

MÉLANIE BOUCHER

CHANSONS FLEUVE

suivi de

LES LIEUX DE L'INTIME DANS « ARBRE À FRUITS,
ARBRE À FRUITS » DE MARIE-JO THÉRIO
Analyse narratologique et paralinguistique

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en Études littéraires
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2009

Résumé

Ce mémoire de création littéraire se divise en deux parties. La première propose une série de chansons intitulée *Chansons Fleuve*. Ce sont huit pièces créées autour de l'idée de l'intime, dont j'ai composé les paroles et la musique¹. Elles ont été enregistrées sur un support audio qui accompagne la copie papier de ce mémoire.

La seconde partie consiste en une analyse des rapports qu'entretiennent le texte et la musique d'« Arbre à fruits, arbre à fruits » de Marie-Jo Thério, avec l'intime. À travers les paroles de la pièce, les marques de l'intime sont présentes comme contenu (l'essence de l'intime, les thématiques) et comme forme (les relations, les situations, le temps, l'espace). Dans l'enregistrement de la voix et l'interprétation, sont véhiculées plusieurs émotions qui installent un climat d'intimité, appuient le texte et contribuent à rapprocher le public de l'artiste.

¹ Sauf pour « Dans un coquillage » ; paroles : Mélanie Boucher, musique : M. Boucher et C. Lefrançois.

TABLE DES MATIÈRES

Première partie : *Chansons Fleuve*

INTRODUCTION.....	p. 2
<i>Chansons Fleuve</i> : mes chansons intimistes.....	p. 5
« Dans un coquillage »	p. 6
Paroles.....	p. 7
« La Ville sans eau ».....	p. 8
Paroles.....	p. 9
« L'Auberge »	p. 10
Paroles.....	p. 11
« Le Jeu des mots ».....	p. 12
Paroles.....	p. 13
« Le Bonheur, c'est ça »	p. 14
Paroles.....	p. 15
« Chez moi »	p. 16
Paroles	p. 17
« Où allons-nous? »	p. 18
Paroles.....	p. 19
« Chante encore »	p. 20
Paroles.....	p. 21
<i>Chansons Fleuve</i> , le disque.....	p. 22

**Deuxième partie : Les lieux de l'intime dans « Arbre à fruits, arbre à fruits »
de Marie-Jo Thério : Analyse narratologique et paralinguistique**

1. INTRODUCTION.....	p. 24
2. ANALYSE.....	p. 28
2.1 Texte	p. 29
2.1.1 Le « je » du récit.....	p. 29
2.1.2 Le récit.....	p. 33
2.1.3 Le dialogue intérieur.....	p. 36
2.1.4 Le public-voyeur.....	p. 39
2.1.5 Langage poétique et style personnel.....	p. 41
2.2 Interprétation vocale	p. 43
2.2.1 Voix soufflée : impression d'intimité.....	p. 45
2.2.2 L'antériorisation : la tristesse.....	p. 47
2.2.3 Le cri : la libération.....	p. 48
3. CONCLUSION.....	p. 52
4. DISCOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE.....	p. 55
5. Annexes 1	p. 59
2	p. 60
3	p. 61

Merci...

À Catherine Lefrançois, pianiste, mandoliniste et amie, pour sa présence et son intérêt envers mon projet ; également à Simon Pedneault, guitariste, et Luke Dawson, contrebassiste. Ces trois musiciens m'ont conseillée pour la mise en musique et les arrangements des chansons, en ajoutant un peu de leur propre couleur.

À Chantal Savoie, directrice du projet, pour son ouverture, sa disponibilité et ses mots d'encouragement tout au long du processus de création.

À Serge Lacasse, codirecteur, pour l'attention spéciale qu'il a portée aux chansons ; son amour pour la musique est contagieux. Un grand merci également pour le travail en studio. Quelle chance j'ai eue d'avoir été si bien entourée!

À Serges Samson, technicien, qui a permis l'enregistrement de plusieurs chansons, et ce, dans une atmosphère vraiment détendue!

À Lise et Sandra pour la révision linguistique de ce mémoire.

Un merci spécial à mes proches qui m'encouragent et m'inspirent!

Première partie :

Chansons fleuve

INTRODUCTION

Je crée des chansons depuis quelques années et après m'être demandé comment l'intime irriguait la chanson populaire, j'ai constaté que mes propres compositions en portaient les traces : mes créations sont introspectives, les thèmes exploités sont tirés de mon quotidien et le texte est toujours écrit à la première personne du singulier. De plus, les commentateurs et les critiques m'ont souvent mentionné qu'ils étaient touchés par mes chansons et qu'ils pouvaient entrer rapidement dans mon univers personnel : « Les textes de Mélanie expriment avec simplicité sa quête de sens, dans un monde parfois cruel pour les êtres sensibles comme elle [...]. C'est féminin et singulier¹ ».

L'objectif de ce travail était d'explorer l'« intime » et ses alentours, dans le cadre d'un projet d'écriture de chansons. Dans un premier temps, j'ai pu raffiner le traitement de l'intimité dans mes créations, pour ensuite tenter d'aborder les aspects moins convenus de l'intime.

Premièrement, je souhaitais approfondir le traitement de l'intimité déjà présent dans mes chansons. J'ai écrit des pièces dont la voix narrative est la première personne du singulier, mais cette fois pour explorer d'autres facettes ou situations d'intimité. J'ai tenté de proposer différents types de discours : intimité imaginée, discours rapporté, etc. J'ai aussi découvert que le « je » n'était pas nécessairement intime, et que l'expression de l'intimité ne passait pas toujours par lui. L'intimité peut être absente des carnets intimes tout en étant présente dans le texte d'une chanson écrite à la troisième personne du singulier.

¹ Francine MARCHAND, émission *La nuit, la vie*, Radio-Canada, février 2005.

Ensuite, j'ai voulu me dissocier de l'intime afin de l'explorer de l'extérieur, pour en prendre la mesure sous un autre angle. J'ai d'ailleurs tenté d'explorer la voie collective du « nous ». J'ai découvert qu'une chanson pouvait porter les traces de l'intime, même si je me faisais davantage observatrice d'une situation.

De plus, tout au long de la création, j'ai voulu explorer différentes émotions. Le calme et la douceur étaient déjà présents dans mes chansons et donc, dans mon interprétation. Dans le contexte de ce projet, j'ai écrit des chansons qui me permettent d'exploiter sur scène des émotions avec lesquelles je suis moins familière, comme la colère et la peur. Cela s'est aussi traduit musicalement par l'exploration d'un accompagnement musical plus diversifié, notamment sur les plans rythmique et harmonique.

Source d'inspiration : le journal intime

Pour créer mes chansons, je me suis inspirée de mon journal intime, une forme de littérature personnelle. Selon Béatrice Didier, le journal est un genre difficile à circonscrire. Elle suggère de le définir « en creux, en montrant ce que le journal n'est pas² ». Philippe Lejeune et Catherine Bogaert mentionnent d'abord que c'est une « écriture au jour le jour : une série de traces datées³ » ; « La forme des entrées, enfin, est libre : assertion, récit, lyrisme, tout est possible, comme aussi tous les niveaux de langage et de style [...]⁴ ».

² Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 9.

³ Philippe LEJEUNE et Catherine BOGAERT, *Le journal intime : histoire et anthologie*, Paris, Les Éditions Textuels, 2006, p. 22.

