours l'infériorité économique du Canadien français qui cause son affliction, qu'il soit travailleur ou chômeur. Confronté au colonialisme et à une élite qui ne veut pas reconnaître la valeur de son travail non plus d'ailleurs que sa valeur en tant qu'individu, il est en lutte aussi contre la pauvreté culturelle dont il fait l'objet. La condescendance des nantis à l'égard des hommes ordinaires est

---

<sup>49</sup> Bruno Roy souligne que c'est sans doute cette pièce de Gauthier qui aura « donné le coup d'envoi au nationalisme dans la chanson en introduisant la présence de l'Anglais. [...] il y eut une prise de conscience de la force canadienne-française. Et la colère de Bozo a suivi. » (Roy 1991, p. 176)

dénoncée dans la « Lettre de Ti-cul Lachance à son premier sous-ministre » (1971) de Gilles Vigneault :

Je suis chômeur de mon état  
J'm'appelle Ti-cul Lachance  
[...]

Tu t'penses en haut, tu m'penses en bas  
Du moment que j'me baisse.

Malgré la position d'infériorité que suggère son surnom (« Ti-cul »), l'énonciateur arrive à s'affranchir du mépris par une forme de renversement. Vigneault déconstruit en effet les apparences en faisant du pauvre un être moins bête que le sous-ministre. L'anaphore « Tu penses que j'm'en aperçois pas<sup>50</sup> » laisse entendre que « Ti-cul Lachance » (représentant de la classe moyenne et des moins nantis) est moins dupe que ne le croient les dirigeants. Inversement, ces derniers, qui occupent les hautes fonctions de la société et qui devraient être capables d'exercer un jugement critique sont tournés en ridicule. C'est le triomphe de Ti-cul Lachance :

Faudrait qu'tu sois si bête  
À s'mer du vent de cette force-là  
Tu t'préparas une joyeuse tempête  
Peut-être ben qu'tu t'en aperçois pas.

Contrairement à Ti-cul Lachance, le sous-ministre ne voit pas ce qui se trame dans son dos, incapable d'envisager que l'exploitation, la destruction du territoire et l'indifférence à l'égard des travailleurs de la Côte-Nord le mèneront à sa perte, tempête qui se trouve annoncée dans le passage cité.

L'aliénation du travailleur ne se résume pas seulement à l'exploitation. Si celui qui ne travaille pas ne semble avoir aucune existence aux yeux de la société, celui qui travaille trop est également aliéné, car il n'a d'autre existence que celle qui le réduit à n'être en quelque sorte qu'une bête de somme privée de liberté<sup>51</sup> :

Les chansons [des années 1970] identifient clairement les maux  
que vit la société. Dans le système actuel, le travailleur est aliéné

---

<sup>50</sup> La chanson ne comprend que des couplets, quoique ce vers, étant donné sa position dans le texte – première et dernière lignes de chaque couplet –, peut être considéré comme une forme de refrain et devient de ce fait le point de focalisation du discours.

<sup>51</sup> Cette image sera récupérée dans l'œuvre de Richard Desjardins, comme nous le verrons dans le troisième chapitre.

parce qu'il n'a pas de prise sur sa vie. Et montrer les tares du système permet la conscientisation. (Roy 1991, p. 327)

Déjà en 1962, dans « La vie d'usine », Clémence Desrochers montrait à quel point les ouvriers et ouvrières, en raison des longues heures de travail, étaient dépourvus d'existence, tant sur le plan social que personnel :

J'suis venue au monde seule comme tout l'monde  
C'est seule que j'continue ma vie  
[...]  
Pour imaginer mon allure  
Pensez à novembre sous la pluie  
[...]

Quand la sirène crie délivrance  
C'est l'cas d'le dire, j'suis au coton  
[...]  
Y'a plus qu'une chose que je désire  
C'est d'rentre vite à la maison.

La misère de l'ouvrière, son apparence frêle, le vide qui l'habite (elle n'a rien à dire ni à faire sinon s'enfermer chez elle après le boulot) laissent dans un état précaire et dépressif. La chanson se termine sur un clin d'œil qui constitue un métadiscours : « Maint'nant, j'ai plus rien à vous dire / J'suis pas un sujet à chanson... » La pièce « Vie d'usine » fait mentir l'énonciatrice et montre que les êtres anonymes sont dignes d'intérêt au même titre que les gens qui font des tâches moins aliénantes.

Il n'y a pas que les ouvriers dans les manufactures qui ont le sentiment de se damner au travail. « T'appelles ça vivre toi, Joe » (1970) de Jean-Pierre Ferland met en scène un employé de bureau qui occupe un poste d'adjoint et qui a l'impression de mourir à petit feu chaque jour où il se rend « [d]ans ce maudit bureau / qui [lui] fait mal au dos / dans ce bureau crasseux / qui [lui] fait tant mal aux yeux. » Sous l'emprise d'un « grand patron / qui a une vraie gueule de plomb » et d'une routine qui l'oblige à se lever à « cinq heures », à manger « à midi deux / toujours les mêmes sandwichs / aux bananes et aux œufs », à « finir à six heures » et « arriver si tard / toujours si tard », l'énonciateur n'a aucune prise sur sa vie, réduit à n'être qu'une roue dans l'engrenage. Et si l'on en juge par son appartement, « qui est comme un mal de dent / grand comme un lavabo » et par le fait qu'il se rend au travail en train, rien ne laisse croire que son boulot en est un très lucratif.

Pour ce type de travailleur, la vie mène à la dissolution de l'être dans un univers aliénant, ce que les différentes variantes du refrain mettent en évidence :

Non, non, non, non, non, Joe  
Moi j'appelle ça mourir un peu  
Mourir un peu

[...]

Non, non, non, non, non, Joe  
Moi j'appelle ça mourir à petit feu  
J'appelle ça mourir à petit feu

[...]

Moi j'appelle ça pousser comme des légumes  
En rang d'oignon, comme des cornichons  
Non, non, non, non, non, Joe.

Qu'il s'agisse de chômeurs, d'ouvrières ou d'adjoints à la direction, les figures qu'esquissent les pièces de Vigneault, de Desrochers et de Ferland sont là pour dire que la logique marchande réduit les hommes et les femmes au statut d'objets au service de quelques nantis qui, eux, bénéficient des profits rapportés, et n'ont guère d'égards pour ceux qui les ont enrichis. Sous la plume du groupe Octobre, pareil regard est posé sur le capitalisme :

y'a rien à faire les patrons te veulent pus  
tu vaux pus ben cher, t'es tout nu dans rue.  
T'es un gars fini!  
La maudite machine qui t'a avalé  
a marche en câline, faudrait la casser  
Faudrait la casser. (« La maudite machine », 1973)

Ainsi, celui qui ne peut suffire à la tâche est vite relayé aux oubliettes et se voit réduit au mépris d'une société qui n'aime pas donner de l'argent à de « vieux robineux ».

Et c'est ainsi que les chansonniers, comme d'autres artistes de la même époque, ont contribué à l'éveil d'un peuple convaincu d'être né pour un petit pain. C'est ce qui fait dire à Bruno Roy, dans un article de 1985 sur la dimension politique de la chanson, que « ce qu'a réalisé la chanson québécoise, c'est la mise en veilleuse du fatalisme et de la soumission des vaincus. » (Roy 1985, p. 121) Par-delà la question nationale, angle sous lequel la chanson des années 1960-70 est le plus souvent abordée, il semble que c'est la

pauvreté qui constitue avant tout le moteur de création de ces artistes engagés, une pauvreté qui découle de l'aliénation coloniale :

les chansonniers racontent le Québec se dépossédant; ils décrivent un Québec pillé, un Québec vendu. Car, le pays qu'on vend à l'étranger, c'est une trahison nationale : les chansons ne parlent que de cette constante dépossession. (Roy 1985, p. 122)

Il faut reconnaître que les conditions politiques et démographiques étaient propices à l'éclosion de telles œuvres : Duplessis s'était éteint en 1959 et la frange la plus importante de la population était âgée de moins de vingt-cinq ans, avide de désirs et de rêves nouveaux. Le sentiment de pauvreté, qui résulte selon René Lapierre d'une double perte identitaire, atteint son point culminant dans les années 1960-70. Les chansonniers deviennent alors le véhicule qui va faire passer les gens ordinaires de l'ombre à l'avant-scène. Comme c'est le cas pour tout groupe opprimé et aliéné, « ce peuple avait un besoin viscéral de se dire. La chanson qui nous traverse comme un cri allait être la voie naturelle de notre principale identité collective. » (Roy 1977, p. 75) Une fois cette identité nommée, il est devenu possible d'assumer son caractère *ordinaire*.

## TROUVER REFUGE DANS L'ORDINAIRE

Avant je ne pouvais pas supporter qu'on me compare à la fille d'à côté. Ça m'insultait profondément de me faire dire que j'étais comme les autres. Un jour j'ai compris qu'il n'y avait pas de mal à ressembler à la fille d'à côté, au contraire. Le vrai monde, ils la connaissent et la comprennent, la fille d'à côté; mieux encore, ils s'identifient à elle. J'ai compris ce jour-là que mon côté ordinaire c'est en fait un atout, c'est mon contact avec le monde extérieur, avec le vrai monde. Aujourd'hui je trouve que c'est ce que j'ai de plus précieux au monde.

- Louise Forestier, « Louise Forestier aux prises avec ses personnages », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> août 1981

Malgré la présence de plus en plus affirmée des artistes d'ici, depuis l'avènement de la phonographie, les musiques française et américaine ont en grande partie dominé la chanson diffusée au Québec. À partir de 1960, « l'âge de la parole » des poètes, les chansonniers s'approprient une part du marché, et apprennent à se dire, à la différence de

plusieurs artistes yéyé qui ont tendance à reprendre et à traduire en français ce qui fonctionne bien ailleurs. Cette réappropriation par les ACI québécois passe nécessairement par une relation particulière au langage, la langue étant une composante fondamentale de l'identité. Si le joual demeure pour certains un indice de pauvreté culturelle et d'aliénation, il devient, sous certaines plumes, un objet de fierté et de richesse capable de faire avancer la lutte pour la reconnaissance du peuple. La génération de *Parti pris* aura contribué à cette valorisation du joual dans une visée identitaire :

Ce n'est pas le bon français qu'il faut défendre et pour lequel il faut combattre, c'est l'homme canadien-français à qui on doit rendre sa dignité, sa liberté et sa fierté d'homme. Pour ce faire, un seul chemin : la création d'un état québécois qui assure le respect de la nationalité québécoise et sa suprématie irréductible en territoire québécois. [...] Tant que cet état n'existera pas, il faudra faire son deuil du bon français et assumer l'infériorité du peuple dont nous faisons partie en parlant la même langue que lui : le joual. (Godin 1965, p. 59)

Dans les années qui suivent, le joual connaît ses plus belles heures. L'année 1968 en est une particulièrement riche, en raison de la tenue de deux spectacles historiques. En mars, Michel Tremblay présente en lecture publique sa pièce *Les belles-sœurs* au Théâtre d'aujourd'hui, première pièce de théâtre écrite en joual<sup>52</sup>. Deux mois plus tard, le spectacle *L'Osstidcho*, phénomène musical sans précédent et unique dans l'histoire de la chanson au Québec, vient désacraliser la grande chanson en mettant de l'avant le parler populaire québécois, et fait ressortir la dimension nord-américaine de la chanson québécoise. Comme c'est le cas pour la pièce de Tremblay, *L'Osstidcho* reconnaît l'ordinaire québécois, grâce aux perturbations des us et coutumes qu'il vient ainsi bousculer, dont celles du bien parler. Une chanson pourra désormais être considérée à *texte* même si elle laisse entendre le sociolecte populaire québécois.

Bruno Roy avance que c'est précisément grâce à l'emploi du joual dans la chanson, ou de la langue telle qu'on la parle dans la province, que le Québec a pu assumer son identité. Après les années 1970, le fait de chanter en québécois ne se limite plus à être « l'expression de nos survivances folkloriques » (Roy 1991, p. 197), mais confirme notre singularité dans le vaste territoire américain :

---

<sup>52</sup> Cette pièce sera ensuite montée au Rideau Vert au mois d'août de la même année.

La chanson nous a guéris de ce que nous sommes. Elle a renouvelé notre langage. En fait, on refuse maintenant de parler une langue et d'en chanter une autre. En affirmant son langage, la chanson n'a plus seulement défendu des valeurs collectives, elle les a perfectionnées. (Roy 1991, p. 198)

Au-delà de sa fonction identitaire, le jocal répond à un besoin d'exprimer une révolte : révolte qui renvoie tantôt à l'impuissance de celui à qui on a tout enlevé, y compris le droit d'être entendu, tels les personnages d'Yvon Deschamps dans ses monologues *Les unions qu'ossa donne* et *L'argent ou le bonheur*, tantôt au refus d'un carcan par celui qui pourrait très bien s'exprimer dans un registre plus soutenu, mais qui choisit plutôt de déranger. Le jocal n'est autre chose alors que la « représentation vocale du refus d'un destin collectif laissé à la merci du peuple dominateur. » (De Surmont 2009, p. 57)

Parmi ceux qui ont permis au Québec de se moderniser sans trahir la suite des générations, on trouve Robert Charlebois, instigateur, aux côtés de Forestier, Deschamps et Mouffe, de *l'Ossitcho*. Sa révolte s'exprime en musique, tout en témoignant d'une recherche tant identitaire qu'esthétique. En effet, ses choix musicaux actualisent le rapport de la musique québécoise à l'Amérique en même temps qu'ils l'affranchissent de certains complexes. Ainsi que l'explique l'auteur de *Robert Charlebois : l'enjeu d'« Ordinaire »* (1987) :

Charlebois introduit enfin dans la culture québécoise tout ce que le rock représente de modernité, d'explosion dans tous les sens, de force, de défoulement, de libération. Ceci à un moment où la société québécoise cherche à rompre le carcan qui l'enserme depuis des générations. (Julien 1987, p. 54)

Comme le country-western venu des États-Unis a pu, quelques décennies plus tôt, apporter un vent de fraîcheur et de modernité au Québec, le rock de Charlebois donne à la chanson d'ici la possibilité d'assumer son américanité tout en affirmant sa spécificité québécoise. Aussi flamboyant qu'il fût dans son approche de la musique autour des années 70, largement influencée par ses voyages en Californie, Charlebois a paradoxalement fait dans ses chansons l'éloge de l'homme ordinaire, répondant ainsi à ce que nous croyons être un besoin collectif du peuple. Quel est le lien entre l'homme ordinaire et le pauvre? Disons qu'il partage avec lui une simplicité. De même, il incarne une figure qui renvoie cette « idée que personne n'est au-dessus de personne. Tous égaux. » (Laferrière 2015, p. 252) Une méfiance à l'endroit des riches et de ceux qui ont « réussi » se profile dans l'imaginaire

social québécois, qui rappelle le rapport de domination contre lequel la société lutte depuis la Conquête<sup>53</sup>. Cela dit, tout « ordinaire » cache sa part d'exceptionnel et tout être exceptionnel cache un fond d'ordinaire, rendant d'autant plus rassembleur un tel modèle culturel. C'est du moins ce que raconte la chanson « Ordinaire » (1970), écrite par Mouffe. On y trouve un homme qui se décrit d'abord comme « un gars ben ordinaire », malgré qu'il soit « un chanteur populaire ». Il réclame le droit « de rien faire », de fumer du pot et de boire de la bière, de refuser les faux-semblants, plutôt que de se plier aux attentes des autres qui voudraient le voir en « dieu ». Il réalise que de connaître le succès le prive de sa liberté, lui qui doit « pens[er] à [s]a carrière ». La fatigue, la nervosité et la mélancolie qui l'affectent lui rappellent qu'il n'est pas à l'abri de la précarité :

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

Ce chanteur « ben » ordinaire craint les dangers de son métier qui l'obligent à en donner toujours plus pour faire marcher la grosse « machine » et pour éviter de perdre sa principale richesse : son public. Jamais dans cette chanson il n'est question de biens matériels; s'il exerce son métier, c'est pour exister :

Si je chante c'est pour qu'on m'entende  
Quand je crie c'est pour me défendre  
J'aimerais bien me faire comprendre.

Sans carrière, il serait pauvre et oublié. En cela, il se rapproche des autres gens ordinaires qui, sans travail, sont en quelque sorte exclus de la société, ignorés. Le dernier couplet révèle les préoccupations sociales de l'énonciateur qui met en question sa célébrité :

Chus pas un chanteur populaire  
Je suis rien qu'un gars ben ordinaire.

Charlebois est-il un homme ordinaire excentrique? Sans doute. Si l'on en juge les nombreux costumes qu'il arbore sur scène (tantôt il se déguise en indien, tantôt en sportif avec un chandail des Canadiens, tantôt encore il porte un costume blanc ou à paillettes), on

---

<sup>53</sup> Il y a une forme d'envie dans ce rapport difficile qu'entretiennent les Québécois avec l'argent et la richesse.



est loin de la sobriété, sauf en ce qui concerne le port du jeans qu'il affectionne tout particulièrement :

Alors que le pantalon à paillettes se rapporte clairement au monde du spectacle, le jeans de tous les jours introduit dans la performance le quotidien, l'ordinaire. Charlebois risque là un message contradictoire qui se répercute dans les paroles. L'un des éléments (les paillettes) indique : « ceci est un jeu » alors que l'autre (jeans) affirme : « ceci n'est pas un jeu » mais une portion de la vie quotidienne. (Julien 1987, p. 85)

Ce que semble rechercher Charlebois, c'est une manière de dire quelque chose de nouveau, d'où son excentricité, tout en demeurant fidèle à la réalité québécoise :

Le premier, Charlebois invente un rock francophone au Québec [...]. Sur un son moderne, il chante une langue contemporaine, tantôt joul, tantôt anglais, tantôt français international, tantôt un mélange bâtard de tout cela. Et ça marche parce que cette bâtardise assume en chansons une réalité sociale qu'on ne veut plus se cacher à la veille des années 1970. (Julien 1987, p. 28)

L'avantage pour Charlebois – mais pourrait-on dire déjà aussi pour Adamus – de se présenter supposément « comme tel » lors de ses prestations, le rapproche du public et lui confère une aura d'authenticité. Cela renvoie l'image d'un être comme les autres, à l'instar de Mary Travers, de Willie Lamothe ou de Raymond Lévesque.

Le recours à la figure de l'homme ordinaire éloigne d'un certain idéalisme et permet de porter un regard plus pragmatique sur la vie de tous les jours. Certes, comme d'autres chansonniers de son temps, Charlebois présente dans plusieurs de ses chansons les Québécois comme des êtres peu avantagés sur le plan économique et ayant très peu de pouvoir sur leurs conditions. C'est le cas notamment de « Entre deux joints » (1973), pièce écrite par Pierre Bourgault. L'énonciateur reprend l'idée ici que le pouvoir appartient au peuple. Qu'importe sa situation économique, son pouvoir démocratique, il peut voter, et choisir qui tiendra les rênes<sup>54</sup> :

T'as un gouvernement  
Qui t'vole à tour de bras  
Blâme pas l'gouvernement  
Mais débarrasse-toé-z'en.

---

<sup>54</sup> Reste à voir si, parmi les choix offerts, un parti pourra réellement valoriser la justice sociale...

L'adresse au *tu* dans cette pièce place l'individu au cœur du discours, ne lui laissant plus la possibilité de laisser son destin entre les mains des autres. Malgré cet appel à la prise en charge individuelle, le discours demeure rassembleur du fait que le sort du *tu* ne saurait s'améliorer réellement sans qu'une multitude d'autres *tu* – donc un *nous/vous* – se rangent du même côté que lui. Charlebois délaisse l'expression de la fierté nationale et s'attaque à la passivité des Québécois qui tardent à se prendre en main – la chanson se termine d'ailleurs sur une longue répétition de l'injonction : « Grouille, grouille, grouille-toé l'cul ». Qu'on ne se leurre pas, le discours de Charlebois ne vise à faire des représentants du peuple des êtres performants, répondant aux règles du marché. Il valorise plutôt un refus de celles-ci, au profit d'une émancipation plus grande du sujet qui pourra encore se permettre un joint quand bon lui semblera.

Ailleurs, notamment dans la pièce « Le révolté » (1973), la liberté offre à l'individu une manière d'exister malgré un mode de vie qui le place à l'écart des standards attendus, mais qui demeure assez récurrent dans les années 70, suivant la mouvance de la contre-culture :

Je chauffe un Chevy tout magané  
Des tickets plein le coffre à gants  
Les bourgeois ont envie de me tuer  
Quand je les dépasse en klaxonnant  
Peace and love  
L.S.D.  
[...]  
J'aime écouter Led Zeppelin  
Sur mon stéréo en couleur  
Assis par terre avec Pauline  
On se met tout nus pis là on pleure  
Peace and love  
L.S.D.

Dans cette pièce écrite par Réjean Ducharme, l'énonciateur tire avantage de la société malgré sa révolte contre celle-ci, en se jouant de la loi, des riches et des conventions. Ce faisant, il transforme sa hargne du système en quête de liberté. Le plaisir charnel, l'expérience de drogues et l'indépendance deviennent autant de refuges lorsque la colère se transforme en mélancolie.

Malgré une certaine sensibilité au discours politique, les textes de Charlebois évitent l'écueil d'un nationalisme étroit. Le succès de son discours tient à l'américanité du

*je* qui s'exprime. Cette américanité se découvre le plus souvent dans un désir de fuite vers l'ailleurs, pour échapper à un *ici* qui ne répond plus aux aspirations du *je* :

Dans ma grande ville de presque Amérique je m'endors  
Sous le vent du nord  
Engourdi je m'ennuie  
Demain si là-bas ne m'abrille pas  
Je f'rai ma valise  
Et je crierai please take me down on Broadway  
Ou on Carne Street  
[...]

Quand je reviendrai par l'autre chemin  
Vous serez anglais ou américains  
Ou vous serez morts. (« Complainte de presque Amérique », 1967)

La complexité dans cet extrait réside en l'attrait de l'Amérique qui recèle également une part de dangers : celle de la dissolution identitaire. Ayant la croyance de n'être « ni de France ni d'Angleterre », l'énonciateur choisit néanmoins d'affirmer son appartenance à l'Amérique malgré les risques que cela suppose sur le plan identitaire. Or l'œuvre de Charlebois indique qu'il est possible d'assumer son américanité – par une sonorité rock, psychédélique ou blues selon les pièces, et par un jocal qui rappelle les particularités langagières du Québec notamment – sans sombrer dans l'homogénéisation de la culture, autrement dit sans devenir des « États-Uniens assimilés ». Dans la perspective qui est la nôtre, il y a lieu de se demander si un pauvre peut vivre dans des conditions précaires sans se trouver en état de soumission. C'est l'un des principaux questionnements que nous aborderons dans la seconde partie de la thèse.

Bien que Charlebois avance qu'il faille « faire quelque chose », se « grouiller le cul », « appren[dre] à marcher », se « tenir debout » (« Entre deux joints »), et que son discours ait reçu un accueil enthousiaste à sa sortie, le chômage, la présence d'investisseurs étrangers dans l'économie québécoise, les problèmes socioéconomiques demeurent tout aussi préoccupants aujourd'hui que dans les années 1970. Limites de l'art? Assurément. Or il semble qu'il soit également question des limites politiques. Aussi forte que puisse être son influence, la chanson ne peut en effet à elle seule changer tout un système économique. En 1974, dans un entretien avec Pierre Turgeon, Charlebois remet en question le rock comme genre capable de donner voix au peuple :

Au départ, dit-il, le rock était un instrument de libération pour le peuple. Mais aujourd'hui, il ne reste que les gros volumes sonores [...] quand j'écoute ça, je me dis que le rock est mort, parce qu'il a perdu son sens qui était de donner le pouvoir au peuple... (cité dans Julien 1987, p. 55)

Si le rock a perdu sa charge revendicatrice, il est permis de se demander quel autre genre pourrait avoir pris le relais comme agent de transformation sociale après la décennie 1970. Malgré l'ère très pop et électronique que connaîtront les années 1980 et 1990, le mouvement folk émergera (Baillargeon et Côté 1991, p. 61) et poursuivra sa route jusqu'à nous, dans les œuvres notamment de Desjardins et d'Adamus qui expriment une sympathie pour les moins nantis, mais aussi pour les gens ordinaires. L'étymologie même du mot *folk* (« peuple ») renvoie l'idée d'une musique faite par et pour le peuple. L'exploration de ce genre musical dans les chapitres qui suivent voudra poursuivre cette réflexion de manière à dégager les figures du pauvre dans la chanson de 1970 à nos jours.

Dans son ouvrage *Robert Charlebois : l'enjeu d'« Ordinaire »*, Jacques Julien montre bien l'évolution du Charlebois « contre-culturel » au Charlebois « bourgeois ». Son œuvre ne peut donc pas être considérée comme marquée du sceau de la pauvreté. Par contre, une part de celle-ci aura contribué à nourrir l'imaginaire social dans les années 1960 et 1970, notamment quant à la place accordée à l'homme l'ordinaire dans la construction identitaire québécoise, et qui sera, de manière bien différente, relayé par d'autres ACI.

## CONCLUSION

Après avoir proposé un parcours des principales figures de pauvres ayant pu marquer l'imaginaire social dans la chanson québécoise des origines à 1970, nous voudrions analyser la production de trois ACI contemporains : Plume Latraverse, Richard Desjardins et Bernard Adamus. S'il nous est d'abord apparu nécessaire de dresser un état de la chanson québécoise sous le prisme de la pauvreté, c'est pour démontrer à quel point les racines culturelles issues du passé expliquent le présent, en même temps qu'elles tissent le lien social par une force rassembleuse. Il y a bien un ancrage et un attachement qui expliquent la popularité des figures de pauvres dans la chanson québécoise. Que les artistes choisissent de poursuivre ou de rompre avec les modèles issus de la tradition, il n'en demeure pas

moins que leurs œuvres s’inscrivent dans un large pan de l’imaginaire social québécois qu’il fallait mettre au jour dans un premier temps.

De chansons relatant les hauts faits et les exploits des colonisateurs qui ont mené, non sans le concours des peuples autochtones, au Québec d’aujourd’hui, nous sommes passés au fil des ans à des chansons qui présentent des êtres marginalisés ou méfiants à l’égard de l’Autre – généralement un riche – jusqu’à retrouver une espèce de juste milieu que représente l’homme ordinaire.

Notre parcours de la chanson québécoise a montré que celle-ci est issue de diverses sources culturelles (autochtone, française, irlandaise, acadienne, américaine), chacune convoquant à leur manière un exil, une précarité identitaire, un désir de transformer une perte en richesse, ou encore les trois à la fois. On peut assurément comprendre ces multiples emprunts comme autant de signes d’une reconquête identitaire.

Mais plus encore, ce que nous avons principalement voulu souligner dans cette première partie de la thèse, est comment la chanson agit comme soutien moral pour le peuple confronté à divers événements qui le placent en situation de précarité. La chanson folklorique permettait aux colons français de maintenir un lien avec la mère patrie, lien qui devient ténu après la Conquête. De son côté, Madame Bolduc préservait les chômeurs du découragement pendant la Grande Dépression avec son humour et ses airs enjoués. Le Soldat Lebrun apportait dans ses chansons une reconnaissance aux familles et aux soldats esseulés en exprimant des préoccupations collectives durant la Seconde Guerre mondiale. (Roy 1991, p. 141) Plus tard, les chansonniers sont venus apporter courage et fierté à un peuple qui en manquait par « pauvreté de naissance », permettant ainsi à ce dernier d’entrer dans la modernité culturelle et littéraire. Poursuivant dans cette tradition de la chanson qui témoigne d’un intérêt pour la question de la pauvreté, nous verrons comment les œuvres de Plume, de Desjardins et d’Adamus viennent à leur tour agir comme support moral, cette fois dans le contexte néolibéral. Nous proposerons que ces œuvres font un pied-de-nez à « la maudite machine », déjà évoquée en 1973 par le groupe Octobre, par le biais notamment de personnages qui refusent d’alimenter cette dernière, échappant peut-être ainsi au risque de se faire avaler par elle. Nous examinerons également comment leur démarche réintègre le collectif dans un monde de solitude excessive et arrive ainsi à se jouer de certains tabous et interdits.



**PARTIE 2 : VOLET ANALYTIQUE**  
**FIGURES DE BUMS DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE DEPUIS 1970**

## 1. L'emmerdeur. Provocation et insoumission dans le discours chanté de Plume Latraverse

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  
- Offenbach, « Je chante comme un coyote »

Peu après que Charlebois ait chanté l'*ordinaire*, Plume Latraverse arrive seul comme un hobo<sup>55</sup> et s'empare du micro afin de renvoyer une image *extraordinaire* de la vie de tous les jours : « Latraverse ne crée pas des héros, mais bien [des] *individus quelconques* qui vivront, d'une manière tout aussi quelconque, donc universelle, des expériences humaines au quotidien. » (Desroches 2015, p. 20. C'est l'auteur qui souligne.) Quoi qu'en dise Raphaël Desroches, nous verrons ici pourquoi ces personnages, en apparence banals, peuvent être considérés comme des héros. À grands coups d'irrévérence, Plume pousse l'audace jusqu'à ramener les hommes et les femmes sur un même pied d'égalité, lequel se situe à un niveau particulièrement bas. La chanson, par nature brève, n'est pas le genre le plus facile pour la nuance. La force rhétorique de Plume tient à sa capacité à nous renvoyer une image complexe de l'espèce humaine. C'est par ce talent pour la complexité, déployée dans plus d'une trentaine d'albums, qu'il continue d'écorcher les bien-pensants depuis maintenant 45 ans.

La venue de Plume en musique est le résultat d'un dérangement contre lequel il ne pouvait rester apathique. Pour lui, l'envie de faire des chansons est une maladie auto-immune :

Moi, ç'a commencé de façon bénigne à l'adolescence, quand la vie m'est rentré dedans d'aplomb. C'est là que ça s'est mêlé à mes anticorps. Ça m'est rentré dans le système immunitaire et je m'en suis servi pour me garder la tête hors de l'eau. Et finalement, par accoutumance, c'est devenu une manie. (Latraverse 2015, p. 491)

---

<sup>55</sup> Sa carrière solo débute officiellement en 1974, mais il a fait partie de la formation La Sainte-Trinité dès 1969. Nous y reviendrons plus loin.



Dans cette perspective, il n'y a pas lieu de s'étonner que sa plus récente tournée ait eu pour nom *Récidives* et que le titre de l'album qui en a découlé ait été *Rechut!* (2016). C'est bien la dépendance à l'écriture et à la composition qui est suggérée ici. Si le lien avec l'alcool s'établit dans notre esprit, c'est d'une part parce que ces mots connotent en eux-mêmes cet univers éthylique, mais c'est aussi, d'autre part, parce qu'il occupe une place importante dans l'œuvre de l'artiste, à tel point qu'il en est devenu indissociable du personnage.

Poursuivant l'objectif de dégager les figures du pauvre dans la chanson québécoise et, en particulier, la figure du mauvais pauvre dans l'œuvre chantée de Plume Latraverse, puis de la situer dans la tradition qui l'a vue naître, nous analyserons dans un premier temps l'ethos préalable de l'œuvre, lequel se construit autour du personnage et du paratexte. Un tel examen permettra de dégager deux premiers modes de sémiotisation que nous invite à étudier Popovic dans une démarche sociocritique, à savoir la théâtralité et l'iconicité associées au discours. Nous envisagerons dans un deuxième temps l'ethos discursif qui se dégage des chansons mettant en forme des pauvres et des riches en nous attachant aux trois autres modes de sémiotisation que sont la narrativité, la poéticité et la cognitivité. Ce regard porté sur le discours se fera selon une traversée chronologique du corpus, de l'album *Plume pou digne* (1974) à *Rechut!* (2016), de manière à poursuivre le parcours historique entrepris dans la première partie de la thèse<sup>56</sup>. L'analyse du discours ainsi faite, nous examinerons dans un troisième temps le garant du discours et le monde éthique qu'il active. À partir de là, il sera possible de mettre en lumière le potentiel critique de l'œuvre en soulignant son apport à l'imaginaire social et la dynamique qu'elle instaure dans le contexte néolibéral. Les deux chapitres suivants comporteront le même objectif ainsi que la même structure pour l'analyse des œuvres de Desjardins et d'Adamus.

---

<sup>56</sup> Il est à noter que nous n'aborderons pas systématiquement chacun des albums, mais que nous couvrirons néanmoins toute la période d'activité musicale de Plume en ne privilégiant que les chansons en lien avec notre problématique.

## PLUME L'INSAISSABLE (ETHOS PRÉALABLE)

Y'en a qui retiennent plus une attitude qu'une autre.  
Le personnage sur scène, c'est celui qui fait passer  
tout le truc, mais, moi, ce qui m'intéresse, c'est  
celui qui écrit en arrière.

- Plume Latraverse, *D'un Plume à l'autre*

## L'ACI

On sait peu de choses sur Michel Latraverse, l'individu qui a donné vie à Plume, sinon qu'il est discret à propos de sa vie privée. Il est né en 1946 et son personnage a vu le jour à la fin des années 1960. Nous intéressent à l'ethos de l'artiste, qui consiste en la présentation de soi dans le discours, il ne nous est pas nécessaire d'en savoir davantage, car c'est la *persona* qui retiendra notre attention dans la présente étude.

Plume a d'abord été portraitiste. À partir de 1969, lors d'étés passés à Percé à peindre et à mener une vie de bohème, couchant dans les granges comme d'autres *beatniks* de son époque, il se commet en spectacle à la tristement célèbre Maison du pêcheur<sup>57</sup> ainsi qu'au Café du Centre d'art de Percé avec deux acolytes, Pierre Landry et Pierre Léger, formant alors le groupe de La Sainte-Trinité. (Beauchamp 2012a, en ligne) « Porte-paroles de la jeunesse bruyante et chevelue qu'on chasse de partout », les trois membres de cette formation proposent au public une « joyeuse bouille-à-baise » dans la mouvance psychédélique et au contenu éclaté. (Beauchamp 2012a, en ligne) Après des spectacles donnés à Montréal et un album, *Triniterre*, enregistré en 1971, le trio se disperse en 1972. Plume part ensuite en voyage. C'est en 1974 que sera lancé son premier album solo, *Plume pou digne*. Jusqu'à *Rechut!*, sorti en 2016, l'artiste multiplie les albums dont les titres, toujours polysémiques, renvoient le plus souvent une image de délinquance, de saleté et de bassesse. À titre d'exemples, soulignons *Pommes de route* (1975), *Le vieux show son sale* (1975), *À deux faces* (1977), *Livraison par en arrière* (1981) et *Chants d'épuration* (2003). Le fait de recourir aussi abondamment au trivial pour traiter de l'existence participe à déconstruire les rapports hiérarchiques, ce qui, ultimement, rend inopérantes les traditionnelles divisions sociales riches-pauvres, bons-méchants, ainsi que l'a démontré

---

<sup>57</sup> Lieu d'affrontement, à l'été 1969, entre une partie de la population de Percé et les hippies itinérants qui squattaient le village.

Raphaël Desroches dans son mémoire de maîtrise : *Diviser par zéro. Art poétique et lecteur anticipé dans l'œuvre chantée de Plume Latraverse* (2015). Avec Plume, la bêtise est partout, peu importe la classe ou l'intention qui motive les agissements de chacun.

Personnage aux multiples visages, Plume n'a pas d'image fixe. Faire son portrait revient à esquisser un polyptyque au centre duquel se trouve le miroir de la société. C'est en effet un aspect central de son œuvre que de témoigner de l'humain, dans ce qu'il a de beau et de laid, s'attachant aux paradoxes et aux contradictions qui le constituent. Ainsi, bien que son pseudonyme évoque la légèreté, ses propos n'ont rien d'évanescents. Plume a accordé très peu d'entrevues, ne faisant aucune campagne de promotion lors de sorties d'albums. En raison de cette discrétion de l'artiste, il y a lieu de croire que l'image construite par les médias ne peut être fidèle à la réalité. Le public et les critiques en ont fait un ours mal léché. De son côté, il se voit davantage comme un « porc-épic », associant son humour noir au système de défense de l'animal : « C'est comme les pics d'un porc-épic, ça sort spontanément, c'est un spring. Moi, j'ai cultivé mon ironie à force de me frotter sur les coins aigus et obtus de la vie. » (Plume dans Jodoin 2016, en ligne) Ceux qui l'ont côtoyé, amis et musiciens, en parlent comme d'un homme timide, doux et sympathique. Les multiples biographies qu'il s'invente lors d'entrevues dans les années 1980<sup>58</sup>, les costumes et les mises en scène sont autant d'éléments caractéristiques de l'époque qu'il incarne, mais agissent tout à la fois comme des masques derrière lesquels un *je* explore divers points de vue. En plus de lui offrir une grande liberté d'expression, le recours à des masques lui permet de présenter un point de vue souvent atypique et inédit.

On pourrait dire de Plume qu'il est comme un éboueur qui débarque avec son camion rempli de déchets, sales et puants, occupant une fonction dont personne ne voudrait. Or nul ne saurait se passer d'un vidangeur, car il est là pour le nettoyage et pour assainir le quotidien. Les caricatures qu'il offre ont ainsi pour but de nous défaire de nos préjugés et de nos limites morales. C'est ce qu'avance Sylvain Cormier, lorsqu'il commente « Vieux neg' » (*ADF*, 1976). Il y voit un moyen de changer notre rapport au monde par un travail de « déminage ». Si Plume tient des propos provocateurs et choquants,

---

<sup>58</sup> Ce jeu de mystification peut être vu comme une manière pour l'artiste de se moquer de la célébrité dont il ne sait visiblement que faire. La discrétion de Plume à propos de sa vie privée oblige également ceux qui l'interviewent à se concentrer sur l'œuvre, laquelle devient la seule chose qui compte alors.

c'est « pour qu'ensuite on puisse s'en débarrasser, pour que ce ne soit plus un référent raciste, que ça soit juste une niaiserie qui n'a plus de sens. C'est pour désamorcer cette vieille bombe sale-là. » (Beauchamp 2012b, en ligne) L'autre tâche à laquelle s'attèle Plume, c'est de nous rappeler l'importance de nos angles morts. Par le regard qu'il pose de guingois sur la société, il révèle des choses que nous ne saurions voir en regardant seulement en avant et dans nos rétroviseurs.

## La démarche

Dans le documentaire *D'un Plume à l'autre*, l'ACI explique sa manière de faire de la musique. Apparu dans le paysage musical à un moment où, dit-il, il n'existait pas encore de *showbiz*, tout se faisait un peu de façon improvisée, sans calcul préalable. Et, vraisemblablement, c'est la façon de faire qu'il a maintenue durant les décennies suivantes, malgré l'importante transformation de la sphère artistique depuis les années 1980. Heureusement, cela a fonctionné pour lui. Si, après les années 1970, Plume n'a jamais tout à fait été de son temps et est pourtant resté intemporel<sup>59</sup>, son succès peut s'expliquer par la sincérité qui émane de sa démarche, renvoyant l'image d'un artiste qui vit davantage pour chanter que l'inverse. L'artiste échappe à l'étiquette de « vedette » et demeure par le fait même un homme (presque) ordinaire. Cela aura pour avantage de rendre son discours plus en phase avec le « vrai monde » auquel il donne l'impression d'appartenir. S'il a su éviter le piège médiatique qui vient généralement avec la vie d'artiste reconnu, cela n'a pas empêché son œuvre de traverser les époques et de gagner au fil des ans une notoriété, rassemblant un public composé de jeunes et de moins jeunes. En 2002, l'ADISQ<sup>60</sup> reconnaît d'ailleurs sa contribution exceptionnelle en lui décernant le Félix Hommage<sup>61</sup>.

Toutes les chansons de Plume ne traitent pas de pauvreté, bien que chacune cherche à ébranler les conformismes en se jouant des codes sociaux. Son propos tend à remettre en question cette idée reçue que la réussite sociale se traduit par le succès professionnel. Par son œuvre, il remet en question cette part de l'imaginaire social et propose un modèle

---

<sup>59</sup> « J'ai parfois l'impression d'être un cordonnier qui travaille le cuir dans un monde de *running shoes* », a confié Plume au journaliste Dominic Tardif en 2015. (Tardif 2015, p. N13)

<sup>60</sup> Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo.

<sup>61</sup> À cette « consécration » dans le champ musical québécois, s'ajoutent d'autres prix importants obtenus au cours de sa carrière, dont le Prix international de la jeune chanson (France, 1980), le Prix Miroir de la chanson d'expression française (1994), la Médaille Jacques-Blanchet (1994) et le Prix Miroir Coup de cœur (2002).

différent de réussite, laquelle se traduit par une réalisation de soi dictée avant tout par des valeurs individuelles. Cela ne signifie pas que son œuvre valorise un individualisme qui déchire le tissu social, déjà passablement effrité. L'individualisme doit plutôt être vu ici comme une posture engagée, comme un refus de se plier aux croyances populaires ou aux discours de l'heure.

Aussi éclectique que puisse être son œuvre, elle nous ramène presque toujours au même constat : la vertu n'est peut-être qu'une illusion. Évitant les bons sentiments, Plume choisit d'incarner l'impureté, à force d'humour et de caricatures. Sous des airs de bums, il exploite à fond la défaillance morale de l'homme, dans un cadre qui n'est pas sans rappeler des grincements d'ongles sur un tableau. Et le garant qu'il met en scène ne fait qu'ajouter à cette image de voyou dérangeant. Langage vulgaire et loufoque, air hirsute, refus d'accorder des entrevues et de se livrer à une foule d'activités liées au *show-business* ou à la célébrité sont autant de traits qui contribuent à faire de lui un être insoumis et dérangeant. Maintenu à l'écart du circuit médiatique<sup>62</sup> aussi bien qu'il s'en distancie lui-même, sa position dans le champ de la chanson lui offre un droit de parole singulier. Il peut en effet se permettre de dire ce qu'il souhaite, comme il le veut, sans se plier aux normes usuelles de diffusion. Qui plus est, son discours sur les marginaux est marqué du sceau de l'authenticité, puisqu'il est tenu par un personnage dans l'ombre, à l'instar de ceux qu'il dépeint. Alors que la fonction de l'ethos est de renvoyer une image de soi *fiable*, Plume propose un être imprévisible et c'est paradoxalement là que repose sa crédibilité. Comme l'avance la linguiste Ruth Amossy, la rhétorique, dans sa conception actuelle, est davantage une question de « vraisemblance » que de sagesse ou de « vérité » (Amossy 2010, p. 18) :

L'efficacité de l'ethos se traduit [...] dans sa capacité à faciliter l'interaction et à créer des connivences et des alliances. Se montrer sous un certain jour, c'est marquer une appartenance et se positionner dans l'espace social. Parfois il permet de manifester une légitimité dans l'exercice de certaines fonctions, ou de s'autolégitimer. [...] L'efficacité se définit ici dans la crédibilité qu'elle confère au locuteur, c'est-à-dire dans le poids donné à sa parole dans l'exercice de telle ou telle fonction. (Amossy 2010, p. 217-218)

---

<sup>62</sup> Ses chansons restent très peu diffusées à la radio.

Si le discours de Plume porte sur l'inhumanité de l'homme, il est d'autant plus convaincant qu'il est incarné par un être cultivant précisément une image détestable. Comme l'artiste demeure obstinément silencieux sur sa vie privée, il est pratiquement impossible pour le public de faire la part entre le *vrai* et le *montré*. Par ailleurs, le procédé d'autoreprésentation sur lequel l'œuvre est construite – référence, dans ses chansons, à de réels amis musiciens<sup>63</sup>, à des lieux fréquentés par la bande<sup>64</sup> – renforce l'illusion référentielle et, du coup, l'effet de crédibilité.

Le personnage de scène est à l'image du porc-épic évoqué par Plume. Caractériel, l'artiste n'hésite pas à s'en prendre aux spectateurs, lorsque certains interviennent de façon trop intrusive, en les piquant au vif. Atteint d'une « festivalite aiguë<sup>65</sup> », il ne démontre guère de patience envers ceux qui lui demandent ses « classiques de festival » : il leur répond *ex abrupto* de se la fermer. Ainsi sont servis également ceux qui l'interrompent dans ses présentations de chansons. C'est qu'il veut amener le public à écouter ses paroles plutôt qu'à trinquer nostalgiquement sur leur rythme. En 2015, il effectue un retour sur scène avec *Récidives*. Il propose alors une version plus sobre que jamais de Plume, tant au sens propre que figuré : approche intimiste, un trio de musiciens sur scène, des chansons nouvelles ou anciennes moins connues, très peu de « hits ». Entre les chansons, exit la bière : Plume est « sur le Perrier ». Et quand on lui amène un cognac, manière de lui demander la chanson « Rideau », l'artiste suit sa feuille de route. L'entracte venu, il s'empare du verre et sort, laissant les attentes en suspens. Si l'on peut comprendre l'embarras de l'artiste face aux demandes des spectateurs friands de *partys*, force est d'admettre que cela tient au genre de personnage sur lequel il a misé à ses débuts. Il a effectivement nourri tout au long des années 1970 l'image de l'ivrogne déjanté, consommateur de pot et d'autres substances illicites. Image qui lui colle à la peau, et ce, malgré l'abstinence qu'il pratique sur scène depuis les années 1980. Il faut tout de même nuancer l'arrogance de Plume sur scène qui, dans bien des cas, laisse voir une vulgaire

---

<sup>63</sup> Dont Pierrot, Pedro, Carlos la Brosse, Jean-Claude, Cassonade Faulkner, le Doc Landry, Patoche...

<sup>64</sup> La Casa (Casanous), le cabaret Chez Dieu, la brasserie Cherrier...

<sup>65</sup> L'artiste emploie ce terme, lorsqu'il discute avec Dominic Tardif de son récital de chansons *Récidives* : « Après deux ans de festivals et de rock, j'ai comme développé une festivalite aiguë. Je trouve qu'on n'évolue pas tellement dans les festivals. On donne au monde ce qu'il s'attend à avoir. Pour tisser mon métier de façon davantage intelligente et fine, j'avais intérêt à faire une incursion dans mes boîtes à chansons mentales. » (Tardif 2015, p. N13)

camaraderie<sup>66</sup>, sinon une trivialité qui ouvre la voie à tous les discours. Rappelons à ce propos la banderole qui planait dans le ciel lors d'un spectacle extérieur tenu en 1975 à Montréal, sur laquelle était inscrite la formule : « Mangez de la merde! – Plume ».

Prédécesseur de Richard Desjardins et de Bernard Adamus, Plume s'inscrit lui-même en filiation avec d'autres artistes. Il se dit héritier de Félix Leclerc et de Charles Trenet. (Beauchamp 2012a, en ligne) Nous croyons qu'il est également possible de trouver une certaine parenté entre sa démarche et celle des Sinners<sup>67</sup>, toutes deux constituant une opposition rebelle au discours et à la culture hégémoniques. Jean-Pierre Sirois-Trahan, dans son histoire de la musique rock contestataire québécoise de 1966 à 1976, souligne l'attitude rebelle affichée par les Sinners dans les années 1960 :

En spectacle et dans l'espace public, le groupe se démarque très tôt par son irrévérence, son excentricité théâtrale, un sens du carnavalesque et son franc-parler. Invités à *Jeunesse d'aujourd'hui*, ses membres arrivent avec un éléphant et ne suivent pas le *lip-sync*, détruisant l'illusion. Les frasques s'enchaînent : leur agence s'appelle L.S.D., ils [...] engueulent leur public en spectacle, récitent le « Je vous salue Marie » et jouent au basket-ball pendant quinze minutes sur scène. (Sirois-Trahan 2016, p. 59)

Malgré une musique et un discours chantés fort différents, Plume et les Sinners partagent un ethos semblable. Dans un cas comme dans l'autre, les bonnes manières et le souci de plaire sont mis au rancart.

L'une des stratégies discursives de Plume est de marquer son caractère rebelle par une *théâtralité* provocatrice. Il y parvient par la caricature et par la laideur. S'attachant à grossir le laid, il contraint le public à y faire face. Nous analyserons plus loin les marques de la laideur dans son discours, mais soulignons pour le moment celles se rapportant à la provocation sur le plan de l'*iconicité*. Plume a en large partie construit sa figure autour d'une couleur : le brun. Associée à la merde, cette couleur est également celle de la saleté. Certaines pochettes d'albums suggèrent d'ailleurs une telle vision esthétique. D'emblée, on pense à celle du *Vieux show son sale*<sup>68</sup> (1975) sur laquelle on peut voir l'image d'une femme au visage recouvert de sperme. L'image, que l'on croirait issue d'un film

---

<sup>66</sup> Complicité avec un public qu'il appelle parfois affectueusement sa « gang de ciboires ».

<sup>67</sup> Sur le plan musical et discursif, l'écart est patent, l'entreprise tout autre.

<sup>68</sup> Voir Annexe 1.

pornographique, illustre bien le genre de provocation que se plaît à cultiver l'artiste. La pochette de *Pommes de route*<sup>69</sup> (1975) est certainement moins choquante que la précédente, mais évoque tout de même un penchant pour l'abject. On y voit, de dos, Plume et son acolyte Stephen « Cassonade » Faulkner, sur une route de campagne. L'un des pieds de Plume est enlisé dans de la « pomme de route ». L'album *Métamorphose, tome 1*<sup>70</sup> (1982) laisse voir la sculpture d'un homme représentant vraisemblablement Plume – on le reconnaît à la barbe du personnage – dépouillé de son enveloppe de peau. Cette « sculpture radiographique<sup>71</sup> » modelée avec du latex soufflé montre ainsi l'intérieur du corps de l'homme recouvert de viscères. Cette iconographie est à l'image des chansons proposées : si ce que l'on projette n'est pas particulièrement beau à voir – du fait qu'on y voit des choses qui devraient rester cachées –, cela doit néanmoins être montré. À côté du personnage se trouve un bouquet de fleurs séchées déposé dans une – grosse – bouteille de bière. Ce modeste élément de décor fait écho à l'œuvre elle-même, faisant jaillir du beau à même les choses vulgaires.