⁴ Ibid, p. 25.

D'abord, le journal intime était intéressant comme ressource pour son contenu. Lorsque j'écris dans un journal, je ne le fais pas en vue de publier. Je ne poursuis pas d'objectif précis. J'écris pour moi, pour rêver, me recentrer, réfléchir à quelque chose. Ce que j'y raconte peut être réel ou inventé. Il n'y a pas de règle. J'ai donc puisé dans mon journal intime des idées de thèmes et des situations d'intimité pour en faire des chansons.

Je me suis aussi inspirée de mon journal intime pour la forme des textes qui peuvent s'y retrouver : notes, lettres reçues et glissées à l'intérieur, mini-récits, fragments décousus, etc. J'y ai puisé aussi certaines idées de thèmes ou sujets : récits de rêves, descriptions de paysages, etc. Dans un journal intime, le ton est à la confidence, comme des secrets chuchotés. J'ai tenté de traduire le tout en chanson. Pour les chansons moins intimes, ma source d'inspiration était également mon journal, puisque j'y aborde également des réflexions sur des sujets plus détachés de moi.

Étapes de création

Pour chaque chanson, j'ai d'abord écrit les paroles, trouvé la mélodie ainsi qu'une progression harmonique pour mettre le texte en musique. J'ai ensuite travaillé en collaboration avec la pianiste Catherine Lefrançois pour raffiner l'harmonie et le rythme. Les musiciens Luke Dawson et Simon Pedneault ont aussi collaboré aux arrangements. Ces trois musiciens m'accompagnent sur l'enregistrement des chansons présentées ici, ainsi que Serge Lacasse à la batterie.

Chansons Fleuve : mes chansons intimistes

L'intime fait référence « à ce qui est au-dedans, tourné vers l'intérieur, par opposition à l'extériorité⁵ ». Pour me tourner vers l'intérieur, pour aller voir au-dedans de moi, j'ai choisi d'écrire mes réflexions au quotidien ; quelques gribouillis qui s'écrivaient souvent mieux le matin, quand les autres dormaient encore.

Les chansons qui sont présentées ici ont pris naissance d'abord grâce à une sensation, un sentiment qui se logeait en moi. Les thématiques de l'intime sont souvent celles de l'expression d'un état intérieur, de sa propre subjectivité et de sa localité. Avec le recul, je peux observer que le questionnement suivant relie toutes les chansons du projet : de quoi ai-je besoin pour être bien et pour être en accord avec moi? Vivre me semble être une sorte d'aventure et à travers toutes les étapes, j'apprends à connaître le monde et surtout j'apprends à me connaître « moi ». Pour certaines chansons, il est assez évident que je suis au cœur de l'histoire car je me parle, je m'observe. Pour d'autres pièces par contre, cela peut être trompeur, car j'y présente un personnage, je parle de quelqu'un d'autre, je m'adresse à une autre personne, ou je parle tout simplement au nom de plusieurs.

Ce projet m'a permis d'explorer, de créer. Pour Sylvain Lelièvre, auteur-compositeur-interprète, « à la base de tout art – si populaire ou “commercial” soit-il, – il existe un artisanat⁶ ». Je vois le processus d'écriture de la même façon, puisque je crois que c'est en expérimentant que l'on arrive à faire de l'écriture son métier.

⁵ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 25.

⁶ Sylvain LELIÈVRE dans Robert Léger, *Écrire une chanson*, Québec Amérique, 2001, p. 14.

« Dans un coquillage »

L'écrivain ou parolier intimiste ; « [il] fige et allégorise ses pensées et sentiments en paysages symboliques, parce qu'il agrémente de « fabriques » comme un savant jardinier⁷ ».

« Coquille protectrice, le "home" oppose sa paisible clôture à l'assaut désordonné de l'extériorité⁸. »

« La tête dans un coquillage », pour entendre la mer et rester branché à soi.

Dans cette chanson, je m'adresse à quelqu'un qui pourrait être moi. Je me regarde et je me parle, mentionnant mes origines, le fleuve, la mer. Je me parle, malgré l'utilisation de la deuxième personne du singulier, marquant un dialogue.

⁷ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 97.

⁸ Ibid, p. 49.

« DANS UN COQUILLAGE »

C'est quoi ton truc pour rester zen
T'as les yeux rieurs, toujours
La tête ailleurs

Souveraine, bohémienne
Tu vis plus fort que nous
Tu vois la beauté partout

Peut-être que c'est l'air marin qui te fait chanter
Peut-être que ça va ça vient comme les marées

*Tu as la tête dans un coquillage
Tu vis entourée d'eau
Tu as la tête dans un coquillage
Bercée par les flots*

C'est quoi ton truc pour tromper le temps
Quand la route est sombre, tu sais
Que ça brillera devant

Cachée dans ta coquille, tu entends
Nos colères en sourdine
Nos chicanes en suspens

Peut-être que c'est l'air marin qui te fait chanter
Peut-être que ça va ça vient comme les marées

*Tu as la tête dans un coquillage
Tu vis entourée d'eau
Tu as la tête dans un coquillage
Bercée par les flots*

Qu'est-ce que tu entends dans ton coquillage?
Qu'est-ce que tu vois dans ton coquillage?

Prendre la mer comme oreiller
Se reposer du monde
Écouter résonner sa voix
Trouver des trésors en soi

*Tu as la tête dans un coquillage
Tu vis entourée d'eau
Tu as la tête dans un coquillage
Bercée par les flots*

« La Ville sans eau »

« L'intime est lié au registre des émotions intenses, à la fragilité, à la vulnérabilité... L'intime est dans ce tremblement, cette effraction, cette césure, cette fissure qui se créent en nous dans les instants de désarroi [...]»⁹ . »

« L'intimisme [...] préfigure cette sensibilité contemporaine ; sur un mode mineur il annonce l'heure des scissions entre un « dedans » que les menaces dotent de prix et un « dehors » dont les séductions aliènent¹⁰ . »

« [...] l'eau, image archétypale du temps selon Bachelard, ne laisse pas de couler, dans ce paysage intérieur [...]»¹¹ . »

« La Ville sans eau », comme une vie sans couleur, quand son jardin tranquillement devient fané. Une analogie peut être faite entre les paysages des plaines et les paysages intérieurs.

Ici, l'écriture est thérapie puisqu'elle aide à se libérer, à choisir le changement et même à poser un geste, celui d'aller vers la nature, de retourner à « soi ». La protagoniste de la chanson choisit de mettre fin à une relation qui assèche le cœur et de quitter cette ville des Prairies, où le soleil a réussi à l'aveugler et à la faire bifurquer de sa propre voie.

⁹ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 13.

¹⁰ Manon BRUNET et Serge GAGNON [dir.], *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993, p. 115.

¹¹ Claude GÉLY « Du journal intime au journal spirituel : mesure et démesure du temps dans le journal d'Eugénie de Guérin », dans *Écriture de la personne : Mélange offert à Daniel Madelénat*, Clairemont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Révolutions et romantismes, 2003, p. 57.

« LA VILLE SANS EAU »

Y a-tu toujours dans ta ville, un soleil aveuglant?
 Moi, j'vois plus clair en avant
 J'me sens fatiguée, l'air est pesant
 J'ai une tempête de sable en dedans

Dans mon sang, au milieu de moi
 Je cache toutes mes larmes
 J'peux pas vivre fanée dans ton carrée de sable
 Je veux des fleurs et des arbres

*Dans ta ville sans eau, moi j'ai soif
 Y a plus de vie, plus de sève en surface
 Dans ta ville sans eau, j'ai soif*

J'ai pas dormi de la nuit, étouffée dans ton lit
 Ton désert, mes pensées prisonnières
 J'ai les yeux qui brûlent, je n'peux plus pleurer
 Ma gorge, mon cœur asséché

Dans mon sang, au milieu de moi
 Je cache toutes mes larmes
 J'peux pas vivre fanée dans ton carrée de sable
 Je veux des fleurs et des arbres

*Dans ta ville sans eau, moi j'ai soif
 Y a plus de vie, plus de sève en surface
 Dans ta ville sans eau, moi j'ai soif*

L'eau de la mer, ma liberté
 Je retrouverai
 Tous les déserts je traverserai
 Pour me retrouver

INSTRU

*Dans ta ville sans eau, moi j'ai soif
 Y a plus de vie, plus de sève en surface
 Dans ta ville sans eau, moi j'ai soif*

*De ma vie maintenant, moi j'ai soif
 De ma vie maintenant, moi j'ai soif*

« L'Auberge »

« Le choix thématique de parler de soi ou, au contraire, de s'effacer derrière l'événementiel, régit donc à la fois les stratégies énonciatives d'un texte – dont la présence ou l'absence du "je" dans le discours est la marque première – et le caractère intime de ce texte – plus il analyse son "moi" en profondeur, plus on le révèle dans son intimité¹².»

Dans cette chanson, il y a une alternance entre les paragraphes où je décris les scènes comme observatrice, et ceux où je m'inclus dans la scène. Je pense que cela donne encore plus d'impact aux moments où je dis « je » et que cela accentue l'effet de proximité. Notons que même si je dis « je » dans cette pièce, c'est un personnage qui entretient les chambres de l'auberge et qui « rêve sa vie ».

¹² Daphni BAUDOIN, « Stratégies énonciatives dans le journal intime féminin du XIXe siècle », dans Manon Brunet et Serge Gagnon [dir.], *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993, p. 178.

« L'AUBERGE »

*Côté jardin, côté cœur
À l'Auberge du bonheur
Quand je prépare la literie
Je rêve ma vie, je rêve ma vie*

La chambre des riches
S'est déjà libérée
Je replace les dentelles
Les coussins du grand lit

Ici on se prélasse
On parfume son bain
Bienvenue souverains
Fortunés et mondains

Avant de quitter
Je dois tout ramasser
Les flûtes à champagne
Les restants de canapés

REFRAIN

Je monte jusqu'au ciel
Chopin et aquarelles
C'est la suite des artistes
Perchée dans les étoiles

Ici tout en haut
Il y a la vue des îles
Pour voyageurs tranquilles
Venus les contempler

Avant de quitter
Je dois tout ramasser
Moi je collectionne
Les croquis oubliés

REFRAIN

Les tourtereaux de la p'tite chambre
Viennent de partir
De jeunes aventuriers
De gros sacs au dos

Ils avaient la modeste
La chambre où l'on entend
La musique du restaurant
Berçant leurs caresses

Ne laissent pas de pourboires
Que de vieux papiers
Mais laissent derrière eux
L'envie d'être amoureux

REFRAIN (2 x)

« Le Jeu des mots »

« L'homme intérieur, qui fuit le monde pour trouver une émotion [...] attentif aux images de ses rêves¹³. »

« [...] la création déjà, en appelle des échecs ou des insatisfactions de l'existence ordinaire ; la confiance – instance au second degré – en appelle de l'œuvre à une personnalité intime – l'inspiré, l'homme sensible – révélé de l'intérieur¹⁴. »

Insatisfaite de la réalité, elle s'emporte vers les rêveries, les aspirations romantiques.
Si le quotidien est amer, pourquoi ne pas s'inventer des histoires?

Écrire est une façon de rêver. Dans cette chanson, j'écris sur l'écriture, confiant au public ma façon de me « tracer » sur les pages, et ce pourquoi je le fais. Au fond, en racontant mes idéaux, je dévoile beaucoup.

¹³ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 36.

¹⁴ Ibid, p. 107.

« LE JEU DES MOTS »

J'écris pour aimer quelqu'un, quelque part
J'écris pour dire je t'aime en secret

J'invente un personnage qui me plaît
Ses mains me suppliant sur sa guitare

J'écris toutes les flammes
Les nuits qu'on étincelle
Quand il joue ses gammes
Sur ma peau

*Je prends une touche de vrai
Un soupçon de faux
Du rouge et du noir
Sur un grand tableau*

*Pour un peu d'aventure
Je m'invente un héros
J'entre dans le jeu des mots*

J'écris pour voyager outremer
Et quand il me regarde j'quitte la terre

J'écris le feu follet sur mes épaules
Soulevant mon cœur, jusqu'au ciel

J'écris des débuts parfaits,
Mais jamais de fins
Je me fais le cadeau
D'être bien

*Je prends une touche de vrai
Un soupçon de faux
Du rouge et du noir
Sur un grand tableau*

*Pour un peu d'aventure
Je m'invente un héros
J'entre dans le jeu des mots*

J'voudrais qu'y s'passe quelque chose de fou
Plus fou que mes rêves d'enfant
Comme dans les histoires des plus grands
Flaubert, Molière, Maupassant

J'voudrais qui s'passe quelque chose de doux
Plus doux qu'avec mes anciens amants
J'ai trop lu d'histoires, trop d'romans
J'écris en l'attendant

*Je prends une touche de vrai
Un soupçon de faux
Du rouge et du noir
Sur un grand tableau*

*Pour un peu d'aventure
Je m'invente un héros
J'entre dans le jeu des mots
(3x)*

« Le Bonheur, c'est ça »

Chez l'écrivain intimiste, on remarque « cette soif d'écrire, cet amour des mots non seulement pour communiquer, mais pour se parler [...] l'écriture est une thérapie¹⁵ ».

« Cette mer que je sens battre au-dedans de moi¹⁶. »

« [...] ses hésitations morales, ses mouvements contradictoires vers l'intérieur et l'extérieur¹⁷. »

Dans les couplets de cette chanson, la protagoniste pose un regard sur son quotidien. Elle prend conscience de l'état dans lequel elle se trouve aujourd'hui, comparativement à ce qu'elle pouvait ressentir avant. Dans le refrain, elle se demande d'où vient ce bouleversement, cette émotion qui la retourne (c'est juste le bonheur!), un peu comme le fait Marie-Jo Thério dans « Arbres à fruits, arbres à fruits » (voir deuxième partie).

¹⁵ Juliette RAABE, « Le marché du vécu », citée dans Hans Jürgen Lüsebrink, « Journal intime et autobiographique : sociogenèse et pratique littéraire », dans Manon Brunet et Serge Gagnon [dir.], *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993, p. 182.

¹⁶ François MAURIAC cité dans Daniel Madelénat, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 29.

¹⁷ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 32.