Le souci de l'artiste pour les impuretés de la vie ne se laisse pas seulement voir, mais se laisse également *entendre*. Plusieurs de ses albums ont été enregistrés hors studio, dans des appartements ou des maisons. C'est le cas notamment de l'album *À deux faces* (1977), enregistré dans diverses pièces d'un appartement, tantôt une cuisine, tantôt un salon, tantôt encore une toilette ou une galerie. Le son y est forcément moins pur qu'un enregistrement fait en studio. L'artiste explique son choix par un esprit de contestation. À l'époque où le disque a été produit, la mode était aux gros studios et aux gros appareils. Comme tout artiste optant pour un son *lo-fi* (basse fidélité), Plume ramène une force en déclin, soit celle de faire quelque chose de gros avec le minimum. (Beauchamp 2012b, en ligne)

Le portrait que nous venons de dresser est assez bien connu du grand public. Nous devons néanmoins le présenter, car l'image de l'artiste – construite sémiotiquement à partir de sa théâtralité et de son iconicité – influence nécessairement le discours qui

---

<sup>69</sup> Voir Annexe 2.

<sup>70</sup> Voir Annexe 3.

<sup>71</sup> C'est la description utilisée au verso de la pochette de l'album. La sculpture est l'œuvre de l'artiste Louise Page.



l'accompagne. Allons maintenant voir du côté de l'œuvre, notamment le discours qu'elle propose, pour mettre en évidence son potentiel critique.

### **PLUME LE CAMÉLÉON (ETHOS DISCURSIF)**

Contrairement à plusieurs chansons qui ont pour thème la pauvreté, le mauvais pauvre ici n'est plus tant *objet* que *sujet* du discours. Voilà qui entraîne un renversement énonciatif important : chez Plume, c'est désormais le marginal qui fait entendre *ses* valeurs, *sa* norme.

La palette de personnages est si large qu'on en vient forcément, à un moment ou à un autre, à s'y retrouver – souvent honteusement. Des « pauvres » aux pseudo-« rois », du « grand flanc mou » au « tireur d'élite », de la « petite fille » au « vieux neg' », des « clochards » à « l'assassin », la liste des personnages est longue. Et, à travers eux, des « caméléons », un pied dans la marge, l'autre dans le monde ordinaire. Bref, des « humains », à la fois acteurs et victimes de la « bêtise humaine ». Lorsqu'il parle de son œuvre chanssonière, Plume – qui est également peintre – se décrit avant tout comme un portraitiste. Ses chansons proposent ainsi un gros plan sur les multiples êtres qui composent la société. Usant de clichés et de grossières caricatures, l'échantillon qu'il propose n'en est pas un, puisque l'idée qu'il met en forme, ultimement, c'est que tout le monde est pareil. Desroches a démontré que ce refus de livrer une image univoque de l'homme « rend toute exclusion inopérante » :

nous pouvons constater qu'à travers son œuvre, Latraverse pose les assises d'une esthétique qui semble privilégier l'exclusion provocatrice, une certaine violence et la *monstration*, mais que ces dernières ne sont pas des fins en elles-mêmes. Elles sont plutôt les moyens utilisés par l'auteur pour lutter contre l'isolement. (Desroches 2015, p. 7)

Bien plus qu'une simple lutte contre l'isolement, l'œuvre de Plume installe, ainsi que nous le verrons dès à présent, une lutte pour la reconnaissance du mauvais pauvre.

## Maudits soient les pauvres

L'incontournable pièce « Les pauvres » (AD, 1978<sup>72</sup>) peut être analysée à la lumière de ce qui précède. On remarque à sa structure que cette pièce est « particulière ». D'une durée de neuf minutes et demi sans refrain, elle échappe aux standards radiophoniques attendus. Cela s'explique sans doute par l'esprit libertaire de l'époque qui privilégiait une approche expérimentale de la musique. Ce format, inhabituel de nos jours, était plus fréquent sans néanmoins constituer la norme. Puis vient le texte. Cette fois, tout ce qu'il y a de plus « ordinaire », du moins pour un auditoire non initié au répertoire de l'artiste : cette chanson-fleuve apparaît comme une longue suite de clichés et de préjugés maintes fois entendus à propos des pauvres. Façonnée autour de représentations collectives figées, elle montre comment les stéréotypes envers ce groupe social sont difficiles à éviter tout comme le sont d'ailleurs les préjugés :

Les pauvres ont du vieux linge sale  
Les pauvres, ça s'habille ben mal  
[...]

Ça boé de la robine pis ça r'garde les vitrines  
[...]

Les pauvres, ça mendie tout l'temps  
Les pauvres, c'est ben achalant  
Si leur vie est si malaisée  
Qu'y fassent pas d'bébés! (Latraverse 2014, p. 100<sup>73</sup>)

On remarquera l'absence de personne grammaticale pour endosser le discours, et ce, tout au long de la chanson. Sans indice sur l'énonciateur, il devient difficile pour l'auditeur de déterminer qui colporte une telle opinion sur les pauvres. L'auteur? La société en général? C'est précisément dans cette indétermination que se trouve la réponse. Par l'effet de la distanciation, le portrait des pauvres proposé ici en est un *du dehors*. Il y a une absence de

---

<sup>72</sup> Nous abordons cette chanson en premier lieu, parce qu'il s'agit d'une pièce majeure du répertoire de l'artiste, notamment en ce qui concerne le regard posé sur la pauvreté. Pour cette raison, il nous a paru important de lui ménager toute une section, malgré le heurt provoqué dans notre chronologie. Nous avons choisi de le faire d'entrée de jeu afin de favoriser un enchaînement plus harmonieux du parcours chronologique par la suite.

<sup>73</sup> Tous les extraits cités proviennent de la plus récente édition du recueil de chansons, publié chez Typo en 2014. Dorénavant, seuls les folios, précédés du titre de la chanson et de son année de parution, seront indiqués entre parenthèses à la suite des extraits de chansons.

proximité avec les sujets. Alors que Plume donne généralement à ses personnages des noms ou des surnoms – ce qui contribue à leur donner une existence – dans le cas présent, on demeure dans l’impersonnel et l’invariable : « les pauvres ». Aucun synonyme n’est employé pour décrire cette catégorie sociale, ce qui donne l’impression d’un tout homogène et sans individualité<sup>74</sup>. L’effacement renvoie l’image d’un énonciateur universel – monsieur-madame-tout-le-monde – et confère aux paroles, présentées sur un mode assertif, l’effet d’une vérité immuable. Mais lorsque l’on s’y penche attentivement, on réalise qu’on est loin de l’objectivité faussement reflétée. Le discours repose au contraire sur des formules toutes faites – et certainement biaisées – qui maintiennent les gens dans une espèce de *statu quo* quant à l’image qu’ils se font de la pauvreté en plus de restreindre, sinon de bloquer, l’accès au discours pour les moins nantis. Le destinataire reste lui-même difficile à cerner. Hommage aux pauvres? Il est loin d’être certain que ceux-ci s’y reconnaissent.

Pour rendre compte de la complexité de ce texte, on doit en comprendre l’ironie<sup>75</sup>. Mais, comme le fait remarquer Gilles Perron dans son analyse de la pièce, il faut être familier avec l’œuvre de Plume pour la discerner. Autrement,

si on fait du texte une lecture au premier degré, sans interprétation ni approfondissement, on ne verra dans cette chanson qu’un simple constat de la condition de ce groupe social. On n’y entendra que des choses « rassurantes », c’est-à-dire la confirmation de ce que l’on croit savoir. (Perron 1990, p. 16)

Les auditeurs habitués au sarcasme et à l’ironie de Plume auront compris quant à eux que l’énonciateur de la pièce ne propose pas tant une critique des pauvres qu’un *regard sur le regard* généralement porté sur eux. Or la répétition du nominatif « les pauvres<sup>76</sup> » peut aisément biaiser l’interprétation de l’auditeur en orientant son attention sur ce groupe. Il y a là un métadiscours illustrant l’attitude de ceux qui se contentent de juger les pauvres à partir de leurs modes et de leurs conditions de vie, plutôt que de réfléchir à ce qui, en amont,

---

<sup>74</sup> Gilles Perron, pour sa part, y voit une manière de montrer le caractère inéluctable « de la condition de pauvreté. Elle signifie qu’il n’y a pas de synonyme possible, pas plus que de gradation envisageable : on est [*sic*] pas “plus” ou “moins” pauvre, on est pauvre, point à la ligne. » (Perron 1990, p. 14)

<sup>75</sup> Nous ne renvoyons pas ici à la conception de l’ironie qui tend à la réduire à la simple antiphrase. À l’instar de Danielle Forget, nous la considérons plutôt comme « un jeu de l’explicite vers l’implicite » et plus particulièrement comme une figure de pensée « construisant deux contextes discursifs, qui correspondent [...] à des espaces, dont les différences sont variées et peuvent aller jusqu’à la contradiction. » (Forget 2001, p. 119, 118)

<sup>76</sup> L’expression figure trente-quatre fois dans le texte.

les engendrent. Perron explique que les multiples renversements de causes à effets dans la pièce participent également de cette critique sociale :

lorsque le narrateur affirme : « Les pauvres vont pas voir de shows / Les pauvres sont ben qu'trop nonos [...] », il faut retourner au vers initial et fondamental de la chanson : « Les pauvres ont pas d'argent ». Cette évidence ouvre le texte et en conditionne la lecture. On ne saurait alors croire que « les pauvres ne vont pas voir de shows » parce qu'ils « sont trop nonos », tel qu'insinué. [...] Remarquons que le préjugé porté – les pauvres sont « nonos » – peut avoir une certaine validité dans l'esprit du narrateur : toutefois, cette carence culturelle, associée d'abord à un manque de curiosité, finit par être rattachée plutôt à un problème de ressources financières : la culture, représentées par les « shows », est une culture qui s'achète. (Perron 1998, p. 75)

L'anaphore « Les pauvres » produit un autre effet discursif important en ceci qu'elle chosifie le groupe dont il est question. Comme c'est souvent le cas dans la vie réelle, les pauvres ne sont pas agents du discours chanté, mais constituent au contraire de simples objets. En plus d'exemplifier une dynamique sociale, la répétition accentue la vulnérabilité des sans-le-sou et renforce la perception du caractère inéluctable de leur sort. Une fatalité est en effet mise de l'avant par les rôles passifs et peu émancipateurs que leur assigne l'énonciateur. Il est même permis de se demander si l'on peut employer le terme de « rôles » tant l'image ici en est une d'inutilité embarrassante :

Les pauvres sont malades tout l'temps  
[...]

Les pauvres, c'est d'la vermine  
Du trouble pis d'la famine. (p. 100)

Dans la pièce, aucun des pauvres dépeints n'occupe d'emploi, principal outil de reconnaissance sociale dans le monde capitaliste. En plus de ne se voir attribuer aucune fonction sociale, les pauvres sont tenus dans une position à l'écart du reste du monde. Ils sont confinés dans des espaces domestiques précaires et aliénants :

Les pauvres sont su l'Bien-Être  
Les pauvres r'gardent par la f'nêtre  
[...]

Icitte, l'hiver, les pauvres gèlent  
Sont maigres comme des manches de pelle  
Leur maison est pas isolée pis l'gaz est coupé  
[...]

Les pauvres, y restent toujours chez eux  
C'est pas des sorteux. (p. 100-101)

On comprend évidemment, partant de la lecture proposée par Gilles Perron sur l'ironie, que les raisons évoquées pour expliquer que les pauvres ne vont pas à l'école ne sont pas les causes réelles de leur précarité. Lorsque les ressources pour combler les besoins primaires sont absentes ou nettement insuffisantes, il va de soi que l'instruction puisse ne pas être la priorité. Certains passages de la chanson laissent entendre que les pauvres mettent néanmoins le pied dans la sphère publique à quelques occasions. Mais là encore, ils demeurent exclus de toute action du fait que l'agir, dans la société décrite, passe par la consommation, et que les pauvres sont à cet égard dépourvus de moyens :

Les pauvres, ça couche dehors  
Les pauvres, ça l'a pas d'char  
Ça boé de la robine pis ça r'garde les vitrines (p. 100-101)

On constate la difficulté pour les pauvres de devenir agents d'un changement, faute de reconnaissance dans l'espace social. Ils demeurent ainsi confinés à des rôles de figurants et subissent les conditions de vie qui leur sont assignées (par d'autres), d'où l'effacement énonciatif dans le texte.

Soulignons par ailleurs que l'interprétation de la pièce rend d'autant plus ambiguë la charge ironique. Plume y maintient – pour une rare fois – un ton sérieux et dépouillé du début à la fin, n'offrant aucune distraction humoristique et centrant l'attention des auditeurs sur les mots. La guitare électrique et le piano qui ponctuent la trame sonore laissent quant à eux entendre une sorte de plainte propre aux accents blues. L'absence d'humour favorise une écoute attentive des paroles. Le rythme de la chanson est très lent et comme la pièce est longue, un grand espace est accordé à la rêverie des auditeurs. Selon Gilles Vigneault, c'est d'ailleurs dans cet appel au questionnement individuel que repose la force de cette chanson-culte :

voilà un auteur-compositeur qui nomme, décrit et écrit en l'honneur des pauvres gens, [...] en l'honneur de la misère, mais pas en louant la misère, en la déplorant et en l'expliquant, en l'exprimant, en la mettant si vive qu'elle nous fasse réfléchir<sup>77</sup>.  
(Vigneault dans Beauchamps 2012c, en ligne)

---

<sup>77</sup> Dans le même enregistrement, Vigneault dit de cette chanson qu'il aurait aimé l'avoir signée.

Ce sont donc les auditeurs incapables de percevoir l'ironie qui sont les réelles victimes ici (Perron 1998, p. 75) et la pauvreté dont il est question tiendrait peut-être moins à la situation financière de certaines personnes qu'à l'esprit étroit de ceux qui les méprisent. La voix ici entendue est bien celle des pauvres d'esprits, alimentant une vision monolithique, et certainement biaisée, de la pauvreté. À nouveau, on pourrait dire de Plume qu'il réussit à renverser les représentations sociales et l'imaginaire collectif. Par sa manière particulière de livrer le discours des « Pauvres », Plume incarne un refus de compassion « facile » et de misérabilisme en même temps qu'il évite l'écueil de la dénonciation. C'est un travail de sublimation qui est ici à l'œuvre. Comme il le confie en entrevue à Guy A. Lepage, lors de son passage à l'émission *Tout le monde en parle* en 2007, « la tendresse, on la sent mieux si elle est *squeezée* entre deux briques. » (*Tout le monde en parle*, en ligne)

En somme, par-delà le manque d'argent, la chanson « Les pauvres » met en lumière un désœuvrement culturel qui est une forme d'injustice qu'analyse Axel Honneth dans *La société du mépris*, soit « la répartition inégale des biens *immatériels*, dont souffre de façon cumulative une classe ouvrière réduite à sa seule force de travail manuelle » et qui est liée « à l'accès à la culture, à la reconnaissance sociale et à un travail personnalisé ». (Honneth 2008, p. 220. Nous soulignons.) Par ailleurs, la pièce souligne également la pauvreté d'esprit de ceux qui ne s'intéressent aux pauvres que de façon superficielle.

### **Les années 1970 : avoir l'esprit animal sans trop être bête**

En parallèle au discours nationaliste qu'affichent plusieurs artistes dans les années 1970, d'autres mouvements contribuent au rayonnement de la chanson, dont le féminisme et la contre-culture. Chacun de ces mouvements comporte une dimension engagée, bien que leur portée politique soit différente. La contre-culture se présente, pour sa part, comme une « [a]lternative globale à la culture de masse accompagnant l'ascension de la société industrielle. » (Larose et Rondeau 2016, p. 16) Aussi multiples que soient ses visages et ses formes, elle « entend se poser en tant que mouvement de résistance culturelle. » (Larose et Rondeau 2016, p. 16) Au cœur de la révolution proposée se trouve l'individu. Certes, le communautarisme est une valeur et une préoccupation partagée par plusieurs acteurs de la contre-culture, mais la libération qui découle de ce mouvement est d'abord individuelle :

ce n'est plus la classe ouvrière qui est le moteur de l'histoire, mais les individus qui luttent contre ce que Louis Althusser appelait les « appareils idéologiques » (État, armée, justice, travail, école, famille, médias) qui institutionnalisent leurs pouvoirs (patriarcal, impérialiste, raciste, puritain, hétéronormé, techniciste). (Sirois-Trahan 2016, p. 56)

On a là un terreau fertile pour l'émergence d'une figure nouvelle de pauvre dans le discours chansonnier québécois. Refusant de se plier à toute forme d'autorité, plaçant sa liberté au premier plan, le mauvais pauvre, en la figure du bum, trouvera dans la contre-culture un incubateur idéal pour son éclosion. La provocation, la subversion et l'abject que met de l'avant l'esthétique *trash* à laquelle recourent nombre d'œuvres associées à la contre-culture permettent au discours sur le mauvais pauvre d'être entendu – et reçu – autrement. Née au cœur de cette dynamique culturelle, l'œuvre de Plume participe de cette entreprise de libération *globale*.

« Rideau » (*PPD*, 1974), la célèbre chanson qui ouvre le premier album de l'artiste et qui pourrait être considérée comme un art poétique, donne le ton avec un discours de bum qui entend décomplexer le public :

Mettez vos lunettes sur vot' banc  
Assoyez-vous ben hardiment  
Vot' joint dans l'anus  
Vot' bière entre les dents  
Ça n'en prend pas plus

Chers parents, chers enfants  
Pour faire un bon show. (p. 22)

On comprend d'emblée que les chansons proposées seront déjantées et provocatrices. L'énonciateur convie son public à laisser son sérieux au vestiaire pour une expérience où il y a de la folie, de l'ivresse, du festif, de l'excès (ce à quoi renvoient le « joint » et la « bière ») et de la bassesse (en témoigne la partie du corps devant accueillir le joint). Loin de se cantonner à un type de public, il ouvre le dialogue auprès des jeunes et des moins jeunes, en leur rappelant qu'il s'agit avant tout d'un spectacle. Néanmoins, le projet est présenté comme une lutte (« on s'bat tout' les jours / Pour faire un bon show... », p. 22) contre les conventions et les bonnes manières qui, selon l'énonciateur, rendent inintéressantes les représentations. La politesse est ainsi sacrifiée au profit de moyens brutaux, tout à fait à l'image du discours chanté :

Pognez vot' voisin d'la rangée d'en avant  
D'un amical coup d'poing  
Tapochez jusqu'à tant  
Qu'y fasse un bon show... (p. 22)

La table est mise, le public sait qu'il risque d'être ébranlé. Le spectacle peut commencer.

La pauvreté chez Latraverse se déploie sous différentes formes – affective, économique ou identitaire – et s'immisce dans des espaces variés. Dans tous les lieux où elle se décline, le quotidien fait office de quartier général. Qu'importent le statut social, l'occupation professionnelle ou l'état affectif des individus, il y a dans la peinture du quotidien une grisaille analogue. Et c'est dans la vie de tous les jours que le manque et le vide se font sentir le plus cruellement :

Hé oui! La vie est ainsi faite  
Où l'habitude est un spray net  
Qui tient en place les cheveux rebelles  
Où l'ennui est en grande vedette  
Où les bobos s'font des cachettes  
Ça s'installe avec les années  
Comme un ombrage de liberté (« Bienheureuse récupération »,  
*AD*, 1978, p. 103).

Cet extrait illustre l'ampleur de l'ennui qui tient captifs les personnages. C'est là un leitmotiv qui court dans plusieurs pièces, notamment celles où il est question d'individus conformistes, peu importe leur classe sociale. La lassitude s'installe sans qu'ils s'en aperçoivent, les font s'enliser dans une passivité, laquelle les amène à renoncer à ce qui peut être une source de bonheur. La critique ici est double, puisque l'énonciateur décrit sa vie *avant* que sa femme ne remporte une somme considérable d'argent à la loterie. Sur un ton ironique, il entonne la chanson en prétendant que l'argent apporte l'amour. Il y a lieu de penser qu'un certain coussin financier atténue les inquiétudes liées aux factures mensuelles. Il y a donc une part de vérité dans ce passage. Là où s'insinue la critique, c'est dans l'illusion entretenue par l'énonciateur que cette petite fortune peut régler tous les problèmes, y compris conjugaux. Le couple qui devait divorcer juste avant le gain est revenu sur sa décision. Malgré l'enthousiasme de l'homme et le ton léger avec lequel s'exprime l'interprète, on comprend à la fin de la pièce que les chicanes subsistent, à la seule différence qu'elles se manifestent désormais moins bruyamment :

Mais d'puis qu'ma femme a vingt-cinq mille  
On lave not' dentelle en famille



On s'dit qu'on est pas pires qu'ailleurs  
Ça doit être l'âge qui nous pile su l'cœur. (p. 104)

Plutôt que de chercher les causes de ses malheurs, le couple se cantonne dans des croyances faciles et dans le confort de l'indifférence, mettant le blâme sur la vieillesse.

Ainsi, Plume ne dépeint pas tant la misère qu'il se donne pour tâche de montrer son caractère ordinaire. Cela ne signifie pas qu'il faille réduire l'importance de la pauvreté. Nous y voyons plutôt un moyen de faire un pied-de-nez à l'embourgeoisement des êtres, à leur à-plat-ventrisme.

À d'autres moments, Plume a un regard mordant sur les avares en suggérant qu'ils ne sont ni pires ni mieux que les toxicomanes, chacune de ces deux espèces étant esclave de sa dépendance. Et la conséquence d'une telle servitude est l'inhumanité qui ronge les rapports avec autrui :

Problèmes de drogue, d'économique?  
L'un cherche du pot, l'aut' cherche du fric  
Qu'on l'mette en banque, qu'on l'roule en joint  
Ben du foin, c'est toujours du foin

Pis, quand le foin se fait plus rare  
Tout le troupeau court su l'même bord  
Y a tell'ment d'marde d'accumulée  
Qu'y trouvent rien d'autre que du fumier  
Fa qu'là, tout' saute dans la machine  
On crie « Au burn! », on assassine. (« Mouton noir », *ENEB*, 1976,  
p. 61)

Les quelques « braves ti-moutons noirs » (p. 61) qui refusent de se soumettre aux impératifs économiques constituent des personnages intéressants car, aux yeux de l'énonciateur, eux seuls sont capables de lutter contre un système dévoreur d'existence.

En accordant une grande place au trivial dans son œuvre, Plume rassemble les marginaux de tout acabit de même que les gens « normaux », ceux qui se voient en honnêtes contribuables, qui gagnent leur vie. Dès lors, nous ne sommes pas loin de la pauvreté identitaire. Tandis qu'il dépeint la routine aliénante de ceux qui occupent un emploi, l'ACI montre à quel point le monde du travail peut confiner à la lassitude et aux obligations quotidiennes. La ligne devient mince entre une « Vie d'ange » (*AD*, 1978) et une existence que l'on rangerait volontiers aux rebuts :

La vie quelle maudite affaire!  
Oui moé j'vous l'dis, ma chère

Du matin jusqu'au soir  
Pour r'coudre son p'tit bonheur  
On prend de l'expérience  
Pis on prend des vacances  
Et pis ça recommence  
On sait la toune par cœur

Manger, dormir, baiser, se l'ver  
Péter, mourir, niaiser, tinker,  
Swigner, vieillir, brailler, torcher  
Fumer pis rire pis r'commencer. (p. 77)

La succession des actions énumérées dans le refrain – chantée sur un débit très rapide – illustre la monotonie d'une routine qui se répète jour après jour comme une rengaine qui laisse peu de place à la nouveauté. En évoquant des besoins primaires et des gestes partagés par la grande majorité l'énonciateur montre que tous ceux qui se plient aux contraintes capitalistes se trouvent vite prisonniers d'une roue stationnaire – tel le hamster dans sa cage –, qui les isole les uns des autres, et avilit leur existence. Certes, ce type de vie donne accès à un certain bonheur, mais qui ne saurait être que « p'tit » et fragile – d'où la nécessité de le reconstruire à chaque jour, « du matin jusqu'au soir ». Il y a lieu de croire que tout le temps passé à « recoudre » ce bonheur en laisse très peu pour en profiter. Plus que la pauvreté, c'est la soumission qu'exerce le pouvoir économique sur les travailleurs qui est présentée ici. L'aliénation devient si importante que malgré la conscience qu'en ont les individus, chacun accepte son sort sans rétorquer. La finale de la chanson laisse penser qu'à la longue, l'existence s'en trouve « encrassée » et impose un mode de vie « tranquille » : « Pis on s'fait d'la tisane / Pour s'nettoyer l'moteur ». (p. 78)

Bien qu'elle s'attache avec noirceur à la nature humaine, l'œuvre de Plume n'en propose pas moins une manière positive d'envisager la vie. Une fois le brun, le sale et l'ineptie exposés, une exigence semble en effet s'imposer :

Y faut s'aimer malgré l'hostie d'réalité  
Malgré la mort, l'amour, la marde pis malgré toé. (« Le Loup fuck?  
Fuck le loup! », *ENEB*, 1976, p. 54)

C'est dans le désir d'assumer la vie telle qu'elle est tout en cherchant à faire mieux que réside l'espoir de ce discours. Malgré tout le mal qu'il peut dire de l'espèce humaine, l'ACI affirme tout de même que la lucidité terrasse l'échec :

J'tout mélangé pis j'sais pus trop où m'garrocher  
Mais j'me dis : Hostie d'câlice!

Grouille-toé l'cul qu'on en finisse!  
Prends ton grabat! Sors du coma! (p. 54)

Il faut donc de la lucidité, comme il faut par ailleurs continuer de chérir ses aspirations, car sans rêve « en couleurs », ceux « en noir et blanc » s'immiscent et c'est alors le naufrage. (p. 54) Parmi ce qui contribue à nourrir ces évasions et qui aide « à vivre toute la journée », on trouve entre autres l'amour, la bande et la drogue :

L'grand Martineau vient faire son tour  
Avec du hasch de Singapour  
On parle de char – on r'garde dehors  
On fume encore pis on fait l'amour... (p. 54)

Au-delà de l'évasion du réel qu'ils procurent, ces types de refuge constituent aussi des lieux de reconnaissance où des individus peuvent partager ensemble un rapport ludique et festif au monde, tout à fait en phase avec la contre-culture.

### **Les années 1980 : s'aimer malgré l'hostie d'réalité**

La démarche de Plume, qui s'inscrit dans la mouvance hippie des années 1970, se veut libre et provocatrice. Mais lorsque survient la crise économique des années 1980, transformant considérablement l'univers musical québécois, cette démarche devient pour le moins engagée, en réaction au modèle capitaliste. L'image du porc-épic prend tout son sens ici.

De la fabrication artisanale, expérimentale et improvisée, la chanson québécoise passe à une production où tout est calculé. Le son s'homogénéise, les standards de qualité deviennent une préoccupation centrale et sont largement rehaussés, tandis que les artistes doivent répondre à la demande du marché s'ils ne veulent pas disparaître des écrans radars. Plusieurs producteurs tournent le dos aux artistes qui ne constituent pas des « valeurs sûres » (Léger 2003, p. 97) en termes de rentabilité et de profits<sup>78</sup>. La vente de disques est en chute libre, y compris chez les artistes connus. On est loin des quelque 300 000 copies vendues de *L'heptade* (1976) dans la décennie précédente. (Giansetto 1983, A-13) Démographiquement, les *baby-boomers* sont devenus adultes; une certaine fougue les quitte. « *The beat is one to dance to, not rebel to; the words are of love, not anger.* »

---

<sup>78</sup> La crise qui affecte l'industrie du disque est majeure : « si on dénombrerait cent quatre-vingts albums québécois produits par des multinationales en 1978, le bilan tombe à trente-huit albums en 1987. » (Léger 2003, p. 95)

(Rodriguez 1982, p. C1) Le son prime sur le texte, confinant au silence bon nombre d'ACI : « La chanson est en sourdine. » (Giansetto 1983, A-13) Claude Dubois, qui réussit à maintenir son succès durant cette crise, admet que la liberté artistique d'alors est sérieusement compromise : « Les gens n'ont plus les moyens de satisfaire leur curiosité et d'essayer quelque chose de nouveau. [...] Alors tout nouveau talent qui n'est pas déjà installé ne peut franchir l'étape essentielle du disque. Il reste dans l'ombre. » (Giansetto 1983, A-13) Guy Latraverse, considéré comme « le père du showbiz québécois », se dit très pessimiste au cours de la première moitié de la décennie 1980; en 1984, il va jusqu'à ajouter que, selon lui, la chanson québécoise est « vouée à une mort certaine. » (Racine 1984, p. 3)

Sur le plan politique, il y a un changement de paradigme :

Les gouvernements de droite de Margaret Thatcher en Angleterre (en 1979) et de Ronald Reagan aux États-Unis (en 1980) prônent le retour à des valeurs conservatrices et instaurent des mesures antisociales. (Léger 2003, p. 94)

C'est l'avènement du néolibéralisme et de sa vision *hyperconcurrentielle* de l'économie. À cette crise internationale, s'ajoute l'échec du OUI au référendum de 1980. Cet échec entraîne une grisaille politique chez une partie de la population québécoise, qui fait le deuil d'un rêve sur lequel reposaient bien des espoirs. La chanson en subit les contrecoups : de la chanson politique on passe à la chanson *marchandise*. Bernard Giansetto avance « qu'en ces temps troublés et incertains, une bonne partie du public a tendance à écouter les yeux clos des chansons gentilles qui ne lui rappellent pas ce qu'il cherche justement à oublier. » (Giansetto 1983, p. A-13)

Avec un producteur qui lui laisse toute la liberté qu'il souhaite – Luc Phaneuf –, Plume parvient à échapper à ces nouvelles règles du marché musical. Il fait le pari de défier l'ordre économique et social avec le souci de rester libre dans sa démarche artistique. Il rejoint ainsi quelques artistes fidèles à leurs racines musicales, telles les sœurs Kate et Anna McGarrigle :

Nous ne sommes pas venues à l'enregistrement pas [*sic*] le biais du rock. Nous sommes différentes, notre arrière-plan est celui du folk, donc d'une tradition de dire les choses parce qu'on a envie de les dire, de chanter pour le plaisir... Nous n'avons pas eu à grandir dans un milieu industriel où la musique est un acte de mise en marché. (Kate McGarrigle dans Giansetto 1983, p. A-13)

Se disant pourvu d'une jambe rock et d'une jambe héritière de la chanson française (*L'Écuyer*, en ligne), Plume appartient à un entre-deux, plutôt près du folk et sa démarche artistique s'apparente en cela à celle de Kate McGarrigle, qui a fait l'apprentissage de son métier à la même époque.

L'album *Livraison... par en arrière* (1981) s'inscrit dans l'air du temps en dépeignant la désillusion d'une jeunesse à bout de souffle, confrontée aux contraintes de la vie adulte et à la rudesse du système capitaliste en place. La critique des riches et de ceux qui mènent une vie soi-disant bonne est acerbe. Ceux-là, dans le discours de l'ACI, occupent des positions peu enviables et sont décrits comme des êtres égoïstes, hypocrites et superficiels :

Tu manges du ginseng  
Tu pètes le jet set  
[...]

Tu collectionnes l'or  
Collectionnes la peur  
Collectionnes les corps  
Collectionnes les cœurs  
Tu profites des autres  
T'es opportuniste. (« Chien fou », *LPEA*, 1981,  
p. 118-119)

Le discours de Plume déconstruit l'image positive de ceux qui sont perçus dans l'opinion publique comme ayant « réussi » en les présentant comme de pauvres bêtes, d'où le titre « Chien fou ». L'effet de familiarité qui ressort du dernier vers de l'extrait participe de cette déconstruction. S'agit-il pour l'énonciateur de se moquer de celui qu'il dépeint? Quoiqu'il en soit, la formulation adoptée renvoie une image dégradée du personnage. Pour ajouter au portrait négatif, le désir d'accumulation sur lequel repose son existence s'oppose ici à toute forme de solidarité. La chanson qui suit « Chien fou » sur l'album est « Deux chien, un os... ». Cette fois, il est question de vrais chiens bien qu'on puisse aisément y lire une métaphore du capitalisme. Puisque cette chanson est courte, nous nous permettons de la citer en entier :

Deux chiens s'battaient pour le même os  
L'un dit : « Mardi, c'est moé qui est boss! »  
« Mardi, l'autre dit, on verra ben  
Attends qu'j'te gruge mon hostie d'chien! »  
Deux ti-toutous pis un tit os

Two ti-toutous and one small os  
V'là un gros bus qui r'vire le coin  
Deux chiens, un os et pis... pus rien

Morale : wouf! wouf! (p. 120)

Le registre familial et enfantin pour décrire les deux bêtes (« ti-toutous ») contraste avec le désir de chacun de paraître plus fort que l'autre. On croit entendre, ici encore, une espèce de moquerie de la part de l'énonciateur qui n'est pas très impressionné par la force des chiens. L'humour se manifeste également à la sixième ligne, qui reprend le contenu de la ligne précédente, cette fois dans un anglais approximatif. Ce passage à l'anglais évoque la langue des affaires, d'autant que ce qui suit immédiatement après est un « bus/boss » qui vient écraser les deux cabots. La métaphore animale renvoie l'idée que l'appât du gain et le désir de dominer l'autre ne fait que rendre bêtes et que ceux qui s'y laissent prendre courent inévitablement à leur perte.

Sur le même album, le discours de Plume rappelle que le mal de vivre échappe aux seules considérations économiques et que l'argent n'est pas un remède contre la détresse. C'est le cas à tout le moins de ce « type qui avait vraiment tout pour être heureux / [...] / Plein d'argent pis plein d'relations ». (« Le feu d'la rampe », *LPEA*, 1981, p. 128) Lorsqu'il se « tir[e] l'feu d'la rampe / En plein dans tempe », on comprend que ni le champagne ni l'admiration n'ont suffi à rendre cet homme heureux.

Dans cet univers individualiste, les « [f]olles prouesses d'une jeunesse finie » ne sont plus que « des souvenirs, nulles promesses [...] / C'est ce qui reste de l'oubli ». (« Élégie », *LPEA*, 1981, p. 121) « Ô petit restaurant du coin » relate avec nostalgie les exploits d'une bande de voyous désormais dispersée. Le groupe en question se tenait au restaurant du coin et se moquait des employés : pourquoi perdre son temps à travailler quand « dans ruelle / [...] l'argent [leur] tombait du ciel »? (*LPEA*, 1981, p. 122) Piquant des trucs ici et là ou faisant les poches de leurs parents, ces jeunes ne « manquai[en]t de rien » jusqu'au jour où le vent a tourné :

Y en a un qui s'est fait pincer  
De voir qu'y avait pus l'droit d'sortir  
Les autres ont commencé à vieillir  
C'est là qu'les troubles ont commencé  
Y ont été obligés d'travailler  
Ô petit restaurant du coin! (p. 123)

On découvre, à la fin de la pièce, la fierté du bum d'avoir réussi à maintenir sa liberté. Or cette liberté n'est, pour plusieurs, que celle inhérente à la jeunesse. Seuls quelques-uns sauront résister à l'appel au conformisme. En ce sens, la liberté du mauvais pauvre vient avec quelques contraintes, à commencer par une vie solitaire à l'écart du monde. C'est le cas du « moins beau merle », un poète de fond de ruelle, brandissant son authenticité en guise de protestation : « Si vous êtes écoeurés d'vous baigner dans vot' rock'n'roll / V'nez avec moé visiter l'fond d'ma poubelle de tôle » (« Le moins beau merle », *LPEA*, 1981, p. 125) Il y a bien dans cette pièce une remise en question du mode de vie bum, lequel est lourd et étouffant. La lutte annoncée plus tôt dans « Rideau » semble être venue à bout du « merle moqueur », mais le son rock sur lequel se termine la chanson donne à penser qu'il tiendra le coup.

À travers les portraits qu'il brosse, Plume montre que chaque vie est difficile et que l'argent ne peut tout régler. La pièce « Investissement ectoplasmique » (*M2*, 1984) laisse par ailleurs entendre que l'idéologie capitaliste est à ce point triomphante qu'elle s'étend au-delà de la mort alors que l'avoir détermine socialement la valeur d'un être. C'est ce qu'apprend à ses dépens un ectoplasme le jour de sa mort :

il arriva aux portes du ciel  
checker son crédit éternel

Le caissier vérifia son nom  
[...]  
et dit : « Vot' cas fait pas l'affaire...  
Vos seuls fonds sont les fonds d'l'enfer! » (p. 192)

L'infortuné à qui l'on refuse le paradis ne peut que s'en remettre à la décision des autres, puisque la seule issue qu'on lui propose – laquelle revient de toute manière à la première – c'est d'aller « chez l'yâb! » (p. 192) Loin de la morale chrétienne de charité à laquelle on pourrait s'attendre ici, la logique économique investit le territoire métaphysique. Par-delà le refus du repos éternel, c'est l'existence même de l'individu qui est déniée. Cette dernière forme de mépris est en quelque sorte enchâssée dans le choix énonciatif. Comme c'était le cas dans « Les pauvres », le sujet du discours se trouve privé de toute existence si ce n'est en sa qualité d'homme pauvre. Il a bien un nom, mais qui ne lui est d'aucune utilité, vu ses piètres avoirs financiers :

Les ectoplasmes qui n'ont qu'un nom  
comme forme d'identification

ne risquent pas d'avoir affaire  
dans les grandes conventions. (p. 193)

Et puisque son nom n'apparaît jamais dans le texte, il est effectivement condamné à n'être qu'un *il* que les plus fortunés tiennent pour « minable ». (p. 192) Morale de cette chanson : la pauvreté financière des individus engendre leur précarité sociale et les prive de leurs droits fondamentaux.

On l'a souligné plus tôt, la décennie 1980 s'ouvre non seulement sur une crise économique, mais aussi sur un échec référendaire pour les partisans du OUI. S'il ne livre pas de vibrants discours nationalistes, Plume signe tout de même à cette époque des textes importants sur la problématique identitaire au Québec, qu'il ne présente cependant pas comme spécifique à un territoire ou à un peuple. C'est le cas de la pièce « Jeux d'adultes » (*LPEA*, 1981), où l'aliénation et la servitude sont évoquées pour témoigner, dans les deux premiers couplets, des identités noire, canadienne-française, autochtone et femme. Un rapport problématique à l'argent est associé à la pauvreté culturelle de chaque groupe. Pour le Noir « sorti du ghetto plein d'trous », la manie est grande de « s'couvrir de chaînes, de bagues et de bijoux ». L'argent vient par ailleurs « adouci[r] le cœur de l'Indien » et celui de « la grosse Carole » qui, à quinze ans, s'était déjà fait avorter « [c]omme une fille soûle qui rêve d'aller dans l'Sud / Mais qui a jamais d'argent ». (p. 137) La pauvreté canadienne-française, quant à elle, s'exprime en joual : « T'arrives d'oussque tu viens... / (Tu viens-tu d'Sarel, 'fant d'chienne?) » (p. 137) Leur quête d'un autre statut social est vaine ainsi que le fait remarquer à deux reprises le locuteur de la chanson dans une formule qui n'est pas sans rappeler l'expression « être né pour un petit pain » : « Esclave un jour / Esclave toujours ». (p. 137) Le troisième couplet, très court, reprend les jeux évoqués dans le titre : « La peau / La peau / La poésie fout l'camp ». (p. 137) Le mot « peau » peut ici signifier, d'une part, les jeux sexuels – vouloir de la peau –, et d'autre part, le désir de voir les autres crever – vouloir leur peau –, l'une des règles du grand jeu économique. Les jeux d'adultes engendrent une forme de désillusion. Quant à l'effet de bégaiement – « po-po-poésie » –, il illustre un état de stagnation, une impossibilité d'avancer pour chaque personnage. Le malaise identitaire évoqué au début de la pièce est ensuite réaffirmé : « Un peuple de locataires [...] / Peut pas être propriétaire ». (p. 138) L'allusion intertextuelle à la chanson « L'alouette en colère » de Leclerc et à ce fils « Locataire et chômeur / Dans son propre



pays » reconduit l'image du « peuple-concierge » dépeint dans « Speak White » (1968) par Michèle Lalonde. La fin de la chanson manifeste une certaine fermeture à l'autre :

Pis ceux qui sont pas contents, là  
Eh ben, tant pis pour eux autres  
Qui s'en vont! Mmmm... (p. 138)

L'attitude de fermeture se traduit par un rejet de l'Autre, mais aussi par une méconnaissance de celui-ci. Plutôt que de chercher à connaître la pensée de ce dernier, l'énonciateur la repousse. L'erreur syntaxique à la fin de l'extrait reproduit encore une fois le parler joul, mais aussi une certaine faille de l'énonciateur. Par le joul, on peut associer ce discours au parler québécois. Mais, à la fin de la chanson, l'énonciateur reste seul dans une situation pourtant partagée par d'autres, tels les Noirs, les Autochtones et les femmes, évoqués en ouverture.

On retrouve ainsi dans certaines chansons de cette période la pauvreté culturelle, identitaire, économique et affective canadienne-française. Cependant, le point de vue diffère de la tradition par son contenu revendicateur. Il n'est plus question de se poser en victime. L'heure est plutôt à la remise en question.

### **Les années 1990 : faire peau neuve**

En 1984, Plume entame la tournée de son « Show d'adiâble », annonçant du même coup son retrait de la scène culturelle. Il est mûr pour du changement et souhaite expérimenter autre chose. Il a pourtant produit d'autres albums par la suite : deux dans les années 1980, et les cinq volumes de la compilation *Le lour passé de Plume Latraverse* entre 1989 et 1995. Au cours de la décennie 1990, Plume produira encore trois albums avec de nouvelles chansons. Son départ de la scène dans les années 1980 lui permet de se départir de l'ethos de buveur de bière, de gars de party. Lorsqu'il revient au début de la décennie 1990 avec le spectacle intitulé *Chansons méconnues*, il déstabilise son public. Sylvain Cormier décrit la dynamique public-artiste comme une « partie de souque à la corde » (Beauchamp 2012d, en ligne) où chacun tire de son côté pour avoir le dernier mot : Plume tient à présenter de nouvelles chansons et le public veut ses classiques. L'artiste évolue; il ne peut s'enfermer dans une position confortable qui lui ferait faire du sur-place, et c'est d'ailleurs ce contre quoi s'est construit son discours depuis le début de l'aventure.

C'est sans doute la complexité avec laquelle il livre ses pièces qui fait de Plume un artiste difficile à cerner et souvent mal compris. On l'a vu avec l'analyse de la chanson « Les pauvres » : cet ACI propose une esthétique de la pauvreté très différente de ce qui a

été présenté jusqu'alors. À chaque fois qu'il semble incarner une morale dans ses textes ou chercher à nous sensibiliser sur une cause, cela se termine par une finale contraire, et l'énonciateur se range du côté de ceux qu'il pourfendait jusque-là. On peut y voir une manière d'endosser ce qui est honteux (remplissant alors sa fonction d'éboueur de nos existences) ou une façon d'éviter l'écueil de la morale et de la vertu<sup>79</sup>. Par des travers bien assumés, il se présente comme un antihéros, un contre-modèle incarnant les vices de tout un chacun :

Plume, c'est aussi un miroir. Mais un miroir trop fidèle, de ceux dans lequel on n'aime pas se regarder parce qu'il ne cache rien et accentue même les traits forts que l'on voudrait dissimuler à force de maquillage. Plume ne vend pas de rêves. (Perron 1990, p. 21)

Mario Leduc dira quant à lui que c'est l'« envers » du miroir que Plume incarne : « Celui qui pense non quand la plupart pensent oui, qui pense noir quand les autres pensent blanc... » (Leduc 2003, p. 54) Le traitement particulier qu'il accorde à la pauvreté fait de lui un incontestable « mouton noir<sup>80</sup> » qui tourne le dos aux lois du marché comme au culte de la vedette. En refusant de vendre du rêve et de l'illusion, Plume s'oppose à la machine capitaliste qui vend plus souvent qu'autrement du propre, du léché, de l'aseptisé. Sa réponse à lui, comme on l'a souligné dans l'analyse du paratexte, est le plus souvent sale, acerbe, elle exhale une odeur de crasse et de robine :

Nous dormions à dix-huit dans un petit appartement  
sans compter l'shift de nuit qui r'tontissait à tout moment  
c'était un peu bancal et ça sentait l'arche de Noé  
une ambiance amicale à faire chanter ohé-ohé... (« La tapis  
volant », *CN*, 1994, p. 344)

L'atmosphère de ce décor insalubre ne semble guère perturber ceux et celles qui habitent la pièce. Énoncée au passé, la chanson renvoie l'image d'un autre temps, celui de la contre-culture et des communes. En 1994, ce temps est révolu, mais il reste une nostalgie, qui tient aux amitiés. Les liens charnels agissent comme des forces utopiques, chassent pour un temps les soucis matériels. La saleté et la laideur se rapportent à la nature *vraie* des choses et rendent une énergie typique : « le grotesque possède chez les Modernes “un rôle immense”. Il n'est pas là à titre de pittoresque esthétique ou de décorum, mais en tant

---

<sup>79</sup> Cette stratégie discursive est aujourd'hui employée par Mononc' Serge dans ses chansons, dont le ton et la démarche en font un héritier de Plume.

<sup>80</sup> Titre de l'une de ses pièces, parue sur l'album *En noir et blanc* (1976).

qu'instrument catalyseur : il crée, agit, provoque. » (Popovic 2013, p. 149) Plume s'ingénie à faire « du rapport entre le grotesque et le sublime le lieu d'une transformation positive de celui-là en celui-ci » (Popovic 2013, p. 150), laquelle est rendue possible par la chaleur que procure le rapprochement humain. Malgré la situation économique précaire des protagonistes de « Tapis volant », nous sommes en présence ici d'une communauté où chacun est à sa place et accepté. Or ce répit ne peut être éternel et la troupe doit un jour ou l'autre faire face au monde extérieur. Le réveil survient après la visite du propriétaire qui ne peut tolérer l'insalubrité des lieux :

Alors nous retombâmes dans l'avidité  
avec des trous dans l'âme, très loin de l'immortalité  
abîmés en nous-mêmes dans une chute ininterrompue. (p. 345)

L'intertextualité avec « La chambre double » de Baudelaire<sup>81</sup> est patente, vient rappeler qu'à toute rêverie, le temps et les exigences de la survie – l'argent, le travail – sont les ennemis. Coupé du monde extérieur, la communauté d'éclopés vit dans l'ivresse au sein d'un univers où un vieux tapis plein de trous prend des airs de tapis volant flottant au gré du vent qui passe par les trous dans les murs.

À ce refuge imparfait mais enivrant, l'ACI oppose un monde écrasant où « l'humanité n'est pas humaine ». (« Depuis qu'elle marche à pied », *MG*, 1998, p. 391) Plume critique ainsi le système régi par le capitalisme et des humains qui n'ont d'autres choix que de s'y soumettre. La pièce « Depuis qu'elle marche à pied » laisse entendre que l'évolution du singe à l'*homo* (caractérisé notamment par le passage à la bipédie) ne peut être considérée comme un véritable accès à l'intelligence. Seule la position physique semble avoir évolué. L'homme renvoie une image encore très près de la bête (Desroches 2015, p. 93-94) :

Sa nature est tâchée, elle est comme une pauvre bête attachée  
patte liée à un boulet de canon pour justifier son nom... non-non-  
non  
[...]  
Elle quitte la clandestinité et va cogner sa tête de pioche  
pour essayer d'casser des roches dans des carrières capitonnées.  
(p. 391)

Ici encore, le travail rend inhumain du fait qu'il maintient en place la loi du plus fort et ne laisse guère de place à la liberté pour tous. (Desroches 2015, p. 95-96) Le labeur contraint

---

<sup>81</sup> Poème paru dans *Petits poèmes en prose* (1869). Sur l'album *Rechut!*, la filiation avec Baudelaire sera réaffirmée, Plume adaptant « L'albatros » en 2017.

les moins puissants à se fondre dans le moule de la servitude – même les plus récalcitrantes « têtes de pioche » – et réduit leur existence à celle des bêtes de somme. La mélodie à l'accordéon renvoie des airs de candeur, à l'image de l'humanité qui ferme les yeux sur sa situation.

À propos des « têtes de pioche », force est d'admettre que c'est un rôle difficile à assumer jusqu'au bout et plusieurs d'entre elles en viennent un jour ou l'autre à se fondre dans le moule. C'est le cas d'un ex-délinquant devenu impitoyable à l'endroit des jeunes voyous dans « Revirement majeur » (CN, 1994) :

Lui qui était si délinquant et si voleur  
[...]  
Il courtise la justice et le fric sans odeur  
et appelle la police quand il voit des rôdeurs. (p. 329)

Le « revirement majeur » dans cette chanson semble s'expliquer par la facilité plus grande qu'il y a à être « droit » plutôt que rebelle. L'homme dont il est question ici n'est pas le seul bum dans la galerie de Plume à changer son fusil d'épaule. Ce revirement du mauvais garçon, loin d'illustrer une morale quelconque, témoigne de la lourdeur de la tâche de ceux qui rament à contre-courant dans leur poursuite d'un idéal de liberté. Plume cherche à dépeindre tant les qualités que les défaillances. Croqués sur le vif, ces portraits n'en demeurent pas moins réalistes du fait qu'ils s'ancrent dans la zone grise de l'existence, plutôt que de rester en surface.

Il est une autre forme d'injustice que Plume s'applique à révéler, à savoir celle qui consiste à être suffisamment riche pour accéder à une reconnaissance juridique. C'est le constat auquel en vient l'énonciateur de la chanson « Agression culturelle » (MG, 1998). « Pus d'job », incapable de « payer [s]on loyer », de « payer [s]on fumage », il fait un hold-up dans un dépanneur. (p. 386) Pauvre et à bout, il s'en prend à la réserve de réglisses croyant avoir trouvé une façon simple d'être jeté en prison :

La police est v'nue faire son tour  
l'dépanneur criait : Au secours!  
J'ai dit foutez-moé donc en d'dans  
que j'vous cause pus d'emmerdements!  
J'veux mangez mes trois r'pas par jour  
La liberté, c'est ben qu'trop lourd. (p. 386)

Son plan semble fonctionner, jusqu'à ce qu'un représentant des droits de l'homme vienne le « sauver » de l'emprisonnement. Le pauvre malheureux tente tant bien que mal de refuser l'« aide » qu'on lui apporte, mais en vain. Son samaritain s'explique :

Pour être payé, faut qu'j'te défende  
Le contexte social le demande  
On fait avec les compressions  
On est en temps de récession  
C'est un luxe que d'aller en taule  
en vacances dans une aussi belle piaule. (p. 387)

Le propriétaire du dépanneur est tout aussi outré de la situation que le voyou, au point d'en faire une dépression. Mais il n'a d'autre choix que d'accepter que l'autre s'en tire avec des travaux communautaires. Il doit en outre trouver par lui-même le moyen de s'en remettre, car lui ne bénéficie d'aucun droit :

si tu n'te payes pas d'assurances  
faut pas qu'tu fasses une dépression  
[...]  
Dépanneur, le droit des dét'nus  
ben, c'est pas fait pour les tout nus. (p. 388)

Si l'argent n'est pas garant du bonheur dans le discours chansonnier de Plume, le manque de ressources demeure préoccupant pour ceux qui en souffrent. Le système est ainsi fait que ni les victimes directes ni les victimes collatérales de la pauvreté ne peuvent recevoir d'aide compensatoire. Chacun doit s'en tenir à la place et à la fonction qui lui sont assignées.

Dans un autre ordre d'idées, la chanson « Histoire transparente » (CPTSM, 1990) offre un commentaire politique à la question linguistique qui, à l'instar de « Jeux d'adultes », se rapporte à l'identité québécoise. Plume prend ainsi part au débat sur la langue à la fin des années 1980, à la suite du dépôt du projet de loi 178, lequel visait à amender certains pans de la *Charte de la langue française* (loi 101). (Hudon 2006, en ligne) Le propos de la pièce a partie liée à la pauvreté, car il y est suggéré que la fermeture d'esprit des Québécois à l'endroit des immigrants nuit aux uns comme aux autres. L'ACI s'en prend avec humour à ceux dont la pensée n'aurait pas évolué depuis des décennies. L'énonciateur y présente les Québécois comme un « peuple de caves / en stucco beige », aux prises avec « des fissures dans le solage » qui « min[ent] le soubassement ». (p. 297) Il fait ressortir le caractère dépassé du discours de certains en rappelant que le problème identitaire

québécois ne vient pas de l'extérieur – entendre ici de l'étranger – mais bien des racines mêmes de ce peuple. C'est bien l'erreur de « cible » que Plume souligne en dressant des Québécois un portrait fort peu reluisant où le repli sur soi mène à un individualisme malsain :

À quoi ça sert de vivre tout égoïstement  
dans le trou rose de son p'tit condo blanc  
à palabrer autour d'la loi 101?  
quand tout' le reste est dans l'brrr... 1-2-3-GREC! (p. 298)

Plume confronte ainsi ses concitoyens francophones blancs en suggérant que leur résistance à l'endroit des nouveaux arrivants ne fait qu'entretenir l'appauvrissement du peuple. Employant d'abord la troisième personne pour décrire les Québécois, il recourt au mode impératif dans le refrain comme pour mieux se faire entendre. Malgré ses récriminations, son ton disgracieux et le mépris qu'il affecte envers les destinataires, l'énonciateur laisse entendre une sortie possible de crise. Il délaisse en effet le *vous* pour adopter le *nous* quand il soumet son projet de mixité : « MARCHONS pour un Québec grec! », « VOTONS pour un Québec grec! », « FOURRONS pour un Québec grec! » (p. 297-298) Il est difficile, avec la distance temporelle, de ne pas faire de lien entre la chanson de Plume et le blâme qu'adressera cinq ans plus tard Jacques Parizeau aux communautés culturelles et aux immigrants pour expliquer l'échec du OUI au référendum de 1995 sur la souveraineté. Ce commentaire du Premier ministre d'alors a d'ailleurs suscité une vive polémique. « Histoire transparente » prend un point de vue contraire à celui de Parizeau et rend plutôt responsables ceux qui voient dans le multiculturalisme une forme de pauvreté culturelle et non une richesse. Le discours de Plume rejoint ainsi davantage celui du poète Gérald Godin, député de Mercier de 1976 à 1994, pour qui le projet souverainiste ne pouvait se faire sans la contribution des communautés culturelles du Québec. Rare chanson politique du corpus, cette dernière affiche un nationalisme ouvert, tourné vers l'action. Plutôt que de se poser en victime, l'énonciateur valorise la reconnaissance de tous les individus pour une société plus juste.

### **Les années 2000 : la consécration du bum**

En dépit de ses allures de misanthrope, le chanteur indigné appelle à la dignité humaine :

Nous chantons... pour colorier l'existence  
[...]

des chansons... qui poussent des cris de détresse  
des chansons... qui lancent des S.O.S.  
(« Nous chantons », *Pl*, 2008, p. 467-468)

Au dire de l'énonciateur, la musique constitue un rempart contre la cruauté du monde et la pauvreté identitaire qui en découle, mais aussi un moyen de continuer de vivre par-delà les circonstances. Il faut y lire un métadiscours; n'est-il pas possible que la pièce arrive à soulager les maux de l'époque en plus de faire naître quelques rapprochements au sein de la communauté des auditeurs? C'est ce que suggère la présence du *nous* dans l'intitulé, et la récurrence de ce pronom tout au long de la pièce. Bien qu'il incarne un être solitaire, Plume ne se place pas pour autant tout à fait en marge de la sphère artistique. La communauté traduite par le *nous* de « Nous chantons » laisse entrevoir une appartenance à un groupe d'artistes pour qui l'entreprise créatrice poursuit un objectif de lutte pour la reconnaissance, mais aussi une appartenance avec ceux, issus du public, qui entonneront peut-être la chanson avec lui.

Malgré ce regain optimiste, il y a surtout dans l'œuvre de Plume le constat que nous vivons dans un monde plein de mesquinerie et dépourvu de solidarité. C'est du moins l'un des aspects développés dans la chanson « Trop » (*HS*, 2007) :

Trop de crosseurs, trop de crossés,  
[...]  
Y a trop de chiffres... de lettres qui tombent à plat,  
trop de sous-fifres et pis trop de sous-plats.

[...]  
Trop de niais'ries, trop de douleurs,  
trop d'cons qui rient, d'violons qui pleurent. (p. 444)

Cette composante du discours de Plume qui condamne l'exploitation et l'absence de compassion n'est pas sans rappeler les chansons de Raymond Lévesque. Dans cette liste de choses qui agacent, il y a l'état lamentable du monde, qui tient pour beaucoup à l'arrogance des plus puissants et des plus riches. La pauvreté s'anime avec lui d'un esprit de révolte et de protestation.

Plume, par le biais du garant de son discours, reste fidèle à sa posture de libre-penseur, et ce, dans un monde où la liberté est devenue pour plusieurs « une marque de

yogourt<sup>82</sup> ». En 2002, il reçoit le Félix Hommage à l'ADISQ, son tout premier Félix en carrière. Le discours de Plume trouve-t-il un terreau fertile à une écoute plus attentive dans les années 2000, largement marquées par le néolibéralisme et sa vision concurrentielle de la société? Le sociomusicologue Danick Trottier observe en 2004 qu'une nouvelle vague de la chanson engagée a déferlé sur le Québec, avec des artistes comme les Cowboys fringants, Capitaine Révolte, les Vulgaires Machins, Thomas Jensen et Daniel Boucher. Parmi les sujets abordés par ces derniers, figurent « l'à-plat-ventrisme de la société québécoise », ainsi que « les injustices sociales et politiques connues au Québec et dans le monde. » (Trottier 2004, en ligne) Trottier remonte à la décennie précédente, et en particulier au groupe des Colocs, pour trouver l'instigateur de ce renouveau :

les Colocs ont peint des portraits tragiques de situations créées par un système économique sans pitié et sans respect pour la communauté comme pour les gens qui y vivent. Les Colocs ont donné la parole aux plus défavorisés et aux laissés-pour-compte de la société québécoise.

Des nombreuses chansons des Colocs qui critiquent le système de pouvoir en place et le néolibéralisme nous retiendrons « Pis si ô moins » (*Dehors novembres*, 1998) :

Allez-vous en au paradis  
Bande de tétéux pis lâchez-moé  
Ch'tanné d'entendre toutes vos conneries  
Vos saloperies pis vos menteries  
Pis d'voir vos yeux ambitieux  
Crier youppie! J'ai réussi! *Ostie*. (C'est l'auteur qui souligne.)

La chanson « Trop » de Plume ne dit pas autre chose que ce qu'énonce Dédé Fortin dans l'extrait qu'on vient de lire. L'un constate « [t]rop d'arrogance pis trop d'guerres, / trop d'manigances, d'amours vulgaires... » (p. 444), l'autre réclame « moins de pauvres crétiens / prêts à mourir pour la patrie / [...] / pour faire rouler l'économie ».

Nulle part il n'est question de Plume dans l'article de Trottier mais n'est-il pas celui qui a tracé la voie à cette jeune génération d'artistes engagés<sup>83</sup>? Après trente ans de carrière, il a su préserver une authenticité et une fidélité au projet initial tout en s'inscrivant comme une figure incontournable de la chanson québécoise, qu'elle soit ou non engagée. En 1998, à l'émission *L'Écuyer*, l'animateur Patrice L'écuyer faisait d'ailleurs remarquer à l'artiste

---

<sup>82</sup> Tel est le titre de l'essai de Pierre Falardeau, *La liberté n'est pas une marque de yogourt* (1995).

<sup>83</sup> Dont il semble, par ailleurs, rester peu de choses dix ans plus tard. (Blais-Poulin 2016, en ligne)



que malgré l'image rebelle qui l'avait suivi au fil des ans, Plume était passé de représentant de la contre-culture à patriarche de la chanson québécoise.

#### **UN « ROCK'N'ROLL DE GRAND FLANC MOU » (GARANT DU DISCOURS)**

La plongée dans l'œuvre de Plume a permis de dégager diverses représentations de la pauvreté dans un corpus qui reste vaste et foisonnant. L'attention portée à la théâtralité et à l'iconicité de l'œuvre a révélé une esthétique de la provocation et une mise à l'avant-plan de plusieurs figures de bums, à la fois solitaires et indépendants. L'analyse du discours chanté a permis de dégager une narrativité qui renforce cette image de rebelle refusant de se cantonner dans telle ou telle idée reçue. La performativité singulière de l'ACI donne lieu à une poéticité qui repose sur une ambiguïté voulue et qui, pour cette raison, garde l'auditeur en constante alerte, de peur de se laisser duper par l'ironie souvent affichée. Enfin, nous y avons observé une cognitivité qui tend à faire de la liberté intellectuelle une valeur primordiale.

À la lumière de cette traversée, nous souhaitons rendre compte du garant de l'œuvre. Qu'il soit question de pauvres soumis, de bums révoltés, de riches égoïstes ou de travailleurs ordinaires, il est possible de reconnaître une vocalité commune à chaque texte, ce qui assure une cohérence à l'œuvre. Rappelons que la voix qui donne corps au garant n'est pas la personne réelle de l'artiste, mais « l'image que l'énonciateur construit de lui-même dans son discours ». (Amossy 2010, p. 18) L'excentrique Plume qui se déguisait dans les années 1970-80, lors d'apparitions publiques, toujours sous des airs différents (en Noir, en pirate, en bohème, en capitaine Haddock...) participe d'une corporalité floue, aux multiples visages, qui laisse voir un garant en apparence insaisissable. Le public était alors invité à se questionner sur le visage qui se cachait derrière ces multiples masques comme il était convié à déceler les véritables énoncés se dissimulant derrière un discours multiforme. Il va sans dire que l'ironie, le grotesque et les caricatures sur lesquels repose le discours a rendu l'identité de ce garant négociable et muable à chaque nouvelle interaction.

De tous ceux que Plume a dépeints, seuls les gens libres semblent avoir préservé une position enviable. Ceux qui sont capables de rester fidèles à ce qu'ils sont, sans se plier

aux exigences d'un monde fondé sur des principes économiques, semblent avoir trouvé la voie d'accès à la plus grande des richesses. Pour Plume, la richesse se calcule ainsi au degré d'indépendance d'un individu :

D'avoir voulu contourner  
L'av'nante av'nue du succès avec tous ses succédanés  
d'avoir voulu m'attarder à buissonner dans les fossés  
je suis restée... du bon côté. (« Le cœur de l'action », *CÉ*, 2003,  
p. 429)

Le *je* de ce passage est *l'action* et au terme du parcours, celle-ci en tire la conclusion que sa portée a des limites. Il y a certes un sentiment d'échec qui se dit dans le texte (« d'avoir voulu faire bouger, je me suis vite fait dépasser / et c'qui m'avait motivée m'a laissé le ventre vidé », p. 430), mais un tel constat ne comporte aucune amertume :

Je n'ai plus de pleurs  
plus de passions, plus de douleurs  
Je suis sans cœur... et sans rancœur. (p. 429)

Convaincue d'être « restée... du bon côté », l'action ne regrette pas d'avoir emprunté « le sentier qui mène à la solitude de la liberté ». (p. 429) La pièce, interprétée par Louise Forestier sur l'album *Chants d'épuration*, présente une ambiguïté : le *je* pourrait en fait être l'alter ego de celle qui interprète la pièce comme de celui qui l'a composée pour elle. Le refus de faire les choses comme les autres, de préférer le succès à l'authenticité et à l'originalité sont des éléments qui caractérisent la démarche de Plume et qui reviennent d'un texte à l'autre. La chanson propose une introduction rock, laissant place, au moment où l'interprète prend le micro, à une musique plus près de la ballade. Ce mélange des genres est à l'image de l'ACI, présentant un côté rock et un côté tendre et rappelant que le garant ne propose jamais un discours univoque. Il est plutôt cet être qui, sans peur et sans reproches, explore l'un et l'autre pôles, noir et blanc.

Le personnage de Kankon dans la chanson éponyme renvoie en quelque sorte la même vision du monde, mais en empruntant les traits d'une figure opposée. Jouissant d'une situation financière favorable et d'une bonne position dans l'échelle sociale, ce personnage traverse néanmoins un vide profond qui lui assèche l'âme :

Kankon court après ses racines  
dans son ordinateur mental  
Il cherche la source dans la machine  
et mythifie son idéal  
pour faire craquer la solitude

qui emmure son jardin secret  
Kankon cultive son aptitude  
à attendre la saison d'après. (« Kankon », *MG*, 1998, p. 378)

Le problème chez Kankon, c'est que pour atteindre la position de pouvoir qu'il occupe, il a dû se « coul[er] dans l'béton / armé pour sa sécurité » et adopter « une morale en téflon ». (p. 376) Obnubilé par les considérations économiques qui sont celles de son temps, « Kankon possède un portefeuille / plié à la place du cœur ». (p. 377) Il en vient, avec les années, à « coup[er] les ponts, coup[er] la bière / les budgets, les services aussi ». (p. 378) Résultat : il s'enlise dans la solitude et se sent dévasté. Le jeu de mot à l'origine du prénom du personnage laisse entendre un « on » (*Quand qu'on*), pronom qui renvoie à la généralisation. Le personnage pourrait très bien être n'importe quel individu qui en vient à se fondre dans le modèle social proposé, autrement dit, un *on* comme les autres. Tant dans « Le cœur de l'action » que dans « Kankon », le constat reste le même : ce n'est que dans l'action que la vie prend un sens. D'où la finale de « Kankon », qui souligne l'obligation de passer aux actes si l'on veut rester en vie : « Ne me tue pas avec l'espoir, Kankon! » (p. 379) Espérer ne suffit pas, il faut *agir*.

La corporalité du garant dans la plupart des chansons peut aisément se rapporter à celle d'un bum, libre, contestataire et authentique. Une sorte de « grand flanc mou » qui roule pourtant à fond de train :

J'dois être un cas de délinquance  
Y en a qui disent que chus vulgaire  
Que j't'un brillant esprit pervers  
Un paranoïaque insolent  
Qui envoie chier l'monde à bout portant  
Un asocial, un malotrou  
Un rock'n'roll de grand flanc mou. (« Le rock'n'roll du grand flanc mou », *VSSS*, 1975, p. 36)

Loin de craindre la pauvreté (« J'ai besoin d'avoir faim », p. 36), cet efflanqué refuse de se conformer aux modèles ambiants et n'hésite pas à remettre en question les représentations de la réussite sociale. À la manière de l'ACI lui-même, qui par ses chansons, invite l'auditoire à poser un regard critique sur soi, ce personnage réfléchit. L'humour reste le meilleur chemin pour provoquer une transformation de son être :

Je suis pas foncièrement méchant  
Jus' un peu pogné par en d'dans  
Pis j'ris du monde comme j'rirais de moé. (p. 36)

Ainsi, le grand flanc mou de la chanson représente bien le garant du discours chez Plume. Énumérant la liste de ses besoins, il laisse voir ce que le mauvais pauvre peut apporter de neuf dans l'imaginaire social :

J'ai besoin d'un visage  
J'ai besoin d'un nuage  
J'ai besoin d'un ouvrage  
J'ai besoin d'un courage  
J'ai besoin d'un instinct  
Pour faire face au destin  
J'ai besoin d'un voisin  
J'ai besoin qu'on m'aime ben. (p. 37)

Tour à tour, le sujet expose son besoin d'exister, de s'évader, de chanter pour s'émanciper, d'oser être libre et de s'entourer. Malgré le choix de se tenir loin du consensus général, le bum demeure un être social. Et c'est précisément par le biais de la chanson que celui qui ne se reconnaît pas dans le monde, et qui ne jouit guère de la reconnaissance sociale, arrive à se trouver une place, à se faire aimer en dépit de ses travers. À défaut de transformer le monde, la chanson permet au garant – et éventuellement à l'auditoire qui adhère à son discours – de trouver un certain réconfort, d'avoir le dernier mot sur ce que peut être la réussite personnelle.

### SE DÉMERDER (POTENTIEL CRITIQUE)

Même si pour toi la vie est brune  
Comme une crise de choléra  
Viens avec moi dans la lagune  
Je te chanterai tout bas...  
- Plume Latraverse, « Ne pleure pas, petite fille »

Plume Latraverse nous fait prendre conscience du danger auquel se frotte l'artiste quand il incarne un personnage de bum. Pour une bonne partie du public, l'intérêt accordé à cet artiste repose sur ses chansons délinquantes, « de boissons » et de *partys*, et ce, même si une part importante de son œuvre dépasse une telle dimension. Malgré de tels écarts, qui en viennent à se glisser entre l'ethos visé et l'ethos produit, force est d'admettre que la figure du bum sert néanmoins l'œuvre dans son ensemble. Elle contribue en effet à inscrire

cette dernière dans le « monde éthique<sup>84</sup> » des voyous et des rebelles, ce qui confère une portée évidente aux pièces qui mettent en scène ce genre de personnages.

Le garant du discours, nous venons de le mentionner, prend les apparences d'un grand flanc mou. Mais il importe de souligner qu'il s'agit avant tout d'un bum au discours contestataire qui oppose au populisme ambiant un esprit *rock and roll*. Cette attitude traduit un refus des valeurs dominantes et de la rectitude politique qui en découlent. La solitude des personnages créés par l'ACI suggère une critique du néolibéralisme qui fait de l'humain un être qui cherche à tout prix à se démarquer des autres. Tout occupés qu'ils sont à faire la promotion de leurs talents, la plupart des individus n'ont guère de temps pour entretenir le lien qui les unit au social et encore moins pour remettre en question les valeurs qui structurent leur monde. C'est dans cette mesure que le flanc mou en question revêt le costume du héros. Nous croyons que sa prétendue paresse cache en fait une « performance de l'esprit » que les esclaves du travail n'ont pas le temps d'exercer.

Comme bien d'autres artistes, les périodes de désœuvrement sont pour Plume des moteurs de création. Témoin d'une société désenchantée, dont les rêves prometteurs se sont transformés en déprime générale, l'ACI tient bon en traduisant sa désespérance en un évident besoin de dire. Son entreprise devient alors « une lutte contre l'écrasement d'une société de plus en plus bourgeoise. » (Plume, cité dans Roy 1978, p. 181) C'est dans le ton et par le personnage qu'il incarne que Plume livre ainsi un discours tranchant et original par rapport à ce qui s'est fait auparavant dans le discours chanté sur la pauvreté. Plutôt que d'adopter la posture de l'honnête homme, le garant présente plutôt une forme de culpabilité assumée. Il se pose du côté des « *Maudits* », c'est-à-dire ceux « qui affirment, sans repentir, leur compromission avec le crime et revendiquent hautement et publiquement le mal qui est en eux (comme en chacun). » (Boltanski 1993, p. 201) Selon le sociologue Luc Boltanski,

ces Maudits présentent [...] des possibilités d'héroïsation esthétique. Ils sont héroïques en ce qu'ils se détachent de la foule, anesthésiée par la croyance dans le bien, et surtout parce que, ne quémandant pas le pardon, ils ne cherchent pas à se justifier mais s'affirment comme ils sont. [...] Ils risquent tout, sont excessifs

---

<sup>84</sup> Le « “monde éthique” activé à travers la lecture est un stéréotype culturel qui subsume un certain nombre de situations stéréotypiques associées à des comportements : la publicité contemporaine s'appuie massivement sur de tels stéréotypes (le monde éthique du cadre dynamique, des snobs, des stars de cinéma, etc.) ». (Maingueneau [s.d.], en ligne)

dans le mal, et leurs excès leur donnent la beauté du sublime.  
(Boltanski 1993, p. 201-202)

Ainsi, Plume rend « héroïque » un positionnement jusque-là condamné à la réprobation sociale<sup>85</sup> et porte en lui un germe qui fera naître dans les décennies suivantes une génération d'artistes, dont certainement Richard Desjardins et Bernard Adamus. Par ailleurs, le rapport qu'il noue avec le public le place dans une catégorie *à part*. Malgré une adhésion des auditeurs aux chansons de Plume, on ne saurait dire pour autant qu'ils s'identifient à ce discours. La rhétorique permet d'expliquer une telle distanciation :

Si on a pu s'identifier à des chansons revendicatrices de Leclerc ou de Vigneault mais pas à celles de Plume, cela tient probablement au fait que jamais Félix ni Vigneault ne blâment le peuple québécois de ses travers ou de ses ridicules, mais plutôt les exhortent à la fierté de leurs qualités et spécificités culturelles. Même Charlebois, en utilisant les mêmes mots que Plume, réussit à amener les gens à se reconnaître dans son œuvre. Charlebois (première manière) constate, crie, gueule, mais juge peu. (Perron 1990, p. 20)

À la différence de ses prédécesseurs, Latraverse n'entend livrer aucun espoir au peuple. Il joue au contraire la carte de la dérision, non par capitulation, mais par désir de provocation. En ce sens, la stratégie de Plume n'est pas sans rappeler celle, sarcastique, d'Yvon Deschamps, qui s'est lui aussi attaché à dépeindre la misère du peuple, mais sous une autre forme d'humour. Comme le souligne Guy Millière,

Yvon Deschamps se donne charge de dénoncer, critiquer, mais toujours implicitement, toujours par la négative : il affirme ce que bon nombre pensent mais de façon si outrancière et si grossière qu'il faut s'en démarquer, siffler, huer. (Millière 1978, p. 98)

Le malaise que ces œuvres provoquent chez les spectateurs invite à la réflexion. Si l'on en croit Millière à propos des spectateurs de Deschamps (« C'est d'eux-mêmes qu'ils rient en se reconnaissant tels qu'ils sont, en se méprisant eux-mêmes, en s'assimilant à une bâtardise face à laquelle ils ne peuvent plus fermer les yeux. », Millière 1978, p. 99), on peut se demander ce qui se passe lors des concerts de Plume. À partir du moment où l'on rit d'un personnage qui rejoint, à un moment ou à un autre, une part de nous-mêmes, l'esprit critique est sollicité.

---

<sup>85</sup> Du moins dans la tradition de la chanson québécoise.

Malgré les constats d'échec qui reviennent dans plusieurs chansons, des « revirements majeurs » qui transforment les bums en personnes rangées, nous croyons qu'ultimement, l'ACI, lui, triomphe, ici sous forme de duplicité énonciative. L'existence même de l'œuvre de Plume témoigne en effet d'une lucidité et d'un anticonformisme constants, contrairement à l'insoumission des personnages qui peut fléchir avec le temps. Peu importe le sort des héros, la force et la dissidence du discours tient dans le refus de se résigner en proposant des textes qui dénoncent la « grosse machine ». Ainsi, en dépit du fait que les héros dans les chansons de Plume en viennent à peu près tous à s'aliéner, l'artiste ressort gagnant, car il est « celui qui a su convertir en projet artistique la “passion inactive” » de son personnage. (Bourdieu cité dans Maingueneau 1993, p. 166) En effet, l'auteur devient celui qui parle en dernier, et son travail – dire l'exploitation – demeure pour lui un lieu d'émancipation et d'accomplissement.

Plume met ainsi en lumière l'un des paradoxes du néolibéralisme. Le capitalisme s'attache depuis plusieurs années à nous convaincre que l'accès à la liberté passe par le travail forcené. Depuis l'après-guerre, le niveau de consommation des individus est devenu l'indice permettant d'évaluer leur réussite :

Quarante heures par semaine, les ouvriers sacrifiaient une partie de leur vie sur l'autel du capitalisme. En retour, ce système les récompensait en leur offrant la jouissance de ce qu'ils pouvaient s'acheter avec leur salaire. [...]

Les portes dorées du paradis de la consommation s'ouvraient devant les travailleurs satisfaits de l'échange d'une partie de leur vie pour une dose fugitive de bonheur. (Warren 2016, p. 35)

À cet indice de valeur s'en est ajoutée une autre : la marchandisation de soi. La singularité de chacun repose désormais sur sa capacité à consommer de façon originale, mais aussi à *faire* consommer :

C'est la ligne entre consommateur et marchandise qui est en train de disparaître sous nos yeux. [...] Il s'agit d'attirer les regards, de booster son profil, d'augmenter sa valeur marchande, de mousser ses expériences, d'être en formation continue, de se « réaliser » sans cesse, d'être « in », de « flasher » [...]. La tâche de chacun consiste à se distinguer parmi les autres marchandises qui sont en compétition pour la reconnaissance mutuelle. [...] Bref, consommer pour être consommé. (Warren 2016, p. 36)

En se soumettant tous azimuts à cette manière de penser, chacun s'assure une forme de sécurité, mais n'échappe pas au risque de la pauvreté identitaire qui les guette, vu les

possibilités restreintes de s'émanciper réellement. Et encore, ce genre de soumission n'est pas un gage de sécurité financière, considérant que nombre de travailleurs

sont dépossédés d'eux-mêmes par la société qui les fabrique en les maintenant à flot, un pied dedans, un pied dehors, et en créant ainsi l'armée de réserve dont a besoin le capitalisme pour prospérer de manière illimitée. (le Blanc 2007, p. 19-20)

Dans ce contexte, le mauvais pauvre consent à vivre de peu dans le but de conserver sa liberté et d'augmenter, par le fait même, ses chances de s'affranchir. Ce faisant, il symbolise une possibilité d'échapper à la réification des individus par le capitalisme. Maître de son existence, il reste en action. Si, comme l'énonce Guillaume le Blanc, « c'est par l'agir que l'on crée, c'est par l'agir que l'on est » (le Blanc 2007, p. 46), on peut dire que Plume réussit à faire du bum un être à part entière et non plus un objet du discours utilisé par le groupe dominant pour valoriser un système de valeurs. C'est donc en *vainqueur* que le garant ressort de son épopée discursive.

La portée critique de l'œuvre de Plume tient en partie sur le regard qu'elle nous invite à poser sur la pauvreté de même que sur la *réussite* sociale. Mise à part la chanson « Les pauvres », les textes de Plume abordent rarement le thème de la pauvreté de façon directe. Pourtant, ce thème est omniprésent. C'est précisément dans la distance prise par rapport à l'argent que s'exprime la critique du système économique. Le garant laisse entendre que la réussite d'un individu se mesure bien plus à sa capacité d'action qu'à son capital net. Et, dans le même ordre d'idées, l'incontestable reconnaissance dont jouit aujourd'hui cette œuvre confirme le succès de l'ACI, qui a finalement le dernier mot sur l'industrie : « Comme le brin d'herbe qui pousse dans les fentes du trottoir / La poésie s'éclabousse dans les grottes du désespoir ». (« L'hôtellerie de la lune (Peau d'âme) », *R(OT)*, 2016).

Par la constance de sa démarche, par le retour d'un garant qui reste le même tout en évoluant au gré des époques, de 1970 à aujourd'hui, Plume Latraverse donne à voir un personnage de bum qui triomphe là où plusieurs ont succombé. D'une part, il présente des individus qui se sont laissé séduire par le capitalisme au prix d'une vie marquée par l'ignorance et l'absurdité. D'autre part, grâce à certains personnages de *maudits* capables de rationalité sociale, l'ACI remporte une forme de lutte contre un système qui réifie les êtres. En dépit de l'échec auquel sont confinés la plupart des voyous chez Plume, une forme



d'espoir s'exprime dans le désir d'émancipation individuelle. C'est notamment par le recours au procédé d'autoreprésentation que l'artiste réussit le faire.

Libérant une parole tenue captive par le plus grand nombre, Plume ne cherche pas à plaire à tout le monde, ne tient pas au consensus, ce qui est rare à une époque où l'adhésion est une force économique. Son apport à l'imaginaire social tient pour beaucoup à ce passage d'un ethos collectif (*nous*) à un ethos individuel (*je*), sans pour autant jeter par-dessus bord le collectif et sombrer dans un égoïsme à outrance. Il part de l'individualisme qui caractérise l'époque pour amener son auditoire à lutter contre la bêtise humaine et l'intolérance.

## CONCLUSION

Ainsi chantait un vieux grille-pain... sa messe noire  
du quotidien  
sans se soucier de toute la sauce qu'on allait beurrer  
sur ses toast  
Brûlait ses tranches à l'infini, les faisait sauter dans  
la nuit  
en sifflant dans l'oreille du diable  
sa ritournelle irrémédiable  
- Plume Latraverse, « Irrémédiablerie », *Rechut!*  
(*Odes de ma tanière*)

« Issue[s] directement / d'un dépotoir », les chansons de Latraverse s'attachent à rappeler que « [l]a pollution de l'âme existe ». (« Pollusonge », *CPTSM*, 1990, p. 289-290)  
Malgré l'air vicié qui peut s'en dégager, elles nous convainquent que

le fumier  
N'est rien d'aut' qu'un engrais  
Qu'une fleur peut y pousser  
Sans même le faire exprès. (« Rince-cochon », *DDA*, 1987, p. 253)

Cynique et insolente, l'œuvre chantée de Plume tire à bout portant sur toutes formes d'injustices humaines. À gauche comme à droite, la bêtise n'épargne personne.

L'analyse de son discours aura permis de faire ressortir les traits particuliers de cette œuvre, rendus perceptibles à travers la théâtralité, l'iconicité, la narrativité, la poéticité et la cognitivité qui participent à sa forme-sens. Au terme de cette analyse, nous avons pu mettre en rapport l'œuvre chansonnière avec le contexte néolibéral de manière à en dégager la portée cathartique. En montrant l'égoïsme de chacun, Plume propose une œuvre de

solidarité. Par un vaste éventail de personnages originaux, il nous propose une multitude de façons de se réaliser en tant qu'être humain. Ses chansons laissent entendre que tout individu, même le plus marginal, peut espérer s'émanciper et mener une vie bonne, dans la mesure où le cadre social dans lequel il gravite lui laisse la liberté nécessaire à l'expression de son potentiel créateur. Les textes de Plume s'attachent en outre à déconstruire les stéréotypes et les faux-semblants qui renvoient des images biaisées des différents groupes sociaux qui composent la société.

En dépeignant les échecs de l'homme, ses « évolutions manquées » pour parler dans les termes de la philosophie sociale, le discours chanté de Plume participe paradoxalement à une réflexion sur des formes de vies réussies. Et c'est précisément au cœur de cette réflexion que prend forme l'engagement de cet artiste. Adoptant une posture marginale, du fait qu'il ne se plie ni aux manières habituelles de faire de l'industrie ni aux normes sociales qui déterminent ce qui peut ou non être dit, Plume se présente comme un « maudit », respecté par le groupe malgré tout.

## 2. « Chus-tu un homme libre ou ben un bum perdu? » Sarcasme et caricature dans le discours chanté de Richard Desjardins

Y en a qui d'mandaient pas grand-chose dans' vie,  
une beurrée d'beurre de pinotte, un abri, un ami.  
- Richard Desjardins, « Le cœur à bonne place »

Du temps libre. C'est ça, la plus grosse richesse. Du  
temps libre, puis de la soupe, puis t'es correct.  
- Richard Desjardins (entrevue à *Contact*.  
*L'encyclopédie de la création*)

« Avant d'être des nationalistes, on devrait commencer par être des humains. » En prononçant ces paroles<sup>86</sup>, Richard Desjardins tient une position semblable à celle défendue par Yvon Rivard dans *Une idée simple* (2010) sur le métier d'écrivain et d'intellectuel, lequel consisterait « sinon à sauver le monde, du moins à maintenir vivantes les valeurs qui en retardent l'avilissement ou la destruction ». (Rivard 2010, p. 13) À l'instar du chansonnier Raymond Lévesque, il privilégie également le socialisme au nationalisme trop restreint. C'est du moins ce que donne à penser l'œuvre de l'ACI : la quête de liberté individuelle et collective dépasse le cadre du projet politique national et s'inscrit plutôt dans une lutte située dans la vie ordinaire. De ce détour se dégagent une sympathie à l'égard du pauvre, un « partage du sensible » pour parler dans les termes de Rancière<sup>87</sup> et une valorisation de la simplicité.

Par-delà l'engagement environnemental et les rapports amoureux qui se disent dans nombre de textes, il y a le regard particulier que porte Desjardins sur les humains, sympathique envers certains, acerbe envers d'autres. Dès son premier album *Boom Town Café*, enregistré avec le groupe Abbittibbi en 1981, il revêt une posture qu'il maintiendra au fil des ans : endossant les habits d'un Robin des bois des temps modernes, il s'en prend aux riches, qu'il interpelle et invective, et redonne fierté aux pauvres, en soulignant leur

---

<sup>86</sup> Lors de la remise d'un doctorat honorifique au chanteur et documentariste par l'Université du Québec à Abitibi-Témiscamingue en 2004, en reconnaissance de sa contribution à « l'avancement de la société ainsi que son humanisme et sa qualité d'homme libre » (Université du Québec à Abitibi-Témiscamingue, en ligne). L'Université du Québec à Montréal lui en a également décerné un en 2008 pour souligner son apport exceptionnel « dans la lutte pour la justice sociale et sa contribution essentielle à l'avènement d'une éco-société » (Université du Québec à Montréal 2009, en ligne).

<sup>87</sup> RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 74 p.

force et leur courage. Ne voulant pas réduire le sens de sa démarche à une vision romantique ou encore misérabiliste de la pauvreté, nous voudrions montrer que cette œuvre tient à la pluralité des stratégies déployées pour faire entendre un discours sur la liberté. Lucides et engagées, les pièces que propose l'artiste s'attachent le plus souvent à rendre les marques de souffrance que laisse la précarité sur les infortunés. Pour certains, c'est l'effacement, voire la mort :

Au moment de sa disparition  
il portait la vie sur son dos  
et sur son cœur, un gros piano.

[...]

et rien dans les mains. (« Signe distinctif », *TMT*, 1990)

Ainsi que le fait remarquer Carole Couture, il y a ici deux types de disparition proposés : le suicide et l'effacement social. (Couture 1998, p. 112-113) Paradoxalement, le vide devient un poids insoutenable pour l'être précaire. Pour d'autres, c'est le mépris, l'errance et la solitude :

Ah si le vent pouvait se l'ever,  
au moins j'saurais par où aller.

Tout nu dans'rue avec ma poche  
et m'en allant maudire le nord,  
m'as peinturer su'l'cap de roche  
« Richard love personne anymore ». (« Au pays des calottes »,  
*DAL*, 1996)

On est ici en présence d'une des trois formes de mépris examinées par Axel Honneth dans *La lutte pour la reconnaissance* (2000), à savoir l'exclusion sociale. Voyant certains droits lui être refusés, l'individu concerné voit son sentiment d'appartenance s'éteindre. En carence de reconnaissance, le pauvre se situe en marge de la société, obligé de subir « les coups répétés du mauvais sort et des mauvais riches sans pouvoir agir ni réagir ». (Constans 1996, p. 121 et 118)

S'il recourt à l'humour pour s'exprimer, Desjardins n'hésite pas, comme nous venons de le constater, à troquer son manteau de bouffon pour évoquer avec plus de sérieux la réalité de ceux qui ont tout perdu. Le discours de Desjardins sur la pauvreté tient au portrait contrasté qu'il fait des riches et des pauvres ainsi qu'aux procédés par lesquels

s'exprime une solidarité avec les laissés-pour-compte. Par ailleurs, l'esprit de pauvreté qui caractérise la production du chanteur dépasse le seul parti pris pour les moins nantis.

## DE LA CONTRAINTE ÉCONOMIQUE À LA PAROLE AFFRANCHIE (ETHOS PRÉALABLE)

### L'ACI

Musicien depuis son jeune âge, c'est assez tardivement que Richard Desjardins en vient à vivre de ce métier. Ayant multiplié les boulots de toutes sortes (assistant-mesureur, pompiste, scripteur publicitaire, poseur d'asphalte, poète autoproduteur, professeur de musique chez les Inuits, documentariste...) et arpenté plusieurs territoires (de son Abitibi natale à l'Amérique du Sud, en passant par l'Ontario, l'Île-du-Prince-Édouard, la Baie James, le Nunavik, Montréal et l'Europe), il aura exploré différents lieux ouvrant sur diverses réalités humaines qui seront abordées dans ses chansons.

Originaire de Rouyn-Noranda en Abitibi-Témiscamingue – haut-lieu des industries minière et forestière, à proximité de réserves autochtones –, fils de forestier, Desjardins est au fait de la réalité des travailleurs et des communautés culturelles de la région qu'il dépeint dans ses pièces. Ses débuts en chanson en 1975 avec le groupe country-rock Abbittibbi<sup>88</sup> ont été marqués par les difficultés financières. Peu après la sortie de l'album *Boom Town Café* (1981), qui connaît un succès d'estime, les productrices disparaissent avec l'argent et les bandes maîtresses. Cette mésaventure contrecarre les projets de la formation musicale qui se voit contrainte à la dissolution, faute de moyens :

On était pauvres à cette époque-là, mais on ne s'en rendait pas réellement compte parce qu'on vivait la misère au jour le jour. C'était dur, mais on a quand même choisi de persévérer une couple d'années. [...] Un soir, on s'est assis, et on a convenu qu'il valait mieux partir chacun de notre côté. On ne pouvait tout simplement plus continuer à vivre comme ça<sup>89</sup>. (Site officiel de l'artiste, en ligne)

Quelques années plus tard, au milieu de la décennie 1980, Desjardins poursuit l'ambition d'une carrière solo. Les chansons existent, mais l'argent fait défaut et l'industrie commence à peine à mieux se porter. L'artiste ne peut alors compter sur aucun producteur. En 1986,

---

<sup>88</sup> Au sein duquel Desjardins signe les textes.

<sup>89</sup> Il dira plus tard en entrevue qu'il ne s'est jamais senti pauvre : « J'ai toujours eu de la soupe pis de la chaleur. » (*Tout le monde en parle* 2011, en ligne)

il réussit à rassembler une somme relativement importante qui lui permettrait d'enregistrer un album, mais des fonds restent à trouver. L'ACI doit donc miser sur son talent pour rallier le public à sa musique : il convainc 400 personnes de souscrire dix dollars chacune. L'album *Les derniers humains* sort en 1988. Deux ans plus tard, il recourra à la même stratégie pour faire paraître *Tu m'aimes-tu* (1990), rassemblant cette fois 1 000 souscripteurs. Cet album sera celui de la consécration de l'artiste. Deux autres événements ont cours la même année : il compose la musique du film *Le party* de Pierre Falardeau et reçoit le Prix international de la chanson d'expression française au Festival d'été international de Québec. En 1991, on lui décerne deux Félix à l'ADISQ : « Auteur-compositeur de l'année » et « Album populaire de l'année ». Depuis lors, son succès n'a jamais cessé de croître.

Richard Desjardins partage son travail artistique entre la chanson et le cinéma documentaire. Ses films les plus connus, tous coréalisés avec Robert Monderie, sont *L'Erreur boréale* (1999), *Le peuple invisible* (2007) et *Trou story* (2011). La cohérence de l'œuvre chansonnière et cinématographique témoigne de la préoccupation constante chez cet artiste pour un partage plus juste des richesses ainsi qu'une gestion plus saine des industries forestières et minières. Son ethos est celui de l'artiste engagé. Une large partie de son discours s'attache ainsi à critiquer les mécanismes de l'économie néolibérale selon lesquels les profits justifient l'exploitation à outrance, qu'elle soit naturelle ou humaine.

Desjardins s'investit également à titre de citoyen dans les causes qu'embrassent ses œuvres. Il s'implique notamment au sein de l'organisme l'Action boréale, « voué exclusivement à surveiller l'évolution du dossier de la forêt québécoise » (Nadeau [s.d.], en ligne), qu'il a d'ailleurs fondé avec d'autres. Au moment du 350<sup>e</sup> anniversaire de la ville de Montréal, il fait paraître « La mer intérieure<sup>90</sup> », texte qui retrace la bataille de Lachine du point de vue mohawk et n'hésite pas à pointer du doigt non seulement les Français, mais aussi le peuple québécois pour son mépris, sa violence et son hypocrisie envers ceux qui ont peuplé les premiers la terre du Québec. Ce faisant, il joint sa voix à celle des Premières Nations en donnant à entendre un point de vue peut souvent proposé par un Blanc. Il va de soi que de s'en prendre ainsi au discours historique traditionnel engendre une fracture dans l'imaginaire social. Son texte a d'ailleurs soulevé de vives discussions à sa sortie.

---

<sup>90</sup> Parue en 2000 chez Docteur Sax.

L'objectif poursuivi par Desjardins semble de renouer un maillon rompu dans la société en redonnant aux peuples autochtones la place qui leur revient dans l'histoire. Le racisme systémique, les préjugés entretenus à l'endroit des autochtones, mais surtout la méconnaissance de l'Autre rendent difficiles les rapports entre les groupes. Par cette main tendue vers l'Autre et avec le désir de rappeler un pan de l'histoire méconnu, Desjardins déplace les polarités et donne à l'héritage de la pauvreté une dimension nouvelle, paradoxale même. Alors qu'il pose le Québécois blanc francophone comme l'exploiteur dominant, il refuse à ce dernier la position confortable du bon pauvre.

Une telle implication sociale, débordant le cadre de la création, renvoie l'image d'un homme en adéquation avec l'artiste qu'il incarne et donne à son engagement un caractère authentique. Desjardins présente ainsi un ethos d'homme du peuple parmi les autres. Son langage reflète cette appartenance, accordant en toute simplicité un registre soutenu et des expressions populaires.

### **La démarche**

Les obstacles financiers rencontrés par le chanteur au début de sa carrière professionnelle ainsi que la fraude dont il a été victime avec ses comparses d'Abbittibbi auront été l'occasion pour lui de goûter à une certaine liberté artistique. La parution par souscription de ses deux premiers albums solo lui a permis de placer sa création à l'abri de certaines contraintes de l'industrie du disque. Il n'avait en effet de comptes à rendre à personne sinon qu'à quelques centaines d'auditeurs convaincus de son talent. À la manière de Plume, et en dépit des circonstances, il s'offrait la liberté de créer sans respecter les formats attendus ni se plier aux attentes extérieures :

Je me suis dit que j'allais faire des textes longs, comme je les aime souvent, pour me donner la possibilité de toujours revenir à ce format-là quand j'allais le vouloir. Je ne voulais pas commencer avec *Le Bon Gars*, tu sais... et que les gens attendent juste ça.  
(Desjardins dans Hébert 2006, p 15)

Quand il dénonce le partage inégal des richesses, le sort réservé aux autochtones ou la destruction de la forêt boréale, Richard Desjardins le fait sans retenue. Il ne mâche pas ses mots et n'hésite pas à recourir à diverses formes, tonalités et niveaux de langage pour faire entendre ses points de vue. Tant dans les spectacles que sur ses albums, plusieurs de ses chansons sont entrecoupées de monologues dans lesquels l'ACI commente les injustices

évoquées dans ses pièces. Ces monologues agissent tantôt comme des discours autonomes, tantôt comme des introductions aux chansons. Dans un cas comme dans l'autre, l'objectif est de diriger l'attention du public sur le texte, permettant à la chanson de rencontrer une oreille plus attentive. Il en va de même dans les chansons où des passages sont davantage récités que chantés. Tout cela montre qu'il ne cherche pas qu'à divertir son auditoire, mais qu'il a quelque chose à lui *dire*.

Les titres de ses albums illustrent son intérêt pour les rapports humains et culturels : *Les derniers humains* (1988), *Tu m'aimes-tu* (1990), *L'existoire* (2011). L'album *Boom Boom* (1998) témoigne quant à lui du caractère engagé du discours de cet artiste qui se plaît à lancer au public des bombes chargées de mots et de sonorités. Plusieurs pochettes d'albums présentent une facture assez sobre. Sur *Boom Boom*, on trouve une photo de l'artiste, prise de profil, les yeux fermés, l'air sérieux, à côté de laquelle se trouvent le titre de l'album et que le nom de famille de l'artiste, en minuscules : « desjardins ». Mêmes éléments typographiques sur *Kanasuta*, cette fois en majuscules. Le visage de l'artiste y est remplacé par une lance de construction artisanale : une pierre attachée à un bout de bois par des ficelles de cuir. Cette signature graphique est à l'image des chansons contenues sur l'album : nature sauvage, conflits humains, autochtonie. Sur *L'existoire*, il n'y a pas d'image, que le nom de l'artiste – au complet – suivi du titre de l'album, imprimé sur un fond qui ressemble à la couverture d'un calepin grisâtre, usé. Dans tous les cas, y compris sur les albums précédents, on note une constance : le titre de l'album est de couleur orangée, contrastant avec le nom de l'artiste qui figure plutôt de manière neutre, en noir ou en blanc<sup>91</sup>. L'orange peut évoquer le feu, un discours enflammé, pouvant potentiellement s'en prendre à tout. Le caractère orageux de son œuvre se trouve quant à lui évoqué sur la pochette de *Chaude était la nuit* (1994), enregistré avec Abbittibbi, laquelle présente une pépite de minerai flottant dans un ciel rouge et gris, traversée par un éclair<sup>92</sup>.

Indépendant d'esprit, Desjardins ponctue la plupart de ses interventions publiques de commentaires humoristiques, malgré l'importance qu'il accorde à ses sujets de prédilection que sont l'environnement et les injustices sociales. Le parcours personnel et

---

<sup>91</sup> Deux exceptions : *Les derniers humains* et *Tu m'aimes-tu*. Sur le premier, le nom de l'artiste figure en jaune et le titre de l'album, en noir. Sur le second, le nom de l'artiste est en vert, alors que le titre est en orangé, à la manière des autres disques.

<sup>92</sup> Voir Annexe 4.



professionnel de Desjardins l'inscrit certainement en relation de complicité avec ceux qui sont dépeints dans ses chansons – dont les pauvres, les autochtones, les travailleurs miniers et forestiers – et lui donne une notoriété incontestable au moment où il prend leur parti.

La production de Desjardins, aux sonorités country folk, ne semble cibler aucun public en particulier<sup>93</sup>. Puristes et amateurs, gens plus ou moins aisés et marginaux, tous, à un moment ou à un autre, peuvent se sentir interpellés par ses chansons. Nous ne prétendons pas que l'adhésion du public à l'œuvre de Desjardins est unanime, mais nous avançons que plusieurs types d'individus y sont conviés. La théâtralité incarnée par l'artiste lors de ses prestations ou dans les interviews projette l'image d'un homme au franc-parler, qui n'a pas peur d'être à contre-courant s'il le faut. La sobriété qui marque l'iconicité des albums annonce quant à elle une démarche sérieuse, malgré l'humour qui traverse le discours. Voyons comment l'œuvre de cet ACI peut tour à tour rejoindre ceux qui tirent profit du système économique dominant – le néolibéralisme – et ceux qui en font les frais.

#### **DES ABATTOIRS DE MILLIONNAIRES<sup>94</sup> (ETHOS DISCURSIF)**

Explicitement ou non, à quelque échelle que ce soit, il est souvent question d'argent chez Desjardins. Campé du côté des pauvres, le chanteur tient un discours qui dépasse la seule tension entre la compassion envers ces derniers et la dénonciation des agissements du riche. Certes, il y a de cela. Beaucoup même. Mais lorsque l'on creuse un peu, on a vite fait de constater que cette sympathie affichée pour le monde pauvre se veut avant tout une résistance contre le néolibéralisme qui amenuise la liberté individuelle. L'esthétique de la pauvreté chez Desjardins est à envisager comme une façon de demeurer fidèle à soi-même, une liberté de dire ce que l'on pense et d'agir selon ses propres valeurs, une invitation à ne pas céder aux multiples formes de soumission qu'imposent les forces économiques. Exposant des sujets confrontés aux valeurs capitalistes, employant un langage traversé par

---

<sup>93</sup> Carole Couture, dans son ouvrage sur Desjardins, *Richard Desjardins : la parole est mine d'or* (1998), pense plutôt que « l'œuvre de Desjardins se destine [...] à un auditeur qui prendra part à la découverte, qui n'a pas de réticences face à la nouveauté et qui accepte le pacte proposé par l'auteur qui se traduit par la contamination des genres, soit littéraire et musical, ainsi que par la contamination linguistique, tout comme la subversion de l'hégémonie dominante en matière de discours. » (Couture 1998, p. 178) Ce point de vue de Couture s'explique par le temps qui s'est écoulé depuis la publication de son ouvrage. Il va de soi que la notoriété de l'artiste et son public ont explosé depuis.