« LE BONHEUR, C'EST ÇA »

Ma vie ne manque pas de miel
 Elle est plus douce maintenant
 Le sucre de nos lèvres
 M'attendrit autant qu'avant

Je garde mes fenêtres ouvertes
 J'accueille mieux les tempêtes
 J'appelle les vents du matin
 Mais ça fait peur, d'être trop bien

*Qu'est-ce qui m'arrive?
 La marée monte, monte dans mes yeux endormis
 Qu'est-ce qui m'arrive?
 En moi mon cœur bat comme un pendule étourdi*

Si mes rêves partent au vent
 Je les rattrape toujours à temps
 Je vois plus loin devant moi
 Un jour je serai maman

Notre amour est un phare
 Qui nous guide au fil des ans
 Il réchauffe nos matins
 Mais ça fait peur, d'être trop bien

*Qu'est-ce qui m'arrive?
 La marée monte, monte dans mes yeux endormis
 Qu'est-ce qui m'arrive?
 En moi mon cœur bat comme un pendule étourdi*

INSTRU

C'est juste un grand frisson
 On dit que le bonheur ça fait peur
 C'est juste un tourbillon

On dit que le bonheur, c'est ça
 On dit que le bonheur, c'est ça

On dit que le bonheur, c'est ça
La marée monte, monte dans mes yeux endormis
 On dit que le bonheur, c'est ça
En moi mon cœur bat comme un pendule étourdi

« Chez moi »

« L'espace intime d'une quotidienneté refuge : foyer, famille, voisinage [...] il (l'intimiste) entend développer un microcosme privé en face d'un microcosme social [...] »¹⁸. »

« L'intimiste surestimerait volontiers l'intérêt des "petits riens" »¹⁹. »

« L'intimiste en aime les aspects concrets : la cheminée, la lampe [...] »²⁰. »

Seule avec moi, seule chez moi. Cette chanson aborde le thème de l'enracinement, le besoin de s'ancrer et de s'approprier un lieu. C'est en quelque sorte la célébration du bien-être ressenti dans son propre environnement.

¹⁸ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 11.

¹⁹ Ibid, p. 110.

²⁰ Ibid, p. 84.

« CHEZ MOI »

Je vois le jour se lever
De ma fenêtre endormie
Les arbres rouges et la terre
Se préparent pour l'hiver

Dehors, y a toutes les couleurs
En dedans, toutes les douceurs
Au deuxième étage
J'ai allumé le chauffage

Chez moi
Je suis bien chez moi
Chez moi
Je suis bien chez moi

Cet après-midi le soleil
S'invite à l'intérieur
Parfums de rêves, saveur de pommes
Je prépare un dessert d'automne

Les recettes d'hier, celles de maman
Les trésors de l'île d'Orléans
Je redeviens une enfant
Dans l'appartement

Chez moi
Je suis bien chez moi
Chez moi
Je suis bien chez moi

Je n'partirai pas
Ne reprendrai plus la route
C'est fini les voyages
J'entends les trains qui passent et je me dis :
Je suis bien

INSTRU

Je vois le jour s'endormir
De ma fenêtre éveillée

« Où allons-nous? »

L'intimité « n'irrigue pas la littérature par des canaux strictement tracés : elle peut se crypter dans des œuvres au premier abord impersonnelles, citée, dissimulée, mais devinée par le lecteur [...]»²¹.

Je souhaitais m'éloigner du « je », et ainsi, créer une chanson qui ne serait pas nécessairement intimiste. Par contre, je m'aperçois maintenant que les questionnements et constats de la chanson (« Où allons-nous? » ; « Nos rêves attendent au carrefour »), étaient bien sûr ressentis de façon personnelle à l'origine. Le « nous » ne veut donc pas dire que je suis évacuée de la chanson.

²¹ Simone BERNARD-GRIFFITHS, Véronique GÉLY et Anne TOMICHE (sous la direction de), *Écriture de la personne, Mélanges offerts à Daniel Madelénat*, Clermont-Ferrand, Presses de Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 13.

« OÙ ALLONS-NOUS? »

Il roule sur le pont, suivant l'autre devant
Les yeux dans l'eau voyant filer le temps

Il entre dans la ville, passe à côté de lui
Faut changer d'air, changer de vie

*Où allons-nous chaque jour?
Laisant nos rêves au carrefour
Où allons-nous chaque jour?
Nos rêves attendent au carrefour*

Elle roule sur le pont, sans regarder la mer
Ses jeux d'enfant, poésie d'avant

Elle entre dans la ville, sans regarder en bas
C'est dangereux d'aller au fond de soi

*Où allons-nous chaque jour?
Laisant nos rêves au carrefour
Où allons-nous chaque jour?
Nos rêves attendent au carrefour*

On roule sur le pont, mais on s'imagine
L'été indien et tout s'illumine

On entre dans la ville, on s'imagine
Un chemin désert, penser à rien

*Où allons-nous chaque jour?
Laisant nos rêves au carrefour*

INSTRU

Tu entres dans la ville mais tu te demandes
Est-il trop tard pour faire demi-tour?

*Où allons-nous?
Où allons-nous...
Où allons-nous?
Où allons-nous...*

Nous filons sur la ligne étroite
Nous allons où il faut aller
Nous filons sur la ligne étroite
Espérant toucher l'horizon

Nous filons sur la ligne étroite
Nous allons où il faut aller
Nous filons sur la ligne étroite
Espérant toucher l'horizon

Nous filons sur la ligne étroite
Nous irons où l'on veut aller
Nous filons sur la ligne étroite
Nous irons toucher l'horizon
(3 x)

« Chante encore »

« La connaissance de soi est “une première expérience métaphysique qui, en nous faisant pénétrer dans le dedans de nous-mêmes, nous fait pénétrer aussi dans le dedans de l’univers”²². »

« L’intimiste, parallèlement, quitte volontiers les formes culturalisées de la maison ou du jardin pour communier avec un ordre sacré qui enveloppe le moi et les éléments²³. »

Au départ, je souhaitais créer un duo ; la protagoniste de la chanson aurait pu entendre sa grand-mère lui répondre et l’auditeur aurait pu entendre une deuxième voix. La chanson que j’ai créée n’est finalement pas construite comme un duo. Par contre, au second refrain, la grand-maman suggère à sa petite-fille de « chanter encore », de ne pas abandonner. C’est donc sa voix qui porte le deuxième refrain et cela se ressent dans l’interprétation de la chanson. Il y a présence d’un échange, d’un dialogue avec un personnage imaginé, vivant dans l’au-delà. Un peu comme le dialogue privé avec l’arbre, dans « Arbre à fruits, arbre à fruits » de Marie-Jo Thério (voir deuxième partie) ; le public assiste au dialogue, ce qui accentue l’effet de proximité avec l’artiste.

²² L. Lavelle, cité dans Daniel Madelénat, *L’intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 100.

²³ Daniel MADELÉNAT, *L’intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 102.