<sup>94</sup> Extrait de la pièce « Nous aurons ». (K, 2003)

la pensée néolibérale, Desjardins propose une réflexion sur le système en place. Les riches y apparaissent le plus souvent comme ceux qui sont les moins libres, assujettis qu'ils sont à leur soif d'argent, aliénés par le capitalisme et par sa logique marchande. Ceux-ci sont contraints d'adopter le discours dominant pour parvenir à leurs fins, « esclaves d'une pensée qui ne se nourrit que d'elle-même » (Rivard 2010, p. 27), alors que c'est du côté des pauvres que l'on retrouve la portion la plus affranchie de la société, celle qui n'a rien à perdre – parce que sans ressources – et qui, laissée à elle-même, n'a de compte à rendre à personne. Évidemment, il convient ici de nuancer : tous les pauvres ne sont pas libres, bien au contraire. Mais tous les êtres libres vivent de peu.

Reprenons notre parcours historique de la chanson, en revenant à la production des années 1980. Nous nous permettrons d'inclure à notre corpus quelques chansons écrites et composées par Richard Desjardins sur les albums *Boom Town Café* (1981) et *Chaude était la nuit* (1996) du groupe Abbittibbi, puisqu'elles correspondent au projet esthétique de son œuvre solo.

### **Les années 1980 : à l'assaut de l'impérialisme**

Dès ses débuts, au moment où sévit la crise de 1980, Desjardins propose un discours tranché sur la richesse, manichéen à certains égards, en ce sens que l'on ne peut être à la fois fortuné et honnête. L'aisance économique est le plus souvent tournée en dérision, sous forme de sarcasmes. À d'autres moments, la critique se fait virulente, par des formules incisives sur le discours des dirigeants économiques : « On veut votre bien, pis on va l'avoir », affirment les « *money junkies*<sup>95</sup> » dans la présentation de la chanson « Les Yankees » (*DH*, 1988). Il ressort du discours sur les riches une image qui rime avec hypocrisie, incompetence, idiotie et égocentrisme.

Sur les plages de « Miami » (*DH*, 1988), les immigrants illégaux qui tentent de fuir Port-au-Prince contrastent avec les riches touristes qui viennent se prélasser les pieds dans le sable chaud. Apercevant à l'horizon une flotte de réfugiés (« Peuple à la mer! Peuple à la mer! »), les Américains adoptent une attitude de fermeture et de mépris, ne voyant dans ces bateaux que de « misérables barges / qui viennent vomir à [leurs] frontières. » Dans ces circonstances, rien ne semble pouvoir convaincre les mieux nantis de venir en aide à ceux

---

<sup>95</sup> Lesquels sont explicitement associés aux dirigeants du Fonds monétaire international.

qui peinent à survivre : « Comment trouver les mots qu'il faut / pour émouvoir un seul dollar? » L'empathie des premiers est réduite; leur intérêt est dans l'argent, à tel point qu'ils ne font plus qu'incarner l'objet de leurs désirs. Même le pasteur vers qui le réfugié se tourne, ferme sa porte au pauvre homme – après lui avoir ouvert en « braqu[ant] son revolver » – et lui lance sans pitié :

« Pour qui le veut, y a du travail.  
Va voir aux labos d'la NASA,  
y a de l'avenir pour les cobayes. »

Pour l'empathie, il faudra repasser. À l'heure où la mondialisation devient un terme de plus en plus courant dans le discours politique et où certains économistes voient dans cette approche un moyen de faire profiter l'économie mondiale, Desjardins renvoie une image plutôt sombre de l'Occident, présentant les États-Unis et ses habitants comme peu soucieux des droits humains et de la justice. Dans l'imaginaire social des années 1980, ce pays symbolise encore la puissance économique et surtout un régime impérialiste, d'où la critique spécifique de Desjardins à son endroit. Nous verrons que la production de l'ACI tient aussi un discours sur les riches au Québec ou dans un univers imprécis, élargissant ainsi la figure du riche.

Carole Couture, dans son étude sur l'œuvre de Desjardins, distingue deux sortes de pauvres : le délinquant (communément associé au « mauvais pauvre ») et l'ouvrier exploité (ou le « bon pauvre »). (Couture 1998, p. 106-113)

La réalité de l'ouvrier est chantée dans « The Ballad of the Millwheel » (*DH*, 1988), l'une des rares chansons de Desjardins en anglais<sup>96</sup>. Esclaves des maîtres qui veulent pour eux seuls l'argent sans rien partager avec les autres, les ouvriers du bas de l'échelle sont comparés à l'eau des bas-fonds, située au-dessous de celle dans laquelle puise le moulin :

*Still the millwheel turns  
It turns forever  
Though what is uppermost  
Remains not so.  
The water underneath  
In vain endeavor,  
Does the work but always stays below.*

---

<sup>96</sup> À notre connaissance, il ne s'en trouve que deux autres : « Lonely Walker » (*BTC*, 1981) et « The King is Dead ». (*DH*, 1988)

C'est bien cette eau « du dessous » qui soutient celle au-dessus d'elle et qui permet à cette dernière de monter dans la grande roue du moulin, sans jamais avoir la chance de vivre cette ascension à son tour. L'absence d'espoir que laissent entendre les termes « *forever* » et « *in vain* », rapproche la pièce de Desjardins de celle de Richard Séguin : « Journée d'Amérique » de Richard Séguin, parue elle aussi en 1988 sur l'album du même titre. Dans cette chanson, Séguin dépeint la vie d'un travailleur « cassé / sans diplôme, sans papier » – donc dépourvu d'argent, de reconnaissance et d'existence – au cœur d'une Amérique qui transforme chaque journée en « vingt-quatre heures de combat ». Réduit au silence et à n'être que l'objet d'un Autre, sa situation est intenable. Dans les deux pièces, le constat est le même : le capitalisme ne sert qu'une poignée de gens riches. Outre la dénonciation d'une telle réalité, les textes de Desjardins et de Séguin offrent un éclairage sur ceux qui gravitent dans l'ombre des puissants.

La pièce « Y va toujours y avoir » (*BTC*, 1981) est un appel pour changer le sort qui pèse sur les bons pauvres. L'énonciateur, un homme démuné et peu éduqué, qui ne connaît ni « le nom des étoiles dans le ciel / ni des rivières, ni des oiseaux », pas plus que « la couleur d'un bill de vingt », possède néanmoins une connaissance du monde, liée aux épreuves sur lesquelles personne n'a de pouvoir :

Mais y va toujours y avoir  
D'la neige au mois de janvier.  
Y va toujours y avoir un feu de forêt  
Dans l'temps des bleuets  
Toujours y avoir du vent su'l Saint-Laurent.

L'aridité du climat québécois peut ici être associée à l'existence des êtres en état de précarité. S'il est explicitement question de causes naturelles rendant plus difficiles la vie de certains individus, on peut également entendre que la misère est un phénomène qui ne saurait être enrayé. Du moins lorsqu'elle est causée par des forces de la nature. Le couplet se termine d'ailleurs sur l'affirmation : « Tu peux pas changer ça ». Pour le reste, l'énonciateur remet en doute sa capacité à se résigner : « Mais 'vas-tu toujours y avoir / de l'eau dedans mon vin ». Bientôt, le fond du baril sera atteint et l'homme se demande combien de temps encore il pourra tenir :

'vas-tu toujours y avoir  
que'que chose en moins  
quand tout c'que t'as c't'une tranche de pain?

À ce moment, la résignation fait place à la révolte et la voix de l'interprète monte d'un cran : « Y en a qui ont tout' pis tout' les autres, y ont rien. » Puis vient une injonction qui est sans équivoque : « Change-moi ça. » L'énonciateur laisse entendre une évolution par rapport au couplet précédent, refusant désormais l'acceptation passive des épreuves auxquelles il fait face. Il instaure une relation complice avec son destinataire, s'adresse directement à lui, ouvrant la possibilité que naisse un « nous ». Une telle collaboration est également suggérée par la musique. La chanson se termine par la reprise de la mélodie sur laquelle est chantée « Change-moi ça », cette fois sans parole, créant l'effet d'une répétition dans la tête de l'auditeur, comme s'il prenait à son tour le relais du discours. La chanson se termine sur cette idée : la lutte contre la pauvreté est d'abord une entreprise collective.

Le personnage du délinquant vient pour sa part changer la représentation du pauvre, soumis aux aléas de la vie, inscrivant ainsi l'œuvre de Desjardins en filiation directe avec celle de Plume. Tandis que le « bon pauvre » voit bon nombre de ses privilèges réduits en raison de sa précarité, le bum s'empare quant à lui des règles du jeu capitaliste et les détournent à son avantage. C'est risqué. Mais comme il est continuellement au bord du gouffre, il ne craint pas d'envenimer sa situation. Refusant le statut de pauvre de service, il est mû par son désir de liberté qui le protège en quelque sorte du malheur.

Comme le fait remarquer Carole Couture, le « mauvais pauvre », tel qu'il se présente chez Desjardins, est un être

très fort, qui résiste à tout, qui mène sa barque totalement à sa guise, soit en marge, et qui est heureux ainsi. C'est celui, tel Dieu lui-même, qui négocie avec ses copains de la même manière qu'il le fait avec les autorités : son gérant de banque, un juge ou le fonctionnaire de l'aide sociale [...]. C'est celui dont on ne doit pas s'inquiéter puisqu'il s'en sortira probablement à tout coup grâce à son ingéniosité. (Couture 1998, p. 106)

Dans son cas, la pauvreté se veut un choix délibéré, motivé par sa soif de liberté et par l'envie de profiter d'un système qui, après tout, exploite lui-même les pauvres. En fait, une part du bum est paradoxalement capitaliste, toujours à l'affût d'une autre façon de gagner de l'argent facilement. Il ne rejette pas l'argent, bien qu'il n'aspire pas au statut de riche, représentant d'un groupe qu'il abhorre. Pour reprendre les mots de Jacques Julien, il est

« un bon bougre qui prend le contre-pied de la bourgeoisie et de ses valeurs ». (Julien 2007, p. 152)

Des chansons qui mettent en scène des bums, aucune ne décrit la pauvreté comme une entrave au bonheur. Les choix de vie des personnages « mauvais garçons » ou « mauvaises filles » constituent pour eux un accès à une forme de liberté. Au contraire de ceux qui acceptent de se fondre dans le moule capitaliste, les bums ne sont les esclaves de personne et refusent de se plier aux caprices d'un patron. S'il est permis de juger de la validité des arguments fournis par ces anarchistes pour défendre leurs choix de vie, on ne saurait mettre en cause l'originalité et la lucidité qui se dégagent de leur raisonnement.

Pensons à l'énonciateur du « Chant du bum » (BTC, 1981) qui fait passer sa paresse pour un comportement tout à fait logique, dans son exposé sur l'étymologie des mots « travail » et « chômage », lesquels viennent respectivement du latin *trepalium*, associé à un « instrument de torture », et de *caumare*, qui signifie « se reposer pendant la chaleur ». « Je ne peux rien y faire », conclue-t-il devant l'employée du bureau d'aide sociale, sur un ton nonchalant. La rhétorique du bum est pour beaucoup une fourberie mal déguisée. N'ayant trouvé gain de cause au bureau de l'aide sociale et devenu « vagabond », le bum cherche un moyen de contrer le froid hivernal. Il n'entrevoit que deux solutions : « l'amour ou ben la prison ». Optant pour la deuxième, il se retrouve devant le juge. Lorsque ce dernier prononce sa sentence (« je vous condamne conséquemment / à cent piasses ou l'hiver en d'dans »), du tac au tac, ce dernier retourne la situation à son avantage et remercie « la seigneurie », tout sarcastique, en lui répondant : « Je pense que je vas prendre l'argent! » Peu inquiet du gouffre dans lequel il ne cesse de s'enfoncer, l'énonciateur du « Chant du bum » n'hésite pas à quémander de l'argent au collecteur qui vient réclamer son dû, en jouant de l'hyperbole :

« T'en rappelles-tu qu'tu m'dois cent piasses? »  
« Ben laisse-moé l'temps de l'oublier;  
en attendant j'viens d'pardre ma game,  
t'aurais-tu d'quoi pour la payer? »

Le ton humoristique de cette chanson, ses airs joyeux et les « doudoudou » que le bum fredonne dans le refrain sont autant d'indices que ce dernier prend sa situation d'homme pauvre à la légère, tout en assumant pleinement le type de vie qu'il mène. En dépit de cette légèreté, une révolte contre le système s'exprime dans une langue qui est à l'image du

bum : sans détours ni contraintes. Le registre familial occupe l'avant-plan du discours, alors que s'enchaînent langage trivial et expressions populaires : « J'aurais dû, ben dû, donc dû farmer ma grand'yeule ».

D'autres figures de bum apparaissent sur le premier album solo de Desjardins, notamment dans la chanson « The king is dead », réitérant un discours délinquant : « *Oh let's get drunk / Just like a fall ball / Oh let's get stoned / Once and for all / Powder powder oh my! my!* » (DH, 1988) Cette fois cependant, l'individualisme est évacué au profit d'une solidarité envers le peuple. Le roi étant mort, le bum fait sienne la fortune du monarque afin de la redistribuer parmi la population :

*It was yours  
and now it's mine.  
Harvest time  
and pourin' wine.  
Beggar's bag full of bills,  
pumpkin rollin' down the hill,  
and l'll be countin' up to ONE  
and give the people what they want.*

Cette figure de Robin des bois, Desjardins la renouvellera sur chacun des disques qui suivront.

### **Les années 1990 : l'humanisme avant le nationalisme**

Si Desjardins se garde de prendre part au débat nationaliste qui survient autour du référendum de 1995, son discours chanté n'en est pas moins politique.

Parmi les politiciens, fonctionnaires, financiers, dirigeants de compagnies minières et forestières, marchands d'objets superficiels et promoteurs de projets grandioses qui « versent un pauvre miel / sur leurs mots pourris » (« La maison est ouverte », BB, 1998), aucun n'est libre parce qu'il est pris dans le réseau trouble de la malhonnêteté. Les chansons de Desjardins montrent que ces représentants de la « réussite sociale » sont contraints de se plier aux lois du marché afin d'assouvir leur soif d'argent et de nourrir les apparences généralement trompeuses. Ainsi, celui qui veut « gravir les échelons » sociaux doit savoir se taire devant son patron et « faire semblant / qu'y est intéressant ». (« Le bon gars », TMT, 1990) Mais, tout comme Plume, Desjardins associe davantage le « droit » chemin, la rectitude et les métiers lucratifs à l'échec qu'à la réussite. Ceux qui s'y soumettent font face à l'ennui :

Les aut' ont farmé leu' yeules,  
y déclarent à l'impôt.  
[...]

Quand les downs de tes highs  
te défoncent l'intérieur,  
Tu t'engages comme bétail :  
pas d'malheur, pas d'bonheur. (« ...et j'ai couché dans mon char »,  
*TMT*, 1990)

Comme c'était le cas pour plusieurs bums dépeints par Plume, ceux que l'on trouve ici en viennent à plier et à renoncer au plaisir d'une vie insoumise. Or les mots choisis par l'ACI suggèrent qu'il n'y a guère de différence entre la prison ou la vie rangée : dans l'une comme dans l'autre, les individus se trouvent « enfermés » dans une passivité. La pièce « La maison est ouverte » (*BB*, 1998) va plus loin en décrivant l'existence des riches marchands non plus comme une prison, mais comme une mort avant l'heure. Ceux qui « te parlent de pénurie / [qui] sur ta faim, sur tes amis, / [...] aiguissent leur appétit », ceux qui « ont tout », y sont qualifiés de « cadavres » vivants; « la vie les a coulés », tant et si bien qu'ils ne sont plus, à l'instar du Kankon de Plume, « que le ciment du havre » depuis qu'ils ont cessé d'aimer. En eux ne repose plus aucun espoir, contrairement aux femmes-corsaires, celles « qui marche[nt] sur les tessons du concret », audacieuses et qui parviennent à rétablir la justice :

Les femmes-corsaires  
ont mis le feu  
aux galères de la nuit,  
l'armateur aux enfers,  
le capitaine aux fers.

L'introduction de la chanson « T'attends » (*RDCS*, 1993) illustre elle aussi l'état d'asservissement et la captivité que crée l'amour de l'argent, cette fois sous la forme d'une prière :

Hey toi, quand t'es là tout'va ben,  
quand t'es pas là tout'va mal.  
Y a rien qu'on ferait pas pour toi,  
on est tout'à genoux devant toi.  
Ton règne arrive,  
ta volonté est faite.  
Pardonne-nous nos dépenses  
comme nous pardonnons  
à ceux qui nous ont dépensés.



On a tout'succombé à ta chanson,  
délivre-nous de la malle,  
toi, l'argent.

Dans cette parodie du « Notre Père », Desjardins imagine la dévotion que l'on peut avoir pour l'argent. D'abord connoté très positivement, donné comme symbole de sécurité et de bonheur assuré, l'argent s'avère ensuite un objet de domination, contre lequel nul ne saurait se dresser. Le liminaire s'achève sur les revers d'une telle adulation : les comptes à rendre et à payer. L'absence de liberté induite par un attachement profond pour l'argent est rendue par la formule « délivre-nous ». Ce passage montre le rapport complexe pouvant lier les individus à l'argent : source d'inquiétude quand il prend la forme de comptes à régler, il est également la solution aux problèmes des fins de mois difficiles. S'en dégage l'impression que la richesse est, pour la majorité des individus, un rêve impossible. Plus il y en a, plus les dépenses sont nombreuses. Au bout du compte, tout le monde est paumé.

Passant tour à tour d'un engagement sérieux à un mot d'esprit, Desjardins ne manque pas de ridiculiser les haut-placés et les fonctionnaires, même lorsqu'il semble, dans un premier temps, leur donner raison. On le constate à la rhétorique employée dans le monologue « L'embaumeur forestier ». (DAL, 1996) Comme énonciateur du discours, on trouve Sylvain Rondin<sup>97</sup>, travailleur à la papetière Domtar. Cherchant à convaincre le public de la pertinence des coupes à blancs, il recourt à des arguments inhabituels par rapport au poste qu'il occupe, interpellant au passage certaines personnes susceptibles de s'opposer à lui : les lieux de coupes à blanc ne sont-ils pas de bonnes « places pour planter du pot? » Juste avant de poser la question, il a évoqué son frère musicien et à sa « gang » qui n'aiment pas que l'on coupe « les ti-za-zarbres »<sup>98</sup>. À propos des désaccords qu'il entretient avec son frère, Sylvain Rondin tient la position suivante :

Leu' guitare, est-y faite en blé d'inde?... Pas d'bûchage, pas d'papier, pas d'papier, pas d'chansons, pas d'chansons, pas d'radio, pas d'radio, pas d'nouvelles, pas d'nouvelles, bonne nouvelle!... Euh... En tout cas, que'que chose de même...

---

<sup>97</sup> On notera au passage le choix du patronyme « Rondin », terme habituellement utilisé pour désigner du bois de chauffage. Ce mot interpelle l'imagination de l'auditeur qui peut faire l'association entre ce personnage et un physique court et rond.

<sup>98</sup> On y voit une forme d'autoréférentialité, Desjardins, en tant que défenseur connu de la forêt boréale, pouvant incarner le frère en question.

La démonstration de Rondin laisse présager une opinion en faveur de l'exploitation forestière. Or la confusion exprimée à la fin de l'extrait renverse une telle position. L'échec du raisonnement par syllogisme de Rondin (qui lui fait dire le contraire de ce qu'il souhaitait affirmer) mine sa crédibilité. Le monologue de « l'embaumeur » égratigne également au passage les politiciens, autres représentants du pouvoir économique, en les décrivant comme des abrutis peu travaillants, qui ne font que « s'écout[er] parler » : « [le collègue de Rondin du Ministère des forêts] donne son 100 % de son soi-même, tsé euh... 15 % le lundi, 20 % le mardi... la semaine passée y'a donné son 25 % toute la semaine, ça fait qu'il a pris son vendredi *off*... ». L'invective se fait plus mordante et l'on glisse de l'ironie au sarcasme : ce n'est pas seulement la crédulité des fonctionnaires et des dirigeants de compagnies d'exploitation qui est décriée, mais aussi leur indolence. Une fois de plus, Rondin fait preuve d'ineptie dans ses propos et manifeste une faiblesse sur le plan rhétorique, en témoignent les maladroites d'élocution, telles : « 100 % de son soi-même » et « tsé euh... ».

Aussi, dans la description qu'il fait des riches, Desjardins donne une image pitoyable des fonctionnaires, politiciens et patrons de ce monde, notant au passage leur manque de débrouillardise :

Lundi matin  
y avait une grosse commotion :  
« Patron ça va pas ben,  
y a pus d'tits crayons. »

[...]

« Faut trouver un'solution;  
qu'est-ce qu'on fr'a ben?  
Une réquisition! »

Le patron, c'est que qu'un. (« Les bonriens », *DAL*, 1996)

« Les bonriens<sup>99</sup> » est l'une des nombreuses chansons du répertoire qui écorchent les fonctionnaires. Loin d'éviter les clichés et les idées reçues à cet égard, Desjardins se les approprie pour mieux caricaturer les employés du gouvernement. Il leur enlève toute

---

<sup>99</sup> Les « bonriens » renvoient ici aux fonctionnaires, mais sont également associés aux riches par l'artiste, ainsi qu'en témoigne la présentation de la chanson sur l'album *Desjardins Abbittibbi live*, enregistré en spectacle. Desjardins demande au public s'il y a des « bonriens » dans la salle et affirme en être convaincu, ayant vu des Mercedes – symboles de luxe – dans le stationnement.

vivacité d'esprit et les montre incapables du moindre effort. L'énonciateur de cette pièce, qui figure tout juste après le monologue de « L'embaumeur forestier » sur l'album *Desjardins Abbittibbi live*, poursuit en quelque sorte sur la lancée de Sylvain Rondin lequel, sous le mode ironique, rabaisait les employés de l'État. Cette fois, l'ironie cède le pas au sarcasme, alors que l'indignation se laisse entendre dans la caricature tendancieuse des employés de l'État. Par l'irrévérence du titre, il discrédite d'entrée de jeu ces derniers, puis il les porte au ridicule tout au long de la chanson :

Le papier du médecin :  
« Ce monsieur n'en peut plus.  
Le traitement qui convient  
se donne à Honolulu »  
où c'qui font des congrès  
pour êt'ben certains  
qu'y sont pas tout seuls  
à rester des bonriens.

Par-delà la critique des fonctionnaires, l'exagération de leur paresse, l'incompétence et l'inertie que le discours veut leur faire porter, on remarque une autre critique, celle-là plus subtile. Desjardins dépeint en effet les employés de l'État d'une manière qui n'est pas sans rappeler les clichés dont sont victimes les assistés sociaux :

C'est pour ça qu'un matin  
j'ai passé l'entrevue  
à Régie des Bonriens  
pour devenir tape-cul.

[...]

“Quel est votre but?”  
“Ben, un beau plan d'pension”  
“À quelle position?”  
“Ben, assis sur mon cul!”

Par un renversement caractéristique, Desjardins reprend un préjugé souvent entendu à propos des assistés sociaux – comme quoi ils seraient inaptes à faire quoi que ce soit, ne serait-ce que se lever d'une chaise – pour l'asséner, cette fois, aux fonctionnaires. Ce retournement dans les représentations sociales se trouve renforcé dans le titre même de la chanson : alors que l'expression « bonriens » est parfois utilisée pour désigner les assistés sociaux, elle qualifie ici les représentants du pouvoir politique. Par cette inversion comique, Desjardins rapproche deux groupes d'individus, en apparence éloignés, et laisse entendre

que l'incompétence n'est pas une affaire de position sociale ou de fonction. Satiriste, plumesque dans le cas présent, il travaille ainsi

le matériau corrompu du *mundus perversus* en faisant apparaître les anti-valeurs iniquement instaurées par le monde à l'envers : il s'attache à décrire les vices et les abus qui règnent sur le monde inversé pour dénoncer la perversion générale, en adoptant plusieurs modalités. (Duval et Martinez 2000, p. 203)

Un revirement du même type se signale dans « Le bon gars », alors que l'énonciateur feint d'aspirer à la rectitude politique et entreprend d'adhérer au modèle de citoyen modèle. Ce faisant, il espère accéder à un certain « confort » sur le plan économique :

Quand j'vas être un bon gars  
pas d'alcool pas d'tabac  
m'as rester tranquille  
m'as payer mes bills. (TMT, 1990)

Derrière l'apparente apologie de ce « bon gars » se met en place tout un discours ironique, lequel rend manifestes les travers du citoyen conforme. C'est principalement le manque d'authenticité qui est mis à mal :

m'as comprendre mon patron  
j'vas faire semblant  
qu'y est intéressant

[...]

m'as m'acheter des records  
de Michel Rivard  
m'as faire semblant  
qu'c'est intéressant.

Ainsi, les huit premiers couplets de la chanson servent à dresser la liste des qualités *prescrites* socialement (de « mettre des bobettes » à organiser des partys « sushis »). Or l'énonciateur ne pourra supporter cette *bonne* vie bien longtemps; du neuvième au onzième couplet, un retournement de situation se produit. Incapable de se reconnaître dans ce mode de vie, le *je*, épris d'un désir de s'amuser, rejette ses congénères qui ne font que parler par acronymes

BMW CLSC TP4 IBM  
TPS PME OCQ OLP IGA  
IKEA RPM ONF MTS

et revient à sa manière d'être, celle du bum, ainsi qu'à des habitudes critiquées ou mal perçues par le groupe :

pis moi su' mon bord  
m'as tomber dans l'fort

[...]  
m'as flauber ma paie  
m'as aller vendre des bouteilles.

Ce passage d'une attitude à une autre illustre que les prescriptions sociales peuvent vite être déjouées par le désir, et ce, même chez ceux qui prennent des airs de « bons gars ». Après cette incartade, l'énonciateur se ressaisit et annonce au douzième couplet vouloir retrouver le « droit chemin ». Ce repli lui permet de dénoncer une forme d'hypocrisie chez ceux qui *semblent* mener une vie tranquille et rangée. On a tôt fait de constater que tout cela n'est qu'apparence et que ce mode de vie est en fait ennuyant. « Le bon gars » constitue ainsi une critique du discours qui dicte aux gens la conduite à adopter et qui mise sur la réussite professionnelle pour déterminer la valeur d'un individu. Car c'est bien celui qui s'adonne à une douce folie et à quelques dérapages qui sera ici considéré comme le véritable « bon gars », au contraire de celui qui se conforme aux attentes de la société :

m'as virer su'l top  
pas d'cadran pas d'capote  
m'as trouver mon nom  
tatoué sur son front  
A va dire : Aaaaaaaaahhhhhhh!  
Enfin un bon gars!

Les antithèses entre le beaucoup (d'argent, d'excès...) et le peu (de compétences, de discernement, de rapports humains chaleureux et authentiques...), l'ironie et la satire sont autant de procédés pour se moquer des mieux nantis, agissant ici comme une « stratégie de construction qui est en même temps une machine de démolition. » (Duval et Martinez 2000, p. 195) Posant sa loupe sur les comportements gênants ou immoraux des riches, Desjardins joue de la synecdoque et replace les représentants de la classe aisée du côté de l'avarice, de l'inertie et de l'hypocrisie, renvoie d'eux une image peu enviable. La véritable richesse est du côté de la liberté.

Si les riches sont dépeints comme des êtres assujettis, il ne faut pas croire que la situation des pauvres est reluisante. Bien qu'il valorise la simplicité au détriment de la richesse matérielle, Richard Desjardins ne néglige pas pour autant la réalité inhérente à la

pauvreté : non choisie, cette dernière ne rapporte guère à ceux qu'elle afflige. Ainsi, faut-il distinguer la simplicité volontaire et le dépouillement.

Il n'est pas rare que la vie du bon pauvre soit comparée à une mort avant l'heure. Pour les Fros<sup>100</sup>, travailleurs étrangers engagés en Abitibi durant la crise économique des années 1930, être sous terre ne signifie pas le trépas, mais le fardeau qu'impose au quotidien le travail minier (« Les Fros »<sup>101</sup>, *RDCS*, 1993). Conscient de l'ironie de son sort, l'énonciateur de la ballade « Les Fros » pense au moment où la fin viendra et lance à qui veut l'entendre cette ultime requête :

Le jour où cé qu'on m'trouvera mort  
enterrez-moi la tête dehors.  
Au soleil!

L'humour noir dans ce passage met en évidence le besoin de lumière de l'ouvrier, que ce soit au sens concret ou figuré, car « la misère noire, c'est pas drôle à voir ». Un tel humour rappelle par ailleurs la vie en noir et blanc de l'ouvrière dans « La vie d'factrie » (1962) de Clémence Desrochers, abordée dans notre premier chapitre :

Si je pouvais mett'boute à bout  
Le ch'min d'la factrie à maison  
Je serais rendue, y'a pas d'doute  
Faiseuse de bébelles au Japon  
Pourtant, à cause de mes heures  
J'peux pas vous décrire mon parcours  
J'vois rarement les choses en couleurs  
Vu qu'il fait noir aller-retour.

Le portrait qui est ainsi fait du travail laisse voir une machine avaleuse d'existences. Le travailleur *ordinaire*, sans envergure en termes de pouvoir, est inévitablement soumis aux lois du marché et au pouvoir de l'argent, comme le riche, mais dans son cas, pour des raisons de survie et non par avarice. Qui plus est, l'exploité est relégué au silence. Ainsi en va-t-il : « Si tu as l'or, tu fais la loi / [...] / T'as pas l'or, tu fais le nègre ». (« Le prix de l'or », *RDCS*, 1993) L'engagement de Desjardins tient pour beaucoup à la contestation de cette loi et attire l'attention sur ceux qui sont rarement entendus dans le discours social. Bien que résignés, les ouvriers et vagabonds dans ses pièces n'expriment pas moins le poids de leur misère. La tonalité humoristique est d'ailleurs moins manifeste dans les

---

<sup>100</sup> Ce surnom vient d'une contraction du terme *Foreigners* (« étrangers » en anglais »).

<sup>101</sup> En 2010, la cinéaste Stéphanie Lanthier reprendra ce titre pour son documentaire sur les débroussailleurs d'Abitibi.

chansons qui présentent ce type de pauvre. Le ton se fait alors plus lyrique et dramatique. Ce recours à un registre plus grave s'accompagne presque toujours d'une critique de la domination, qui tient notamment au manque d'empathie des dirigeants, comme l'illustre cet autre passage de la chanson « Les Fros » :

« Dehors les Fros », a dit Roscoe.  
« *That's what I call a silly cause*  
*'cause I'm only here for the money, stupid.*  
*The French Canadians wanted by the mine* ».

En 1934, 300 des 1300 travailleurs de la mine de cuivre à Noranda ont entrepris une grève pour réclamer de meilleures conditions de travail (Parent-Bouchard 2014, en ligne). Or les Fros n'ont obtenu pour seule réponse que leur congédiement, qui mène à leur rapatriement dans leur pays d'origine. Pendant la grève, les dirigeants de la mine ont dû pallier le manque de main-d'œuvre. La misère contraignant les uns à profiter du malheur des autres, plusieurs Canadiens français, qui sortaient eux aussi d'une grève peu fructueuse chez les bûcherons, sont venus remplacer cette main-d'œuvre à bas prix. En période d'« Abitiboney / [...] tu t'habitues à penser à toi / quand la terre gèle en plein été ». (« Les Fros », *RDCS*, 1993) Desjardins déforme ici le nom de sa région pour lui insuffler une charge sémantique associée à la pauvreté. La caricature ne comporte plus d'intention satirique, mais pose la question de l'humanisme dans la gestion postindustrielle qui exerce une pression sur les êtres en situation de précarité économique.

Dans « ... et j'ai couché dans mon char » (*TMT*, 1990), les travailleurs de l'usine sont réduits à leur rôle utilitaire qui ne leur laisse aucun temps pour *exister* ou *faire partie* du monde. Dans un article qui retrace le parcours – très sommaire mais percutant – des représentations du travail au cours des siècles, Jean-Philippe Warren rappelle que la grande place accordée au travail est le fruit des bouleversements économiques issus de l'histoire du capitalisme :

En premier lieu, aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les populations, subissant la tyrannie de la faim, ont été amenées à percevoir les contraintes de l'économie libérale comme un moindre mal. En deuxième lieu, au XX<sup>e</sup> siècle, sous le nom de « classe moyenne », elles ont pu accéder en masse aux rêves envoûtants de la consommation. (Warren 2016, p. 34)

Cette peur d'avoir faim et ce désir de consommer expliquent pourquoi les travailleurs acceptent de se plier à la « loi de la compagnie » : « Il faudra que tu meures / si tu veux

vivre mon ami” ». (« ... et j’ai couché dans mon char », *TMT*, 1990) Par l’antithèse, l’énonciateur attaque la croyance selon laquelle le travail aiderait à mieux vivre (permettant aux travailleurs l’opportunité de s’offrir plus de plaisirs) en proposant une vision opposée; le travail tel qu’exigé par les forces capitalistes n’est rien d’autre qu’une machine à broyer les ouvriers :

J’entends la fonderie qui rush;  
pour ceux qui l’savent pas  
on y brûle la roche  
et des tonnes de bons gars.

Il n’y a pas de distinction faite entre l’ouvrier et le matériau brut utilisé – l’or en l’occurrence – pour transformer les ressources naturelles en profits. Tous deux ne sont que des moyens mis au service d’une classe. Le commentaire appréciatif sur la *valeur* des employés de l’usine rend manifeste le parti pris de l’énonciateur pour ceux qui subissent les contrecoups du capitalisme.

Voyant l’obligation de se plier aux désirs des autres pour accéder à une vie plus confortable, le bum tourne le dos aux valeurs néolibérales – dont celles de la productivité, de la consommation et du consensus. Contrairement à ce que certains pourraient croire, il ne s’agit pas pour lui d’une forme de renoncement. Ce mode d’être lui offre plutôt un accès privilégié à la liberté, une denrée rare. Proposant une vision atypique de la réussite, il critique celle plus largement diffusée dans l’imaginaire social. La réussite sur le plan matériel n’est pas, pour lui, un gage de bonheur. Et s’il lui arrive d’en douter, une simple visite de l’autre côté de la clôture suffit à le ramener à son choix de vie :

J’ai le sentiment de rater ma vie,  
même mon chien a fait faillite.  
M’as voir un gars qui a réussi,  
condo le jour, condom la nuit’.

Y dit : « Je frotte ma femme et j’flatte mon char,  
j’aime mon pays, mon voisin je l’haïs. »  
Je l’écoutais en m’disant: « Richard,  
une chance la drogue t’a sauvé la vie. » (« M’as mettre un homme  
là-d’ssus », *RDCS*, 1993)

Entre l’individualisme matérialiste et l’impression d’être un « bum perdu », l’énonciateur choisit tout de même la vie d’« homme libre ».



Il va de soi que la délinquance comporte son lot de dangers, dont celui de voir la liberté tant recherchée muselée par le système judiciaire. N'empêche, il en est à qui la vie sourit et ceux-là échappent aux forces de l'ordre. Conscients de leur chance, ils préfèrent courir le risque que tout s'arrête plutôt que de se convertir au modèle attendu :

À c't'heure chu quas'ment tout seul  
à fournir à'Plaza  
qu'est c'est qu'le monde veulent  
qu'est-ce que la loi veut pas.

A peut v'nir me chercher  
pour m'passer les menottes;  
quarante ans d'liberté  
de nos jours, c't'une bonne cut.

Y a personne qui m'encule  
j'ai gardé mes bons nerfs;  
comment ça vaut ça, calcule!  
Chu déjà millionnaire. (« ...et j'ai couché dans mon char », *TMT*,  
1990)

L'amour et la solidarité sont des richesses bien plus importantes que l'argent, comme l'illustre la chanson « Au pays des calottes ». (*DAL*, 1996) Celui qui a tout perdu, « [t]out nu dans'rue avec [s]a poche », qui ne peut « pay[er] [s]a chambre [qu']avec des promesses », et qui est au bout du rouleau, à son « [c]hemin de croix, dernière station », souffre de solitude plus que de pauvreté. Ainsi, s'il envisage la possibilité de mendier, c'est l'amitié qu'il invoquera, et non de la monnaie, comme si l'affection avait plus de valeur à ses yeux que l'argent dont il a pourtant besoin :

Mon cœur, allume tes hasards,  
vas-tu quémander l'amitié  
sous ces étoiles qui t'ignorent,  
chez tous ces gens heureux sans toé?

Dans la pièce, l'élimination de certains mots vient soutenir le thème du dépouillement et illustre, à même la construction de la phrase, la pauvreté du personnage :

Payé ma chambre avec des promesses,  
donné guitare pour déjeuner  
quand le soleil s'est tué à l'ouest  
vendu mon char pour un looney.

Les trois occurrences de « j'ai » manquent ici, sorte de métadiscours illustrant la situation du sujet qui n'a rien, pas même les moyens d'être un *je* ou d'utiliser le verbe *avoir*. La

musique ici a quelque chose de « déjà-entendu », un son typiquement country, évoquant la figure emblématique du cowboy solitaire. La guitare acoustique, seul accompagnement de l'interprète au début de la pièce, rend le dénuement du personnage et surmarque d'un air mélancolique la tristesse du propos. Quand, à partir du refrain, l'énonciateur exprime sa révolte ou le souhait qu'un changement de situation se produise, les accompagnements se complexifient; guitare électrique, batterie et saxophone viennent ainsi changer la dynamique sonore. Mais, à défaut d'avoir rencontré une âme bienveillante pour lui apporter le réconfort espéré, Richard – c'est le nom du personnage – en revient à son propos mélancolique. Sur le plan musical, on note un retour au dépouillement, la guitare acoustique reprenant, seule avec la voix de l'interprète, le flambeau. L'orchestration supporte ainsi le propos sur la pauvreté et conditionne, par un jeu de connotations sonores, la réception du discours.

### **Avec « Boom Boom », l'amour a l'effet d'une bombe...**

Parmi les chansons où l'amour et la solidarité sont présentés comme des formes de lutte pour la reconnaissance, « Boom Boom », parue en 1998 sur l'album du même titre, constitue un exemple particulièrement intéressant, comportant, d'une part, un personnage masculin de laissé-pour-compte et, d'autre part, une femme rebelle<sup>102</sup>, Boom Boom, dont l'indigence économique ne constitue pas une entrave au bonheur. Avant d'aborder les chansons de Desjardins parues dans les années 2000, nous nous intéresserons plus en détails à cette pièce.

Les deux personnages de « Boom Boom » sont issus de la rue, fréquentent les « ruelles de la terre », des lieux de dernier recours :

Y'ont mis des douanes  
su'l ch'min du dépotoir.  
Va falloir qu'on s'dépanne  
pour manger à soir.

Pour l'énonciateur, un *je* blessé chez qui « il ne fera plus jamais beau », affamé de bonheur tels des « chiens mexicains », démuné à tout point de vue (sans argent, sans but et sans espoir), Boom Boom incarne le sens de l'existence. Celle dont le surnom évoque d'une

---

<sup>102</sup> Il est rare, chez Desjardins comme chez d'autres ACI, qu'une femme incarne une telle posture. « Boom Boom » fait en ce sens figure d'exception.

part le son d'un cœur qui bat, et d'autre part le bruit de déflagration que fait une bombe lorsqu'elle explose, symbolise à la fois la vie, le désir charnel et le renouveau rendu possible.

Sans elle, il n'est rien, sinon « un ange perdu au large / [...] voguant sur ses larmes ». Par l'accueil qu'elle lui réserve, l'amante devient un lieu sûr à l'abri du naufrage et un remède contre le désespoir grand comme la mer :

Elle me tendit ses petits seins  
beaux comme des bouées:  
« Bienv'nue dans ma baie. »

Ainsi, lorsque l'énonciateur s'adresse à elle en l'appelant « Boom Boom mon cœur », il lui témoigne d'une part son amour et souligne d'autre part le rôle vital qu'elle joue dans sa vie. Le pouvoir de ranimation de Boom Boom dépasse d'ailleurs le seul espace intime du couple : « Quand tu souris, / le monde entier respire. » Elle représente la force, le courage, l'espoir et la confiance (« Elle croyait en moi / qui ne croyais en rien »), mais surtout, un refuge contre les soucis du quotidien. En plus du lien charnel qui est le leur, un rapport de solidarité unit les deux amants :

Viens par ici mon frère.  
Sans toi, où va la vie?

S'exprimant par formules assertives, elle laisse entendre à son amant que l'épanouissement est sa seule vraie loi :

Ton plaisir est la loi  
Si tu m'fais le mien.  
[...]

et ne te laisse faire  
que dans un lit.

Insoumise, Boom Boom invite son amant à adopter une attitude semblable à la sienne. Une certaine vision de l'amour s'en dégage; le sentiment amoureux devient une force agissante contre le désespoir et l'inertie : « Ces pommes, je les veux; / je t'aime, je me bats. » C'est grâce au lien, sous sa forme charnelle et fraternelle, que la vie prend sa saveur et son sens.

En plus de présenter un couple antithétique, homme désespéré qui s'éprend d'une femme rebelle relativement en contrôle de sa destinée, la pièce met en forme d'autres relations d'opposition. À la différence de l'énonciateur, prisonnier d'un univers pourri et réduit à vendre ses os sur une route dont le nom n'est pas sans évoquer la finitude

(« Oméga »), Boom Boom incarne le pouvoir de transformation. Avec elle, il passe de la fin au recommencement, d'où la référence à l'Éden et le recours à un registre lexical lié à cette épisode premier de la Bible (« plaisir », « loi », « Seigneur », « ange », « dieu », « pomme », « fruits », « perdu »). Et il y a évidemment le motif du péché originel qui parcourt le texte, et qui propose un renversement par rapport au récit biblique. Loin d'engendrer une action destructrice – la fin du paradis éternel –, la médiation de la femme constitue au contraire le point de départ vers un monde idyllique, transformé : « Boom Boom, “pomme save”. / Ça commence ici ». L'amoureuse représente à la fois l'alpha et l'oméga, le début de temps nouveaux annonçant la fin du désespoir de son amant. L'appellation « pomme save » fait ressortir une autre contradiction. Incarnant à la fois le péché et la sauvegarde, Boom Boom devient l'emblème d'un péché assumé parce que nécessaire à l'intégrité des amants.

Le discours témoigne de ces changements. Si le rapport qu'entretient d'abord l'énonciateur avec l'avenir est assez limité, le temps futur étant employé pour désigner une temporalité très rapprochée (« à soir », « vienne la nuit »), la présence de Boom Boom permet au *je* d'élargir ses perspectives. En atteste le glissement qui s'opère entre le septième et le dix-septième couplets :

Boom Boom mon cœur,  
reste auprès de moi  
cette nuit.

[...]

Boom Boom mon cœur,  
reste auprès de moi  
cette vie.

L'homme demeure passif : il *remercie* le Seigneur de lui avoir envoyé Boom Boom, il *demande* à Boom Boom de *rester* auprès de lui, et il *attend* toujours la nuit... Il n'a aucune prise sur ses actions. Il ne semble participer au monde que lorsqu'il est accompagné de Boom Boom (« Ô quel plaisir / d'aller me montrer orné de toi »), comme si l'amour était le seul lien qui le maintenait en société. Boom Boom, quant à elle, ne laisse ni l'amour ni la misère avoir raison de ses aspirations :

« S'cuse-moi je m'en vais,  
je reviens dans une heure,  
faut qu'j'aille changer le monde. »

Les couplets trois, six et treize agissent à peu près comme des refrains, vu le retour de « Vienne la nuit », à la première ligne de chacun. Ils renvoient à la nuit comme à un univers de possibilités. Ici, la noirceur n'est ni synonyme de crainte ni obstacle au bonheur. C'est au contraire lorsqu'elle survient que naissent certains plaisirs : « Vienne la nuit, / une étoile, c'est gratuit », « Vienne la nuit, / Boom Boom, c'est tout cuit », « Vienne la nuit, / viennent ses fruits ». Cette façon de concevoir la nuit s'oppose aux représentations habituelles, crée un renversement symbolique. Il n'y a que dans la noirceur que la lumière peut jaillir, pour reprendre une idée d'Yvon Rivard : « [...] pour que le nouveau monde soit possible, il faut d'abord avoir perdu le monde ». (Rivard 2006, p. 141) Desjardins ne dit pas autre chose dans « Boom Boom » : « C'est quand t'es perdu / que tu vois le plus clair ».

### **Les années 2000 : pour un développement durable**

L'œuvre de Desjardins demeure relativement modeste en termes quantitatifs si on considère la notoriété qui est la sienne. Dans les années 2000, deux albums seulement présentant des textes inédits sont parus, soit *Kanasuta* en 2003 et *L'existence* en 2011. S'ajoute *Richard Desjardins symphonique*, sorti en 2009, reprenant 13 pièces du répertoire de l'artiste<sup>103</sup>. Sur *Kanasuta* et *L'existence*, la pauvreté demeure un motif important, accompagnant les thèmes de prédilection de Desjardins que sont l'écologie, l'amour et les rapports entre les peuples, notamment ceux entre les Blancs et les Autochtones. Plus de vingt ans après la sortie du premier album d'Abbittibi en 1981, Desjardins mêle toujours humour et gravité de la situation, confrontant riches et pauvres, soumis et rebelles.

De tous les riches dépeints, il y en a bien un qui échappe à l'hypocrisie que le discours de Desjardins dénonce, assumant haut et fort ses travers. Il s'agit du personnage de « Développement durable » (*E*, 2011), tellement riche qu'il ne sait plus quoi faire de son fric. Membre du « club des ben d'même », il reconnaît tout détruire sans aucun remords et ne laisser à ses enfants que « de beaux restants », sous prétexte que si ce n'est lui, un autre le fera à sa place... Autant alors en profiter :

C'est pas dans mes talents

---

<sup>103</sup> En 2017, un album hommage à l'ACI, intitulé *Desjardins*, est paru sous l'étiquette 117 Records, présentant treize des succès de l'artiste interprétés par des artistes contemporains, dont Avec pas d'casque, Bernard Adamus, Safia Nolin, Keith Kouna et Philippe B.

D'expliquer l'existence.  
Un cerveau à deux temps  
Ça pense pas, ça dépense.

Chu fier d'êt'ignorant  
pis ça c't'un droit acquis.  
Pas besoin d'être savant  
quand t'as un'carte de crédit.

[...]

J'pille, j'pille, j'pille.  
Ben correct, ben correct.  
J'pile, j'pile, j'pile.  
Ché pu quoi faire avec.

Ce personnage, dont le physique est à l'image de l'opulence dans laquelle il vit<sup>104</sup> (« Le développement durable / c'est pour ma grosse bedaine / Pis chu même pus capable / de m'voir le bout d'la graine »), a une conception de la vie basée sur le strict plaisir personnel. L'empathie lui est certes étrangère. Son incapacité à assurer un développement durable (autre que celui de son tour de taille) ne l'émeut pas. Des lacs vidés, contaminés, des forêts coupées à blanc, une planète polluée... Il laisse aux autres le soin de gérer les conséquences de ses actes. Malgré l'impression de liberté et de bonheur qui émane de sa personne, on peut néanmoins dégager une critique de celui-ci, notamment en ce qui a trait à sa capacité de raisonnement :

Pis laisse-moi pas tout seul  
avec un écolo.  
Une coup' de claques su'a yeule  
pis ça va faire d'l'écho.

Son incapacité à dialoguer avec les autres autrement qu'avec ses poings en fait un être abject et peu évolué. L'absence d'éthique et la faiblesse d'esprit dans les deux extraits présentés comme traits caractéristiques sont typiques des riches, l'artiste déconstruisant ainsi toute image positive à leur égard.

À l'inverse de ces derniers, convaincus d'avoir réussi leur vie, Roger Guntacker, un bum insouciant de ses problèmes financiers, tente en vain de rater la sienne :

Moi j'ai un idéal  
c'est de rater ma vie

---

<sup>104</sup> Et qui n'est pas sans rappeler celle de Rondin.

J'sais pas si c'est normal  
j'ai pas encore réussi. (« Roger Guntacker », *E*, 2011)

Dans le constat que Roger fait de sa situation, il est possible d'entendre l'ironie du discours, celle-là même que l'on trouvait dans « Le bon gars », à savoir que la vie de voyou vaut généralement mieux que celle des gens cupides. Desjardins déconstruit ainsi l'idée que la délinquance est synonyme d'échec. Ce passage renvoie une réflexion semblable à celle qui précède la pièce « M'as mettre un homme là-d'ssus » (*RDCS*, 1993) : « “Chus-tu un homme libre / ou ben un bum perdu?” » Pour chacun de ces deux personnages, le discours privilégie la première hypothèse. La candeur sournoise avec laquelle Guntacker affronte l'existence constitue la clé de voûte de son inébranlable satisfaction :

Dans mon coffre à tickets  
subpoena tp4  
tout'ben classés par dettes  
m'a aller m'ach'ter une cravate

J'arrive à banque bonjour  
j'm'en viens vous vend'mes dettes  
Je r'viens heureux comme tout  
comme ti-cochon dans bouette.

Fier protecteur de sa liberté individuelle, le mauvais pauvre accepte par ailleurs d'endosser temporairement les habits du riche si cela lui permet d'alléger son fardeau fiscal. La tactique de la cravate dans l'extrait révèle une connivence entre les décideurs économiques et leurs semblables, de même que la facilité d'échapper à ses responsabilités lorsque l'on sait se montrer sous de beaux atours. Roger Guntacker, comme les autres personnages de bums chez Desjardins, bien qu'enfoncé dans un gouffre dont il ne saurait se sortir, adopte une attitude très décontractée et trouve toujours un moyen de contourner la réalité :

Comme dit dans sa caverne  
le gourou Kossakris  
[...]

*Le pire c'est quand que l'pire  
se met à rempirer  
pis y a des choses ben pires  
qui sont jamais arrivées*

*À trop penser à l'av'nir  
on en oublie l'présent. (C'est l'auteur qui souligne.)*

Rien ne semble lui faire obstacle; il accepte les événements comme ils se présentent à lui, jouit de la vie autant qu'il le peut, ne cherche pas à prévenir les coups, les encaisse avec détachement :

Pis si y mouille y mouillera  
Pis si y neige on pellt'ra  
Hola pura vida.

Sans nier les problèmes auxquels les pauvres font face, dans sa production des années 2000, Desjardins adopte davantage un ton complice que revendicateur pour faire valoir leurs droits. On y voit une forme de dépassement des pathologies liées à la pauvreté, par une attention accrue portée aux forces de guérison des pauvres.

Parmi ces forces se trouvent l'amour et la fraternité. Il s'agit là de valeurs refuges dont le pouvoir permet aux sujets de se soustraire de la souffrance que peut entraîner le pouvoir économique sur eux. Ces deux valeurs – étrangères aux riches au « cœur de bois » (« Söreen », *BB*, 1998) – procurent l'impression d'une certaine liberté de même que le sentiment d'exister encore. Si elles ne permettent pas de tout régler de manière définitive, le répit qu'elles offrent agissent comme une bouffée d'oxygène assurant la survie des moins fortunés.

Déjà, en 1990, dans « Le cœur est un oiseau », Desjardins laissait entendre que l'amour permet d'échapper aux « grandes noirceurs », aux « déserts / de froid, de faim et de fer » et à « la tyrannie » (*P*). À la fin de la pièce, l'énonciateur clame sa liberté :

Tu boiras tout le ciel,  
ouvre tes ailes.  
Liberté.  
Liberté.  
Liberté.

Le sens de la métaphore suggérée dans le titre se dévoile ici : si le cœur est un oiseau, alors celui qui s'ouvrira à l'autre pourra prendre son envol, quitter sa position de repli, fuir les tempêtes et la solitude, continuer à avancer malgré les embûches. L'amour donne ainsi la force de s'élever au-dessus de la mêlée.

En ouverture de « Notre-Dame des Scories » (*K*, 2003), les notes au piano introduisent une ambiance mélancolique. Il y a dans la musique de cette pièce quelque chose de léger et de lourd, comme l'impression d'une quiétude par-delà la misère décrite. La musique et la densité des vers confèrent à la chanson son caractère dramatique :



Plus rien ne nous protège  
Notre-Dame s'est pendue  
Le facteur dans l'banc d'neige  
Sous les bills passés dus.

En dépit de la précarité du quotidien, une certaine sérénité est rendue possible, en partie générée par la fraternité qui unit l'énonciateur à ses « camarades », et par l'amour, qui permet de « renchausser l'espoir » et qui agit comme un baume :

Les cheveux de ma femme.  
Ma femme, ma femme, ma femme.

Et je coule dedans  
Toujours bonne folie.  
A dit : « Où étais-tu chéri? »  
Et je ferme les yeux  
Et alors mes amis  
Je n'entends plus que le vent.

Les dernières notes au piano produisent un effet de quiétude, sorte de songe vécu auprès de la personne aimée.

Une aura de légèreté est ainsi associée au désir charnel et au sentiment amoureux. La femme symbolise souvent la fuite hors du réel alors qu'elle est tour à tour comparée à un ange, à une lumière, à un oiseau, à un envoi du ciel, à une drogue douce. Ici, comme ailleurs, elle est une forme agissante contre la misère : « Peu importe comment le décor te programme / c'est toujours les tropiques quand tu aimes une femme. » (« Akinisi », *DH*, 1988) Dans la pièce « Jenny » (*K*, 2003), l'énonciateur doit travailler comme un forcené pour joindre les deux bouts, résigné qu'il est à subir des « journées dures et ennuyantes », n'ayant pour « seules vacances » que le moment où il s'endort auprès de sa femme. Son salaire est maigre, tout autant que ses avoirs : il n'a en définitive que « [s]a sueur pour toute fortune. » Les conditions de vie deviennent par ailleurs plus supportables quand l'amour est au rendez-vous, redonnant courage à celui qui a la vie « d'travers » et lui permettant de s'endormir « toujours en homme libre ». Démuni sur le plan économique, le personnage puise sa richesse dans l'amour. Les objets qui structurent son quotidien deviennent les moyens par lesquels l'énonciateur témoigne de cet amour et en fait ressortir la poésie :

Tes p'tits mots doux oubliés au fond d'mes boîtes à lunch,  
pour me donner l'espoir, c'est mieux qu'la bible.  
[...]

À soir mon beau camion vient te livrer  
un merci grand comme la mer  
Oh Jenny! comme la mer.

L'emploi d'une langue qui s'accorde avec le quotidien du travailleur, le ton du personnage, dénué de tout artifice, autant que la musique enveloppante participent d'un ethos capable de susciter l'adhésion de l'auditeur et de le rapprocher de l'homme modeste.

À première vue, la pièce « Jenny » semble présenter l'amour romantique comme « un lieu d'évasion utopique préservant la vision, pour des membres de la société pris de plus en plus dans des contraintes calculatrices, d'un dépassement émotionnel des instrumentalités de la vie quotidienne. » (Honneth 2008, p. 277) Or cela n'est pas sans soulever le paradoxe suivant : le discours faisant l'éloge de l'amour est traversé par un vocabulaire aux accents consuméristes. Ainsi, les soins de Jenny à l'endroit du sujet (les soupers qu'elle lui prépare, les mots doux pour l'aider à avancer, l'accès privilégié qu'elle lui offre à son corps) sont décrits comme une compensation au modeste salaire que reçoit l'homme. De plus, la relation qui se joue entre les protagonistes laisse entrevoir une dynamique qui pourrait bien être *transactionnelle* – représentative donc des lois économiques –, si seulement l'homme en avait les moyens. Pour lui témoigner sa gratitude, il voudrait lui offrir des présents qui tiennent de la matérialité : « Si comme disent les craqués j'vas r'venir un jour sur terre, / je s'rai un chèque en blanc à ton nom. » Un tel vocabulaire a pour but de montrer à quel point la pensée marchande est partout, même au cœur de relations qui se veulent authentiques. Il va de soi que pour ceux dont les moyens sont limités, l'argent devient une préoccupation de tous les instants parce qu'elles affectent plusieurs des besoins de base. Dans le cas présent, Jenny remplit pour l'énonciateur un rôle salubre, lui reconnaissant un droit à l'existence autrement que par l'argent. Qui plus est, il est possible de voir dans ce recours au discours consumériste une forme de retournement, comme une façon d'accorder de la valeur à des richesses qui souvent passent inaperçues.

Outre l'amour, la fraternité engendre une communauté de substitution qui a pour fonction d'atténuer la marginalité économique et de briser la solitude. Au sein de celle-ci, la souffrance devient le moteur d'une révolte portée par la force du nombre. À cette fraternité se greffe un espoir. « Nous aurons » (*K*, 2003), chanson s'apparentant à une forme de ralliement collectif, met de l'avant l'espérance liée à la solidarité humaine. Une fois rassemblés, les exploités se montrent capables de renverser l'ordre ambiant :

Nous aurons tout ce qui nous manque  
des feux d'argent aux portes des banques  
des abattoirs de millionnaires.

L'espoir exprimé par les pauvres ne repose pas tant sur l'envie d'avoir plus d'argent ou de joindre le rang des mieux nantis, que sur le désir de justice et d'égalité sociale. La fraternité, gage d'un avenir meilleur, est renforcée au milieu de la pièce, quand les paroles sont reprises par un chœur d'enfants, symbole de lendemains qui chantent. L'énonciation au temps futur renforce cette idée en plus de servir une critique du temps présent. De même, à la fin de la pièce, le *nous*, qui désigne la communauté, se dit capable de mettre un terme aux jours sombres. En réponse à un interlocuteur qui lance : « Et s'il n'y a pas de lune », le chœur enchaîne : « nous en ferons une. » La répétition du pronom *nous* – bien présent déjà dans le titre – met l'accent sur la force du nombre, en plus de receler un potentiel important dans la construction de l'ethos, comme le souligne Ruth Amossy :

Il ne s'agit donc pas d'une simple addition d'individus, mais d'un élargissement du noyau initial que constitue le moi, d'une ouverture vers l'autre que le pronom pluriel englobe dans la constitution d'une nouvelle entité. (Amossy 2010, p. 159)

Dans le présent cas, l'emploi du *nous* permet la réinsertion de plusieurs *je* précaires dans un nouvel ensemble social capable de concurrencer le groupe principal : « on va s'creuser un canon / dans l'trou d'la misère ». (« Kanasuta », K, 2003) La pauvreté devient le terreau d'une force agissante, portée par les membres de la communauté refusant désormais la résignation. Les bons pauvres ici adoptent en quelque sorte la position du bum, capable de défendre ses droits et de protéger ses acquis, aussi minces soient-ils. Les modestes travailleurs trouvent ainsi parmi leurs semblables une énergie, semblable à celle du voyou, qui leur permet enfin de reprendre le contrôle de leur existence.

Ce n'est pas un hasard si nous terminons l'étude de l'ethos avec l'analyse de cette chanson. Nous croyons en effet qu'il s'y trouve un argument en faveur des agissements du bum. Le projet de se « creuser un canon / dans l'trou d'la misère » souligne que la précarité est un terreau propice à la violence et à la révolte. Par cette image, l'ACI pose une réflexion nécessaire : derrière l'attitude répréhensible de certains pauvres se trouvent peut-être des conditions de vie qui tiennent davantage d'injustices sociales que de mauvais choix.

À la lumière de l'analyse que nous venons de faire, nous sommes en mesure de confirmer que Desjardins propose une œuvre humaniste, à l'image du souhait prononcé lors de la remise de son doctorat *honoris causa* en 2004. La narrativité du discours repose sur deux types de pauvres, présents dans les textes de toutes les époques, à savoir les bons et les mauvais pauvres, s'opposant à une troisième figure, elle aussi récurrente : celle des riches. Des trois, seul le bum a accès à une réelle liberté. Sur le plan de la poéticité, Desjardins incorpore au sérieux de son discours un registre humoristique, marqué notamment par la présence de sarcasmes et de caricatures. Sa démarche vise à questionner nos modes de vie, entre autres en ce qui a trait à la distribution de la richesse.

### **L'HUMANISTE EXÉCRABLE (GARANT DU DISCOURS)**

Desjardins semble entretenir plus d'espoirs en l'espèce humaine que Plume. En ce sens, son esthétique de la pauvreté s'inscrit davantage dans la lignée de Raymond Lévesque. N'empêche, il poursuit aussi le travail critique de Plume sur la pauvreté, creusant la voie que son prédécesseur a débroussaillée. Le garant de l'œuvre chez Desjardins est en effet assez semblable à celui que l'on retrouve chez Plume.

Il y a bien un attachement pour le bon pauvre qui s'exprime dans l'œuvre de Desjardins. À défaut de la reconnaissance symbolique et du capital monétaire leur permettant de s'inscrire dans le social, les pauvres trouvent ici en l'amour et la fraternité de quoi les élever au-dessus de la mêlée. Considérant que « la fatalité fait partie du langage du pouvoir » (Desjardins dans Brunet 1990, p. D-3), l'ACI s'y refuse et fait le choix d'un humanisme qui affranchit. (Lazure 2007, p. 5) C'est entre autres dans les diverses tonalités adoptées que se déploie tout le talent rhétorique de Richard Desjardins. L'empathie pour le bon pauvre se fait sentir par le recours à une musique évocatrice (peu d'instruments en présence, mais producteurs d'une forte charge émotive), par l'emploi de termes propres au quotidien et par un humour plus resserré (opposé à l'ironie, à la caricature et au sarcasme utilisés pour dépeindre le riche), sollicitant de telle sorte plusieurs dimensions du registre affectif de l'auditeur.

Pour sa part, la posture du bum appelle à la réflexion. En apparence égoïste, et semblant ainsi refléter l'une des grandes pathologies de l'ère néolibérale, il est vrai que le

bum est très peu porté vers l'Autre. Et sa rhétorique repose en grande partie sur son cynisme, « forme d'égoïsme poussé à l'extrême. » (Schoentjes 2001, p. 231) L'humour qui accompagne cette forme d'indifférence ainsi que le refus de l'attachement matériel à des fins strictement individualistes rendent cependant le personnage attachant malgré ses travers. Autrement, il susciterait un sentiment peu différent de celui qu'inspire le riche, renvoyant l'image d'un profiteur, sans considération pour ses semblables. Au risque de nous répéter, rappelons sa fonction première dans le discours : l'émancipation des individus. Et cette tâche ne saurait passer par autre chose qu'un anticonformisme, non pas au sens d'une marginalité – bien qu'il n'y échappe pas –, mais en tant qu'il incarne un refus d'adhérer à un modèle unique de citoyen menant une vie soi-disant « réussie ». Il ne saurait question pour lui d'adopter la posture de ceux qui tirent profit du système dans une logique strictement pécuniaire. Il s'agit plutôt de rendre à ce système et à ses dirigeants la monnaie de leur pièce en profitant d'eux, donc en inversant les rôles habituels.

Le choix qu'il fait de s'autoreprésenter dans les chansons où on entend une parole rebelle tend à donner à Desjardins une image de bum. L'omniprésence de la critique sociale dans l'ensemble de son œuvre, tant chansonnière que cinématographique, témoigne également de son esprit d'insubordination. Qui plus est, son métier d'artiste, d'emblée peu conventionnel et dans lequel il se permet, à l'instar de Plume, une grande liberté, devient un moyen esthétique au service d'une cause éthique. À l'instar du bum, Richard Desjardins réussit à s'accomplir sans devoir s'aliéner. Par le truchement d'une duplicité énonciative, l'ACI témoigne d'une affinité aussi grande envers les bums qu'envers les bons pauvres. Or, pour ces derniers, l'émancipation ne reste toujours qu'un espoir et ne devient jamais acquise. Le souci compassionnel est ainsi tenu en échec, vu l'impuissance des pauvres à concrétiser leur lutte pour la reconnaissance au-delà de la sphère intime. Le bum se trouve pour sa part présenté comme une force agissante : même lorsqu'il n'est pas supporté par la force du nombre, a-t-il une fonction utile. Pour cela, nous concevons l'instance du bum comme le garant du discours.

Sa rhétorique propose une cohérence entre le discours tenu (le *dit*) et le style employé pour le dire (le *montré*). Fidèle à sa nature rebelle, incapable de se plier aux règles de bienséances dans le but de plaire, le bum ne ménage pas son interlocuteur, quel qu'il soit. Ce franc-parler est par ailleurs renforcé lorsque le mauvais pauvre reprend certaines

expressions figées qui constituent habituellement des formules de politesse, pour les transformer en dénonciations :

La vie est belle, la vie est bébelle  
à ras du sol, à rat d'égoût.  
Veuillez agréer monsieur, l'expression  
de mes sentiments les plus révoltés. (« Charcoal », *BB*, 1998)

C'est par un habile maniement de la langue que le bum ressort triomphant de son opposition à l'autorité. À l'instar de l'ACI, qui souhaite faire de son discours le lieu d'un engagement poétique et politique, le pouvoir du mauvais pauvre réside dans son aptitude à manipuler le langage à ses propres fins. Richard Desjardins, en la figure du bum tout particulièrement, donne des inflexions nouvelles au langage figé, ouvrant l'imaginaire social sur d'autres perspectives.

#### **DÉRISION ET AUTO-DÉRISION (POTENTIEL CRITIQUE)**

La figure du délinquant apporte à l'œuvre de Desjardins une forme plus nuancée que la seule critique des riches et l'apologie des travailleurs modestes. Le bum refuse de faire fonctionner la machine néolibérale sans en tirer un bénéfice raisonnable. Il ne prend que ce dont il a besoin, ce qui lui laisse plus de temps pour profiter de la vie. Si ses moyens sont parfois malhonnêtes, il n'est pas plus à critiquer que le riche qui recourt aux mêmes méthodes, de façon hypocrite. Au final, quand les niaiseries du bum deviennent le point de vue le plus sensé ou le plus justifié, nous basculons dans un univers où règne la bêtise humaine. Ce constat a tout à voir avec la désillusion et laisse sous-entendre qu'il faut être capable de penser pour survivre à l'époque actuelle. Or la pensée critique est intrinsèque à la liberté intellectuelle... D'où le caractère héroïque de ceux et celles qui luttent pour préserver la leur.

Dans son article « Écrire par temps néolibéral » (2006), Sonya Florey définit l'engagement de certains auteurs non pas selon leur capacité à changer le monde, mais selon leur capacité à changer

notre perception du monde, en montrant que le combat qui d'abord semblait excéder nos capacités nous concerne tous, à notre niveau. [...] L'orientation à développer consiste peut-être à envisager la littérature comme initiatrice d'une réflexion différente, engagée sur

le monde, une fois que la logique économique a été épuisée : la littérature *succéderait* à l'économie. (Florey 2006, p. 246)

L'engagement de Desjardins se déploie ainsi dans le regard qu'il porte sur les effets de l'économie poussée à l'excès, qui réifie les individus et donne lieu à plusieurs formes de souffrances (dépression, angoisse, solitude, perte de l'estime de soi, etc.). Sa démarche présente ainsi des traits d'une idéologie de la reconnaissance, au sens où l'entend Axel Honneth. Par son œuvre, Desjardins invite chacun à remettre la rationalité à l'avant-plan, seule capable de corriger les pathologies du temps présent.

Dans *La société du mépris*, Axel Honneth défend l'idée que la théorie critique porte le germe d'une éthique d'autoréalisation des sujets :

le passé historique doit être compris d'un point de vue pratique, comme un processus de développement dont les déformations pathologiques dues au capitalisme peuvent être dépassées uniquement en initiant un processus d'émancipation par la raison (*Aufklärung*) parmi les sujets impliqués. (Honneth 2008, p. 103)

Il nous semble que l'œuvre de Desjardins va en ce sens, en offrant comme garant un type de personnage qui se construit à contre-courant de la norme sociale et qui triomphe dans son entreprise. Visitant tour à tour les points de vue des riches, des bons et des mauvais pauvres, Desjardins expose l'omniprésence d'une rationalité économique à l'origine de la déficience de rationalité sociale actuelle. Du discours des riches se dégage une vision capitaliste du monde qui rappelle celle décrite par Georg Lukács dans *Histoire et conscience de classe* (1923), telle que reprise par Honneth dans son ouvrage : « le capitalisme fait prédominer une forme de praxis qui astreint à l'indifférence envers la valeur d'autres êtres humains » et qui transforme les sujets en « "spectateurs impuissants" devant des événements coupés de leurs besoins et de leurs intentions. » (Honneth 2008, p. 120) Le discours sur les bons pauvres ne propose pas une vision bien différente, notamment en ce qui concerne l'impuissance des sujets, bien qu'il insère un rapport à l'Autre réglé sur la compassion.

Chez Desjardins, seule l'existence du mauvais pauvre est susceptible de créer une convoitise, vu la disposition de ce dernier à jouir de la vie sans s'astreindre aux responsabilités sociales ni y sacrifier son âme. Il y a bien chez lui quelque chose qui fait rêver, qui fait naître chez l'auditeur, plus encore que le statut de riche, une soif de liberté. Les riches étant trop absorbés par leurs soucis de productivité, ils ont cessé de rêver à un

projet rassembleur, et puis tous ne peuvent être riches. Par sa capacité à passer à l'action et par sa ruse, le bum réussit à libérer sa personne sans écraser les plus faibles et à s'autoréaliser dans une société qui ne voudrait lui laisser qu'une place de perdant. Le mauvais pauvre accède ici au statut de héros parasitaire qui triomphe d'un système qui se laisse voir comme indétrônable.

## CONCLUSION

Délaissant la cause nationaliste, Richard Desjardins convie son public à se rassembler au sein d'une communauté plus large. La conscience humaniste de Desjardins qui s'articule autour d'une valorisation de la liberté est génératrice de compassion et de solidarité rassembleuse. L'ACI remet ainsi les pendules à l'heure, non sans un clin d'œil complice à ses interlocuteurs : « C'est qu'à un moment donné, il faut toujours que tu escomptes que le monde [a] une tête sur les épaules, et puis le cœur à la bonne place. Quand tu pars de ce principe-là, tu vas toujours être capable d'aller [le] rejoindre. » (Desjardins 2007, en ligne)

Malgré les apparences, la typologie du bon et du mauvais pauvre, telle que représentée dans l'œuvre de Desjardins, ne sert pas, comme c'est le cas par exemple du roman populaire, « un cadre préfabriqué » qui renverrait « l'opposition des bons et des méchants dans la lutte du Bien et du Mal » (Constant, 1996 : 117). Bon, peut-être un peu. Mais surtout, elle transforme l'imaginaire collectif, en donnant à voir le bon pauvre comme un « allié malgré lui » du Mal (incarné par le riche), du fait qu'il contribue à l'enrichissement de celui-ci, et le mauvais pauvre comme une espèce de héros capable de déjouer le pouvoir corrompu.

Les caricatures des riches et l'empathie à l'égard des pauvres dans le discours chanté de Desjardins participent ainsi d'un imaginaire social dont les effets s'étendent à la fois à l'échelle de l'individu (non plus isolé, mais inscrit au cœur d'un *nous*), des groupes sociaux (où les vainqueurs ne sont plus ceux que l'on attendait) et du macrorécit (dans la mesure où le concept de travail comme outil d'évaluation de réalisation de soi se trouve dépassé par le niveau de liberté des individus). Ancré dans le présent mais conscient du



passé et soucieux de l'avenir, Desjardins propose une œuvre qui déborde les frontières spatio-temporelles, d'où son influence sur l'imaginaire culturel francophone :

Non seulement le poète-chansonnier enracine-t-il son combat ici et maintenant dans cet Abitibi qui l'a vu naître, mais son action transcende simultanément le seul territoire réel pour s'immiscer dans celui plus vaste de l'imaginaire, là où prend racine la conscience aiguë des choses, celle qui peut vraiment transformer le monde. (Lazure 2007, p. 5)

### 3. Le pauvre en cavale. Fêtes, musique et aventures dans l'œuvre de Bernard Adamus

Il faut un fou dans chaque île du monde.  
- Félix Leclerc, *Le fou de l'île*

À ses débuts sur la scène musicale en 2009, on a tout de suite comparé Bernard Adamus à Plume Latraverse. Il est vrai que plusieurs affinités lient les deux artistes, suivant une filiation que ne dément pas Adamus :

Je m'en sors pas, la personne que j'ai le plus écoutée au Québec, c'est Plume Latraverse. Il faisait du bon folk, du bon blues, du bon rock. [...] Alors quand tu écoutes Bobépine ou la version rock de Mouton noir, c'est magique. (Adamus dans Papineau 2012b, en ligne)

Non seulement Plume fait-il partie de ses influences musicales, mais on peut lire son héritage dans certains titres d'Adamus, tels *Brun, N° 2* ou « Le bol de toilette ». Outre le renvoi à la couleur brune et les allusions aux matières fécales, Adamus est également un héritier de Plume par la forme de ses textes. Cette dernière va à l'encontre de la « rectitude esthétique », pour reprendre les mots de Mario Leduc, décrivant en 2003 l'œuvre de Plume. (Leduc 2003, p. 11-12) Il semble que, malgré le caractère singulier des chansons de Latraverse, ce dernier ait engendré quelques rejetons, dont Bernard Adamus est un illustre représentant. Qui plus est, l'ethos projeté par Adamus n'est pas sans rappeler celui du poète de tavernes, que nous avons vu chez Plume. Une coupe de cheveux originale, un discours qui évoque une vie de bum<sup>105</sup>, un penchant non dissimulé pour l'alcool, un langage cru, parfois soutenu par un registre familier<sup>106</sup>, sont autant d'éléments qui lui composent une image de délinquant. « J'ai toujours été crotté dans la vie, j'ai toujours aimé la musique crottée, je suis de même », révèle-t-il. (Adamus dans Papineau 2012b, en ligne)

Cette posture du chanteur semble déléguée aux êtres qu'il dépeint dans ses textes, puisqu'on imagine, dans un premier temps, que ses personnages vivent principalement en marge de la société. Mais l'analyse du discours révèle qu'il s'agit plutôt de gens ordinaires.

---

<sup>105</sup> Ainsi, Adamus n'a jamais caché son interdiction de voyager aux États-Unis pendant cinq ans.

<sup>106</sup> « Devil câliss! » sont les paroles qu'il a prononcées à la fin de son discours de remerciements lors de la réception de son Félix dans la catégorie Révélation de l'année en 2010 au Gala de l'ADISQ.

L'ethos préalable de l'artiste joue certainement un rôle dans notre approche interprétative de l'œuvre. Mais aurait-il à lui seul le pouvoir de transformer ces vies triviales en véritables épopées modernes « de vaincus », pour parler dans les termes de Michel Woronoff<sup>107</sup>? Se limiter à cette hypothèse serait négliger la verve d'Adamus, sa capacité à poétiser un quotidien souvent triste et morne. Sur ce plan, il partage encore des affinités avec Plume, de même qu'avec Desjardins, lequel a également été une source d'inspiration pour Adamus : « Son disque au Club Soda, ç'a été une révolution dans mes oreilles. À ce moment-là, je me suis dit : "O.K., y a un gars qui peut être meilleur que Plume." » (Adamus dans Papineau 2012b, en ligne) Fort de ces influences, Adamus s'inscrit dans la continuité de ces deux artistes qui réussissent le tour de force de susciter un intérêt pour la pauvreté et la délinquance, en les rendant presque enviables, sans pour autant tomber dans les bons sentiments. Il y a chez Adamus des qualités discursives et des stratégies de ramaillage qui méritent d'être examinées dans le cadre de cette recherche. Alors que Plume refuse la convenance sous la forme de caricatures opposant les bien-pensants et les marginaux libres d'esprit, que Desjardins défend les intérêts des laissés-pour-compte par le biais d'une complicité nouée avec ceux-ci et fait des mauvais pauvres les symboles d'une liberté difficile à gagner, Adamus propose, comme ses deux prédécesseurs, un discours réfractaire aux valeurs dominantes en même temps qu'un resserrement du tissu social, en faisant cohabiter dans une même sphère marginaux et gens ordinaires.

Au discours néolibéral qui valorise la démesure économique et matérielle, l'œuvre d'Adamus semble de prime abord opposer une autre forme de démesure : celle du vécu, des expériences amoureuses, humaines et éthyliques. Ses textes tracent de continuel va-et-vient entre les moments solitaires et les instants festifs, l'un étant un remède aux autres et inversement. Les rapports au monde proposés rejoignent la part d'ordinaire qui nous habitent en même temps qu'ils font naître un imaginaire attrayant, qui vient cependant avec son lot de contrecoups. L'analyse des chansons de Bernard Adamus fait ressortir que ce discours prenant l'apparence d'une contestation des valeurs néolibérales n'échappe pas à ces dernières lorsqu'il est question de rapports amoureux. Dans cet ordre d'idées, l'œuvre d'Adamus est sans doute la plus réaliste de notre corpus principal.

---

<sup>107</sup> WORONOFF, Michel (2000). « L'épopée des vaincus », dans Pierre FRANTZ (dir.), *L'épique : fins et confins*, Coll. « Collection littéraire », Paris, Presses Universitaires Franc-Comtoises, p. 9-22.

## LE MARGINAL DOUÉ (ÉTHOS PRÉALABLE)

La marginalité est une des caractéristiques des bluesmen. Que leur misère s'exprime dans une plainte ou une critique plus formelle, il n'en demeure pas moins que leur difficulté de vivre dans cette société est largement manifeste. D'ailleurs, on les apprécie généralement pour leur authenticité. Ils n'ont rien à perdre car ils sont des perdants au point de départ dans leur nouveau pays.

- Gérald Côté, *Les 101 blues du Québec (1965-1985)*

## L'ACI

Polonais d'origine, Adamus débarque à Montréal à l'âge de trois ans en compagnie de sa mère et de son frère. Lorsqu'on lui parle de ses origines, il dit être assez étranger à celles-ci vu son arrivée au Québec dans le très jeune âge et affirme se sentir Québécois, et Montréalais, avant tout. En musique, il a d'abord été connu sous le nom de Révérend, artiste de reprises de blues. Un peu avant 2009 et après la naissance de sa fille, il a voulu ajouter à ce genre musical une touche personnelle. C'est ainsi qu'il en est venu à composer ses propres chansons en français, tout en préservant l'essence du blues (sa sonorité, ses thèmes sombres), et en l'enrichissant de sons issus d'autres genres musicaux : folk urbain, jazz de style Big Band et New Orleans, rap, pour ne nommer que ceux-là. Bernard Adamus délaisse alors son premier nom de scène pour chanter des textes signés de son vrai nom, une façon « d'être soi-même », comme il l'affirme à l'émission radiophonique « L'actualité musicale » (2009, en ligne) sur la défunte chaîne *Bande à part*. En faisant du blues son genre musical de prédilection, Adamus inscrit son œuvre dans une tradition engagée :

Malgré les transformations qu'a subies le blues, sa fonction sociale demeure semblable d'une époque à l'autre. En effet, en s'opposant à l'image américaine de réussite et de succès, par leur façon provocante d'aborder la sexualité, par exemple, les tenants du blues [...] ont un point commun : ils se sentent mal à l'aise dans leur Amérique. Ainsi, le blues devient l'expression même de la contestation de l'ordre social, parce qu'il témoigne de l'hypocrisie de cet ordre. (Côté 1992, p. 30)

Il est vite remarqué tant par le public que par la critique et son talent est récompensé

dès ses premiers enregistrements. Comme Richard Desjardins, il fait paraître à compte d'auteur son premier opus, *Brun* (2009). La même année, il remporte six des dix prix attribués par le Festival en chanson de Petite-Vallée, en plus du prix Écho de la SOCAN<sup>108</sup> (qui, lui, récompense la chanson la plus créatrice et artistique de l'année) pour la pièce « La question à 100 piasses ». Il obtient en outre le premier prix du concours de la Relève en Blues 2009 dans le cadre du FestiBlues international de Montréal. À l'automne, cette année-là, la maison de disques indépendante Grosse boîte lui offre un contrat et réédite l'album *Brun*. Une telle reconnaissance de la qualité de l'objet a pour effet immédiat de renforcer la notoriété de l'ACI. S'ensuit un déferlement de prix importants : lauréat des Francouvertes, du Grand Prix de la relève musicale Archambault, du Félix Révélation de l'année au gala de l'ADISQ et de 4 prix GAMIQ<sup>109</sup> (Artiste de l'année, Chanson de l'année, Révélation de l'année et Album folk/country de l'année) dans la seule année 2010, ainsi que du prix Félix-Leclerc en 2011. En 2012, il signe un deuxième album, *No 2*, qui connaît lui aussi un accueil favorable du public et de la critique. Il fait paraître en 2015 *Sorel Soviet So What*, son plus récent album à ce jour, pour lequel il remporte le Félix Album alternatif de l'année au gala de l'ADISQ 2016. Ces multiples distinctions, couplées à la singularité de son œuvre et à l'enthousiasme qu'elle fait naître, lui auront permis de parcourir maintes fois le territoire du Québec en plus de le mener à l'étranger (France, Pologne, États-Unis, Suisse) à plusieurs reprises. En moins de neuf ans, soit de la parution de *Brun* à la fin de la tournée de *Sorel Soviet So What*, il a donné près de 1000 spectacles. C'est donc assez rapidement mais non sans travail que ce jeune artiste s'est taillé une place de choix sur la scène musicale québécoise, entretenant d'un album à l'autre une esthétique bien particulière de la pauvreté. Adamus dégage l'image mythique du *self-made man*, parti de rien et ayant réussi à se construire une carrière musicale solide, avec très peu de moyens.

Avec sa stature imposante, son look atypique et son discours débridé, Bernard Adamus ne laisse personne indifférent. Les critiques soulignent son langage cru et son côté irrévérencieux, l'aspect rugueux, grinçant, pour ne pas dire *trash* de son blues, tout autant que l'authenticité de sa démarche, l'énergie rassembleuse qui émane de ses pièces, notamment en spectacle, tout comme le caractère poétique de ses textes. S'il prend

---

<sup>108</sup> Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique.

<sup>109</sup> Gala alternatif de la musique indépendante du Québec.

principalement le parti du monde pauvre dans *Brun*, c'est davantage un portrait du monde ordinaire qu'il dresse dans *No 2*. Puis, *Sorel Soviet So What* expose principalement les déboires et aventures amoureuses d'un homme pour qui la vie est un feu roulant. Dans les trois albums, le quotidien occupe une place importante. La principale force d'Adamus réside dans la capacité qu'il a de renvoyer une image fascinante et authentique de vies qui pourraient, dans la mire de quelqu'un d'autre, n'avoir rien d'exceptionnel. Cet effet découle entre autres du recours fréquent à la focalisation interne; la perspective proposée n'est pas celle d'un homme qui observe le lion dans sa cage, mais bien celle du lion dans la cage, favorisant, par le fait même, l'incorporation de l'œuvre par un public friand de discours inédits.

### **La démarche**

Dans ses prestations, Adamus adopte une posture qui se confond aisément avec celle de ses personnages : en témoignent la quantité d'alcool consommée sur scène et le plaisir de jouer de la musique exprimé par le chanteur. Chez lui, il n'y a pas de distinction évidente entre l'ACI et le garant. Il admet d'ailleurs écrire des « chroniques » sur sa vie. La théâtralité colle ainsi à la narrativité, comme nous le verrons dans l'analyse du discours. Sans doute est-ce l'une des raisons pour lesquelles on évoque si souvent l'authenticité d'Adamus. Le fait de le voir boire et fumer (la cigarette, s'entend) durant ses concerts peut donner l'impression que les histoires de fêtes bien arrosées décrites dans les chansons sont bien réelles, qu'elles sont inhérentes au mode de vie du chanteur. À partir du moment où la corporalité que l'on assigne au garant se rapproche de la vie de l'être empirique, l'identité discursive s'en trouve renforcée, sinon légitimée. Si le discours sur la pauvreté et la marginalité est généralement reçu avec méfiance de par l'étiquette misérabiliste qu'il peut induire, ici, le doute se dissipe quand on étudie l'adhésion de celui qui prend en charge le discours. Évidemment, une telle perception ne saurait être validée, à moins qu'on connaisse personnellement l'artiste. Il ne faut pas négliger par ailleurs que bon nombre d'artistes qui se produisent principalement dans les bars ou dans les salles où l'on vend de l'alcool (comme c'est le cas d'Adamus) en consomment durant leurs prestations. Le penchant pour l'alcool manifesté en spectacle par Adamus ne saurait donc faire de lui un « délinquant »

pour autant. N'empêche que l'image renvoyée au public en spectacle accentue la figure de bum qui suit l'artiste.

En entrevue, l'ACI joue de simplicité et de réserve, tout en collaborant avec la personne qui l'interviewe. Son parler emprunte simultanément aux registres familier et soutenu, laissant entendre une assurance, voire une éloquence, en même temps qu'un désir de parler pour être entendu. Ses réponses témoignent d'un franc-parler et ne visent pas à enjoliver le discours sur soi<sup>110</sup>. À la différence de Plume, l'image qui lui est associée n'en est pas une caricaturale, du moins pas autant; elle correspond à celle d'une personne authentique, chez qui l'agir et l'être sont indissociables, négligeant l'importance que certains pourraient accorder à son paraître.

L'iconicité qui accompagne le paratexte participe à cette image de simplicité et d'anticonformisme. Sur la pochette de *Brun*<sup>111</sup>, on voit de profil le chanteur allongé sur un divan beige et usé, une bière dans la main, une cigarette dans l'autre, vêtu d'un imposant manteau de fourrure brun. Ses doigts paraissent sales. Bien que la tête de l'homme sur l'image soit tronquée, tout porte à croire qu'il s'agit bien d'Adamus, puisque c'est le manteau qu'il porte sur la pochette du disque simple *Rue Ontario* (2010), dans le vidéoclip de sa pièce « La question à 100 piasses » et lors de ses premières entrevues à la télé. Le titre de l'album est manuscrit sous le nom de l'artiste qui, lui, est dactylographié. La couleur prédominante est évidemment le brun et l'amalgame du poil, de la cigarette et de la bière sur fond marron donne à la scène des airs « malpropres ». À l'intérieur du livret, les textes des chansons ont été manuscrits sur des sacs en papier brun, découpés et récupérés pour l'occasion. Ces sacs ont été déposés sur un plancher – la photo propose une vue en plongée –, lequel change pour chaque texte, comme si de chanson en chanson, on parcourait les différentes pièces d'une maison<sup>112</sup>. Les fautes d'orthographe commises par le transcripateur ont été en partie corrigées au crayon par des ratures et des gribouillages. Aucune imperfection n'est camouflée. Certains textes sont manquants et ont été remplacés par des illustrations en lien avec la pièce qu'elles représentent. L'une d'elles, celle de la

---

<sup>110</sup> Il ne cache pas certains moments où il a gâché des prestations en sombrant dans des excès. (Voir <https://www.youtube.com/watch?v=h0Sj1cTFViQ>)

<sup>111</sup> Voir Annexe 5.

<sup>112</sup> Une telle intimité sera renforcée dans l'analyse des chansons où l'intériorité de l'énonciateur nous est amplement dévoilée.

chanson « La foule », reprise d'Édith Piaf, a été exécutée par une fillette – enfant d'Adamus – et montre deux musiciens sur une scène jouant devant une foule. Les dernières pages du livret<sup>113</sup> présentent une photographie d'Adamus, sous le même angle que sur la couverture, mais avec un plan reculé, de sorte que l'on voit cette fois une partie de sa tête, mais non son visage, qui est caché par son bras brandissant une chaussette au bout de sa main gauche, la droite tenant une cigarette. Au mur, derrière le divan, des peaux d'animaux morts – on dirait des hermines –, suspendues, tête et pattes pendantes. Enfin, à l'endos du livret<sup>114</sup>, on trouve les feuilles de paroles (les sacs en papier brun découpés) empilés sur un plancher de bois; au-dessus de la pile, l'un des sacs est chiffonné en boule. L'ensemble illustre parfaitement le titre de l'album : beaucoup de brun, une ambiance plutôt sale et une pochette vraisemblablement confectionnée avec les moyens du bord. Le décor prime, alors que l'artiste s'y fond, anonyme. L'image de l'artiste sur la pochette n'en est pas une de « vedette », loin de là. L'accent est plutôt mis sur l'ambiance et les textes.

L'image visuelle renvoyée par *No 2* s'inscrit en continuité avec le premier opus. Sur la pochette de couverture<sup>115</sup>, il y a une assiette blanche transformée en cendrier (très sale, contenant un mégot et quelques feuilles mortes), à côté de laquelle git une figurine de bélier renversée (sale également). Le tout sur un fond de planches de bois dont la peinture s'est dégradée avec le temps et apparaît ternie par la terre noire. Quelques feuilles mortes jonchent le décor. À l'endos de la pochette, un tableau du même ordre avec une vue en plongée sur un montage d'objets hétéroclites : des pièces de métal rouillées dont l'usage paraît obscur, une corde jaune tout emmêlée, l'assiette-cendrier de la couverture, de vieilles planches de bois abîmées, deux bouteilles de bières vides, un petit flamand rose en plastique semblable à ceux que l'on met dans les verres à cocktail (long cure-dent servant à mélanger le contenu du verre). Une nature morte suggérant un restant de fête qui aurait pu avoir lieu à l'automne et qui réapparaît après la fonte des neiges, d'où la saleté qui s'incruste. L'image imprimée sur l'objet-disque est celle d'un cendrier très sale, dans lequel s'entassent quelques mégots de cigarette. À l'intérieur de la pochette, dans le livret, les paroles sont écrites à l'ordinateur, superposées à différents arrière-plans : du gravier,

---

<sup>113</sup> Voir Annexe 6.

<sup>114</sup> Voir Annexe 7.

<sup>115</sup> Voir Annexe 8.



des planches de bois à la peinture écaillée (semblables à celles qui se trouvent sur la pochette), de la tôle et du métal rouillés et tachés, une vitre cassée... Ici et là, un oiseau mort, la jambe démembrée d'une poupée, des pièces de métal, des altères, une fiente d'oiseau, d'autres feuilles mortes. S'en dégage une atmosphère lugubre, qui n'est pas sans évoquer les déchirures, le deuil, le froid, les fêlures. Finalement, sur la dernière page, une touche plus humoristique : une photographie retravaillée d'Adamus arborant un look des années 1970-1980, mi-hippie, mi-disco (cheveux crépus, moustache touffue et duveteuse, chemise fleurie déboutonnée jusqu'au thorax). Cette image d'autodérision – seule photo de l'artiste dans la pochette – le présente sous des airs plutôt ridicules et détonne par rapport à la présentation matérielle générale de l'album. Sous la photo, on trouve la mention « consensus... ». Les points de suspension donnent à penser à une *inside joke*, ce qui expliquerait la présence de cet élément hétéroclite dans un ensemble par ailleurs homogène. Faut-il souligner ici le jeu de sonorités que présente le mot « consensus » (« qu'on s'en suce »), homophonie qui rappelle le franc-parler de l'artiste, tout autant que son laisser-aller? La pochette de *Sorel Soviet So What* est quant à elle beaucoup plus sobre et participe moins de l'iconicité proposée par les deux premiers albums. Pour cette raison, nous ne nous y attarderons pas.

Des vidéoclips de l'artiste constituent d'autres univers symboliques liés au type de pauvreté relevé jusqu'ici. Celui de la chanson « Ouais ben<sup>116</sup> » (N2, 2012) insère le garant dans un monde plutôt sale, pauvre et, à la limite, inquiétant. Tourné dans les bayous, le vidéoclip présente des gens habitant des maisons insalubres, buvant dans un pot de café dans lequel baigne une grenouille, tirant du fusil, dansant avec une machette, détruisant un vieux camion à coups de masse, cachant du fric dans des peaux d'animaux morts... Le vidéoclip de « La question à 100 piasses<sup>117</sup> » (B, 2009) donne à voir des gens ordinaires – bons et moins bons -, des itinérants et d'autres qui se situent à mi-chemin entre les deux. Chacun laisse transparaître un certain malaise sur le plan social ou individuel. Le vidéoclip

---

<sup>116</sup> Lien vers le vidéoclip :

<http://www.youtube.com/watch?v=vRXX6XRjAk>. Les seuls acteurs dans le clip sont ceux qui jouent le couple principal; tous les autres sont des habitants de la Louisiane, rencontrés à l'occasion du tournage.

<sup>117</sup> Lien vers le vidéoclip :

<http://www.youtube.com/watch?v=QsIRzOwzrmg&list=RDvRXX6XRjAk&index=3>.

d'« En voiture mais pas d'char<sup>118</sup> » (SSSW, 2015) constitue pour sa part une sorte de western. On y trouve un garçon d'une dizaine d'années traînant dans un saloon où des femmes dansent et escortent la clientèle masculine dans les chambres. Adamus y incarne un mariachi. Le shérif entre, cherchant avidement le garçon, que l'on présume être un jeune voyou, vraisemblablement au mauvais endroit vu son jeune âge. Par le truchement de camouflages, il échappe à l'homme de loi. Ce dernier s'assoit à une table pour jouer une partie de poker avec Adamus le mariachi. Le chanteur-musicien l'emporte, prenant au shérif tout son avoir, y compris l'étoile qui lui confère son pouvoir. Le mariachi empoche le butin et quitte avec l'une des femmes. Le vidéoclip se termine sur cette scène de victoire. Il n'est pas anodin qu'Adamus y joue un rôle autoreprésentatif, incarnant un chanteur. Cela permet d'une part sa présence dans ce décor fictif et renvoie, d'autre part, une image positive de la figure de l'artiste. Par la médiation qui s'opère entre la posture du bum relatant des mauvais coups menés lors de son enfance – propos de la chanson – et le travail que l'artiste exécute aujourd'hui – raconter sa vie en chanson –, l'énonciateur montre qu'il a réussi, malgré des débuts peu prometteurs, à tirer son épingle du jeu.

La simplicité matérielle de *Brun* aurait pu être le fruit d'une contrainte monétaire. On y avait notamment troqué le studio d'enregistrement pour le salon de l'artiste, le temps d'enregistrer la pièce « Avec les doigts de ma main (Alcoologie)<sup>119</sup> » (B, 2009). Or la reprise de cette esthétique dans *No 2*, même lorsque les affaires vont bien<sup>120</sup> pour l'artiste, témoigne d'un parti pris assumé. Ce choix ne nuit pas à la qualité de l'œuvre; nous croyons au contraire qu'il y participe. Il arrive même que le son du disque s'apparente à un son « en conserve », pour ne pas dire « en ca-canne ». On constate que les moyens évoluent et s'améliorent en quelque sorte après *Brun*, mais le son brut demeure, avec ce que cela implique d'imperfections. On a l'impression qu'une épaisse fumée de cigarette traverse la pièce « Entre ici et chez vous », tellement il y a quelque chose de lourd dans le son, matérialisant en quelque sorte l'atmosphère de tournée décrite dans la chanson. Ailleurs, certains ratés sont conservés dans l'enregistrement, renvoyant une image humaine de

---

<sup>118</sup> Lien vers le vidéoclip :

<https://www.youtube.com/watch?v=Es6SRXYtv4g>.

<sup>119</sup> Dans le livret, on retrouve la mention suivante : « *What you hear is what I did* (enregistré dans mon salon) ».

<sup>120</sup> Nous ne prétendons pas que l'artiste est devenu riche avec le succès de son premier album, mais il y a lieu de croire qu'il aurait pu s'offrir des moyens d'enregistrements permettant une autre qualité sonore.

l'artiste, qui procède avec les moyens du bord. À la fin de la chanson « Le scotch goûte le vent », sur l'album *No 2*, on entend Adamus commenter sa prestation : « J'pense que j'ai été moins bon, mais meilleur. » Et quelqu'un de répondre : « Ben c'est ça! Peut-être que c'est ça qui fallait... Que toi tu sois encore moins bon, pour que ce soit meilleur... [éclats de rires] ». Il y a de l'humour dans cet échange, mais on y relève un aspect central de l'esthétique d'Adamus : la qualité passe par le défaut.

Par les airs de folk et de blues qui caractérisent son répertoire, Adamus souscrit à des genres musicaux traditionnellement associés aux écorchés et aux laissés-pour-compte. Ces accents de tristes rengaines évoquent des déboires, mais aussi, d'une certaine manière, une résistance aux valeurs et à la culture dominantes. Notons la récurrence de l'harmonica, ami fidèle du pauvre vagabond, et le son de cet instrument, qui connote une certaine solitude. En spectacle, lors de la tournée *Brun*, malgré une imposante contrebasse, d'autres instruments témoignaient d'une simplicité de moyens. Pensons entre autres à la batterie du percussionniste Éric Villeneuve qui n'était en fait qu'une grosse caisse. De même, lors d'une entrevue<sup>121</sup> à *Bande à part*, dans le cadre d'une session « Party de cuisine », Adamus et sa bande interprètent la pièce « Rue Ontario », en n'employant, littéralement, que les moyens du bord, à savoir cuillère de bois percutée sur le réfrigérateur, casseroles, spatules et plaque à biscuit, tapage de main avec des mitaines de four, manche à balais cogné sur le plancher et porte de cuisinière que l'on ouvre et referme avec énergie. Ce mode de fabrication jumelé au propos de la chanson illustre que la pauvreté de moyens n'est pas un empêchement à l'expression des voix marginalisées et qu'il est toujours possible de faire « a'ec c'que t'as quand tu n'as pas ». (« Arrange-toi avec ça », *N2*, 2012)

Que ce soit par le discours rapporté par les critiques, journalistes et chroniqueurs musicaux, par la présentation de soi lors de sorties publiques ou de prestations musicales, Adamus se construit un ethos qui reflète une image de bum. L'ethos d'Adamus ne se limite cependant pas à cette figure. Elle est beaucoup plus complexe. Cette image est aussi celle d'un homme ordinaire, capable d'échanger, de s'exprimer avec éloquence en entrevue, qui reconnaît son succès sans pour autant adopter la posture d'une « vedette ». L'iconographie

---

<sup>121</sup> Lien vers l'interprétation de cette chanson : <http://www.youtube.com/watch?v=4kRBeqkYEEE>.

que l'on trouve dans les pochettes de ses premiers albums annonce une œuvre d'une simplicité brute, sans léchage ni artifice, où le décor prime sur l'individu.

### **SEXE, ALCOOL ET BLUES (ETHOS DISCURSIF)**

La carrière d'Adamus, encore toute jeune, n'a pas encore couvert une décennie. Pour cette raison, l'analyse du discours ne sera pas divisée en époques, comme nous l'avons fait pour l'étude des oeuvres de Plume et de Desjardins, mais bien en un seul bloc, en l'associant aux années 2010, donc en continuité avec le parcours de Desjardins. De plus, contrairement aux deux autres ACI, Adamus ne met pas en forme plusieurs types de pauvres et les riches n'occupent pratiquement aucun espace dans son discours. L'énonciateur prend, d'une chanson à l'autre, des traits assez homogènes, et se voit, selon les moments, affecté par des pauvretés de natures diverses (affectives, économiques, identitaires). Pour cette raison, nous nous attacherons à ces formes de pauvretés qui marquent le personnage central des pièces et aux moyens qu'il emprunte pour fuir sa misère. Cette étude discursive nous mènera, comme dans les analyses précédentes, à la figure du garant du discours, puis à une réflexion sur la portée critique pouvant se dégager d'une telle figure.