« CHANTE ENCORE »

Tu caresses le bout des sapins verts
 Tu dors dans le St-Laurent
 Te caches à côté des vivants
 Bruine sous les paupières

Tu n'as plus de corps, plus d'adresse
 Te promènes dans un vaisseau d'or
 Dors-tu grand-mère?
 Moi j'espère que tu chantes encore

*Malgré le froid
 À chaque aurore
 Tu chantes encore*

Je te parle pour mieux m'endormir
 Te confie les secrets qui me hantent
 Ensemble avant on priait les anges
 Mais c'est toi que je prie maintenant

Et j'entends les silences du ciel
 Quand tu voles au-dessus de moi
 Comme une plume au vent
 Qui me souffle : chante encore

*Malgré le froid
 À chaque aurore
 Tu chantes encore*

J'me sens petite, j'avance sans voir
 Je tourne en rond
 J'me sens petite, quand s'ouvre le rideau

Tu caresses le bout des sapins verts
 Te caches à côté des vivants

Quand la nuit sera sans nuage
 Quand le ciel m'ouvrira les bras
 Je saurai qu'une étoile
 Guidera mes pas

*Tu seras là
 À chaque aurore
 Tu chantes encore
 Malgré le froid
 À chaque aurore
 Chante encore*

Chansons fleuve, le disque

- 1- Dans un coquillage
- 2- La Ville sans eau
- 3- L'Auberge
- 4- Le Jeu des mots
- 5- Le Bonheur, c'est ça
- 6- Chez moi
- 7- Où allons-nous?
- 8- Chante encore

Les musiciens :

Catherine Lefrançois : piano, mandoline

Simon Pedneault : guitare acoustique, électrique, « lap steel »

Luke Dawson : contrebasse, basse électrique

Serge Lacasse : batterie

Enregistrement :

Studio Berio de l'Université Laval, en juin et juillet 2009 : « Le Jeu des mots », « L'Auberge », « Où allons-nous? », « La Ville sans eau » et « Le Bonheur, c'est ça ».

Studio Sismique, entre avril et août 2008 : « Dans un coquillage » et « Chez moi ».

« Chante encore » a été enregistrée à l'aide du studio portatif de Simon Pedneault, en août 2009.

Deuxième partie :

**Les lieux de l'intime dans
« Arbre à fruits, arbre à fruits » de Marie-Jo Thério :**

Analyse narratologique et paralinguistique

1. INTRODUCTION

Depuis les années 1980, nous remarquons un intérêt croissant pour les écrits intimes²⁴. Dans l'ouvrage *Littératures intimes*²⁵, l'auteur Sébastien Hubier s'est interrogé à savoir pourquoi le lecteur s'intéressait tant à ce genre d'écrits. D'après lui, la littérature intimiste permet au lecteur l'identification directe avec l'auteur dès le départ. Le lecteur développerait aussi une intimité avec le personnage-narrateur. Ce sont ces rapprochements qui feraient en sorte que ce type de littérature soit si apprécié. Hubier croit que celui qui consomme les écrits intimes lit comme un voyeur.

On peut supposer qu'en chanson populaire, ce même phénomène d'intimité directe entre auditeur et auteur-compositeur-interprète ou entre auditeur et personnage-narrateur doit être observé. Cette proximité se manifeste de manière particulière, puisqu'une présence physique chante pour nous, une voix enregistrée propose un texte. L'intonation, la mélodie, les instruments choisis et les couleurs de la voix de l'artiste véhiculeraient des émotions ressenties à l'écoute du phonogramme. Ce dernier pourrait être abordé comme une mise en scène au théâtre, qui serait cette fois, strictement auditive. Cette mise en scène sonore nous permettrait de nous imprégner de l'univers de l'artiste et d'y pénétrer.

Qu'est-ce qui contribue, de façon concrète, à créer cette impression de proximité avec l'artiste et/ou avec le personnage qu'il met en scène dans une chanson populaire? Si,

²⁴ Nicoletta, DOLCE, « Parcours intimes : la conflagration du moi et du monde » dans *L'Intimité, études rassemblées* par Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, 2005, p. 91.

²⁵ HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003, 154 p.

comme l'affirment Manon Brunet et Serge Gagnon²⁶, le degré d'intimité d'un discours dépend du degré d'investissement du locuteur dans l'énoncé, comment se manifestent ces marques de subjectivité en musique populaire? Dans le cadre de cette analyse, je tenterai d'identifier les aspects de la narration et de la paralinguistique qui contribuent à alimenter une confusion entre *personne / persona / personnage* dans un contexte d'intimité en chanson. En d'autres termes, je tenterai d'identifier les éléments présents dans un texte de chanson et dans la voix d'une interprète, qui font en sorte que l'auditeur se sent si près de l'artiste ou du personnage, à l'écoute de la chanson.

Les commentaires de plusieurs *fans* sur le site web du journal *Voir*²⁷ soulignent l'importance de l'intime dans l'univers de Marie-Jo Thério. Ils écrivent que l'artiste les fait « entrer dans son **univers totalement hermétique** ». Ils ajoutent : « On s'évade dans notre **intérieur**. »; « Elle nous touche **au plus profond**. » J'analyserai la pièce « Arbre à fruits, arbre à fruits²⁸ » de l'artiste acadienne, chanson que l'on retrouve sur les albums *La Maline* (2000) et *Les matins habitables* (2006). C'est la version originale qui sera analysée ici, la seconde étant une reprise destinée au public français. Le climat intimiste, la douceur de la voix de Marie-Jo Thério et la présence d'un récit intérieur sont des éléments qui ont entraîné le choix de cette chanson.

²⁶ Manon BRUNET et Serge GAGNON [dir.], *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993, p. 168.

²⁷ Site du journal *Voir*, [en ligne]. <http://www.voir.ca/musique> [page consultée en décembre 2006].

²⁸ Marie-Jo THÉRIO, « Arbre à fruits, arbre à fruits », *La Maline*, disque compact (Audiogram/GSI Musique ADED10128, 2000).

De manière générale, pour effectuer cette analyse, j'aurai recours à un ensemble de sources : les travaux de Sébastien Hubier et de Daniel Madelénat me guideront pour circonscrire l'intime en littérature, puis ceux de Fernando Poyatos²⁹ pour aborder la paralinguistique. Les écrits de Stéphane Hirschi et de Roger Chamberland³⁰ proposent des exemples d'analyse de chansons qui m'aideront à structurer mon propos. J'aurai aussi recours à la méthode d'analyse proposée par Colette Beaumont-James³¹, qui présente une étude étoffée des paramètres traditionnels de la chanson. À ma connaissance, il n'existe aucune analyse de chansons populaires portant spécifiquement sur les enjeux de l'intime.

De manière plus ponctuelle, les travaux de Dominique Maingueneau³² me seront utiles pour aborder l'énonciation et la mise en scène du « je ». L'ouvrage *Figures III* de Gérard Genette me guidera quand à lui pour aborder la narratologie, qui permet de comprendre la façon dont Marie-Jo Thério construit son récit, et d'identifier les éléments (univers diégétique, niveau identitaire, etc.) qui pourraient contribuer à instaurer une relation d'intimité avec l'auditeur. Les chapitres sur la « voix » et les « modes narratifs » me seront particulièrement utiles, de même qu'un livre de Jean Châteauvert³³ qui propose une adaptation du modèle narratologique développé par Genette, à l'analyse d'un récit filmique. Peu d'études narratologiques ont été effectuées en musique populaire. Le

²⁹ POYATOS, Fernando, *Paralanguage: a Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam, J. Benjamins, 1993, 478 p. ; HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003, 154 p. ; MADELÉNAT, Daniel, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, 244 p.

³⁰ CHAMBERLAND, ROGER, « "Tu m'aimes-tu" : Le récit en creux d'une passion », *Études littéraires*, volume 27 no.3, Hiver 1995 ; HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1995, 518 p.

³¹ BEAUMONT-JAMES, Colette, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, L'Harmattan, 1999, 287 p.

³² MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, Collection U. Lettres, 2004, 262 p.