### **Un quotidien en perte de repères**

Le sujet et énonciateur du discours se présente comme un artiste vagabond, flirteur, sans-le-sou, avec un fort penchant pour l'alcool. Faisant le constat de sa situation financière, l'énonciateur de « La question à 100 piasses » compose avec l'embarras qui est le sien : « C'est la démence vasculaire ». (B, 2009) Son sentiment de faillite tient principalement à son incapacité d'agir pour quelque avoir que ce soit :

Y'a la job qui m'appelle, pas autant qu'mon litte à' maison  
[...]  
Chus comme un enfant fou qui compte ses billes  
Y'es garroche comme un malade dans une allée d'quilles

La question approche a'm'bourdonne dins' oreilles  
Si j'veux du miel y faut-tu vraiment qu'j'fasse comme l'abeille?

La figure de l'enfant qui dilapide ses billes rappelle celle du mauvais pauvre de De Saint-Denys Garneau, alors que l'allusion à l'abeille renvoie l'image d'un individu empêtré dans une certaine passivité et dans ses questionnements, admettant qu'il n'est guère motivé à se rendre productif. Alors que les autres travaillent, lui attend le retour de celle qu'il aime. Cette figure du gars qui traîne dans son lit à l'heure où la plupart des gens sont au boulot revient dans d'autres pièces, telles « Les chemins du doute » (N2, 2012) et « Donne-moi-z'en ». (SSSW, 2015) Certaines sensations physiques confirment l'état de prostration. Dans « Les obliques », les sens de l'énonciateur sont en « grève » et il se trouve cloué au lit, « lourd comme fer ». (N2, 2012) Dans « Acapulco », la dépression s'empare de lui :

J'ai l'deuil au ventre pis l'empreinte dans l'sang  
[...]  
Juste le goût de rien chus pogné dins' quatre coins  
[...]

Dans ma patate, j'traîne comme un blues  
Y court, y chiâle, tout le long d'la rue. (« Acapulco », B, 2009)

Les sentiments de déchéance, de crainte et d'abattement participent à cette image d'anti-héros, de vaincu. Plusieurs chansons illustrent ainsi les multiples chutes du *je*. Dans « Entre ici pis chez vous » et « Fulton Road », les matins déchantent dû au sentiment amoureux qui n'a pas survécu à la nuit. D'abord, le départ de « la belle Anne Aubin » donne « un tour de rein » au cœur de l'énonciateur, pourtant habitué à ce genre de situation si l'on en juge la quantité de rencontres qu'il fait au cours de son voyage « entre ici pis chez [lui] ». (« Entre ici pis chez vous », N2) Puis, c'est avec la carrosserie complètement rouillée que le sujet repart de la rue Fulton, à Sherbrooke :

À moitié mort  $\frac{3}{4}$  pété dans le fond d'un Greyhound bus  
J'pognais la 10 up and down en m'testant l'écorce  
[...]

Mais là y faut que j'parte le moteur parce c'est déjà l'aube  
J'me suis enfargé l'cœur sur Fulton Road. (« Fulton Road », N2, 2012)

Dans cette pièce, la passivité du sujet est reconduite par le rappel de son statut de chômeur (« pas d'ouvrage, pas d'métier »). Une telle situation rend problématique le rapport que le sujet entretient au temps, créant un effet de surplace : « ça fait trois jours qu'y'est 11 heures ».

L'échec peut également provenir de la mise en doute. Tel est à tout le moins le constat de l'énonciateur des « Chemins du doute », confronté à sa pauvreté affective :

Les sentiers d'la crainte font les chemins du doute  
La peur fait des feintes  
Top corner t'es banqueroute  
Pis là tu r'gardes derrière  
Y'a personne avec les mains dins airs  
J'aime gros... fort... mal... croche... pis j'ai ben d'la misère.  
(« Les chemins du doute », *N2*, 2012)

Sa pauvreté matérielle est davantage dépeinte dans « La question à 100 piasses » et « Rue Ontario » (2010), quoique certaines pièces de *No 2* évoquent toujours le manque de ressources, dont « Arrange-toi avec ça ». L'énonciateur de cette chanson nous partage sa devise : « Tu fais a'ec c'que t'as quand tu n'as pas ». La pauvreté ici ne se laisse pas voir comme un obstacle, puisque le *je* affirme que ses préoccupations se trouvent ailleurs (« Ça dépend d'toi / De c'qui t'excite ») et qu'il réussit, malgré tout, à « s'arranger ». La pièce « Donne-moi-z'en » (*SSSW*, 2015), au titre opposé à la précédente mais dont le contenu est similaire, montre que les intérêts du *je* résident dans la fête ainsi que dans le plaisir d'être avec des amis et une femme :

Faque on les clenche, les jours intenses  
Des p'tits shooters, des pintes de blanche  
On lève le coude, on r'trousse les manches  
Faut battre des r'cords, assurer l'score  
[...]

Donne-moi-z'en juste de même  
Yinque de d'ça pis drette que là  
Paraît peut-être pas, mais m'a dire qu'a donne  
A beau être grande de même, t'en as plein les bras.

Le rythme effréné de cette pièce illustre à la fois l'ivresse, la frénésie et le caractère éphémère de ces moments d'extase qui durent plus qu'un week-end et ô combien plus excitants que les débuts de semaine qui lui « chauffe[nt] l'casque » quand vient le temps de replonger dans la réalité des « devoirs action items... » La chanson « Entre ici pis chez vous » (*N2*, 2012) met également en scène une communauté festoyante. L'énonciateur y relate une tournée sur le territoire québécois. Au groupe formé par la bande de musiciens et le directeur de tournées s'ajoutent les gens rencontrés dans chacune des villes visitées : « la belle Anne Aubin », Michaud (« a'ec son beau smile ses beaux néné »), « la gang à

Brissette », Miss Q (« la kingpin du look »)... L'énonciateur ne nie pas le caractère superficiel de plusieurs relations, lorsqu'il affirme qu'être le « [b]uddy de tout l'monde » fait par ailleurs de lui « l'ami d'une personne »<sup>122</sup>. Outre la pauvreté de moyens, une pauvreté affective se laisse ainsi deviner.

Le sujet a une facilité à s'entourer d'êtres qui le rassurent sur le plan social. N'empêche, il doit vivre avec la solitude causée par l'absence de l'autre, la femme aimée en l'occurrence. Bien que le sujet n'ait aucune difficulté à trouver de partenaires pour des histoires d'un soir, il semble qu'en ce qui concerne le long terme, ce soit autre chose. Dans plus d'une pièce, il évoque sans fausse modestie ses qualités d'amant : « Dis-toé j'fais ben l'amour, chus consciencieux quand que j'fourre / Pas d'détour, j'aime ton smile quand j'laboure tes contours ». (« Le fou de l'île », *B*, 2009) Mais ses prouesses au lit ne sauraient lui tenir lieu de vie amoureuse. La solitude causée par la difficulté à s'engager affectivement entraîne une souffrance qui n'est sans doute pas étrangère au penchant pour l'alcool. Inversement, on peut présumer que ces abus répétitifs vont avec l'absence de l'autre. La structure de l'album *No 2* est révélatrice à cet égard : la première et la dernière pièces de l'album présentent la même trame musicale et un contenu analogue, instaurant un sorte de leitmotiv et donnant à l'objet les traits d'un album concept. « Les obliques », chanson qui ouvre le disque, met en scène un *je* au lendemain d'une cuite, confronté au « revers de la nuit » et à la difficulté de combler celle qui l'accueille dans son lit, son corps [à lui] n'arrivant qu'à lui « chant[er] / une toune qui [l]'ennuie ». La pièce se termine par un aveu du *je* : « Moi chus lourd fer pis l'alcool c'est ma dope ». Onze pistes plus loin, on retrouve, dans « Les chemins du doute », ce même *je*, seul dans son lit cette fois, s'adressant tantôt à lui-même, tantôt à celle qui n'est plus là. Cet arrangement laisse entendre que le couple du départ aura été éprouvé par les *partys*, les voyages de tournées et les flirts amoureux qui tissent la trame musicale de l'album. La trompette en début de pièce évoque une expérience qui n'a pas réussi. L'effet de répétition entre le premier et le dernier morceau de l'album, leur tempo lent, les silences musicaux qui entrecouper les paroles, semblables à des hésitations, soulignent la monotonie d'un quotidien paralysant et

---

<sup>122</sup> Notons tout de même qu'il entretient des amitiés fortes qui durent malgré leur caractère parfois « heavy », « les gros travers » de chacun, « pis toutes [leurs] histoires de baisés », comme en atteste la pièce « 2176 » (*N2*, 2012).

les échecs continuels du *je*. Ce dernier, pris dans un cul-de-sac, « vir[ant] un peu seul dans [s]on moule », n'arrive pas à étancher sa soif d'évasion : « Rien n'me dérange / Pis toute me saoule ». Ce qui constituait chez Desjardins l'apanage de bien des pauvres, soit une vie amoureuse sans tracas, devient chez Adamus plus problématique. Si les aventures se multiplient, ce n'est pas par insouciance. Le sujet doit affronter la désillusion qui frappe sa vie sentimentale. Adamus construit ainsi une figure d'anti-héros, plus réaliste que celles construites par Plume et Desjardins, s'imputant la responsabilité de ses échecs.

Le *je*, personnage urbain, « fou de l'île, M-t-l, la ville » (« Le fou de l'île », *B*, 2009), arpente les quartiers Hochelaga-Maisonneuve, Rosemont, Longueuil, Plateau-Mont-Royal, en posant sur eux un regard familial. Il y observe des alcooliques, des démunis, des toxicomanes, des prostituées, des déprimés. Certains errent, telle la « belle Carolane » de 16 ans, « plantée là pis une smoke dins main au coin d'la rue Champlain ». (« Rue Ontario », *RO*, 2010) L'énonciateur lui adresse en pensée une question dont on devine la réponse : « T'attends-tu vraiment le bus ou tu fais rien qu'à semblant? » D'autres désespèrent :

Y'a des rêves en boucane  
Pis des remords de bonnes femmes  
Y s'accroche à ses 33 tours  
La musique perd de son charme  
La question approche mais la réponse est pareille  
Tu cherches de quoi à manger  
Qu'est-ce 'tu vas t'mettre dins oreilles? (« La question à  
100 piasses », *B*, 2009)

Ici, l'extrait présente les quatre formes de pauvreté abordées dans la thèse, à savoir la pauvreté identitaire, affective, matérielle et culturelle. Celui qui cherche en vain « une gig de fin de mois / À arrondir qu'est-ce qu'y'a pas », souffre bien au-delà de la précarité économique. Le passage « Y s'accroche à ses 33 tours » peut être interprété de deux manières. D'une part, le sujet confie que c'est par la musique qu'il surmonte les périodes difficiles – il en écoute et il en joue –, mais que cette fois, ce recours perd de son efficacité. Une telle hypothèse trouve un appui dans le dernier vers; alors que surviennent les besoins primaires comme se nourrir, le *je* se préoccupe surtout de ce qu'il va écouter en moment de disette. S'il semble accepter une faim non comblée, il n'est pas aussi à l'aise avec l'idée de le faire sans musique comme soutien. D'autre part, les « 33 tours » peuvent également renvoyer à l'âge du sujet, qui a « une trentaine d'années dans le corps ». La question (à



100 piasses) n'est alors plus « où sont les gros bidous? », mais où va ma vie? Sans femme, sans argent, sans rêve qui le tient en éveil ni forme artistique encore capable de le faire vibrer, l'affliction du sujet tient davantage à sa solitude qu'à sa pauvreté matérielle. Les deux derniers vers de l'extrait suggèrent que cette dernière ne fait que rendre plus évidente la première. Dans l'interprétation de la pièce, la voix d'Adamus se fait tremblante, comme affaiblie par les épreuves.

L'intégration de personnages « non conformes » ne poursuit pas explicitement de visée salutaire; il ne s'agit pas de prendre parti pour eux ni d'engager un discours politique. On ne milite pas ici. Ils font partie du décor, tout simplement; ils habitent la ville comme ils le peuvent, en s'efforçant de tenir le coup. Ils partagent l'espace urbain avec des artistes et des gens « ordinaires ». Le rapprochement entre des êtres aux statuts sociaux variés suggère une réinsertion des marginaux dans la sphère sociale commune, sans pour autant offrir de discours explicite à cet effet.

Ayant à commenter la « couleur » de chacun de ses albums, Adamus avance que *Brun* serait évidemment « brun », que *No 2* serait « noir » et que *Sorel Soviet So What* serait « gold ». (Impact Campus 2015, en ligne) Il est vrai que dans les deux premiers albums, rien n'est enjolivé. Dans ces décors *bruns*, voire gris foncé, c'est un portrait de la pauvreté qui est dressé, une pauvreté matérielle aussi bien qu'affective. Celle-ci se déploie dans des lieux qui, dans une certaine mesure, évoquent la misère ou le désespoir : des bars, des ruelles, « le bas de la côte<sup>123</sup> ». Il arrive que le sujet explore d'autres milieux plus aisés de la ville, mais sa place y est mise en cause :

Au 386 t'es là pis tu m'craches dessus  
Sur Park Avenue  
Tu m'fais accroire qu'chus pas l'bienvenu (« Les raisons », *B*,  
2009)

En tournée ou de passage dans d'autres villes, comme c'est le cas dans certaines chansons de *Sorel Soviet So What* et de *No 2*, le *je* atterrit dans des lieux festifs qui lui offrent des échappatoires temporaires à un quotidien qu'il cherche vraisemblablement à fuir. « Entre ici pis chez vous » (*N2*, 2012), relate les hauts faits d'une tournée ponctuée d'arrêts à Québec et à Jonquière, en passant par la Mauricie. Rencontres amoureuses et dégustations

---

<sup>123</sup> Faut-il le souligner, c'est souvent dans le bas de la ville que se trouvent les quartiers plus démunis. Dans le cas présent, il s'agit de la rue Ontario et du quartier Hochelaga-Maisonneuve à Montréal.

de bières sont au rendez-vous. Des rues de Sherbrooke (Wellington et Fulton) se présentent également comme des refuges contre l'ennui : une soirée « à bummer su'a Well » apporte plaisir et liberté, mais l'aube – comme la réalité – finit par rattraper celui qui s'est « enfargé le cœur sur Fulton Road ». (« Fulton Road », *N2*, 2012) Si le *je* passe beaucoup de temps à l'extérieur de chez lui, errant d'un quartier à l'autre et d'une ville à l'autre, il n'en évoque pas moins plusieurs lieux intimes. Fréquemment, il est question de lits, qu'il s'agisse du sien ou de celui où il échoue. On l'y trouve seul et léthargique, presque toujours dans l'attente de quelque chose. En l'absence de l'autre, cet espace devient froid et déprimant :

Le frette me fait dire que c'est mieux quand y fait chaud la nuit  
Les gyrophares maintenant ben fermés  
Le lobe de l'oreille sur le bord de ma tête, y est à moi  
M'ennuie d'toé  
M'ennuie d'toé. (« Blues pour flamme », *SSSW*, 2015)

Le sujet n'y fait que perdre son temps. (« Les chemins du doute », *No 2*) Il en va de même dans la chanson « Acapulco » (*B*, 2009), dans laquelle la femme aimée est loin de la maison, dans la chaleur du Mexique – la chaleur se trouve toujours du côté de la femme. La saison automnale et la grisaille qui l'accompagne accentuent le chagrin du sujet, qui affronte le climat de la même manière qu'une peine d'amour, apathique : « Les feuilles y'm'tombent dans face / Le vent y'm'fait la grimace ». Les feuilles mortes ne sont pas sans évoquer la mélancolie qui s'abat sur lui, alors que le vent automnal rappelle le froid ressenti par le *je* en l'absence de l'autre. Son espace intérieur a très certainement quelque chose d'étouffant, ce qui rend le quotidien morne et lui donne envie de fuir. C'est peut-être une telle suffocation qui lui fait dire, lorsqu'avec une femme il rompt avec la solitude :

Laisse-la donc ouverte la porte du balcon  
Pis on va faire l'amour tranquille à' maison  
Tes seins tellement chauds  
Ton corps tellement beau. (« Le scotch goûte le vent », *N2*, 2012)

Mais l'extrait donne aussi à penser que la chaleur de cette femme apaise la nostalgie du sujet, assez en tout cas pour qu'il ne soit plus nécessaire de monter la température à l'intérieur du logis, si difficile à maintenir confortable dans les moments de solitude. Lorsqu'il trouve refuge dans des bras féminins, la chaleur intérieure du *je* en est ravivée. La présence féminine suffit à transformer l'édredon de l'énonciateur en « playa » (« La brise », *B*, 2012), à donner l'illusion que les « couvertes pèsent une tonne » (« Les

obliques », *N2*, 2012) et à faire « fondre [l]a glace » qui le tient autrement dans une espèce de froideur. (« Avec les doigts de ma main (Alcoologie) », *B*, 2012)

La chanson « 2176 » (*N2*, 2012) évoque pour sa part un lieu de refuge particulier contre le temps qui passe (trop vite), les peines d’amour et autres déboires affectifs. À la différence des bars, lieux de naufrage ponctuels, le 2176 (appartement d’un couple d’amis) offre une possibilité d’évasion tout en demeurant un lieu intime. À cet égard, il est intéressant de constater que le seul fait d’être en ces lieux suffit à apaiser les tourments du sujet. Exit les flirts – même s’il y en a eu auparavant avec certaines des amies présentes –, exit la bière – au moment d’aller en quérir au dépanneur, l’amie Val arrive, qui fait rebrousser chemin au *je* pour lui donner « deux becs ». La communauté tissée serrée réunit des êtres aux vécus lourds à porter et trouvant au sein de cette amitié forte un lien d’attachement aussi bien que du réconfort :

On est-tu ben icitte au 2176 avec nos gros travers pis toutes nos  
histoires de baisés  
On est-tu ben heureux, tranquille on vire quasiment vieux  
Les fins de semaine ont laissé une coup’ de rides en d’sour de nos  
cernes (*N2*, 2012).

Il émane d’un tel lieu une forme de quiétude qui tient au vivre-ensemble de cette tribu réduite, imperméable à la fatigue et en dépit du caractère « un peu heavy » de cette amitié. Au moment de jouer la pièce en spectacle, les musiciens quittent la scène, laissant à Adamus le soin d’interpréter seul la chanson, renforçant du coup l’effet d’intimité ainsi créé. Sa voix est douce, à la limite sereine; le rythme posé et lent de la guitare et de l’harmonica appuie le sentiment de bien-être qui fait du « 2176 » un(e) air(e) de repos.

Ainsi, les repères spatiaux indiquent à la fois un repli du sujet (confiné dans une intériorité étouffante consécutive à un problème qui s’incruste<sup>124</sup>) et une ouverture sur le monde extérieur (sorte de porte de sortie l’empêchant de sombrer dans l’angoisse). L’hétérogénéité des lieux renvoie une image de vagabond qui fait partie du monde, malgré sa grande solitude. Même s’il se sait responsable de ce qui lui arrive, l’énonciateur sent bien que quelque chose lui échappe. Se croyant incapable d’atténuer sa souffrance ni de ralentir le temps qui passe, il provoque lui-même une distance, peut-être pour se prouver

---

<sup>124</sup> Ce que laisse entendre la chanson « Le problème » : « Faut qu’tu mett’ le doigt d’ssus su’ l’affaire qui t’dérange / [...] // Faudrait qu’t’envoyes ça aller... / Mais l’problème reste juste ben en d’dans d’toé... » (*N2*, 2012)

qu'il a une certaine prise sur les événements ou encore pour combler un besoin impérieux de fuite :

Y fait chaud  
J'dors pas  
Chus tellement ben ici bas  
Mais comme tu resteras pas  
Faut ben que j'parte de là. (« Y fait chaud », *B*, 2009)

S'il lui arrive d'être toisé par le regard arrogant de certaines personnes sur lui (« Des gars ben fiers / Ça t'pointe du doigt / Sont là, "R'garde ça / Checkes-y l'allure" », « Arrange-toi avec ça », *N2*, 2012), on ne saurait dire du sujet qu'il se place dans un rapport d'exclusion. Il n'est en réalité qu'un être solitaire, qui cultive sa différence en même temps que son appartenance à une communauté qui le ramène au social. Un pont est ainsi jeté entre le *je* intime et le *je* public, qui tient au regard posé sur le monde. La fuite du réel résulte parfois d'un regard altéré par les vapeurs éthyliques, mais ce n'est jamais de façon naïve que le sujet échappe à autrui; c'est dans le but de se dérober à la souffrance ou à des valeurs qui ne le rejoignent pas. Ajoutons que malgré le refus d'affronter, au quotidien, certaines peurs ou certaines responsabilités, dans divers refuges, son discours livre sans déroboade ses dépendances et ses travers.

### **Chanter avec des mots que l'on ne devrait même pas dire**

Le recours au langage cru ne saurait être négligé dans l'étude de l'ethos discursif. L'artiste fait usage d'une langue populaire, certes compréhensible, mais qui peut prendre l'allure d'un créole québécois dans certains passages. C'est le cas notamment dans la pièce « Rue Ontario<sup>125</sup> » où certaines expressions peuvent avoir une résonance moins familière pour un public francophone étranger :

Ti-père, tite-mère avec des flos su'é bras  
Y puffent de l'Export E pis y tinkent de l'RC Cola  
Au dep' du coin, y s'pognent un loaf de Weston  
Y sont partis comme ça, y'habitent coin Davidson  
[...]

Crack house, pawn-shop, avec un snack à BP  
Jocelyn vient d'débarquer d'son 2500 HP

---

<sup>125</sup> Lien vers l'interprétation de la chanson : <http://www.youtube.com/watch?v=4kRBeqkYEEE> (avancer le curseur à 2:24).

Men, yé 24/7, le cash y rentre dans' baraque  
Y roule sa p'tite business au coin d'la rue Frontenac. (« Rue  
Ontario », *RO*, 2010)

Avec un tel registre, il s'agit pour l'énonciateur de se positionner dans l'espace social, de marquer une appartenance à l'univers dépeint. Il adopte le langage de la rue, ses formulations argotiques, ses distorsions syntaxiques, son recours fréquent aux anglicismes, aux jurons et aux expressions triviales, son manque de réserve et sa prononciation parfois relâchée (du genre [duwɔr] plutôt que [dœɔr]). Par là, le sujet renvoie une image plus réaliste de ceux qu'il dépeint et dont il se dit proche. Si les paroles se comprennent assez bien à la lecture, elles demeurent parfois difficiles à discerner à l'écoute, renforçant l'idée d'un discours pour initiés. La prise de parole est bien celle d'un membre d'une communauté peu entendue. La crédibilité de l'énonciateur et son droit de parole s'en trouvent légitimés :

Il arrive ainsi que la présentation de soi verbale privilégie un style, un type d'effacement énonciatif, un savoir-dire professionnel qui ont une force intrinsèque au-delà de ce qui s'échange et se débat entre les participants. Elle contribue alors à la bonne marche de l'interaction tantôt en court-circuitant la réflexion, tantôt en la subordonnant à des effets de connivence et d'autorité. (Amossy 2010, p. 218)

Ce qui à première vue semble une défaillance langagière tient plutôt du refus : refus de se conformer aux normes du bien-parler et dans une perspective élargie, aux normes de l'industrie et de la radio. Dans une langue cassée, Adamus livre ses textes avec intensité, « gueul[ant] c'qui [lui] passe dins veines » (« Le fou de l'île », *B*, 2009) et laissant sa voix vibrer au diapason des émotions qui font « shake[r] [son cœur] en criss dans l'fond d'[s]a carapace » (« Brun (la couleur de l'amour) », *B*, 2009). Il fait ainsi le pari que son langage, plus authentique que raffiné – à l'instar de sa performance du « Scotch goûte le vent » dans *No 2* –, saura rencontrer des auditeurs.

Une telle âpreté se trouve d'ailleurs évoquée dans certaines analogies employées par l'énonciateur pour décrire sa personne. Comparé à un « truck de vidanges avec les ailes d'un ange » dans « Le fou de l'île » (*B*, 2009), il s'image dans « 2176 » (*N2*, 2012) avoir été « un 18 roues » dans une vie antérieure : « J'buvais du gaz pis j'mangeais des clous / Si j'tais pas un Peterbilt, j'devais être au moins un Kenworth ». Ces deux passages illustrent la démarche d'Adamus : un discours lourd, qui déménage, mais qui recèle, dans ses

confins, de grandes qualités poétiques.

En plus d'un langage qui défie les conventions, Adamus propose à l'occasion des chansons où sa voix fait preuve d'une indiscipline manifeste. C'est le cas par exemple dans « Le bol de toilette ». (B, 2009) L'air est y plein d'entrain, plusieurs voix accompagnent celle de l'interprète alors que le discours n'a rien de joyeux :

Dans mon cerveau, j'ai comme des barreaux  
A'ec un billet perdant de la Loto  
Les pieds dans l'brun la tête dans' marde,  
[...]  
J'me sens pas plus fort qu'une allumette

[...]  
Un jour la bol a va flusher  
M'as pouvoir rire de toé pis moé  
Mais en attendant c'est ben bouché  
Ça déborde sur le plancher.

Alors que la pauvreté, l'isolement et la fragilité sont récurrents dans cette chanson, l'optimisme l'emporte, comme en fait foi l'emploi du futur dans le refrain. Adamus y malmène son chant, le parsème de fausses notes jusqu'à la cacophonie, ce qui est une manière d'évacuer un trop-plein de rage – d'où l'image de la toilette bouchée -, de crier :

Car le cri, que la pop a oublié, n'est pas seulement la première cellule d'énergie : il est indissociablement lié à la rage existentielle et politique. Par lui, la chanson retrouve non seulement son caractère réellement expressif, mais aussi sa nature de geste : moins que l'expression d'un état d'âme, il est un acte de révolte. (Delecroix<sup>126</sup> 2012, p. 62)

L'accompagnement des voix qui se joignent à celle du chanteur participe de cet optimisme : parce que le malaise est chanté à l'unisson, il paraît moins grand.

Le portrait du sujet, affecté par une pauvreté affective et identitaire en apparence impossibles à surmonter, contraste avec le paratexte déjà analysé. On nous annonçait une primauté du décor sur l'être, alors que jusqu'ici, l'analyse du discours révèle une œuvre qui plonge au vif de l'existence pour offrir un portrait de l'individu contemporain. Ce qui semble à première vue être un décalage entre le paratexte et le texte peut cependant s'expliquer. La précarité du sujet n'est en effet pas étrangère aux repères spatio-temporels

---

<sup>126</sup> Vincent Delecroix ajoute encore à propos du cri, qui est selon lui intrinsèquement lié à la chanson, dans un commentaire sur la pièce « London Calling » des Clash : « Cri batailleur, vengeur, à la fois désabusé, ironique et incantatoire, qui saccage la mélodie proprement héritée de la pop et la piétine allègrement. » (*ibid.*)

qui composent le décor ainsi qu'aux activités auxquelles il s'adonne et qui constituent les lieux de son existence. Il a été brièvement question du quotidien dans les pièces d'Adamus, lequel, en dehors des moments de solitude, est empreint de sexualité, d'alcool et de musique, à la fois *refuges* contre une identité défaillante et *causes* de la fragilité amoureuse du *je*. Examinons ces trois lieux de fuite dans une perspective sociocritique, en établissant des liens entre le discours proposé et l'imaginaire social actuel, modulé par l'idéologie néolibérale. Amour, alcool et musique sont étroitement imbriqués, de telle sorte qu'il est difficile de les aborder séparément – mais l'on s'y risque –, chacun tissant un lien entre l'intime et le collectif.

## Refuges contre l'ordinaire

### 1. Les femmes

Bien qu'il produise une musique atypique, qui emprunte à différents genres musicaux, Adamus crée des pièces largement influencées par le blues, non seulement sur le plan musical, mais aussi sur le plan discursif. Les relations hommes-femmes et la sexualité sont en effet des thèmes centraux dans la plupart des pièces, comme elles le sont souvent dans le blues. (Côté 1992, p. 30-31) Pris avec sa difficulté à aimer autrement que « gros, fort, mal [et] croche » (« Les chemins du doute », *N2*, 2012), le *je* semble condamné à vivre des échecs amoureux ou des relations de passage, liées à un plaisir immédiat et sans lendemain.

Parmi les femmes qui évoluent dans le décor du *je*, il y a celles qui comblent ses besoins primaires et celles qui dissipent le regard négatif que le *je* porte sur lui-même. Il arrive que certaines d'entre elles permettent les deux à la fois :

C't'une saison d'slush, de bouette, de gadoue pis d'frette  
Une chance j'ai ma bonne femme pour passer l'hiver avec  
Elle a des beaux bras d'ciel, solide comme le fer...  
*The girl that I love got long black curly hair*  
[...]  
C'est quétaine de même mais ton sourire m'rend fier. (« La  
question à 100 piasses », *B*, 2009)

En lui apportant chaleur et plaisir, le personnage féminin reconforte par sa présence durant le froid hivernal, période toujours difficile pour le *je*, puisque le froid qui vient avec la solitude s'y fait d'autant plus mordant :

Pour Noël j'ai reçu du ciel un Câlinours poivre et sel  
Sa chaleur avait une odeur d'matin tranquille de toasts au beurre  
C'tait la playa dans l'édredon. (« La brise », *B*, 2009)

Auprès d'elle, tout devient doux. La pauvreté matérielle évoquée par les toasts au beurre – laissant sous-entendre que les avoirs alimentaires sont limités – n'a rien d'inquiétant. Outre le fait que la femme procure un certain apaisement, elle offre également au sujet l'occasion de se prouver qu'il est capable de quelque chose. Aussi démuné soit-il, il ne manque pas de charme. Ses nombreuses conquêtes amoureuses lui procurent un peu d'assurance et agissent comme des remparts contre les excès dans un quotidien en perte de repères :

Parc' quand ben même que j'voudrais ben  
Être un peu plus safe de mon lendemain  
J'ai rien de plus sûr qu'une guit' dins mains pis une femme dins  
bras  
Pis pour ma part un p'tite toune qui passe par là. (« La part du  
diable », *SSSW*, 2015)

Mais soulignons que ce talent avec les femmes reste occasionnel et passager, d'où la résurgence de la précarité. Au moindre échec, le sujet succombe à une prostration qui l'empêche de se lever pour travailler ou pour aller à la rencontre de l'autre :

J't'assis comme un plouc  
Su'l'banc, l'soleil dans face  
La fille que j'aime a m'aime pas  
J'me demande quessé que j'fous là  
Depuis qu'est partie, j'm'ennuie, comme Louis Cyr au paradis  
Mes bras m'servent pus à rien  
Comme une laisse au boutte d'un chien. (« Le cimetièr », *B*, 2009)

Le *je* se croit incapable de fidélité, ce qui le limite à des amours d'une nuit et le conduit à un refus de l'engagement. Or les peines imbuables suggèrent qu'en l'absence de l'autre, un fort désir d'attachement s'exprime. L'amoureuse est alors idéalisée, à la manière « Bernard Adamus » : « Ton rire comme un buffet chinois / ton corps un all you can eat su'l'top de l'Himalaya ». (« Acapulco », *B*, 2009) En bout de ligne, un constat s'impose. Une fois les plaisirs primaires assouvis, la fatigue l'emporte et le désir de stabilité s'affirme :

Quessé que ça donne?  
Buddy de tout l'monde l'ami d'personne  
Mais t'as un beau smile en sacrament...  
J't'ai-tu croisée d'un show d'Jérémi Mourand?  
On dira ben c'qu'on voudra



Ça m’amuse d’me tromper d’paires de bas  
C’est parce que c’est bon...  
Pis qu’on aime ça...  
Pis des fois ben ça fera... (« Entre ici pis chez vous », *N2*, 2012)

Entre l’idée de se ranger et le passage à l’acte, il y a un pas que le sujet n’arrive cependant pas à franchir.

Qu’il mène ou non à l’échec, l’amour est toujours vécu intensément. Dans la reprise de la chanson « La foule<sup>127</sup> », qui figure sur le premier album d’Adamus, l’énonciateur s’enchant de bonheur que peut faire naître la rencontre entre deux êtres sur une place publique :

Emportés par la foule qui nous traîne  
Nous entraîne  
Écrasés l’un contre l’autre  
Nous ne formons qu’un seul corps  
Et le flot sans effort  
Nous pousse, enchaînés l’un et l’autre  
Et nous laisse tous deux  
Épanouis, enivrés et heureux<sup>128</sup>. (*B*, 2009)

Il y a dans cette chanson popularisée par Édith Piaf le récit d’un coup de foudre inattendu généré par l’énergie de la fête. Le « je », un être « perdu » et « désemparé », imperméable aux rires « qui éclatent et rebondissent autour de [lui] », se voit soudainement touché par « la joie éclaboussée par [le] sourire » de l’autre. Dans leur étude sur le vagabond et la société québécoise, Lucille Guilbert et ses collaborateurs avancent que dans les récits – légendes, contes ou chansons – qui mettent en scène ce type de personnage, « la femme joue un rôle primordial dans l’intégration du marginal. Elle est médiatrice entre l’univers sauvage de l’errance et l’univers domestique. » (Guilbert et *al.* 1987, p. 39) On peut en dire tout autant de la représentation de la femme dans les chansons d’Adamus, puisqu’en dehors des moments où il est avec une femme, le sujet est toujours en quelque autre lieu, en quête d’ivresse et de plaisir, errant pour ainsi dire. Dans la chanson « La foule », le pouvoir de la femme est étendu : celle-ci n’introduit pas seulement le pauvre homme dans un univers intime, mais également dans le social. Au moment de la rencontre entre les deux êtres, le

---

<sup>127</sup> Paroles et musique originales d’Enrique Dizeo et d’Ángel Cabral, adaptées par Michel Rivegauche.

<sup>128</sup> Lorsque la pièce est reprise par Adamus, les personnes grammaticales sont changées pour convenir à un locuteur masculin évoquant la rencontre avec une femme, alors que dans la version originale chantée par Piaf, le texte est énoncé par un *je* féminin qui est emportée, loin de la foule, dans les bras d’un homme.

*je* s'intègre à la foule. Dans les bras de l'autre, il ne voit plus la foule comme un élément de décor : il se fond à elle. Comme si l'amour suffisait à le faire sortir de sa solitude et participer à la collectivité en liesse. Mais un élément perturbateur rompt le charme et la quiétude. La foule responsable de la fusion des deux êtres vient subitement les séparer :

Emportés par la foule qui nous traîne  
Nous entraîne  
Nous éloigne l'un de l'autre  
Je lutte et je me débats  
Mais le son de sa voix  
S'étouffe dans les rires des autres  
Et je crie de douleur, de fureur et de rage  
Et je pleure...

Le premier couplet cité rendait un bonheur intime au sein d'une foule, illustration sublime de l'alliance entre l'intime et le collectif, non plus comme éléments qui s'opposent, mais qui cohabitent, le social constituant la porte d'entrée vers des relations intimes. Le second extrait, reprenant la même structure que le premier mais exposant un discours opposé, montre pour sa part que cette foule peut jouer une fonction inverse et nuire à l'intimité des deux êtres en les éloignant, à l'image des partys qui, dans l'œuvre d'Adamus, créent des rapprochements mais aussi des frictions, séparant les amants.

Chez Adamus, les rassemblements détournent effectivement les personnages de leur vide affectif, laissant entrevoir une forme de rencontre possible. Dans « Ouais ben », les partys et l'alcool deviennent prétextes à des rapprochements amoureux ou fraternels :

Beau Pal, belle Val  
Qui s'watch qui s'tchatch  
Ça cligne de l'œil  
Pis là ça gosse sul' seuil  
Y'a du mounoum pour la madame  
Pis l'boy y veut qu'ça veuille  
« Laisse-moi d'aut' chose qu'un numéro  
d'cell sur un bout d'feuille ». (N2, 2012)

Les êtres configurés dans cette chanson sont relativement passifs : ceux qui sont désirés tardent à se manifester, l'énonciateur observe ce qui se passe tout au long de la fête, se rappelle des moments charnels, désormais révolus, et la belle Marine, qui a « fait son temps », se dit qu'il serait temps qu'elle « déguédine »... Malgré une telle passivité, il y a toujours un plaisir dans les échanges rendus possibles au sein de la communauté. La chanson, ici, n'est pas sans rappeler la pièce « 2176 », lieu de rencontre entre camarades

où chacun contribue à briser la solitude de l'autre et à apaiser, le temps d'une soirée, sa mélancolie.

Le portrait de l'amour qui est fait par Adamus dans ses chansons offre un aperçu assez réaliste de l'incidence de la pensée néolibérale dans la sphère intime. La sociologue Isabelle Bergeron a étudié, dans son mémoire de maîtrise, les représentations de l'amour dans la société néolibérale. Parmi ces manifestations se trouvent une vision utilitariste de la personne, une évaluation des relations amoureuses selon une logique comptable des coûts et des bénéfices et une perte de croyance en l'amour à long terme au profit d'une consommation rapide et non durable. (Bergeron 2004, p. 61-63) Axel Honneth, dans *La société du mépris*, en vient à un constat semblable. Selon le philosophe, le désir de réalisation de soi, l'un des avatars de la révolution néolibérale, s'est dans les faits transformé en individualisme poussé à l'extrême et a, en matière amoureuse, institué une nouvelle forme de rationalité de consommation, augmentant les exigences et les attentes qui nuisent à l'affection entre les amants et faisant apparaître chez les partenaires un modèle de calcul d'utilité. (Honneth 2008, p. 302-303) Il y a bien chez Adamus une forme de marchandisation de l'amour, que ce soit par la promotion que fait le *je* de ses compétences en matière sexuelle – sur ce plan, il suggère qu'il offre un bon produit –, par une vision « utiliser puis jeter » des partenaires ou par l'évaluation des coûts et des bénéfices que lui apportent les relations avec les femmes – présence et docilité en échange de chaleur saisonnière – mettant largement de côté la personnalité de chacune des conquêtes. On voit bien ce qu'elles ont à offrir, mais très peu qui elles sont. La conclusion à laquelle en vient Bergeron – analogue à celle qui se dégage du discours chansonnier d'Adamus – est que l'amour dans la société néolibérale est en manque sérieux d'idéal :

La raison économique fait son entrée dans le domaine du privé et des relations amoureuses et ainsi l'engagement amoureux se négocie désormais tel l'achat de marchandises. De plus, la nouvelle individualité et son idéal d'une pleine réalisation personnelle amène les individus à travailler sur leur bien-être personnel, leur liberté et le bonheur; ce faisant, ils s'accommodent [*sic*] mal de la fusion des cœurs issues des représentations de l'amour romantique. (Bergeron 2004, p. 68)

Il y a lieu de faire un rapprochement entre les rapports amoureux chez Adamus et la forme que tendent à prendre les relations dans une société dominée par l'idéologie néolibérale. Le manque d'attaches, le refus d'engagement à long terme et l'intérêt pour la

diversification des expériences sont autant de traits communs entre le marché du travail actuel et les relations amoureuses qu'entretiennent de nos jours les jeunes – et moins jeunes – générations.

## 2. *L'alcool*

Lorsque l'amour fait défaut, le *je* se tourne vers l'alcool, ce paradis artificiel qui simplifie temporairement l'existence et favorise de nouvelles rencontres. Très peu de chansons font l'économie de ce thème. Le sujet boit pour oublier ses déboires amoureux et sa fragilité, malgré le résultat contraire que cela entraîne ensuite. Les durs lendemains de veille en constituent une image éloquente. Son « allégeance à la vodka romance » relègue « l'amour din'fonds d'bouteilles » et dissipe toute forme de magie : « les mystères parfois prennent l'air ». (« La brise », *B*, 2009) Certes, l'ivresse lui procure un certain bien-être et une confiance en soi : « Une coup' de pintes pis d'la vodka / J'tais rendu l'king d'la Batchata! » (« Avec les doigts de ma main (Alcoologie) », *B*, 2009) Mais il est vite rattrapé par la réalité des fins de soirée et les embûches qui se pointent alors :

La lumière qui t'éclaire, t'indique les chemins d'l'enfer  
Pis l'asphalte sous tes pieds  
Ben a t'donne à penser...  
Que c'est dur à l'usure  
Tu frappes toujours le même mur

[...]

J'ai rendez-vous avec Satan  
Aux confins d'mon consentement  
Mais là j'me dis qu'c'est rien qu'un film  
J'abdique chus saouûl, j'm'en r'tourne chez nous  
Dans l'fond d'mon trou pour l'makin' of  
*And Alcohol won't get me no love...*  
(« Avec les doigts de ma main (Alcoologie) », *B*, 2009)

La dernière ligne de ce passage ramène un constat qui agit tel un leitmotiv chez Adamus, à savoir que la dépendance rend l'amour maladroit. Il illustre la complexité de la chose par la figure du cercle vicieux. Dans cette pièce, le *je* dit consommer pour oublier son malheur (« Boire beaucoup pour avoir du fun gratisse ») et être dans la misère parce qu'il boit (« Tes belles intentions peuvent êtres dissolubles »). Cette image du buveur, incapable d'aimer, renforce la figure de l'anti-héros. S'il est vrai ici, comme dans l'œuvre de Desjardins,

qu'une présence féminine fait oublier la misère du sujet, l'incapacité à retenir celle-ci rappelle à quel point la précarité est lourde à porter.

Bien que la détresse émotive entraîne son lot de dérapages (« Un souvenir glisse sur mon corps de bois / Une bouteille fait gloup-gloup dans mon gosier qui s'tanne pas », « Fulton Road », *N2*, 2012), il en résulte tout de même une forme d'apaisement, du moins tant que les copains sont là. L'alcool, c'est un prétexte pour faire la fête et célébrer l'amitié. Le *je* exprime un besoin grégaire : « On est ben quand on vire / Amène du monde, d'la beer ». (« Ouais ben », *N2*, 2012) Les partys sont des moments de réconfort, qui permettent de rompre avec l'ordinaire et l'anxiété. Le passage « Une chance qu'y a des partys où c'est qu'ça grouille pis ça bouge / [...] / En d'dans tout le monde », de la chanson « Le scotch goûte le vent » (*N2*, 2012), s'entend comme une invitation à se rassembler pour faire la fête, mais peut-être aussi comme un appel à l'aide. Cet être affligé demande aux autres de combler son vide intérieur, source d'angoisse. Les rassemblements festifs deviennent pour lui l'occasion de les retrouver sur les plans existentiel aussi bien qu'artistique. Nous y reviendrons plus loin. En témoignent les nombreuses pièces qui mettent en scène ceux et celles qui gravitent autour d'Adamus. Boire à plusieurs suscite des rapprochements humains, comme nous l'avons déjà souligné, réunions d'êtres qui cherchent ensemble à fuir leur solitude. Dans « 2176 », les personnages révèlent des fragilités de diverses natures qui sont reconnues, même en silence :

Sa Jess v'nait Beesonville que'que part à Shawinigan County  
A' pogné les hobo [*sic*] blues à 15 ans, sacré son camp en après-  
midi  
Des fois que j'pense que j'comprends c'que son sourire sous-  
entend  
Des grosses amours avec mom mais avec dad moins évident (*N2*,  
2012)

Une fois la douleur partagée (ou simplement comprise, comme dans l'extrait précédent), une fraternité se développe, et il devient possible de pallier au manque. La fête favorise ce type de rencontres avec l'autre, alors que les voiles tombent, que les barricades se lèvent et que les échanges surviennent. Le *je* échappe à sa solitude et rejoint un *nous*, tout comme ce *nous* accède à l'intériorité dévoilée du *je* par la médiation de la chanson qui le raconte. Point alors la possibilité d'une « effusion consolatrice », pour reprendre les termes de Jacques Hochmann, lorsque la pièce est interprétée en spectacle. L'appréhension de

l'intimité en même temps que la « poussée affective vers l'autre » entraîne une reconnaissance et une forme de partage sur le plan émotif. (Hochmann 2012, p. 12). Voilà pourquoi tout ce qui est festif apporte un peu d'espoir. Le plaisir permet d'oublier le manque de fric, la peine d'amour, la gravité du moment. À d'autres occasions, il arrive que l'alcool se consume en solitaire, alors que l'amour fait défaut et que les copains sont ailleurs. Dans la grisaille, l'alcool agit tel un compagnon qui comble le vide.

Que le regard porté sur l'alcool soit lucide ou non, il n'en est pas moins concomitant aux deux autres refuges que sont le sexe et la musique. La présence de l'alcool déborde du cadre textuel et s'étend, du moins est-ce l'hypothèse que nous faisons, à la réception de l'œuvre lors des prestations de l'artiste. Il semble en effet que l'omniprésence de l'alcool dans les chansons d'Adamus en fasse un élément essentiel au déroulement des spectacles. Non seulement l'alcool coule-t-il à flots sur la scène (rapprochant l'ethos du chanteur et celui de l'énonciateur), mais aussi dans la salle, ce qui donne lieu à des rapprochements avec le public ou entre ceux qui le composent, à une communion entre individus rassemblés autour d'un œuvre si intime. Les spectacles instaurent ainsi une scénographie propice à l'incorporation du discours par le public :

tout discours, par son déploiement même, prétend instituer la situation d'énonciation qui le rend pertinent. [...] La scénographie est ainsi à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours. (Maingueneau [s.d.], en ligne)

Suivant l'idée développée par Maingueneau à propos de la scénographie de l'énoncé discursif, on peut analyser le cadre énonciatif ici comme instigateur de fêtes où se retrouvent ceux qui adhèrent au discours. À ce moment, le répertoire de l'ACI crée parmi la foule une communauté de sentiments interpellée par les misères de la vie de tous les jours et cherchant à les dépasser par la catharsis. Le discours n'est plus qu'une simple *représentation*, mais devient le théâtre d'une véritable *action* festive à laquelle chacun participe à sa manière. Aussi l'alcool a-t-il un double effet de rapprochement et de défoulement<sup>129</sup>. Dans les spectacles, l'adhésion du public confirme ce désir de fuir le

---

<sup>129</sup> Au sujet du défoulement occasionné par l'alcool, une remarque sur le plan vocal s'impose. La voix n'est en effet pas la même dans les pièces qui relatent des aventures festives que celles qui se rapportent aux aventures amoureuses du sujet. Dans les premières, le ton est plus déjanté, le débit s'accélère, évoquant l'ivresse. C'est parfois même en gueulant que s'exprime le chanteur. À l'inverse, dans les chansons décrivant des rapports amoureux difficiles, la voix y est plus traînante, fatiguée, le débit est lent et on a l'impression

système de valeurs sociales dominant<sup>130</sup> tout en exemplifiant comment la musique peut panser certains maux individuels et collectifs. Ce processus catalyseur appartient notamment à la tradition du blues. Pour les Noirs adeptes de cette musique, qui devait les libérer de leurs conditions aliénantes,

la sublimation s’effectuait dans le défoulement par la danse et le divertissement collectif de la communauté noire. Pour un moment, les ouvriers des champs de coton pouvaient oublier, lors de fêtes et de rencontres sociales, la dure réalité qui les retenaient captifs. (Côté 1992, p. 25)

Si la réalité de ceux qui assistent aux spectacles d’Adamus n’a pas la même gravité que celle des ouvriers des champs de coton, il est permis de penser que le poids des responsabilités dans le marché du travail actuel et la forte concurrence qui le caractérise rendent à tout le moins nécessaire une fuite dans les plaisirs partagés avec d’autres. Sans tout régler – les concerts ne sont après tout que des moments éphémères –, le fait d’assister à la prestation de l’artiste donne au public l’occasion de prendre congé d’une société entièrement dévolue au travail. Durant quelques heures, des individus s’arrêtent, sortent de leur bulle et forment un *nous*.

### 3. La musique

Malgré les fréquents replis du *je*, il est possible de relever plusieurs groupes qui le rattachent au social. C’est le cas des femmes et des amis, auxquels nous ajouterons ici la communauté musicale dont fait partie le sujet. C’est principalement par l’entremise de cette dernière que le *je* se réalise et accède à une forme de reconnaissance sur les plans social et affectif. Non seulement la fréquentation de la musique devient-elle un lieu de rencontre avec l’autre (« J’t’ai-tu croisée d’un show d’Jérémi Mourand? », « Entre ici pis chez vous », *N2*, 2012), mais elle reflète aussi une part de l’identité du *je* (« Dans ma diligence ben j’traîne une porte de shed / Une horloge Molson, un répondeur, que’ques tounes à

---

que quelque chose coince au niveau de la gorge. La voix module alors une sorte de plainte, comme on le retrouve fréquemment dans la musique blues.

<sup>130</sup> À cet égard, il est intéressant de souligner que la prise d’alcool à forte dose, réprouvée socialement, est un thème récurrent dans la chanson québécoise actuelle, particulièrement chez les groupes de musique émergents. Que l’on pense à Keith Kouina, à Québec Redneck Bluegrass Project, à Canailles, à Lisa Leblanc, il y a dans les chansons de ces artistes plusieurs passages portant sur la consommation abusive ou récurrente d’alcool, associée à un refus de se conformer aux normes sociales. Cet héritage de la contre-culture est peut-être un indicateur du besoin de contester un cadre social jugé inadéquat.

Fred... », « La diligence », *N2*, 2012). Par la musique, le *je* existe au sein d'un *nous* et par elle, un *nous* s'inscrit dans l'univers du *je*. Les communautés intertextuelles convoquées par Adamus permettent au public de mieux comprendre son discours. Les filiations ainsi reflétées montrent qu'il n'est pas si « seul dans son moule » (« Les chemins du doute », *N2*, 2012) et qu'au-delà de la fatigue, des amours qui font mal et de l'argent qui se fait rare, il y a une forme de reconnaissance partagée avec d'autres. En instaurant une filiation avec l'œuvre de Plume Latraverse, mais aussi avec celles, fort diverses, d'Édith Piaf, de Félix Leclerc, de Robert Charlebois, de Richard Desjardins, de Gatineau, de Lou Reed, de Nina Simone, de Jérémie Mourand, de Jolie Holland, de House of pain, de Québec Redneck Bluegrass Project, de Gérald Godin et de Jimmy Cliff, Adamus établit un dialogue avec ceux qui l'ont précédé, tout comme avec ses contemporains. Le fait d'adhérer à des œuvres qui mettent notamment en scène d'autres êtres en situation de précarité permet au *je* de se reconnaître des affinités, et de briser en quelque sorte son isolement, de se joindre à une communauté de semblables qui, comme lui, font de la musique et chantent. Les filiations offrent ainsi une forme de consolation qui rassure le sujet sur son rapport au monde. Grâce à ces affinités, il sait qu'il n'est pas seul.

Tel que mentionné au début de ce chapitre, il y a une filiation évidente qui unit Adamus à Plume Latraverse, évoquée notamment dans la pièce « Avec les doigts de ma main (Alcoologie) » (*B*, 2009), où une allusion explicite à ce dernier est faite : « t'as les "alcoholic blues" avec du Plume dans tes shoes ». De tous les traits communs qui lient ces deux artistes, ressort surtout une forme de sympathie pour le monde ordinaire. Chez l'un comme l'autre, il n'est jamais question d'adopter un point de vue moralisateur. Il s'agit plutôt pour eux de donner vie aux bums et autres mauvais pauvres en les faisant cohabiter avec le monde ordinaire, et ce, par la médiation de la parole chantée.

Si on compare le contenu de la chanson « Avec les doigts de ma main (Alcoologie) » avec la pièce « J'veux m'en r'tourner chez nous (Alcohol...) » de Plume, il est possible de relever plusieurs analogies :

Cioa bye tout l'monde, j'vous ai tout' vus  
J'm'en r'tourne tout seul au coin d'la rue  
Si j'feel à l'aise? J'me sens balaise?  
Ben j'pose mon cul drette là s'a chaise  
[...]  
Mais là j'me dis que c'est rien qu'un film



[...] j'm'en r'tourne chez nous  
Dans l'fond d'mon trou pour l'makin' of (Adamus, « Avec les  
doigts de ma main (Alcoologie) », *B*, 2009)

À voir le monde fucké partout  
J'veux m'en r'tourner chez nous  
Si chus blasé, eh ben tant mieux!  
Ça m'donne le goût de m'sentir mieux  
[...]

Mais j'veux sortir du fond d'mon trou  
J'veux m'en r'tourner chez nous. (Latraverse, « J'veux m'en  
r'tourner chez nous (Alcohol...) », *PR*, 1975, p. 52-53)

Dans la chanson de Plume, l'énonciateur éprouve de l'ennui et un certain dégoût pour la vie qu'il mène. Il exprime le désir de construire quelque chose de durable avec quelqu'un. Le propos est assez près de celui énoncé dans la pièce d'Adamus, alors que les cuites commencent à désenchanter le *je*. Il y a cependant une différence entre les deux discours : la signification donnée au *chez-soi*. Chez Adamus, il est associé à un « trou », alors que chez Plume, c'est plutôt l'ailleurs qui est décrit comme un trou, faisant perdre au sujet ses repères, et le chez-soi est donné à voir comme un refuge où tout redevient paisible. Si on étend la signification du chez-soi à l'intériorité des sujets, on comprend que chez Adamus, il est difficile pour le *je* de faire face à lui-même – la paix intérieure n'est pas encore trouvée –, tandis que chez Plume, le retour à soi ramène l'équilibre intérieur. N'empêche, dans les deux chansons, un constat se dégage : à force de chercher refuge ailleurs, on en vient à errer et à ne plus savoir où on se trouve... Et donc, à un moment ou à un autre, les sujets n'ont d'autre choix que de faire face à leur réalité et à leur solitude. Ainsi, malgré l'apparente fuite dans l'alcool des deux sujets, il y a, chez chacun, une profonde lucidité de ce qu'est la fragilité.

L'importance accordée à la figure féminine comme moyen d'oublier le mal-être et les soucis financiers rappelle quant à elle plusieurs chansons de Richard Desjardins. Rappelons le rôle salvateur que joue la femme chez ce dernier. Il n'est donc pas étonnant de retrouver une allusion à la chanson « Tu m'aimes-tu? » (*TMT*, 1990) dans la pièce « La question à 100 piasses » (*B*, 2009) :

Ton odeur à' maison a va-tu être là demain?  
Ch't'à quat' pattes dans' cuisine en train d'shiner l'carrelage

Desjardins dans l'tapis, c'est qui la femme de ménage?

Non seulement l'énonciateur écoute-t-il du Desjardins dans ce passage, mais il y fait allusion à une chanson où la femme constitue un refuge contre le monde. L'énonciateur de « Tu m'aimes-tu? », qui se demande pourquoi une femme aussi extraordinaire que celle qui est dans son lit s'intéresse à lui, un être pauvre, peu attrayant et qui doute de ses capacités, sait que tôt au tard la femme de ménage du motel où ils se trouvent leur demandera de sortir de leur paradis improvisé, de quitter la chambre, signant du même coup leur retour dans le monde. En posant la question « c'est qui la femme de ménage? », l'énonciateur, chez Adamus, semble chercher à comprendre ce qui, de son côté, nuit à la pérennité de ses relations.

Outre la filiation avec Plume et Desjardins, revendiquée par Adamus et observée dans la précédente analyse, il y aurait une autre parenté à établir avec le groupe Les Colocs. Cette formation musicale n'est jamais mentionnée par Adamus. Par contre, l'urbanité, l'esprit festif de la musique, l'importance du tribal (dont témoigne le plaisir de faire la fête), le regard posé sur les gens de la rue, ainsi que la fragilité du sujet sont autant de traits communs entre les deux œuvres. Lorsqu'on écoute les chansons d'Adamus, on peut se méprendre sur l'être, tant il semble bien entouré. Certes, l'absence de l'autre pèse lourd dans la balance, mais il y a la fête, les amis, les femmes de passages... On prend conscience de sa solitude, mais peut-être pas à sa pleine mesure. On a l'image d'une œuvre festive, lors même que l'objet du discours est la solitude et l'angoisse. C'est sur ce plan discursif que la parenté avec Les Colocs est la plus évidente. Stéphane Venne a écrit que l'importance de la chanson « Tassez-vous de d'là » des Colocs réside en sa capacité de témoigner de son époque :

l'univers de "Tassez-vous de d'là" repose sur une seule idée, l'idée maîtresse de notre temps : *Au secours!* C'est ce qui en fait l'hymne au désenchantement terminal, l'hymne de ceux qui déchantent, qui décrochent ou pire qui *débarquent*. (Venne 2006, p. 159. C'est l'auteur qui souligne.)

D'une certaine manière, la chanson « Rue Ontario » témoigne d'une détresse analogue :

Din bout à l'autre de ma grosse rue  
Saint-Laurent à Létourneau, le monde ont pas frette aux yeux  
Man y crèvent, y'en arrachent, été comme hiver  
Mon ostie d'criss, tu marches dans ton cimetièrre  
Où ça? Rue Ontario. (RO, 2010)

L'analyse du discours permet de comprendre la portée de la souffrance et d'expliquer pourquoi cette œuvre rejoint autant de gens : au-delà d'un mode de vie marginal, à la limite rebelle, elle aborde avant tout une question générale, soit celle de la solitude et de la précarité identitaire dans un monde où la réification de l'individu fait craindre l'inutilité, laquelle suffit à nous transformer en objets.

Il y a aussi un fort héritage afro-américain jazz et blues dans la musique d'Adamus. Amateur de ces genres musicaux, il s'en inspire et les adapte à sa manière. Notons les références à Jim Crow<sup>131</sup>, aux hobos<sup>132</sup>, à Nina Simone<sup>133</sup>. Qui plus est, lors de la tournée *No 2* (de 2012 à 2013), les musiciens qui accompagnaient Adamus apportaient une sonorité jazz plus prononcée que sur l'album, et formaient une espèce de *brass band* (sousaphone, trompette, trombone, batterie) à la manière Adamus. De telles affinités avec les musiciens afro-américains rapprochent le garant du texte de ceux qui revendiquent leur place dans le social. Le métissage musical proposé par Adamus comprend en effet une dimension symbolique importante sur le plan culturel :

En Amérique, [...] les musiciens blancs qui font du jazz, par leur association au Noir, se maintiennent dans la marge sociale, opposant ainsi leurs idéologies progressistes au sein d'une Amérique qui porte les cicatrices de l'esclavagisme, de l'exploitation et de l'aliénation sociale. Les réseaux de signification de la musique de ces jazzmen, noirs ou blancs, prennent leur sens dans ce contexte de tensions sociales. (Côté 2011, p. 202)

Sans faire dans le discours militant, Adamus inscrit intrinsèquement son œuvre dans une tradition qui, ainsi que le rappelle l'ethnomusicologue Gérard Côté, accorde aux laissés-pour-compte et aux marginaux une place de choix et, de ce fait, participe d'une lutte pour la reconnaissance de leurs droits.

Il faut dire encore un mot des reprises d'autres chansons. À l'été 2013, dans le cadre des célébrations du 25<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Félix Leclerc, Adamus a offert une version de la chanson « Attends-moi ti-gars », s'appropriant un discours visant à dénoncer l'exploitation des pauvres gens, leur désespoir et le plaisir malsain de certains de voir les

---

<sup>131</sup> Personnage de la chanson « Jump Jim Crow », écrite par Thomas Dartmouth « Daddy » Rice vers la fin des années 1820, symbole de la ségrégation raciale.

<sup>132</sup> Ouvriers vagabonds et libres, personnages mythiques de l'imaginaire américain.

<sup>133</sup> Musicienne et militante dans la lutte des Noirs américains.

autres tomber. Outre la portée sociale de cette pièce, une certaine image de bum est ici perceptible, renforçant la parenté entre l'œuvre de Leclerc et celle d'Adamus :

Parc'que j'avais pas d'manteau j'ai pris la peau de mon chien  
Paraît qu'y a pas plus salaud que moi qui chante ce refrain.  
(« Attends-moi ti-gars », 1957)

Dans la chanson de Leclerc, on trouve également une critique de l'hypocrisie des riches et des apparences, parfois trompeuses, qu'ils revêtent :

Il est jeune, il est joli, il est riche, il est poli  
Mais une chose l'ennuie, c'est son valet qui a l'génie

[...]

La veille des élections, il t'appelait fiston  
Le lendemain comme de raison y'avait oublié ton nom.

Malgré le temps qui sépare les deux ACI, Adamus se fait l'héritier d'un tel discours, en raison de la simplicité de l'œuvre et de la colère qui gronde dans le propos.

La chanson qui ouvre *Sorel Soviet So What*, « Le blues à GG » (2015), constitue un collage de vers tirés des *Cantouques* de Godin. La filiation, sur le plan discursif, est si étroite, que l'on pourrait croire à un texte entièrement écrit par Adamus. Les amours difficiles, une révolte qui emprunte une rhétorique de la fêlure, l'alcool comme lieu de fuite sont autant d'aspects qui créent une parenté entre les deux œuvres, filiation qui dépasse le seul fait de chanter les mots de Godin. Dans la pièce d'Adamus, le sujet – tantôt décrit à la troisième personne, tantôt à la première – dégage une image de bum empêtré dans une misère qui le révolte :

Y prend le malheur  
À bras l'corps  
À pic hier  
Pis en maudit à soir  
En ostie demain avec le motton tout le temps  
Y s'tire une touche en attendant.

Le plus difficile pour lui est d'arriver à exprimer une colère qui l'habite, laquelle n'est pas étrangère à cette autre difficulté qu'il a de partager à l'autre son sentiment :

Je joue mes freegames sans les compter  
Dans l'air d'automne  
Un amour est passé  
Je monte vers toi  
Muet les bras coupés

Mais watch-toi, chu un criss, un tabarnaque.

Alors que Godin cherchait, dans les années 1960 et 1970, à dire la pauvreté culturelle des Québécois (leur impuissance politique, culturelle et identitaire, paralysés par une langue limitée et limitante), Adamus reprend l'idée du mutisme : « muet 50 % de son cri », pour exprimer surtout une impression de faillite affective.

Les communautés de référence à la musique nourrissent le propos d'Adamus et inscrivent son œuvre dans un imaginaire social. Le sentiment de communauté que procure au *je* l'appartenance à la musique suscite ici une forme de reconnaissance. À la fois refuge contre l'ordinaire et la misère, son rapport à la musique offre également au sujet la capacité de créer un lien entre l'individu et le social.

En plus du discours intertextuel qui traverse l'œuvre d'Adamus, il y a bien un discours sur la musique elle-même, comme occupation quotidienne, qui mérite d'être souligné. Le *je* (qui écrit, joue de la musique, fait des spectacles) ne semble pas considérer son travail en tant qu'artiste comme un véritable emploi. La précarité de son statut professionnel donne ainsi à voir une autre image de soi vulnérable. Une telle précarité peut être observée dans « Cadeau de Grec » (*SSSW*, 2015), alors que le sujet évoque la possibilité de passer « [d]e *wanna be* à *has been* en un snap de doigts ». L'inquiétude liée à la précarité de son travail – rappelant la chanson « Ordinaire » de Robert Charlebois – s'explique par le fait que c'est principalement par ce médium que le sujet marque son appartenance au monde et parvient à accéder au statut de sujet. Mis à part dans son métier de musicien-chanteur, le *je* ne se montre en action que lors des moments festifs et de rassemblements collectifs – souvent générés par les spectacles qu'il donne. Comme nous l'avons souligné, ce type de soirées mène inévitablement à des matins plus difficiles, généralement vécus dans la solitude et l'inertie. Ainsi, dans l'intimité, le sujet se présente comme un être passif, qui se remet des fêtes de la veille, ou en position d'attente amoureuse. Chez Adamus, la musique et la collectivité sont intimement liées et associées au plaisir, soulignant la capacité de la musique à regrouper les gens pour rompre la monotonie d'un quotidien symbole d'inaction.

## LE POÈTE DU QUOTIDIEN (GARANT DU DISCOURS)

La théâtralité ainsi que l'iconicité entourant l'image de l'ACI trouvent une forte résonance dans la narrativité, la poéticité et la cogniticité constitutives de l'œuvre, notamment en la figure de l'énonciateur. Dans ses pièces, Adamus délègue presque toujours la parole à un *je*, qui pourrait incarner un seul et même personnage d'une pièce à l'autre. Le recours constant à cette voix narrative dans l'ensemble du répertoire renforce l'effet de véracité du discours. Parce que l'ethos du *je* colle à l'image projetée par le chanteur, le public tient pour vrai le texte, à la manière d'un témoignage, qu'il soit ou non question de faits *réellement* vécus. Il demeure nécessaire de souligner ce choix énonciatif, car il agit sur la réception de l'œuvre.

L'image de soi que renvoie le *je* est double : d'une part, il y a le *je*-social, attrayant, celui qui se frotte au monde, y participe avec intensité, jouissant d'une certaine popularité (en témoignent sa personnalité de tombeur et son mode de vie festif), et d'autre part, il y a le *je*-intime, tourmenté au quotidien. Cette double identité est décrite dès les premiers mots de la chanson « Le problème » :

Le problème y'est pas dehors où l'soleil brille  
pis c'est tentant  
C'est ben en d'dans quand tout est long  
pis l'espace meuble tout' ton temps. (« Le problème », N2, 2012)

Alors que l'image projetée par le sujet est comparée à des jours heureux et suscite une sorte d'envie d'un point de vue extérieur, les troisième et quatrième lignes du couplet dévoilent un être aux prises avec le vide intérieur et l'ennui. Tout cet espace devient un lieu propice aux pires angoisses que le *je*, impuissant, ne peut calmer autrement que par une longue plainte :

Es-tu si belle ma décibel  
Quand le silence gronde des secondes?  
T'hallucines des monstres su'l'coin des rues  
T'es comme un ti-cul qui goal dins buts  
Faudrait qu't'envoyes ça aller...  
Mais l'problème reste juste ben en d'dans d'toé...

On ne saurait passer sous silence ici le travail d'Adamus, l'être empirique, dont les chansons, notamment celles qui composent *No 2*, s'apparentent à des plaintes sur le plan discursif, mais qui, pour plusieurs auditeurs, constituent des trésors sonores, d'où la question posée dans la première ligne du passage précédent.

Dans « Le scotch goûte le vent » (N2, 2012), les mêmes solitudes et angoisses reviennent, auxquelles s'ajoute un sentiment de déshumanisation, fruit d'un quotidien aliénant :

Sul'bord d'la f'nêtre les jours se confondent  
Rêveur devenu golem dans un chapelet d'quotidiens  
[...]  
Une chance qu'y'a des partys où c'est qu'ça grouille pis ça bouge.

La dernière ligne du passage cité illustre l'importance de la vie sociale du sujet, à la fois baume sur sa solitude et exutoire qui le conforte dans son existence, ici comparée à celle d'un « golem ». Cette figure, issue de la religion juive, représente ici un automate, un être artificiel aux traits humains, dépourvu d'existence propre et soumis à son créateur. L'image du golem donne lieu à une intéressante mise en abîme : elle donne à penser que le sujet n'a d'existence propre que dans la fiction. Suivant cette interprétation, il est possible d'opérer un transfert du sujet à l'ACI, puisqu'il se met lui-même en scène dans la plupart de ses pièces, en vertu duquel il est suggéré que celui qui chante se sent vide, qu'il n'y a que ses chansons pour le faire exister. Outre la mise en abîme, la figure du golem et le ton intimiste de la chanson crée un sens paradoxal : malgré les faux-semblants que les confidences éclairent dans son discours (comme quoi il ne serait qu'une créature artificielle), la forme choisie (musique feutrée propice aux aveux) renforce quant à elle l'image d'un être sincère. Celui qui sent venir la folie (« Eh qu'c'est bête, c'est qui l'maudit fou dans ma tête? », « Le scotch goûte le vent », N2, 2012) place ses espoirs dans la prière. Partout dans l'œuvre d'Adamus, le vide, les moments d'accalmie et d'inaction font naître chez le sujet une sorte de démence, ainsi qu'en témoigne un passage de la chanson « Le problème » :

À 3 et d'mie avec une veilleuse  
Pis tes tempes sweatent dans l'fond d'ton lit  
Mais y'a rien qui grouille... l'lavabo clapote...  
Moi j'pense qu'y'a monstre l'aut' bord d'la porte. (N2, 2012)

Malgré son « allure de colosse » (« Acapulco », B, 2009), le *je* n'échappe pas à l'angoisse, qu'il reconnaît sans détour : « Même si j'ai pas le cœur toujours à' bonne place / Y shake en criss dans l'fond d'[s]a carapace ». (« Brun (la couleur de l'amour) », B, 2009)

L'autoreprésentation, procédé central dans l'œuvre d'Adamus, tend à construire un garant du discours qui emprunte des traits fort semblables à l'ACI lui-même. L'entreprise de chacun n'est en effet pas trop éloignée de celle de l'autre. Dans les deux cas, on y voit

un homme multipliant les expériences et les contacts, cherchant du mieux qu'il peut, à travers les mots, à sublimer les malaises qui l'habitent. Aussi proches soient-ils, le sujet et le garant du discours n'en présentent pas moins des traits différents. Alors que le premier se montre comme un être diffus, paresseux, vidé de son essence et brouillon, l'œuvre en elle-même, portée par le garant, témoigne au contraire d'un travail méticuleux sur la langue et la musique, d'une cohérence structurelle – le fond épouse la forme de façon signifiante – et discursive, indices de réussite. À cet égard, la chanson « Le fou de l'île » (B, 2009) constitue un exemple de recours à la chanson pour pallier l'ennui des jours ordinaires et dont l'énonciateur reflète bien le garant du discours chez Adamus.

### « Le fou de l'île »

Pour le sujet, la musique et les mots sont, comme l'amour, un moyen assez puissant de se sentir vivant : « I feel like a man quand j'gueule c'qui m'passe dins veines ». Cette affirmation s'oppose à l'image d'ordure que le sujet a de lui-même, comme il l'exprime un peu plus loin dans la chanson : « Chus comme un truck de vidanges avec les ailes d'un ange ». Force est de constater que, peu importe le discours qu'il porte sur sa personne, c'est toujours l'image d'un homme authentique qui se dégage du discours. Lorsqu'il parle de lui, c'est toujours sans détour ni artifice :

Ch'pas méchant, c'est juste que j'perds pas d'temps avec les bien-  
pensants  
[...]

J'sais pas comment ça s'explique, chus subtil comme une tonne de  
briques  
Loin d'être mystique chus juste un freak qui panique.

Le titre de la pièce, comme la dernière ligne de ce passage, reflète la position de marginal dans laquelle le *je* se place en se disant « fou » et « freak ». De plus, il inscrit le sujet dans un autre rapport de filiation, par l'allusion au titre du roman de Félix Leclerc publié en 1958, marquant son appartenance à la communauté des marginaux et des semeurs de trouble. Une autre allusion, cette fois au titre de la chanson « Les ailes d'un ange » de Robert Charlebois, réitère l'appartenance à l'imaginaire sociale de la pauvreté relevé au premier chapitre. Malgré la différence de tonalité des trois œuvres (celles de Leclerc, de



Charlebois et d'Adamus), il y a dans chacune d'elles des êtres révoltés et démunis, entretenant des liens étroits, parfois problématiques, avec des femmes.

Outre la possibilité d'exister par eux, les mots agissent comme une drogue (« J'cherche que'que chose dans prose qui va m'donner ma dose ») par laquelle on cherche à combler un manque :

Y'a rien comme l'insatisfaction pour m'faire déblatérer la raison  
[...]

Le désir m'aspire dans la caverne des délires  
J'chante avec des mots que j'devrais même pas dire.

Cette idée de manque stimulant la création n'est pas sans rappeler les mots du philosophe Jean Bédard : « Exclure le pauvre, c'est exclure cette vérité que l'être est d'abord un manque d'être qui pousse à créer de l'être. » (Bédard 2005, p. 21) L'attachement à une certaine forme de pauvreté chez Adamus s'explique sans doute par cet apparent besoin de créer un sentiment d'existence là où s'invite l'angoisse du vide. Dans le cas présent, le manque offre un terreau fertile ainsi qu'en témoigne le flot de mots que livre le chanteur à la manière d'un rap. Malgré les airs de perdants que prend son *alter ego*, sujet du discours, le garant, lui, convainc de son potentiel créateur par la verve qui l'anime. L'ACI arrive en effet à chanter la pauvreté, la misère, les défaillances humaines, tout en faisant de ses pièces matière à libération, d'où le passage final de la chanson : « La fleur coriace faut qu'tu l'arroses, c'est là qu'arrive le miracle d'la chose / La chanson noire te fait feeler rose! » Une forme d'apaisement est rendue par les sifflements du chanteur qui ouvrent et terminent la pièce, évoquant celui qui déambule dans la rue l'esprit tranquille, ce qui contraste avec le propos angoissé. Le sifflement devient une mise en abîme du discours : l'énonciateur dit trouver son réconfort dans les mots, alors que le chanteur exprime un apaisement dans son interprétation musicale du texte.

### **BRUN, LA COULEUR DE L'AMOUR (POTENTIEL CRITIQUE)**

L'analyse du discours d'Adamus révèle une grande cohérence entre l'ethos *dit* et l'ethos *montré*. Il est aisé de se laisser convaincre de la sincérité du *je* dans la clôture des « Chemins du doute » : « J't'aime gros... fort... mal... croche... pis j'ai ben d'la misère ». (N2, 2012) Ces derniers mots du deuxième album, déjà cités, sont à l'image de ce que

donne à entendre Adamus tout au long du disque : la fougue dans le chant reflète la passion du *je*, les défauts non dissimulés renvoient l'image d'un être qui ne fait pas les choses comme les autres, qui ne réussit pas toujours et qui assume son imperfection. Le langage cru est lié à la passion et à la défaillance, de même qu'à une subversion des codes et des modèles culturels habituels.

Selon Yvon Rivard, le seul moyen pour un écrivain québécois de gagner la partie contre l'héritage de la pauvreté consiste à savoir l'accueillir et l'assumer pleinement. (Rivard 2006, p. 139) C'est ce qu'a fait Bernard Adamus. La pauvreté affective du sujet traverse l'œuvre, est bien cet os que gruge l'artiste et qui, par le travail de sublimation qu'opère l'œuvre, transforme en force ce qui apparaît comme une faiblesse de l'être. On pourrait ajouter que le choix de la chanson comme véhicule n'est pas anodin du fait qu'il s'agit d'un genre particulièrement rassembleur, invitant les foules, suscitant les rencontres et sollicitant un auditoire *présent*. La chanson devient un moyen de lutter, par le fait même, contre la solitude. En dépit du portrait négatif que l'énonciateur fait de lui-même, ainsi que le suggère la finale de *No 2*, l'ACI, lui, en tant que celui qui a le dernier mot, en ressort triomphant, par le truchement de la duplicité énonciative. (Maingueneau 2004, p. 225) À la réification des êtres, l'ACI oppose son humanisme et son œuvre devient, pour reprendre les mots du linguiste, « une sorte de jugement en appel qui tire paradoxalement sa force de son constat d'impuissance. Le cadre énonciatif vient contester le tableau. » (Maingueneau 2004, p. 226) La force de l'écrivain réside en effet, selon Maingueneau, dans « l'énonciation séductrice » de son œuvre. (Maingueneau 2004, p. 226) L'énonciateur des pièces d'Adamus est un homme incapable de maintenir des relations durables en raison de fausses promesses et de rengaines qu'il adresse continuellement aux femmes, mirages qui sont mis au jour ensuite. C'est pourtant par ces « rengaines » que l'ACI accède au succès, gagne le cœur de son public. L'absence de la femme ne fait-elle pas sombrer le sujet dans une apathie dévastatrice? Elle devient également un moteur de création pour l'ACI dont l'œuvre se charge de rendre les moments léthargiques. Ici encore, l'idée de Rivard d'assumer sa pauvreté pour mieux la dépasser prend tout son sens.

Dans un monde où il paraît important d'être heureux, zen et épanoui, alors que pourtant le taux de consommation d'antidépresseurs atteint des sommets, les chansons d'Adamus offrent un exutoire à ceux qui se sentent isolés ou à ceux qui ne croient tout

simplement pas aux faux-semblants. Le phénomène de reconnaissance partagée procède notamment du caractère hautement festif de ses prestations et du geste collectif qui s'ensuit : le chanter-ensemble. En entonnant un discours chanté, le public le fait sien. Le philosophe Vincent Delecroix explique ce phénomène de l'adhésion :

Cette chanson n'est pas de toi et pourtant tu la reprends, parce que, en cet instant, c'est comme si elle coïncidait avec ton état d'âme – comme si, même, elle en procédait. D'un seul coup, cette chose fragile et fugace, insignifiante, catalyse ton être et le fixe au bord de tes lèvres, entre la bouche et l'air. (Delecroix 2012, p. 41-43)

Chez Adamus, un tel partage est d'autant plus singulier qu'il permet au public d'exprimer un penchant rebelle et, ne serait-ce que le temps d'une chanson, d'oser le faire :

Nous chantons pour ne pas crier, sans doute; mais ce cri, que nous réprimons et qui est à la fois ce qui nous pousse à chanter, passe dans le chant. Il s'emmêle dans le langage qui l'étouffe ou tâche de l'étouffer, il se débat et s'échappe, et cet échappement, à son tour repris, est le chant. (Delecroix 2012, p. 63)

En reprenant un chant qui vient lui-même d'un cri, comme c'est le cas de bien des chansons d'Adamus, le public témoigne que l'expression de la douleur intime et personnelle est aussi une réaction de défense à un mal collectif. En entonnant le discours, le public fait sien celui de l'autre. Dans le cas de rassemblements collectifs, la communauté de sentiments qui s'établit autour de l'œuvre prend corps et se fait la manifestation concrète de l'adhésion d'un *nous* au discours du *je*.

L'esthétique de la pauvreté proposée par Adamus constitue le lieu par lequel l'intime et le collectif se rejoignent. Le sujet énonciateur se place à mi-chemin entre l'homme ordinaire et le marginal, pour incarner des valeurs qui rejoignent plusieurs d'entre nous. Bien qu'il ne soit pas seulement question de pauvreté économique dans son répertoire, une telle préoccupation constitue néanmoins une porte d'entrée à l'œuvre. C'est grâce au pauvre, à son mode de vie, à ses travers, à sa simplicité (dans tous les sens du terme) que l'œuvre rejoint un public si large. C'est dans un tel esprit de dépouillement que se dévoile l'un des grands ressorts de l'œuvre : sa générosité. En cela, elle peut être porteuse d'une utopie nouvelle, rassembleuse et fraternelle, comparable à celle énoncée par Attali dans *Bruits* : « Trouver son bonheur à faire plaisir. » (Attali 2001, p. 15) Que ce soit par le rôle d'amant ou par celui de musicien-chanteur qu'il endosse, le *je* semble en

effet trouver la force de vivre dans cet effort pour assurer la jouissance de l'autre en même temps que la sienne :

la musique est [...] un plaisir partagé. [...] La composition devient alors l'occasion d'une jouissance partagée entre le musicien et son auditoire pour faire naître quelque chose qui les dépasse l'un et l'autre. Quelque chose qui tient de la vie. (Attali 2001, p. 278)

Par son agir créateur, Adamus transforme la précarité du sujet – dépossédé de lui-même, de ses moyens, en proie à une certaine folie, inactif à souhait – en trait de vie ordinaire. Le sujet en question n'est plus cet être vulnérable contraint à la « privation de voix et de visage » (le Blanc 2007, p. 20), mais apparaît au contraire mû par une viabilité. Les chroniques de l'ordinaire que livre Adamus témoignent d'un amour réel pour les humains, signe que tous les liens ne sont pas complètement rompus, que des communautés de sentiments peuvent encore concurrencer des communautés d'intérêts.

## CONCLUSION

À travers la figure du bum, Adamus explore, d'une part, la tension entre ce qu'est le mauvais pauvre, et d'autre part, l'acception de soi comme moteur d'évolution et de libération. Fidèle aux réalités sociale et langagière des gens ordinaires, Bernard Adamus se rapproche de ces derniers, non pas en les montrant sous leurs plus beaux atours, ou misérabiliste, mais par la sincérité du ton et la vérité de l'expérience. Son œuvre assume la vulnérabilité, pour en libérer la force créatrice, et accorder un espace à la voix sensible de la précarité.

L'œuvre met en opposition la pauvreté du sujet énonciateur et un mode de vie caractérisé par la démesure. À la pauvreté économique, il répond par un refus de travailler comme les autres. La pauvreté identitaire, il la soigne en se réfugiant dans des paradis artificiels et dans la musique. Enfin, il compense la pauvreté affective en multipliant les conquêtes. Que lui reste-t-il à la fin? Plusieurs amis « de fortune », quelques-uns véritables, et beaucoup de nostalgie de ces jours de fêtes, une envie irrépressible de recommencer aussi... Il lui arrive de remettre en question le type de vie qu'il mène, mais c'est plus fort que lui : il faillit. Son entreprise n'est pas pour autant un échec complet. Aussi difficiles que sont ses relations avec les autres, il pose sur son monde un regard lucide et affectueux :

Sur la chanson sale des fonds de cour  
Éperdu de mots cherchant à dire  
Pourquoi puant pays de mes amours  
On t'aime encore et pour toujours. (« Le blues à GG », *SSSW*,  
2015)

## Conclusion : La lutte émancipatrice

Et on se repentira plus tard  
D'avoir abusé du moindre effort  
D'avoir abusé à tort  
D'avoir mal investi l'or, ostie d'or  
Mal investi l'or ostie d'or

[...]

Pis tout c'qu'on aura eu  
Ça s'ra du vécu plus que d'écus  
Mais surtout on aura eu tout l'temps voulu  
Pour s'pogner l'cul, nos p'tits culs  
- Québec Redneck Bluegrass Project, « Ostie  
d'or »

D'Octave Crémazie à Bernard Adamus, en passant par Mary Travers, Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Plume Latraverse et Richard Desjardins, la chanson québécoise offre un portrait du peuple au diapason des époques qui l'ont fait vivre. De ce portrait se dégagent diverses formes de pauvreté qui ont toujours partie liée au social.

L'objectif premier de cette thèse était de libérer l'enjeu de la pauvreté économique et culturelle de la seule question nationale ou identitaire. C'est ce que les trois études de la seconde partie se sont employées à faire, en dégageant une pauvreté qui présentait des traits plus larges que nationaux, bien qu'émanant d'un territoire précis, celui du Québec. Les phénomènes de mondialisation et de globalisation qui caractérisent l'ère néolibérale ont des effets qui débordent les frontières d'un pays ou d'une province et qui affectent les identités individuelles autant que collectives. Pour le montrer, il a fallu étudier dans un premier temps les figures de bons et de mauvais pauvres à travers un parcours historique de la chanson québécoise, dans une perspective sociocritique. Nous avons comme hypothèse de départ que les bons pauvres étaient en grande partie associées à l'échec, contrairement à celles des mauvais pauvres, chargées de rendre le désir d'émancipation. Dans cette mesure, il devenait intéressant de se pencher sur les chansons de trois ACI contemporains atypiques : Plume Latraverse, de Richard Desjardins et de Bernard Adamus – lesquelles mettent en forme plusieurs figures de bums. Ces études nous ont permis de dégager des formes de socialité et de rendre compte de leur fonction cathartique dans un contexte néolibéral. Ayant fait ressortir de la tradition chansonnière québécoise un héritage

de la pauvreté, nous avons pu établir ensuite comment les pièces des trois ACI renouvellent le répertoire en proposant des manières nouvelles d'écrire et de chanter la pauvreté.

Tout au long du parcours historique que nous avons fait, nous avons montré que la pauvreté est un thème récurrent de l'imaginaire social et qu'il a ses formes et figures spécifiques dans la chanson canadienne-française, puis québécoise. Malgré des formes et des contenus variables, en fonction des contextes particuliers à chaque époque, le traitement réservé à ce thème laisse transparaître une volonté semblable, d'âge en âge, de retisser un lien social rompu par les forces politiques et économiques en présence. Le recours aux travaux disponibles sur la chanson a permis de montrer comment la question de la pauvreté y est omniprésente sans toutefois être révélée comme telle, la politique faisant de l'ombre par moments à la question économique. Il s'en est dégagé un portrait de l'imaginaire social de la pauvreté tel que configuré dans le discours chanté au Québec des origines aux années 1970, soit jusqu'à la venue de Plume Latraverse sur la scène musicale. Dès les débuts de notre recherche, il nous est apparu que la pauvreté ne pouvait se laisser réduire à une stricte précarité matérielle et financière. À une telle précarité s'ajoutaient des enjeux identitaires et sociaux. Ainsi, à la lumière des écrits de Simmel, de Paugam et de Mossé, mais également des manifestations de la pauvreté dans les chansons examinées, quatre formes de pauvreté ont pu être dégagées et analysées dans cette partie de la thèse : culturelle, identitaire, économique et affective. Il nous est apparu que les chansons, depuis la fondation de la Nouvelle-France, rendent l'exil, la précarité identitaire ou le désir de transformer une perte en richesse. Nous y voyons autant de signes historiques d'une quête identitaire. Ce parcours aura été l'occasion d'offrir un portrait de la chanson comme support moral pour un peuple confronté depuis sa naissance à la pauvreté et à la précarité. Par elle, un lien culturel avec la mère patrie est maintenu, de même qu'un lien social permettant une adhésion à certaines chansons plutôt qu'à d'autres. Outre la représentation de la pauvreté dans l'imaginaire social, le rapport que le peuple entretient avec elle a évolué au cours des époques. Il est apparu ainsi que la pauvreté est tantôt crainte, parce qu'elle agit comme une menace sur les biens individuels; et tantôt parfois valorisée, parce qu'elle permet d'exercer une forme de charité, et ce faisant, d'exhiber une richesse ou de se donner bonne conscience. Au fil des ans, la crainte s'est déplacée et s'est manifestée autant à l'endroit des pauvres que des riches, plusieurs de ces derniers ayant fait la preuve qu'ils

constituent une menace bien réelle, tout aussi préoccupante que les mauvais pauvres, par rapport au discours libéral et aux avoirs d'autrui.

L'étude diachronique de l'œuvre de Plume Latraverse a révélé que l'image provocatrice de l'artiste n'était pas représentative de la complexité du discours livré, lequel laisse plutôt entendre une tendresse pour le genre humain. Malgré l'évidente présence du thème de la pauvreté dans ses textes, Plume n'oppose pas tant les riches aux pauvres, que les conformistes – pauvres ou riches – aux anticonformistes – les bums. Le garant du discours se présente d'ailleurs comme un bum libre, contestataire et authentique. Du côté des *Maudits*, il échappe à la soumission, entend rester maître de lui-même, d'où sa position de *sujet* dans le discours, première grande rupture avec les modèles passés de l'imaginaire social de la pauvreté au Québec. Jusqu'alors, les pauvres – particulièrement les mauvais – étaient *objets* du discours et non *sujets*. Avec Plume, un tel positionnement est inversé. Non seulement les bums deviennent-ils *sujets* du discours, mais également *agents*; ce sont des individus qui *agissent* véritablement sur le plan social, alors que d'autres – les conformistes – sont plutôt apathiques, soumis à un système qui les opprime et les enferme dans une idéologie libérale. Refusant tout consensus, privilégiant le *je* au détriment du *nous*, Plume ne propose pas pour autant une œuvre individualiste ou égoïste. Au contraire, à travers le *je* atypique qu'il met de l'avant, il témoigne d'un souci pour le collectif, d'une pensée politique de la tolérance et de la non-instrumentalisation de soi. Les chansons de Plume laissent place à la singularité de chacun et qui donne accès, bien que de manière particulière, aux sphères de la reconnaissance, que sont pour Axel Honneth l'amour, la justice et la solidarité. Dans cette perspective, nous pouvons affirmer que l'œuvre de Plume permet une réintégration positive de l'individualité en dégageant l'individualisme de sa connotation égoïste. Elle concilie en effet individu et collectivité en soulignant que l'un est partie prenante de l'autre, chacun constituant la condition d'émancipation de l'un.

L'œuvre de Richard Desjardins, quant à elle, s'inscrit davantage dans l'héritage de la pauvreté tel que reçu de la tradition chansonniers. Les portraits des riches et des bons pauvres correspondent en effet assez bien à l'image que l'on peut de prime abord se faire de chacun, le premier étant généralement méprisant alors que le second, figure de bonté, est impuissant face à son sort. Pour ce dernier, auquel la société n'accorde qu'une place modeste, voire effacée, utilitaire plutôt qu'humaniste, les chansons de Desjardins peuvent



susciter des communautés de sentiments et de substitution, par l'empathie qu'elles affichent à son égard. La figure de bum, garant du discours, vient renverser l'image de soumission associée au bon pauvre en arborant, comme chez Plume, les traits d'une force agissante qui se joue des règles sociales et économiques et qui se dérober à ceux qui détiennent le pouvoir. Parmi les stratégies discursives employées pour dénoncer les effets pervers de la société marchande, il arrive que le garant exprime une certaine accointance avec ceux qui adhèrent à une vision consumériste du monde, notamment par un lexique lié à l'argent et à l'accumulation de richesses, rendant paradoxal l'ethos qu'il semble vouloir projeter. La duplicité énonciative vient alors montrer l'écart entre le *dit* et le *montré*. Si le garant mesure la valeur des relations humaines par des comparatifs d'ordre matériel, comme nous l'avons vu dans l'analyse de la pièce « Jenny », c'est pour mieux s'appropriier les mots de ceux qu'il pourfend. Ce faisant, le garant montre sa capacité à parasiter leur monde. Que les personnages soient de bons ou de mauvais pauvres, l'amour et la fraternité dans les pièces de Desjardins ouvrent un espace de reconnaissance à l'intérieur duquel s'imaginent de nouvelles manières d'accéder à une vie réussie. Or le potentiel critique le plus important de cette œuvre réside dans la liberté de celui qui refuse que l'argent soit le moteur de son existence. C'est dans cette mesure que le bum peut être envisagé comme la figure héroïque contemporaine, affranchi qu'il est des chaînes de bon nombre de ses semblables. Chez Desjardins comme chez Plume, le travail est présenté comme le lieu d'une fracture sociale. Ceux qui en acceptent les conditions, toute classe confondue, ont tôt fait de devenir les esclaves d'une machine qui vampirise leur temps, en entretenant l'illusion paradoxale que c'est par elle que la liberté se gagne. Sur le plan formel, c'est dans le savant dosage entre la gravité de la situation et les procédés comiques que le discours puise sa densité poétique. La caricature, l'ironie, le sarcasme, la satire, le cynisme sont autant de formes humoristiques qui captent l'attention du public. La musique, loin de chercher à s'effacer derrière la poésie des mots, s'harmonise avec le discours, le pondère. Elle devient ainsi une seconde voix qui prend le relais de celle du chanteur. La singularité de cette dernière, nasillarde<sup>134</sup> et dissonante, atypique comme le discours qu'elle livre, colle

---

<sup>134</sup> La nasalisation dans l'œuvre de Desjardins peut être en partie associée à la plainte, effet esthétique largement utilisé dans la musique country-western, ce que la thèse de doctorat de Catherine Lefrançois a su mettre en évidence. (2011, p. 81-84)

aux personnages et renforce notre adhésion aux valeurs exprimées. Ainsi, la pauvreté et le dépouillement offrent plus qu'un discours engagé : ils nous engagent à écouter.

Bernard Adamus livre pour sa part une œuvre plus réaliste, moins comique que ses prédécesseurs, imprégnée des pathologies sociales ambiantes. À la démesure économique promue par le néolibéralisme et à laquelle il ne peut ou ne veut participer, le garant du discours oppose une démesure de l'expérience humaine. On observe cependant chez ce bum une soumission à l'idéologie néolibérale, non pas sur le plan économique, mais amoureux. En proie à une pauvreté affective et identitaire, il a des rapports amoureux assez semblables à ceux qui régulent la logique économique libertaire et concurrentielle. Sur ce plan, sa victoire n'est en rien assurée. Néanmoins, le garant cherche à apprivoiser la source de ses angoisses. Autre lieu de démesure, l'alcool est chez Adamus un élément complexe qui reconforte dans les moments de déprime, en même temps qu'elle nuit au rétablissement du sujet. Par ailleurs, elle participe de la scénographie découlant de l'œuvre, qui sait générer, lors des prestations de l'artiste sur la scène, des moments festifs et rassembleurs. Ceux-ci ont pour effet de rompre la solitude, importante pathologie de notre époque, inhérente à la pauvreté. À défaut du sentiment de liberté qui habite les bums chez Plume Latraverse et Richard Desjardins, le bum chez Bernard Adamus trouve dans la musique partagée une forme d'émancipation lui permettant de s'insérer dans une communauté. Bien qu'il puisse se dégager de cette œuvre une image d'échec liée à la vie de bum, grâce à la médiation créatrice, l'ACI en ressort revigoré. Ce faisant, il propose l'art – activité ludique de la cigale dans la fable – comme remède à une société qui voudrait faire de tous ses membres une colonie de fourmis vaillantes et dociles.

D'une œuvre à l'autre, la pauvreté constitue un élément important de la construction identitaire et de l'imaginaire social québécois. Avec Plume, Desjardins et Adamus, la chanson apparaît comme le lieu d'une lutte émancipatrice, capable de placer les mauvais pauvres en situation d'*agir*. Il semblerait qu'à l'époque où l'on vit, la reconnaissance du pauvre ne peut se faire que par une défense de celui-ci et de ses droits, non plus d'ailleurs que par l'éloge de ses mérites, dont celui de l'endurance, mais aussi par une peinture de lui en figure de bum, avatar du Maudit, lequel offrirait, selon Luc Boltanski, « dans son déchainement essentiel, un gage de libération totale. » (Boltanski 1993, p. 209) En tournant le dos aux désirs que lui imposent des forces extérieures, le bum joue de ruse et de créativité

de manière à s'affranchir peu importe ses conditions matérielles. Pour lutter contre la pauvreté, peut-être faut-il savoir déjouer les valeurs du discours dominant. C'est le choix en tout cas que font les bums dans les textes étudiés. Leur discours porte très peu sur leur pauvreté, que l'on sait pourtant bien réelle. L'accent est mis ailleurs, sur la quête de liberté qui est la leur.

Au projet de départ qui était de dégager quelles formes de socialité et le potentiel critique des œuvres de Latraverse, de Desjardins et d'Adamus, nous avancerons qu'elles agissent comme des soupapes contre le carcan de la rectitude politique en proposant un moyen imaginaire d'être ce que l'on ne peut assumer dans la vie de tous les jours. Autrement dit, ces œuvres joueraient une fonction d'extériorisation critique, laquelle est de nature cathartique. Les bums qu'on y trouve incarnent pour la plupart un modèle de liberté difficile à concilier avec l'époque actuelle. Il est bien certain que la liberté est un paradigme fort de la pensée néolibérale. Mais le sens même de ce terme a été dénaturé. Technologies, profits, mondialisation seraient autant de moyens de libérer l'individu, de l'émanciper, de l'ouvrir sur le monde? Dans les faits, ces moyens entraînent plutôt l'asservissement et la dépendance de l'individu à l'égard des grandes puissances. Les trois œuvres analysées dans la deuxième partie de la thèse éclairent, dans les limites du discours, un tel paradoxe. Ces pauvres, qui se présentent des bums, sont avant tout des poètes, maudits par leur « paresse » et pour leurs agissements, assez près de ceux du mauvais pauvre. En valorisant la figure du bum, Plume, Desjardins et Adamus renouvellent l'héritage chansonnier québécois, tout en exerçant, comme leurs prédécesseurs, une forme de soutien moral populaire. À une époque où les dépressions, l'épuisement professionnel, la perte de repères et le cynisme foisonnent, les œuvres des trois artistes étudiés offrent des lieux festifs de défoulement contre ce qui nous fragilise et, dans le cas de Plume et de Desjardins, l'occasion d'en rire ensemble.

Mais qu'on ne se leurre pas. Si de tels discours suscitent l'adhésion, c'est bien parce qu'ils sont de l'ordre de l'imaginaire. Car, admettons-le, le *vrai* mauvais pauvre, l'être empirique, ne nous intéresse pas. Ne cherchons-nous pas d'ailleurs à l'éviter? Par mépris? Par jalousie? Par crainte? Si nos enfants se mettent à fréquenter ce genre de type ou si, dans nos classes, nous comptons ne serait-ce qu'un seul de ces bums épris de liberté et contestataire, l'adhésion devient soudainement moins grande, n'est-ce pas? Pourtant, dès

que son discours est médiatisé par l'écrit ou la parole artistique, il perd son caractère abject et devient, au contraire, un semblable. C'est que la parole artistique, chanssonière en l'occurrence, permet une distanciation par rapport au sujet. À partir d'un espace sécuritaire (*safe place*), on peut alors observer, voire s'ouvrir à l'autre, sans craindre pour notre intégrité et notre intégration au reste du monde.

Jacques Attali avançait, dans *Bruits*, que

[L]es multiples formes qu[e la musique] prend aujourd'hui laissent deviner, pour le XXI<sup>e</sup> siècle, l'avènement d'une mondialisation métissée, d'une société du signe où toute angoisse s'oubliera dans le divertissement, où toute information, toute relation humaine, tout rapport se noueront dans l'argent. [...] En même temps, qu'elle laisse espérer une possibilité d'y échapper par une économie de la gratuité et de la fraternité. (Attali 2001, p. 25)

Plume Latraverse, Richard Desjardins et Bernard Adamus proposent ainsi un répertoire qui ne tient pas du simple divertissement. C'est par le regard qu'ils posent sur la société qu'ils nous font voir notre obsession collective pour l'argent ainsi que notre préférence pour le divertissement et le conformisme. Par ailleurs, la capacité de ces artistes à produire tant avec si peu et le caractère rassembleur de leurs œuvres ouvrent une brèche pour des préoccupations humanistes et ravivent une ferveur à l'origine de tout changement possible.

Nous espérons avec cette thèse avoir mis au jour un paradigme important du discours chanssonier québécois de toutes les époques, à savoir la pauvreté. Malgré la vaste étendue temporelle couverte au premier chapitre, nous sommes consciente que le fait d'arrêter le parcours historiques aux années 1970 entraînait l'inconvénient de ne pouvoir étudier la riche production qui suivit. C'est là un de nos regrets principaux. Bien que les œuvres analysées dans la deuxième partie de la thèse proposent des portraits importants et représentatifs des années 1970 à aujourd'hui, il n'en demeure pas moins que d'autres corpus offrent également un discours sur la pauvreté qui mériterait une attention particulière. Pensons ici à Sylvain Lelièvre, Richard Séguin, Luc De Larochelière, Jean Leloup, Daniel Bélanger, Zachary Richard, Daniel Boucher, Mononc' Serge, Fred Fortin, Elisapie Isaac, Samian, Lisa Leblanc et Safia Nolin, pour ne nommer que ceux-là. Et que dire des formations musicales dont les œuvres présentent des traits analogues à celles de Plume, de Desjardins et d'Adamus. Les chansons de Corbeau, des Colocs, des Cowboys fringants, de Loco Locass, d'Avec pas d'casque, de la Descente du Coude, par exemple,

sont traversées par l'héritage de la pauvreté, tantôt sur le plan thématique tantôt sur plan esthétique. Faut-il souligner que plusieurs des artistes évoqués ici ont participé au cours des dernières années, chacun à leur manière, à la reconnaissance du country comme genre musical parmi les autres et non plus *à part*? De tels artistes libèrent le country de l'étiquette « québécois » qui lui est souvent accolée, l'actualisent avec des traits plus rock, des thèmes contemporains (mais toujours liés à une forme de pauvreté) et des formulations textuelles moins clichées, tout en conservant un caractère rassembleur et une charge affective comparable à ce style musical. Un autre regret tient au fait que notre corpus principal ne témoigne malheureusement pas de la diversité de la production québécoise : aucune femme ni homme issu de groupes culturels minoritaires. Adamus est bien né en Pologne, mais il est arrivé au Québec à l'âge de trois ans et se considère avant tout Montréalais. Il est étonnant que la première figure d'importance en chanson soit une femme et qu'elle fasse office d'exception dans notre corpus secondaire, avec Clémence Desrochers. Il faut dire que le choix de mieux comprendre l'adhésion suscitée par des ACI aux airs bums a joué pour beaucoup ici. Autrement, nous aurions pu retenir l'œuvre de Pauline Julien dont le propos engagé et féministe s'articule notamment autour de la pauvreté, mais qui a surtout été une interprète. Son militantisme et sa fougue batailleuse en font une figure féminine de bum à certains égards. Il y a aussi Marjo qui, jusqu'à la fin des années 1980, a affiché cette posture rebelle tout en écrivant et composant ses propres chansons. Mais le changement de ton qui s'est opéré dans son œuvre dans les années 1990 s'écarte de l'ethos de la pauvreté. Les trois ACI retenus ont pour leur part continué de proposer une esthétique de la pauvreté jusqu'à ce jour.