³³ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, (Poétique), 1972, 285 p., CHÂTEAUVERT, Jean, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*, Nuit Blanche Éditeur, Québec, 1996, 244 p.

musicologue Serge Lacasse³⁴ a produit quelques articles qui abordent la chanson populaire à la fois sous l'angle de la narratologie et de la paralinguistique. Ses écrits me serviront de guide.

C'est donc à la lumière de ces ouvrages que je propose d'identifier, dans le texte et dans la voix de la chanteuse, les éléments qui contribuent à ce que l'auditeur puisse ressentir cette grande proximité avec l'artiste, et ce, sans qu'elle ne s'adresse directement à lui dans la chanson. Le présent travail sera divisé en deux grandes sections, soit l'étude du texte, qui comprend plusieurs subdivisions : le « je » du récit, le récit, le dialogue intérieur, l'auditeur-voyeur, puis le langage poétique et le style personnel. La deuxième section consiste en une analyse de l'interprétation et des traits paralinguistiques contribuant à transmettre des émotions. Voyons d'abord une définition de l'intime, pour nous permettre de bien sentir son essence à travers la chanson.

L'intimisme, d'après l'auteur Daniel Madelénat, fait référence à la subjectivité et à l'évocation du milieu dans lequel l'artiste évolue.

[C'est] une esthétique qui valorise le lien que l'artiste noue avec son environnement journalier [...] sur un mode mineur, il annonce l'heure des scissions entre un « dedans » que les menaces dotent de prix, et un « dehors » dont les séductions aliènent³⁵.

C'est la vie privée, le petit jardin à soi, la demeure, la localité et l'expérience individuelle qui intéressent l'intimiste, et ce, dans une atmosphère propice aux confidences, un climat qui favorise l'épanouissement de son être.

³⁴ Voir bibliographie.

³⁵ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 11.

Les écrits intimistes présentent souvent une écriture à la première personne du singulier ; un « je » exprimant les révélations de son âme et donc, sa singularité. Le sujet en question, celui qui dit « je », peut très bien avoir un interlocuteur (vrai ou imaginé), mais il est fréquent qu'il se parle à lui-même tout simplement, présentant un dialogue de soi à soi. Voyons maintenant comment cette intimité s'inscrit dans la chanson « Arbre à fruits, arbre à fruits ».

2. ANALYSE

La chanson de Marie-Jo Thério met en scène une fille qui a perdu son amoureux. Elle se sent triste et elle veut « shiner », briller à nouveau. Elle s'adresse à un arbre à fruits comme on s'adresse à Dieu ou à un sage, le priant, le suppliant de la consoler, de l'aider à comprendre ce qui lui arrive. Dès le départ, elle s'adresse à l'arbre, le questionne, lui explique ce qui s'est passé et lui demande son soutien. « Arbre à fruits, arbre à fruits » est écrite à la première personne du singulier et se déroule au présent, le narrateur-personnage ayant par contre déjà vécu l'événement perturbateur : la perte de quelqu'un d'important. La structure de la chanson n'est pas très complexe : une section « A » est reprise cinq fois, avec un pont entre le « A' » et le « A'' ». Le pont sera la section « B »³⁶. « Arbre à fruits, arbre à fruits » est une rêverie d'une durée de 5 minutes et 24 secondes, adoptant un rythme lent et proposant une ambiance calme.

³⁶ Voir annexe 1 – paroles.

2.1 Texte

2.1.1 Le « je » du récit

Dans la chanson « Arbre à fruits, arbre à fruits », la narratrice est aussi l'héroïne de son récit. Nous avons ici ce que Genette appelle une narration autodiégétique : l'auteure, ou l'auteure-compositrice-interprète, est Marie-Jo Thério et elle interprète son propre texte, qui est chanté à la première personne du singulier. Nous pourrions donc penser que c'est vraiment Marie-Jo Thério qui parle et raconte sa propre histoire. Toutefois, le rapport entre auteur, narrateur et personnage, s'avère plus complexe.

Selon Genette, nous ne pouvons confondre les deux instances, c'est-à-dire penser que l'auteur est aussi le narrateur-personnage. Il l'explique en mentionnant que dans la *Recherche du temps perdu*, il y aurait parfois des rapports à faire entre le personnage central du roman de Proust et Proust lui-même, c'est-à-dire entre Marcel le personnage et Proust l'auteur, mais Genette croit que ces rapports ne nous permettent pas d'utiliser le personnage pour analyser la vie de l'auteur et vice versa. Il précise que « c'est le récit et lui seul qui nous informe [...] sur les événements³⁷ ». Donc, dans un contexte d'analyse, toujours selon Genette, « la situation de narration d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture [...]. Le narrateur est lui-même un rôle fictif³⁸ ». Pour ce qui est de la chanson « Arbre à fruits, arbre à fruits », si nous adhérons à la pensée de Genette, il ne faudrait en aucun temps considérer que la personne qui dit « je », est

³⁷ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, (Poétique), 1972, p. 73.

³⁸ *Ibid*, p. 226.

Marie-Jo Thério, mais plutôt un personnage fictif. Par contre, d'autres chercheurs sont plus nuancés.

Pour sa part, Sébastien Hubier dans *Littératures intimes* écrit que « le “je” du récit peut renvoyer directement à l'auteur, lequel, se confondant avec l'instance du narrateur, cherche à faire, en toute sincérité, le récit de sa vie³⁹ ». Il ajoute que « [l]es écritures à la première personne proposent toujours [...] un contrat de véridiction grâce auquel le lecteur peut croire vrai ce que l'énonciateur s'efforce de lui présenter comme tel⁴⁰ ». Hubier dit que l'usage de la première personne attire la sympathie du lecteur (ici ce serait l'auditeur de la chanson) et que ce dernier se retrouve « transporté à l'intérieur des pensées du narrateur-personnage⁴¹ ». Donc, selon lui, le lecteur ou l'auditeur se rallie de façon presque automatique à celui ou celle que la première personne désigne. Hubier mentionne aussi que l'auteur (ou ici l'auteure-compositrice-interprète) pourrait se recréer « une identité figurée qui n'est pas tout à fait [...] *la sienne*, et qui [...] n'est pas tout à fait une autre⁴² ».

De façon plus précise, Maingueneau explique qu'il y a trois instances qui habitent l'énonciateur d'une scène. La « personne », référant à l'individu doté d'un état civil, d'une vie privée; « l'écrivain » (ici l'auteure-compositrice-interprète) qui renvoie à l'acteur définissant une trajectoire dans l'institution littéraire – en d'autres mots, il s'agit

³⁹ Sébastien, HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003, p. 13.

⁴⁰ Ibid, p. 18.

⁴¹ Ibid, p. 138.

⁴² Ibid, p. 134.

de la personne médiatique, aussi appelée « persona » par Serge Lacasse⁴³ – et « l'inscripteur », qui pour sa part fait référence au personnage, protagoniste de l'œuvre, celui ou celle qui est dans le récit, dans la diégèse.

Du moment où il y a énonciation, ces instances ne sont pas divisées, mais plutôt superposées :

À travers l'inscripteur c'est aussi la personne et l'écrivain qui énoncent ; à travers la personne c'est aussi l'écrivain et l'inscripteur qui vivent, à travers l'écrivain c'est aussi la personne et l'inscripteur qui tracent une trajectoire dans l'espace littéraire⁴⁴.

Il importerait donc peu que ce locuteur soit sincère ou non⁴⁵, que les faits soient réels et vécus par l'instigateur de l'œuvre, la « persona » de Marie-Jo Thério car, toujours selon Maingueneau, le destinataire caractériserait le locuteur de l'intérieur. C'est en partie l'effet du discours provoqué surtout par les traits de caractère du locuteur, sa manière de dire, qui nous permet de caractériser l'œuvre. L'auditeur se laisse porter ou non par la proposition, y croit ou n'y croit pas, n'aime ou n'aime pas. Au fond, peu importe qui dit « je » ; la « persona », l'artiste (sa personne), un personnage, ou une juxtaposition des trois instances.

Nous sommes également d'avis que la « persona » de Marie-Jo Thério, véhiculée entre autres par la presse, intervient dans notre façon de recevoir la chanson. Cette image que l'artiste présente lorsqu'elle fait des entrevues télévisées, les extraits de spectacles

⁴³ Serge LACASSE, « Stratégies narratives dans *Stan* d'Eminem : Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34 no. 2-3, p. 13-14.

⁴⁴ Dominique, MAINGUENEAU, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, Collection U. Lettres, 2004, p. 108.

⁴⁵ *Ibid*, p. 204.

présentés aux informations, influencent notre perception. En écoutant la voix de Marie-Jo Thério, enregistrée sur l'album *La Maline*, l'auditeur voit l'image physique de la chanteuse dans sa tête ; une image de Marie-Jo Thério qui raconte et vit l'histoire. Comme le dit Maingueneau, les mimiques de l'artiste, sa façon de se vêtir, ses regards et toutes données extérieures à la parole influencent la réception de la chanson.

Finalement, comme l'affirme Hubier, nous croyons que « l'usage du " je " met à nu, ou dévoile une vie – réelle ou fictive⁴⁶ ». Les auditeurs associent cette vie, dévoilée dans la chanson, à la personne qui chante le texte. Ils ont l'impression qu'il s'agit de sa propre histoire. C'est encore plus difficile de se défaire de cette illusion lorsqu'on sait que la chanteuse a aussi écrit la chanson. Le « je » contribue à rapprocher le public de l'artiste et instaure donc une relation d'intimité.

Puisque nous ne saurons jamais si le personnage-héroïne de la chanson est Marie-Jo Thério, et puisque notre objet d'étude est la chanson populaire et non le roman, nous utiliserons désormais le terme « chanteur », emprunté à Stéphane Hirschi, pour parler du narrateur. Le chanteur est une notion qui désigne tout simplement, l'équivalent du narrateur dans un roman : « Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur* à savoir l'interprète, qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson et endosse un nouveau rôle de chanteur au morceau suivant⁴⁷ ».

⁴⁶ Sébastien, HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003, p. 131.

⁴⁷ Stéphane, HIRSCHI, « Poésie et Chanson, bonheur et malentendus – Aragon, Rimbaud, Racine, Brel et les autres », dans *La Chanson française d'hier à aujourd'hui, 11-15 septembre 2006*, Université de Freiburg, [en ligne], http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/3206/pdf/brochuere_2006_PDF.pdf, [texte consulté le 27 juillet 2009] p. 49.

2.1.2 Le récit

Les fans de Marie-Jo Thério mentionnent que lorsqu'ils écoutent l'artiste, ils s'évadent dans leur univers intérieur. Ils se sentent donc appelés par la proposition de l'artiste, et se projettent dans le monde qu'elle invente. Selon nous, ce sentiment de proximité mentionné par les auditeurs d'« Arbre à fruits, arbre à fruits », est ressenti grâce, entre autres, à la structure du récit ; un récit second, un métarécit est présent dans la chanson. Le *métarécit*, selon Gérard Genette, est un récit qui s'insère dans le récit et qu'il appelle un glissement diégétique, un passage au second degré dans l'histoire. Ainsi, l'univers dans lequel se déroule l'histoire, est transformé⁴⁸.

Dans « Arbre à fruit, arbre à fruits », la cantrice est coupée de la réalité ; elle entre en elle-même, dans son refuge, loin du dehors bourré de menaces. Cette coupure entre le dedans et le dehors (entendre également intérieur de soi et univers tout autour) est un thème très présent dans la littérature intimiste⁴⁹. On imagine la cantrice là où elle prend son café, seule, à l'écart et puis elle quitte ces lieux mentalement. Elle est transportée, comme si elle suivait un mouvement vers l'ailleurs « retranché du domaine public et profane, vers une possession découpée dans l'ouverture spatiale et le glissement du temps »⁵⁰. C'est là, dans cet espace à elle, qu'elle échange avec l'arbre à fruits.

⁴⁸ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, (Poétique), 1972, p. 239.

⁴⁹ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 11.

⁵⁰ Ibid, p. 27.

Au début de la pièce, la cantrice dit :

Arbre à fruits, arbre à fruits
 Y pleut à grosses gouttes aujourd'hui
 Mais le café est bon et moi j'suis bien ici
 Le vent, la pluie, c'est mes amis
 Arbre à fruits (0:29-0:55)

Ces quelques informations nous permettent de situer l'héroïne dans l'environnement physique du début de la chanson. Elle prend un café (« le café est bon »), dans un endroit où elle se sent protégée (« [...] j'suis bien ici »). Nous déduisons qu'elle se trouve à l'intérieur, puisqu'à l'extérieur il pleut et il vente. Elle s'adresse à l'arbre d'entrée de jeu pour lui exprimer ses états d'âme. Elle le questionne et en fait son interlocuteur. Cette conversation avec l'arbre l'apaise et c'est grâce à celle-ci qu'elle est entraînée vers l'autre diégèse.

C'est donc après le premier couplet que, tranquillement, elle quitte l'endroit où elle est (qui est peut-être un restaurant, un café ou chez elle tout simplement) pour aller vers un univers moins réaliste cette fois. Elle se retrouve dans sa tête, là où est l'arbre. Dans le deuxième couplet, nous ressentons le changement de diégèse de façon plus évidente : après que la cantrice ait dit « c'est quand la récolte? », nous entendons le chant des oiseaux (1:24), suggérant le soleil et le beau temps. Il y a donc dans « Arbre à fruits, arbre à fruits », un récit métadiégétique, car nous quittons l'endroit où elle a commencé à invoquer l'arbre pour aller ailleurs⁵¹.

⁵¹ Voir annexe 2.

Dans le récit premier, peut-être se trouvait-elle à un endroit où elle pouvait entendre cette musique, ces deux mêmes accords, do-fa-do-fa, présents durant toute la pièce? Peut-être s'est-elle laissée emporter, bercer par la musique, puis est entrée dans sa tête, dans ses rêveries à elle? Au moment où la chanson se termine, elle est encore dans ce lieu imaginé, mais nous pouvons penser que plus tard, elle reviendra à elle, à ce qui se passe à l'endroit où elle prend son café. Ici, la diégèse du récit premier serait l'endroit où elle prend un café, protégée de la pluie et du vent. La diégèse du récit second serait l'endroit où a lieu le dialogue avec l'arbre.