Des artistes autochtones et féminines qui présentent dans leur œuvre des figures de pauvres, il y en a. Safia Nolin affiche une attitude et un ethos assez proche du bum. Or son œuvre musicale s'inscrit moins dans cette tonalité, avec une esthétique épurée certes, mais qui demeure assez léchée. Il en va de même de la chanteuse acadienne Lisa Leblanc, dont le discours chansonnier porte beaucoup sur la pauvreté affective, mais moins sur les trois autres formes de pauvreté abordées ici. Il y a encore Samian dont l'œuvre évoque largement la pauvreté culturelle. Or le côté mauvais garçon ne ressort pas tant de sa *persona*. Cela dit, bien que notre projet ait pris une direction qui nous éloignait des chansons de ces trois artistes, nous avons pensé, à un certain moment de notre travail, étudier la production de

ces trois représentants de la chanson québécoise actuelle. Mais il fallait se limiter à notre objet premier : les figures du bon ou du mauvais pauvre dans la chanson québécoise.

Au terme de cette thèse, nous avons voulu comprendre pourquoi l'attitude du bum en chanson semblait réservée aux hommes blancs. Notre constat est plutôt triste. Nous pensons en effet que les femmes et les représentants de groupes minoritaires ne se permettent pas encore d'endosser ce genre de personnage. Car ceux qui le font en paient très durement le prix. Rappelons l'émoi que le look et le discours de remerciement de Safia Nolin au Gala de l'ADISQ en 2016 avait créé. Il n'en faut pas plus pour constater qu'une femme qui « parle mal » et qui ne suit pas les standards attendus en termes de tenue vestimentaire dans un gala est encore mal perçue. Et à qui arguerait que l'émoi aurait été le même pour un artiste masculin, nous lui répondrions que personne n'a fait subir de procès médiatique à Bernard Adamus pour son look et son langage au même gala en 2010<sup>135</sup>. Il y a très certainement une pression – intérieure et extérieure – qui impose encore aux femmes d'être « belles », d'apparaître fortes, par souci de crédibilité et, par le fait même, de reconnaissance. Il semblerait que les seules qui se le permettent sans en faire les frais sous forme de moqueries ou d'attaques à leur intégrité soient les humoristes. Mais on peut comprendre que, dans ces cas, « ça passe », parce que ce n'est pas sérieux. Quant aux représentants des communautés culturelles, leur situation semble analogue à celle des femmes dans la mesure où leur reconnaissance n'est pas encore suffisamment gagnée pour qu'ils puissent endosser une posture de bum. Imaginez un Samian qui serait irrévérencieux comme Plume, sarcastique comme Desjardins ou festif comme Adamus. Il est permis de croire que c'est l'image de toute la communauté de Samian qui en seraient affectée...

Sur une note moins pessimiste, on peut se demander si les trois ACI étudiés laissent à leur tour un héritage. Alors que plus d'un considère la chanson comme un divertissement, ces artistes contribuent à faire de ce divertissement (car cela est vrai en partie) un exercice de liberté, dans un monde qui en comporte de moins en moins. Leurs œuvres sont profondément engagées du fait qu'elles *incarnent* une remise en question du système néolibéral. Bien sûr, au lendemain d'un spectacle, chacun retourne à son travail honnête et à son rôle de bon contribuable, mais le moment vécu la veille lui aura à tout le moins permis

---

<sup>135</sup> Voir note de bas de page 106 à la page 173.

de libérer la pression et de mettre de côté les soucis de performance qu'on nous impose désormais dans toutes les sphères de nos vies.

De nouveaux venus sur la scène musicale semblent poursuivent ce travail de libération. Émile Bilodeau est l'un d'eux. Le groupe Québec Redneck Bluegrass Project nous apparaît comme une évidente descendance de Plume, opérant hors du champ populaire, bien qu'il connaisse un succès de plus en plus estimable. Proche parent de ce dernier et de Bernard Adamus, mais sous une forme plus *trash* encore que ceux-ci, Québec Redneck Bluegrass Project livre une œuvre qui conteste tout ce que valorise la pensée néolibérale. Les membres du groupe – dont une femme aussi bum que ses compagnons masculins – incarnent manifestement la liberté des bums telle que dépeinte dans les œuvres de Plume et de Desjardins. Ce corpus mériterait certainement une analyse sérieuse tant la cohérence entre le discours (texte et musique) et son interprétation (en spectacle notamment) témoigne d'une esthétique de la pauvreté où rien n'est laissé au hasard. Non diffusé dans les radios (la vulgarité du propos y est pour beaucoup), encore méconnu du grand public, le groupe se fraye néanmoins un chemin considérable sur la scène musicale québécoise, non par le pavé asphalté des grandes scènes, mais plutôt en empruntant les sentiers sinueux des bars et des festivals. Le passage de cette formation dans un lieu n'est jamais sans laisser de séquelles, leurs spectacles constituant de véritables expériences contre-culturelles. L'adhésion du public, lors de ces moments festifs, nous laisse croire que ces artistes jouent un rôle salutaire pour ceux qui profitent de l'occasion pour s'offrir une séance de défoulement collectif. Quiconque aura un jour assisté à l'un des concerts de Québec Redneck Bluegrass Project admettra qu'il y a dans ces événements une frénésie qui n'est pas étrangère à celle que déclenche l'œuvre de Plume ou d'Adamus. Livrant, dans une ivresse démesurée – au sens propre comme au sens figuré –, des chansons qui traitent de bonnes et de mauvaises cuites, ce groupe sait générer des foules pour le moins carnavalesques : des gens qui se prennent à la gorge, d'autres qui quêtent des gorgées de bières à tout un chacun, des joints qui circulent pour qui veut sa touche, une odeur forte de chaleur humaine et de boisson, des *frenchkiss* plaqués à un voisin qu'on ne connaît pas, un esprit de partage comme il s'en fait peu, un univers thématique et sonore à la fois *trash* et joyeux... Aussi éphémères que puissent être ces moments d'originale fraternité, ils mettent généralement en dérision le pouvoir qui nous dicte quotidiennement la conduite à adopter.

À leur tour, les Québec Redneck Bluegrass Project deviennent les éboueurs de nos existences.



## **ANNEXES**

Annexe 1. Pochette de l'album *Le vieux show son sale*



Source : <http://disqueslp.blogspot.com/2011/02/plume-latraverse-cellule-3-le-vieux.html>

## Annexe 2. Pochette de l'album *Pommes de route*



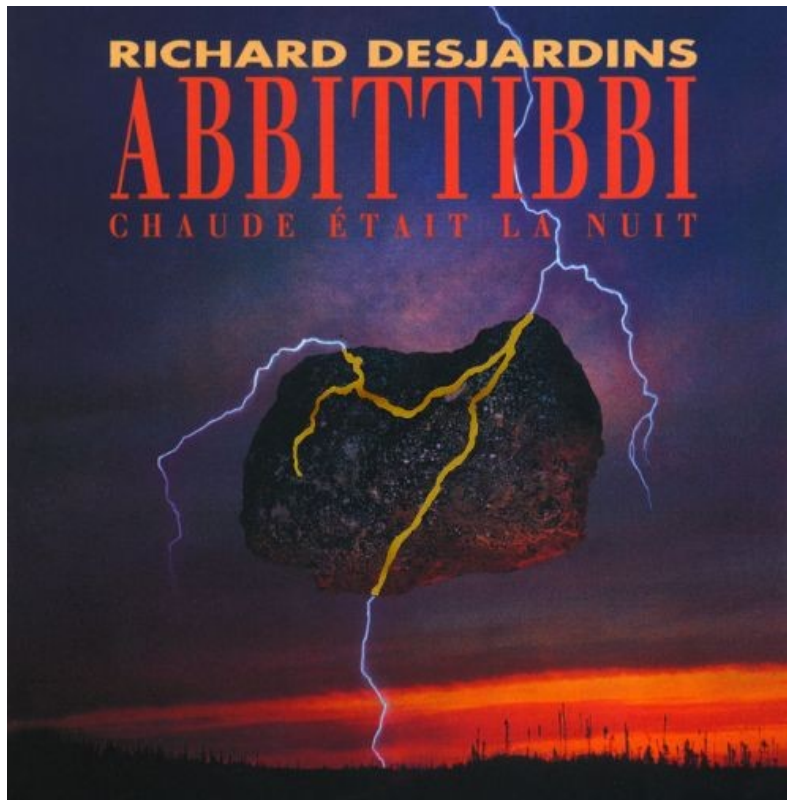
Source : <https://www.amazon.ca/Pommes-Route-Plume-Lataverse/dp/B000065GXI>

**Annexe 3. Pochette de l'album *Métamorphoses Tome 1***



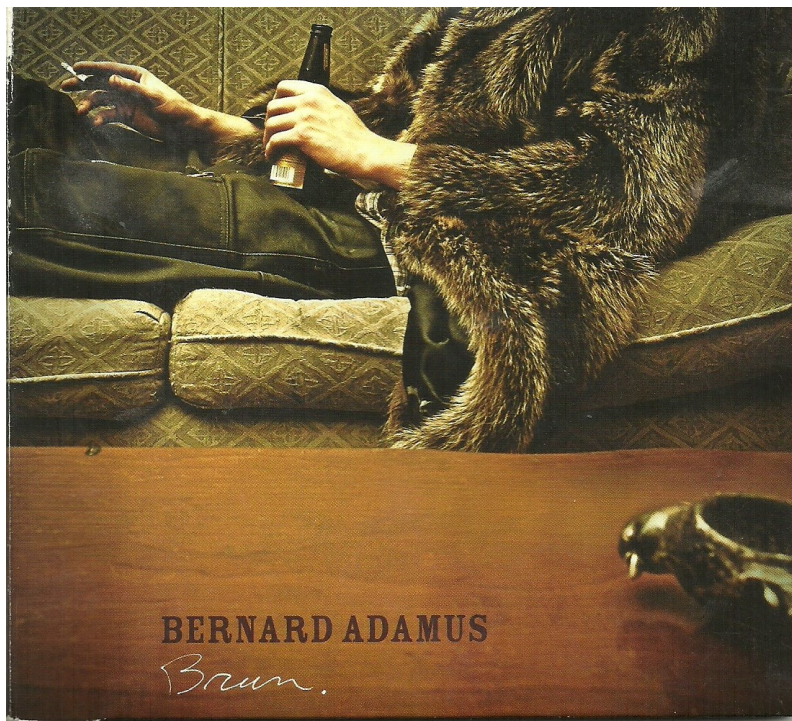
Source : <https://www.discogs.com/fr/Plume-Latraverse-M%C3%A9tamorphoses-Tome-I/release/4130588>

**Annexe 4. Pochette de l'album *Chaude était la nuit* du groupe Abbittibbi**



Source: <https://www.postedecoute.ca/fr/album/abbittibbi-chaude-etait-la-nuit.html>

**Annexe 5. Pochette de l'album *Brun***



Source : Pochette originale numérisée

**Annexe 6. Photographie de Bernard Adamus dans le livret de l'album  
*Brun***



Source : Pochette originale numérisée



## Annexe 7. Endos du livret de l'album *Brun*



Source : Pochette originale numérisée



## Annexe 8. Pochette de l'album *No 2*



Source : Pochette originale numérisée

## Médiagraphie

### DISCOGRAPHIE (CORPUS PRINCIPAL)

- ABBITTIBBI (1981). *Boom Town Café*, Ensemble.
- ABBITTIBBI (1994). *Chaque était la nuit*, Foukinic.
- ADAMUS, Bernard (2009). *Brun*, Montréal, Grosse Boîte.
- ADAMUS, Bernard (2010). *Rue Ontario*, Montréal, Grosse Boîte.
- ADAMUS, Bernard (2012). *No 2*, Montréal, Grosse Boîte.
- ADAMUS, Bernard (2015). *Sorel Soviet So What*, Montréal, Grosse Boîte.
- DESJARDINS, Richard (1988). *Les derniers humains*, Foukinic.
- DESJARDINS, Richard (1990). *Tu m'aimes-tu*, Fukinic.
- DESJARDINS, Richard (1990). *Le party*, Justin Time.
- DESJARDINS, Richard (1993). *Richard Desjardins au Club Soda*, Fukinic.
- DESJARDINS, Richard (1996). *Desjardins Abbittibbi live*, Fukinic.
- DESJARDINS, Richard (1998). *Boom Boom*, Foukinic.
- DESJARDINS, Richard (2003). *Kanasuta*, Foukinic.
- DESJARDINS, Richard (2011). *L'existence*, Foukinic.
- LATRAVERSE, Plume (1974). *Plume pou digne*, London Records.
- LATRAVERSE, Plume (1975). *Le vieux show son sale*, Deram Records.
- LATRAVERSE, Plume (1976). *En noir et blanc*, Deram Records.
- LATRAVERSE, Plume (1976). *À deux faces*, Disques bleu.
- LATRAVERSE, Plume (1977). *Plume à l'Outremont*, CBS.
- LATRAVERSE, Plume (1978). *Les plus pires succès de Plume*, Deram Records.
- LATRAVERSE, Plume (1978). *All dressed*, CBS.
- LATRAVERSE, Plume (1979). *Chirurgie plastique*, Gamma.
- LATRAVERSE, Plume (1980). *French Tour '80*, Gamma.
- LATRAVERSE, Plume (1981). *Livraison... par en arrière*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (1982). *Métamorphoses, Tome I*, CBS.
- LATRAVERSE, Plume (1983). *Autopsie canalisée*, CBS.
- LATRAVERSE, Plume (1984). *Les mauvais compagnons (Métamorphoses II)*, CBS.
- LATRAVERSE, Plume (1985). *Insomni-fère (Métamorphoses III)*, CBS.
- LATRAVERSE, Plume (1987). *D'un début... à l'autre*, CBS.
- LATRAVERSE, Plume (1989). *Le lour passé de Plume Latraverse, vol. I*, Disques Dragon.

- LATRAVERSE, Plume (1989). *Le lour passé de Plume Latraverse, vol. II*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (1990). *Le lour passé de Plume Latraverse, vol. III*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (1990). *Chansons pour toutes sortes de monde*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (1992). *Le lour passé de Plume Latraverse, vol. IV*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (1994). *Chansons nouvelles*, Disques Pline.
- LATRAVERSE, Plume (1995). *Le lour passé de Plume Latraverse, vol. V*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (1998). *Mixed grill*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (2003). *Chants d'épuration*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (2007). *Hors-saisons*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (2008). *Plumonymes*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume (2016). *Rechut! (Odes de ma tanière)*, Disques Dragon.
- LATRAVERSE, Plume et Stephen FAULKNER (1975). *Pommes de route*, Musicor.
- LATRAVERSE, Plume et LES MAUVAIS COMPAGNONS (2001). *Vingt temps*, Disques Dragon.

#### MONOGRAPHIES

- AMOSSY, Ruth (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, coll. « L'interrogation philosophique », Paris, Presses Universitaires de France, 235 p.
- ATTALI, Jacques ([1977] 2001). *Bruits : Essai sur l'économie politique de la musique*, Nvelle édition revue et augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, 304 p.
- AUBÉ, Jacques (1990). *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque, 127 p.
- BAILLARGEON, Richard et Christian CÔTÉ (1991). *Destination Ragou. Une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque, 179 p.
- BÉDARD, Jean (2005). *Comenius ou combattre la pauvreté par l'éducation de tous*, coll. « la pensée en chemin », Montréal, Liber, 144 p.
- BLONDIN, Jacques, Melissa Maya FALKENBERG et Marie Hélène LEBEAU-TASCHEREAU, *Québec western. Ville après ville*, Montréal, Les Malins, 303 p.
- CASTORIADIS, Cornelius (1975). *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 538 p.
- CASTORIADIS, Cornelius et Paul RICŒUR ([1985] 2016). *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*, coll. « Audiographie », Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 76 p.
- CHAREST, Marie-Josée (2007). *Lire Mary Travers (La Bolduc). Chansons et représentations sociales dans le Québec des années 1930*, Mémoire (M. A.), Université de Montréal, 171 f.
- CÔTÉ, Gérald (1992). *Les 101 blues du Québec (1965-1985)*, Montréal, Triptyque, 247 p.

- CÔTÉ, Gérald ([2006] 2011). *Le jazz vu de l'intérieur. Pour une anthropologie des musiques afro-américaines*, 2<sup>e</sup> édition mise à jour et augmentée, Québec, Varia, 271 p.
- COUTURE, Carole (1998). *Richard Desjardins ou La parole est mine d'or*, Montréal, Triptyque, 195 p.
- DELECROIX, Vincent (2012). *Chanter. Reprendre la parole*, Paris, Flammarion, 350 p.
- DESROCHES, Raphaël (2015). *Diviser par zéro. Art poétique et lecteur anticipé dans l'œuvre chantée de Plume Latraverse*, Mémoire (M. A.), Université de Montréal, 120 f.
- DE SURMONT, Nicolas (2009). *La poésie vocale et la chanson québécoise*, coll. « Connaître », 6, Québec, L'instant même, 158 p.
- DE SURMONT, Nicolas (2010). *De l'écho canadien à la lanterne québécoise. Comment la chanson est devenue la figure de proue de l'identité québécoise (1850-2000)*, Québec, Éditions GID, 270 p.
- DUVAL, Sophie et Marc MARTINEZ (2000). *La satire (littératures française et anglaise)*, coll. « U - Lettres », Paris, Armand Colin/HER, 272 p.
- ÉMOND, Bernard (2009). *La perte et le lien : Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*, Montréal, Médiaspaul, 174 p.
- FORGET, Danielle (2000). *Figures de pensée, figures de discours*, coll. « Langue et pratiques discursives », Québec, Nota bene, 184 p.
- FOURNIER, Pierre (1998). *De lutte en turlutte : une histoire du mouvement ouvrier à travers ses chansons*, Septentrion, Québec, 206 p.
- FRASER, Nancy et Axel Honneth (2003). *Redistribution or Recognition? : A Political-Philosophical Exchange*, Traduit par J. Golb, J. Ingram et C. Wilke, London, Verso, 276 p.
- GAGNÉ, Anne-Catherine (2012). *Chanter ensemble. Poétique de la solidarité dans les chansons de Raymond Lévesque*, Mémoire (M. A.), Université Laval, 111 f.
- GEREMEK, Bronislaw (1987). *La potence ou la pitié. L'Europe et les pauvres du Moyen Âge à nos jours*, coll. « Bibliothèque des Histoires », Traduit du polonais par J. Arnold-Moricet, Paris, Gallimard, 330 p.
- GIROUX, Robert (1991). *Le guide de la chanson québécoise*, avec la collaboration de Constance Havard et Rock LaPalme, coll. « Les guides culturels Syros », Paris/Montréal, Syros / Alternative/Triptyque, 179 p.
- GUILBERT, Lucille et al. (1987). *Pauvre ou vagabond : Le quêteux et la société québécoise*, Laval, Rapports et Mémoires de recherche du Célat, n° 9, novembre, 142 f.
- HARVEY, David (2005). *Brief History of Neoliberalism*, New York, Oxford University Press, 247 p.
- HIRSCHI, Stéphane (2008). *Chanson. L'art de fixer l'air du temps*, coll. « Cantologie », 6, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, 298 p.

- HOCHMANN, Jacques (2012). *Une histoire de l'empathie*, Paris, Odile Jacob, 291 p.
- HONNETH, Axel (2000). *La lutte pour la reconnaissance*, coll. « folio essais », 576, Traduit de l'allemand par P. Rusch, Paris, Gallimard, 350 p.
- HONNETH, Axel (2008 [2006]). *La société du mépris. Vers une nouvelle Théorie critique*, Traduit de l'allemand par A. Dupeyrix, P. Rusch et O. Voirol, Paris, La découverte, 349 p.
- JESSUA, Claude ([2001] 2010). *Le capitalisme*, coll. « Que sais-je? », 315, 5<sup>e</sup> éd. mise à jour, Paris, Presses universitaires de France, ebook, 128 p.
- JULIEN, Jacques (1987). *Robert Charlebois : l'enjeu d'« Ordinaire »*, Montréal, Triptyque, 199 p.
- JULIEN, Jacques (2007). *Richard Desjardins, l'activiste enchanteur*, Montréal, Triptyque, 168 p.
- LAFERRIÈRE, Dany (2015). *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, coll. « Chronique », Montréal, Mémoire d'encrier, 299 p.
- LAPIERRE, René (1995). *Écrire l'Amérique*, coll. « Essais », 5, Montréal, Les Herbes rouges, 160 p.
- LAROSE, Jean (1987). *La petite noirceur*, coll. « Papiers collés », Montréal, Boréal, 203 p.
- LAROSE, Jean ([1991] 1998). *L'amour du pauvre*, 2<sup>e</sup> édition, coll. « Boréal compact », 90, Montréal, Boréal, 254 p.
- LAURIN, Michel ([1996] 2000). *Anthologie de la littérature québécoise*, 2<sup>e</sup> édition, Anjou, CEC, 360 p.
- LE BLANC, Guillaume (2007). *Vies ordinaires, vies précaires*, coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 290 p.
- LECLERC, Félix (2013 [1958]). *Le fou de l'île*, coll. « Bibliothèque québécoise », [s.l.], Fides, 204 p.
- LEDUC, Mario (2003). *Plume Latraverse masqué/démasqué*, Montréal, Triptyque, 226 p.
- LEFRANÇOIS, Catherine (2011). *La chanson country-western, 1942-1957. Un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, Thèse (Ph. D.), Université Laval, 304 f.
- LÉGER, Robert (2003). *La chanson québécoise en question*, coll. « En question », 3, Montréal, Québec Amérique, 141 p.
- LEMIRE, Maurice (1993). *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec (1764-1867)*, coll. « Essais littéraires », 16, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 280 p.
- L'HERBIER, Benoît (1974). *La chanson québécoise : des origines à nos jours*, Montréal, Éditions de l'Homme, 190 p.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 196 p.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, coll. « U - Lettres », Paris, Armand Colin, 262 p.

- MILLIÈRE, Guy (1978). *Québec : chant des possibles...*, coll. « rock & folk », Paris, Albin Michel, 190 p.
- MOSSÉ, Eliane (1984). *Les riches et les pauvres*, coll. « Points Économie », Paris, Seuil, 242 p.
- NANCY, Jean-Luc (1986). *La communauté désœuvrée*, coll. « Détroits », Paris, Christian Bourgeois éditeur, 197 p.
- NEPVEU, Pierre (1999). *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, 2<sup>e</sup> édition, coll. « Boréal compact », 98, Montréal, Boréal, 241 p.
- PAUGAM, Serge (2006). « Pauvreté, précarité et exclusion » dans MESURE, Sylvie et Patrick SAVIDAN (dir.) (2006). *Le dictionnaire des sciences humaines*, coll. « Quadrige », Paris, Presses Universitaires de France, p. 900-902.
- PERRON, Gilles (1990). *Sociocritique de l'œuvre poétique sonorisée de Plume Latraverse*, Mémoire (M. A.), Université Laval, 121 f.
- POPOVIC, Pierre (2013). *La mélancolie des Misérables*, coll. « Erres Essais », Montréal, Le Quartanier, 310 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 74 p.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam (2008). *L'homme compassionnel*, Paris, Seuil, 102 p.
- RIMSTEAD, Roxanne (2001). *Remnant of Nation : on Poverty Narratives by Women*, Toronto, University of Toronto Press, 359 p.
- RIVARD, Yvon (2006). *Personne n'est une île*, coll. « Papiers collés », Montréal, Boréal, 258 p.
- RIVARD, Yvon (2010). *Une idée simple*, Coll. « Papiers collés », Montréal, Boréal, 241 p.
- ROY, Bruno (1977). *Panorama de la chanson québécoise*, Montréal, Leméac, 169 p.
- ROY, Bruno (1978). *Et cette Amérique chante en québécois*, coll. « les beaux-arts », Montréal, Leméac, 294 p.
- ROY, Bruno (1991). *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB éditeur, 452 p.
- ST-LOUIS, Jean-Charles (2010). *Engagement et inscriptions de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard Desjardins dans la chanson québécoise. Entre appartenance et liberté*, Thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 209 f.
- SCHOENTJES, Pierre (2001). *Poétique de l'ironie*, Coll. « Points Essais », Paris, Seuil, 347 p.
- SIEMERLING, Winfried (2010). *Récits nord-américains d'émergence : culture, écriture et politique de re/connaissance*, coll. « Americana », Traduit de l'anglais par P. Godbout, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 318 p.
- SIMMEL, Georg ([1918] 1998). *Les pauvres*, coll. « Quadrige », Traduit de l'allemand par B. Chokrane, Paris, Presses universitaires de France, 102 p.

- TAYLOR, Charles (2003). *Modern Social Imaginaries*, Durham, Duke University Press, 232 p.
- TREMBLAY-MATTE, Cécile et Sylvain RIVARD (2001). *Archéologie sonore : Chants amérindiens*, coll. « L'air du temps », Laval, TROIS, 146 p.
- VENNE, Stéphane (2006). *Le frisson des chansons. Essai de définition d'une bonne chanson, des conditions nécessaires pour mieux l'écouter et des conditions utiles pour en écrire*, Outremont, Stanké, 511 p.

#### ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRES

- [S.A.] (2013). « Un racisme sans race : Entrevue avec Étienne Balibar », *Relations*, no 763, mars, p. 13-17.
- AUDIER, Serge (2016). « L'Histoire mouvementée du nolibéralisme », *Sciences humaines*, Hors-série no 21 « Les grandes idées politiques. État des lieux », mai-juin, pp. 64-67.
- BÉLANGER, Cédric (2013). « Six questions à Bernard Adamus », Québec, *Le Journal de Québec*, 8 juillet, p. 47.
- BONCY, Ralph (2012). « Bernard Adamus / No 2 Grosse boîte », Montréal, *L'actualité*, vol. 37, no 15, 1<sup>er</sup> octobre, p. 67.
- BOURDIEU, Pierre (1998). « L'essence du néolibéralisme », *Le monde diplomatique*, mars, Paris, p. 3.
- BRUNET, Alain (1990). « Richard Desjardins. Un conteneur d'émotions à déverser », Montréal, *La Presse*, 13 octobre, p. D-3.
- CHAMBERLAND, Roger (1997). « La chevauchée "lyrique" de la musique western », dans Paul Bleton et Richard Saint-Germain (dir.), *Les hauts et les bas de l'imaginaire western*, Montréal, Triptyque, p. 203-217.
- CLAUDÉ, Yves (1997). « Le country-western au Québec. Structures sociales et symboliques », dans Paul Bleton et Richard Saint-Germain (dir.), *Les hauts et les bas de l'imaginaire western*, Montréal, Triptyque, p. 167-201.
- CONSTANS, Ellen (1996). « Pauvreté n'est pas vice, mais... », dans Biron, Michel et Pierre Popovic (textes réunis et présentés par), *Écrire la pauvreté*, Coll. « Dont actes », 17, Toronto, Gref, p. 115-126.
- DE SAINT-DENYS GARNEAU, Hector ([1954] 1996). « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous », *Journal*, Coll. « Littérature », [s.l.], Bibliothèque québécoise, p. 349-354.
- DUCHARME, André (2010). « Le blues en brun », Montréal, *L'actualité*, vol. 35, no 10, 15 juin, p. 72.
- FLOREY, Sonya (2006). « Écrire par temps néolibéral », *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, dans KAEMPFER, Jean et al. (dir.), Coll. « Littérature, culture, société », Antipodes, Lausanne, p. 236-250.
- GIANSETTO, Bernard (1983). « La chanson québécoise. Le disque dans le creux de la vague », *Le Soleil*, Québec, 28 janvier, p. A-13.

- GODIN, Gérald (1965). « Le joual politique », *Parti pris*, vol. 2, n° 7, mars, p. 57-59.
- GRENIER, Lise (1997). « “Je me souviens”... en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et de l’identitaire dans le champ musical populaire au Québec », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2, automne, p. 31-47.
- HULAK, Florence (2010). « Que permet de penser le concept d’imaginaire social de Charles Taylor? », *Philosophiques*, vol. 37, n° 2, automne, p. 387-409.
- LACASSE, Serge (2009). « Itinéraire transphonographique d’une chanson : le cas “Alouette” », dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Coll. « Archives des lettres canadiennes », t. 14, Montréal, Fides, p. 53-86.
- LAROSE Karim et Frédéric RONDEAU (dir.) (2016). « Introduction », *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, p. 7-21.
- MATTE, Isabelle (2010). « Malaise existentiel et discours apocalyptique dans la jeune chanson québécoise », dans Robert Mager et Serge Cantin (dir.), *Modernité et religion au Québec. Où en sommes-nous?*, Québec, P.U.L., p. 165-179.
- MELANÇON, Johanne (2009). « Identité, engagement et préoccupations sociales dans la chanson franco-ontarienne contemporaine (1970-2005) », dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Coll. « Archives des lettres canadiennes », t. 14, Montréal, Fides, p. 249-273.
- RACINE, Pierre (1984). « Le business de la culture. Trois disques sur quatre vendus au Québec sont *made in USA* », *La Presse Plus*, Montréal, 31 mars, p. 2-3.
- RODRIGUEZ, JUAN (1982). « Quebec pop stars change their tune », *The Gazette*, Montreal, March 20, p. C1.
- ROY, Bruno (1985). « La chanson québécoise : entre le mal et le malaise ou Lecture politique de la chanson québécoise », dans Robert Giroux (dir.), *La chanson en question(s)*, Montréal, Triptyque, p. 112-141.
- SAVOIE, Chantal (2009). « Les femmes et la chanson au Québec : Jalons d’une histoire et esquisses de perspectives », dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson*, Coll. « Archives des lettres canadiennes », t. 14, Montréal, Fides, p. 225-247.
- SAVOIE, Chantal (2012). « La chanson à succès dans les années 1940. Une modernité culturelle par acclamation? », *Globe*, vol. 15, no 1-2, p. 161-182.
- SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre (2016). « L’évolution intranquille : multiplicité et rock québécois », dans LAROSE Karim et Frédéric RONDEAU (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, p. 55-97.
- TARDIF, Dominic (2015). « Plume Latraverse : festivalite aigüe », *La Nouvelle*, Sherbrooke, 11 novembre, p. N13.
- WARREN, Jean-Philippe (2016). « Manger, s’amuser, réussir », *Liberté*, n° 313, Automne, p. 34-36.



## RECUEIL DE CHANSONS ET DE POÉSIE

- DESJARDINS, Richard (2000). *La mer intérieure, précédé de Les veuves et de Qui s'en souvient?*, Québec, Éditions Docteur Sax, [32] p.
- LAFRAMBOISE, Philippe (édition préparée et présentée par) (1992). *La Bolduc. Soixante-douze chansons populaires*, Coll. « Chansons et monologues », 5, Montréal, VLB éditeur, 218 p.
- LATRAVERSE, Plume (2014). *Tout Plume (... ou presque)*, Coll. « Typo poésie », Montréal, Typo, 497 p.
- LECLERC, Félix (1970). *Cent chansons*, Coll. « Bibliothèque canadienne-française », Montréal, Fides, 255 p.
- LÉVESQUE, Raymond (1981). *Électrochocs : des mots qui ont des yeux*, Montréal, Guérin, 135 p.
- LÉVESQUE, Raymond (1989). *Quand les hommes vivront d'amour... Chansons et poèmes*, Coll. « Typo poésie », Montréal, Éditions de l'Hexagone, 378 p.
- ROY, Bruno (2009). *Les 100 plus belles chansons du Québec*, Montréal, Fides, 225 p.

## SITES WEB

- [s. a.] [s. d.]. « Biographie », *Bernard Adamus*, [En ligne], <http://bernardadamus.com/accueil> (Page consultée de 2 mai 2014).
- ARCHIVES DE RADIO-CANADA [s. d.]. « Aujourd'hui l'histoire », [En ligne], [http://ici.radio-canada.ca/emissions/aujourd\\_hui\\_1\\_histoire/2015-2016/emissions.asp](http://ici.radio-canada.ca/emissions/aujourd_hui_1_histoire/2015-2016/emissions.asp) (Page consultée le 17 septembre 2015).
- BANDE À PART (2009). *L'actualité musicale*, émission de radio sur le web, écrite et animée par François Lemay, 13 mai, 20 minutes, [En ligne], <http://www.dailymotion.com/video/x99vaa> (Page consultée le 15 août 2017).
- BEAUCHAMP, Mathieu (2012a). « Le peintre de chansons », épisode 1 du documentaire radio *D'un Plume à l'autre*, diffusé sur la chaîne « Ici Radio-Canada Première », 52 minutes, [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/radio/Plume/ep01.asp> (Page consultée le 19 janvier 2017).
- BEAUCHAMP, Mathieu (2012b). « Le feu roulant », épisode 2 du documentaire radio *D'un Plume à l'autre*, diffusé sur la chaîne « Ici Radio-Canada Première », 52 minutes, [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/radio/Plume/index.shtml> (Page consultée le 19 janvier 2017).
- BEAUCHAMP, Mathieu (2012c). « Les tournées », épisode 3 du documentaire radio *D'un Plume à l'autre*, diffusé sur la chaîne « Ici Radio-Canada Première », 52 minutes, [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/radio/Plume/index.shtml> (Page consultée le 19 janvier 2017).
- BEAUCHAMP, Mathieu (2012d). « Le libre poète », épisode 4 du documentaire radio *D'un Plume à l'autre*, diffusé sur la chaîne « Ici Radio-Canada Première », 52 minutes,

- disponible [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/radio/Plume/index.shtml> (Page consultée le 19 janvier 2017).
- BERGERON, Yves (2007). « Drapeau de Carillon », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, [En ligne], [http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-212/Drapeau\\_de\\_Carillon.html#.W0PJKNhKiV5](http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-212/Drapeau_de_Carillon.html#.W0PJKNhKiV5) (Page consultée le 8 juin 2015).
- BLAIS-POULIN, Charles-Éric (2016). « Chanson engagée : ultra moderne solitude », *La Presse*, Montréal, 27 juin, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201606/27/01-4995780-chanson-engagee-ultra-moderne-solitude.php> (Page consultée le 13 juillet 2017).
- BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA [s. d.]. « Enregistrements sonores autochtones : la musique et la chanson », [En ligne], <https://www.collectionscanada.gc.ca/musique-chanson-autochtones/028012-2100-f.html?PHPSESSID=rsm8cpjmo77v1cmratnvpbsib5> (Page consultée le 3 février 2016).
- BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC (BANQ) [s. d.]. « L'osstidcho : les bandes audio retrouvées », [En ligne], [http://www.banq.qc.ca/collections/collection\\_numerique/losstidcho/histoire/](http://www.banq.qc.ca/collections/collection_numerique/losstidcho/histoire/) (Page consultée le 28 janvier 2016).
- BRUNET, Alain (2012). « Bernard Adamus : en selle sur le No 2 », Montréal, *La Presse*, 29 septembre, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/musique/critiques-cd/201209/28/01-4578644-bernard-adamus-en-selle-sur-le-no-2-.php> (Page consultée le 24 août 2017).
- CLAVEL, Patricia [s. d.]. « Bernard Adamus. Album *Brun* », *Le Net Blues*, [En ligne], <http://www.lenetblues.com/Bernard-Adamus.html> (Page consultée le 2 mai 2014).
- CORMIER, Sylvain (2013). « Bernard Adamus, 125 shows plus tard », Montréal, *Le Devoir*, 29 novembre, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/393966/bernard-adamus-125-shows-plus-tard> (Page consultée le 24 août 2017).
- CRÉMAZIE, Octave (1858). « Le drapeau de Carillon », *Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal*, [En ligne], <http://ssjb.com/section-actualites/a-voir-et-a-lire/le-drapeau-de-carillon/> (Page consultée le 8 juin 2015).
- DACKS, David [s. d.]. « Bernard Adamus », *exclaim.ca*, [En ligne], [http://exclaim.ca/Interviews/WebExclusive/bernard\\_adamus](http://exclaim.ca/Interviews/WebExclusive/bernard_adamus) (Page consultée le 2 mai 2014).
- DESJARDINS, Richard (2007). « Morceaux choisis », *Contact. L'encyclopédie de la création*, [En ligne], [http://contacttv.net/i\\_extraits\\_texte.php?id\\_rubrique=515](http://contacttv.net/i_extraits_texte.php?id_rubrique=515) (Page consultée le 24 mai 2013).
- ENCYCLOPÉDIE CANADIENNE (2006). « Le Drapeau de Carillon », mis à jour le 13 décembre 2013, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/le-drapeau-de-carillon/#articles-lies> (Page consultée le 22 février 2017).

- GOMEZ, François-Xavier (2013). « Adamus, un blues de derrière les argots », *libération.fr*, 25 septembre, [En ligne], [http://next.liberation.fr/musique/2013/09/25/adamus-un-blues-de-derriere-les-argots\\_934702](http://next.liberation.fr/musique/2013/09/25/adamus-un-blues-de-derriere-les-argots_934702) (Page consultée le 2 mai 2014).
- GREEN, Richard (2006). « Musique country », *Encyclopédie canadienne*, mis à jour le 4 juin 2014, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/musique-country/> (Page consultée le 22 août 2015).
- HÉBERT, Francis (2006). « Richard Desjardins : Auprès de mon arbre », *Voir*, 2 novembre, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2006/11/02/richard-desjardins-aupres-de-mon-arbre/> (Page consultée le 21 juillet 2017).
- HÉBERT, Sara (2012). « Adamus, Bernard – Se prendre pour Sonia Benezra », *Emoragei magazine*, 8 novembre, [En ligne], <http://www.emorageimagazine.com/old/entrevues/adamus-bernard> (Page consultée le 2 mai 2014).
- HUDON, R. (2006). « Loi 178 », *Encyclopédie canadienne*, mis à jour le 16 décembre 2013, [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/radio/Plume/index.shtml> (Page consultée le 13 juillet 2017).
- IMPACT CAMPUS (2015). « Sorel Soviet So What », *You tube*, entrevue avec Bernard Adamus, réalisée par Jean-Philippe Boulianne et Mathieu Massé, 1<sup>er</sup> octobre, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=oxUlefVUFVQ> (Page consultée le 18 août 2017).
- JODOIN, Simon (2016). « Plume Latraverse : la constance du chaloupier », *Voir*, 5 novembre, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2016/11/05/plume-latraverse-la-constance-du-chaloupier/> (Page consultée le 23 janvier 2017).
- KALLMANN, Helmut (2013). « Chants patriotiques », *Encyclopédie canadienne*, mis à jour le 24 février 2015, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/chants-patriotiques/> (Page consultée le 8 juin 2015).
- LA BOITE ROUGE (2012). « Capsule éducation #5 – Richard Desjardins », *You tube*, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=oeinFGgo3AU> (Page consultée le 19 juillet 2017).
- LABRÈCHE, Louis-Philippe [s. d.]. « Bernard Adamus – No 2 », *Le canal auditif*, [En ligne], <http://lecanalauditif.ca/?s=adamus> (Page consultée le 2 mai 2014).
- LAZURE, Stéphanie (2007). « Richard Desjardins - Quand la poésie change le monde », *Contact. L'encyclopédie de la création*, [En ligne], [http://www.contacttv.net/i\\_dossier\\_recherche.php?id\\_rubrique=430](http://www.contacttv.net/i_dossier_recherche.php?id_rubrique=430) (Page consultée le 24 mai 2013).
- LECLERC, Richard (1989). *Histoire de l'éducation au Québec*, [s. é.], Québec, 121 f., [En ligne], <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs2106902> (Page consultée le 21 février 2017)

- L'ÉCUYER [s.d.]. *You tube*, entrevue avec Plume Latraverse, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=YQf6HFndGdAU> (Page consultée le 10 juillet 2017).
- LE GRAMOPHONE VIRTUEL [s. d.]. « Biographies : Madame Édouard Bolduc (Mary Rose Anne Travers), folkloriste et chansonnière (1894-1941) », [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/chants-patriotiques/> (Page consultée le 8 juin 2015).
- MAINGUENEAU, Dominique (2014). « L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours », *Page personnelle*, 28 mars, [En ligne], [http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/intro\\_company.html](http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/intro_company.html) (Page consultée le 30 mai 2014).
- MORIN, Maxime [s.d.]. « Bernard Adamus – Rue Ontario », *Party de cuisine*, Montréal, Bande à part, Émission web, 5 minutes, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4kRBeqkYEEE> (Page consultée de 24 août 2017).
- NADEAU, Dominique [s.d.]. « Sur la route de Richard Desjardins », *Richard Desjardins. Site officiel*, [En ligne], <http://www.richarddesjardins.com/biographie/version-longue.html> (Page consultée le 19 juillet 2017).
- PAPINEAU, Philippe (2009). « Coup de cœur francophone – Bernard Adamus, l'ascension », Montréal, *Le Devoir*, 6 novembre, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/275817/coup-de-coeur-francophone-bernard-adamus-l-ascension> (Page consultée le 24 août 2017).
- PAPINEAU, Philippe (2010a). « Le marathon estival de Bernard Adamus », Montréal, *Le Devoir*, 16 juin, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/290966/le-marathon-estival-de-bernard-adamus> (Page consultée le 24 août 2017).
- PAPINEAU, Philippe (2010b). « Bernard Adamus : brun, bière, blues », Montréal, *Le Devoir*, 4 mai, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/livres/262046/bernard-adamus-brun-biere-blues> (Page consultée le 24 août 2017).
- PAPINEAU, Philippe (2010c). « Bernard Adamus couronné aux Francouvertes », Montréal, *Le Devoir*, 4 mai, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/288316/bernard-adamus-couronne-aux-francouvertes> (Page consultée le 24 août 2017).
- PAPINEAU, Philippe (2012a). « En entrée montréalaise au Club Soda – Un nouveau visage pour Bernard Adamus », Montréal, *Le Devoir*, 10 novembre, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/363707/en-rentree-montrealaise-au-club-soda-un-nouveau-vieux-visage-pour-bernard-adamus> (Page consultée le 24 août 2017).
- PAPINEAU, Philippe (2012b). « Le blues du tourbillon », Montréal, *Le Devoir*, 22 septembre, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/359649/le-blues-du-tourbillon> (Page consultée le 24 août 2017).
- PAPINEAU, Philippe (2013). « Les enfants des Francos. *Conversation sur la musique, la scène et le disque au temps du numérique*, Montréal, *Le Devoir*, 15 juin, [En ligne],

- <http://www.ledevoir.com/culture/musique/380853/les-enfants-des-francos> (Page consultée le 24 août 2017).
- PAPINEAU, Philippe (2013). « Bernard Adamus au Metropolis – Le fleuve nous a coulé dans le dos », Montréal, *Le Devoir*, 18 juin, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/381102/bernard-adamus-au-metropolis-le-fleuve-nous-a-coule-dans-le-dos> (Page consultée le 24 août 2017).
- PARENT-BOUCHARD, Émilie (2014). « Il y a 80 ans... la grève des “Fros” débutait à Noranda », *ICI RADIO-CANADA*, 13 juin, [En ligne], <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/671666/greve-fros-80-ans> (Page consultée le 31 mars 2017).
- PÉLOQUIN, André (2012). « Bernard Adamus : Se ronger les ongles », Montréal, *Voir*, 27 septembre, [En ligne], <https://voir.ca/musique/2012/09/26/bernard-adamus-se-ronger-les-ongles/> (Page consultée le 24 août 2017).
- PERRON, Gilles (1998). « Plume Latraverse et le cliché ironique : les pauvres », *Québec français*, n° 111, p. 74-76, [En ligne], <http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1202763/56289ac.pdf> (Page consultée le 17 décembre 2012).
- PIGEON, Mathieu [s.d]. « L'éducation au Québec, avant et après la réforme Parent », *MUSÉE MCCORD*, [En ligne], [http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&tablename=theme&elementid=107\\_true&contentlong](http://collections.musee-mccord.qc.ca/scripts/explore.php?Lang=2&tableid=11&tablename=theme&elementid=107_true&contentlong) (Page consultée le 2 mars 2017).
- PICHETTE, Jean-Pierre (2008). « Le principe du limaçon, une métaphore de la résistance des marges », *Port Acadie*, n°s 13-14-15, p. 11-31, [En ligne], <https://www.erudit.org/fr/revues/pa/2008-n13-14-15-n13-14-15/038417ar/> (Page consultée le 10 mars 2017).
- PLOUFFE, Hélène (2006). « Alouette! », *Encyclopédie canadienne*, mis à jour le 21 janvier 2014, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/alouette-1/> (Page consultée le 17 août 2015).
- POPOVIC, Pierre (2017). « Plasticité d'un concept : l'imaginaire social », communication présentée dans le cadre du colloque *Le concept d'imaginaire social. Nouvelles avenues, nouveaux défis*, organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Montréal, Université du Québec à Montréal, 15 septembre 2017, document audio, [En ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/communications/plasticite-dun-concept-limaginaire-social> (Page consultée le 14 avril 2018).
- QUÉBEC INFO MUSIQUE [s. d.]. « Bernard Adamus », [En ligne], <http://qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=828> (Page consultée le 2 mai 2014).
- QUÉBEC INFO MUSIQUE [s. d.]. « La Sainte Trinité. Parcours », [En ligne], <http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=322> (Page consultée le 20 janvier 2017).
- QUÉBEC INFO MUSIQUE [s. d.]. « Plume Latraverse. Parcours », [En ligne], <http://www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=59> (Page consultée le 20 janvier 2017).

- SHIELDS, Alexandre (2011). « Bernard Adamus aux FrancoFolies – La beauté de la démesure », Montréal, *Le Devoir*, 18 juin, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/325821/bernard-adamus-aux-francofolies-la-beaute-de-la-demesure> (Page consultée le 24 août 2017).
- TAYLOR, Rachelle et Claire VERSAILLES (2006). « Chansonniers », *Encyclopédie canadienne*, mis à jour le 4 mars 2015, [En ligne], <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/chansonniers-1/> (Page consultée le 1<sup>er</sup> octobre 2015).
- TOUT LE MONDE EN PARLE (2007). *You tube*, Entrevue avec Plume Latraverse, 18 novembre, [En ligne], [https://www.youtube.com/watch?v=ELsIP\\_3haWo](https://www.youtube.com/watch?v=ELsIP_3haWo) (Page consultée le 23 janvier 2017).
- TOUT LE MONDE EN PARLE (2011). *You tube*, Entrevue avec Richard Desjardins et Ugo Lapointe, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=lo4TMFqHa88> (Page consultée le 19 juillet 2017).
- TROTTIER, Danick (2004). « “Quelque chose se passe” – Retour de la chanson engagée au Québec », *Le Devoir*, Montréal, 30 mars, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/musique/51001/quelque-chose-se-passe-retour-de-la-chanson-engagee-au-quebec> (Page consultée le 13 juillet 2017).
- UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (2009). « Richard Desjardins, docteur honoris causa », *UQAM.tv*, [En ligne], <https://tv.uqam.ca/richard-desjardins-docteur-honoris-causa> (Page consultée le 19 juillet 2017).
- UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE ([s.d.]). « Historique. Doctorats honorifiques », *UQAT*, [En ligne], <http://www.uqat.ca/historique/?lang=fr&menu=doctorats> (Page consultée le 19 juillet 2017).
- WIKIPÉDIA [s. d.]. « Alouette (chanson) », [En ligne], [https://fr.wikipedia.org/wiki/Alouette\\_\(chanson\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Alouette_(chanson)) (Page consultée le 11 février 2016).
- YOU TUBE (2012). « Raymond Lévesque – Bozo les culottes [*sic*] », ajouté par UnidiscMusic, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=fqv5ijX0k6s> (Page consultée le 13 juillet 2018).
- YOU TUBE (2014). « Pourquoi ma chérie », ajouté par Willie Lamothe - Sujet, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=xl08DsEKVK4> (Page consultée le 9 juillet 2018).
- YOU TUBE (2014). « Pourquoi m’as délaissée », ajouté par Willie Lamothe - Sujet, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=HmBs6VbV7Dc> (Page consultée le 9 juillet 2018).
- YOU TUBE (2015). « Le Drapeau de Carillon – Joseph Saucier », ajouté par Musique du Bonhomme, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Dpbh1a4ptM4> (Page consultée le 9 juillet 2018).

## FILMS

BRAULT, Michel et André GLADU (1978). « Votre histoire, ça va être une chanson », *Son des Français d'Amérique*, Nanouk Films, 27 min.

LAGANIÈRE, Carole (2005). *Country*, ONF, 72 min.

LAMOTHE, Arthur (1962). *Les bûcherons de la Manouane*, ONF, 27 min.