L'auditeur d'« Arbre à fruits, arbre à fruits » peut également sentir qu'il y a glissement diégétique en portant attention aux images de la nature, présentes dans la chanson. « Arbre à fruits, arbre à fruits » propose deux diégèses, qui scindent ces images en deux catégories, deux isotopies : certaines images évoquent la vie, d'autres évoquent la mort, ou la tristesse. Dans la première diégèse, alors qu'elle prenait son café, elle parle de la pluie (« y pleut à grosses gouttes »), du vent, de son chien mort. Dans le récit second, celui où elle dialogue avec l'arbre à fruits, elle utilise les mots « récolte », « party », « shiner » comme un « rubis », etc. Bien sûr la présence de l'arbre à fruit dans ce deuxième récit évoque l'abondance, le bien-être, la vie. Comme le définit le dictionnaire Robert, le mot « rubis » est une pierre précieuse d'un rouge brillant, et suggère l'éveil, la vigueur, le succès. Les images choisies permettent donc de communiquer à l'auditeur dans quelle énergie se trouve la cantrice et ainsi de percevoir le glissement diégétique. Dans la deuxième diégèse, l'évocation de la vie et de l'espoir crée un contraste avec la lourdeur, l'accablement du récit premier, qu'elle cherche à quitter.

2.1.3 Le dialogue intérieur

L'arbre à fruits est un symbole de vie et de maturité. Il apparaît comme un toit protecteur, un ami secret qui peut aider ; comme s'il était directement relié au ciel, à un Dieu qui saurait guider sa vie.

[L'arbre] rassure [nos misères] par les idées de protection qu'il nous présente dans l'épaisseur de son tronc inébranlable comme le rocher, et dans sa cime auguste agitée des vents, dont les majestueux murmures semblent entrer dans nos peines. Un arbre, avec toute ses harmonies, nous inspire je ne sais quelle vénération religieuse. Aussi, Pline dit que les arbres ont été les premiers temples des Dieux⁵².

C'est exactement ce que l'arbre a semblé inspirer à Marie-Jo Thério. L'arbre est son lien avec l'univers, son espoir pour aller vers un avenir meilleur, loin des « loups et du trouble », là où il y aura l'abondance des récoltes et où elle pourra « shiner » et avoir du plaisir (« party »).

En littérature, on reconnaît chez les écrivains intimistes une soif d'écrire, un amour pour les mots, non seulement pour communiquer, mais d'abord pour se parler⁵³. Au premier abord, on pourrait croire que la chanson de Marie-Jo Thério propose un monologue intérieur : la focalisation est interne, le récit est écrit à la première personne du singulier et présente la « parole intime d'un sujet pensant qui doute de lui-même et du monde⁵⁴ ». Nous pouvons facilement considérer que la cantrice se parle à elle-même, mais elle s'adresse pourtant à un arbre imaginaire qui interagit avec elle.

⁵² Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Josée Corti, Paris, 1948, p. 116-117.

⁵³ Juliette RAABE dans BRUNET, Manon et GAGNON, Serge [dir.], *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993, p. 182.

⁵⁴ DANAN, Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, collection Villégiatures / essais, Éditions Médiannes, Rouen, 1995, p. 188.

Dans la deuxième diégèse, l'arbre à fruits auquel elle s'adresse est réellement présent et nous allons voir qu'il répond même aux questions de la cantrice. Ils entretiennent ensemble un dialogue. Pour qu'il y ait dialogue, Genette mentionne qu'il est nécessaire que « l'autonomie du langage soit accordée aux personnages [...] »⁵⁵. Châteauvert ajoute que nous n'avons pas besoin qu'il y ait un véritable échange. Le dialogue peut ressembler à un monologue à voix haute. Ce dernier doit quand même être susceptible d'être entendu par les personnages qui se trouveraient dans le même environnement⁵⁶.

Si quelqu'un se trouvait à cet endroit où elle prend un café, dans l'univers du récit premier, cet individu n'entendrait pas la cantrice parler à l'arbre, et encore moins l'arbre lui répondre. Par contre, si quelqu'un se trouvait dans la métadiégèse, dans la tête de la cantrice, il l'entendrait probablement. Il est évident que la cantrice, elle, « entend » l'arbre lui parler. Le texte de la chanson nous indique qu'elle tient compte de ce que l'arbre lui dit. Dans le cinquième couplet (A'''), elle chante :

Arbre à fruits, arbre à fruits
 Je sais que c'est beau un rubis
 Mon chien est mort, mon amour est parti
 C'est comme difficile de shiner ici sous la pluie (2:57-3:19)

L'arbre aurait parlé à la cantrice juste avant qu'elle entame cette section. Entre le couplet numéro quatre (A'') et le couplet numéro cinq (A'''), il l'aurait comparée à un rubis qui

⁵⁵ Juliette RAABE dans BRUNET, Manon et GAGNON, Serge [dir.], *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993 p. 200.

⁵⁶ Jean CHÂTEAUVERT, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*, Nuit Blanche Éditeur, Québec, 1996, p. 142.

« shine ». Elle répond qu'elle voudrait « shiner » comme le rubis, mais elle affirme éprouver des difficultés.

La création de cet arbre, personnage imaginaire, et de ce faux dialogue avec lui est une construction du réel ; Marie-Jo Thério puise dans la réalité et recrée à partir de celle-ci un nouvel environnement qui installe une relation propice aux confidences. C'est d'ailleurs une caractéristique attribuée à l'écrivain ou au parolier intimiste ; « [il] fige et allégorise ses pensées et sentiments en paysages symboliques, parcs qu'il agrémente de « fabriques » comme un savant jardinier⁵⁷ ». Ce faux dialogue qu'elle établit avec l'arbre en dit beaucoup sur l'état dans lequel se trouve le personnage ; la cantrice se sent tellement seule qu'elle va jusqu'à imaginer toute cette scène avec l'arbre à fruits, et va jusqu'à entretenir un dialogue avec lui. Elle invente de la compagnie dans son isolement, son chagrin. Le même effet ne pourrait être ressenti par l'auditeur si la chanson avait été construite comme un pur monologue. Selon Stephan Hirschi, l'accumulation de questions posées par le personnage témoigne de leur solitude⁵⁸.

En plus de dévoiler les états d'âme de la cantrice, la présence du personnage de l'arbre à fruits permet de donner des informations à l'auditeur ; par exemple, lorsqu'elle chante « Mon chien est mort, mon amour est parti ». Elle le dit à l'arbre, parce qu'elle a un interlocuteur, celui qu'elle s'est inventé. Si elle se parlait vraiment à elle-même, elle n'aurait pas besoin de le dire, car elle connaît déjà ces renseignements. Le dialogue avec l'arbre lui permet donc de se dire, se raconter et d'être consolée, puisque l'arbre répond à

⁵⁷ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 97.

⁵⁸ Stéphane HIRSCHI, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1995, p. 277.

ses questions. L'arbre est le prétexte pour parler au public, sans qu'elle ne s'adresse directement à lui. De cette façon, le public entre dans la tête de Marie-Jo Thério et se sent près d'elle.

2.1.4 Le public-voyeur

Le type de dialogue que présente « Arbre à fruits, arbre à fruits » contribue à ce que l'auditeur sente un lien de proximité avec la cantrice, voire même avec l'auteure-compositrice-interprète. Il s'agit d'un dialogue privé auquel l'auditeur, lui, a accès. Le dialogue privé se situe dans un lieu imaginé par la cantrice, le lieu du récit second. L'auditeur a non seulement accès au dialogue amorcé dans le récit premier, mais en plus, il a accès au récit second, qui est tellement intime que normalement, ce genre de propos (questionnement personnel) n'est pas destiné au grand public. Si d'autres personnes se trouvaient dans la diégèse du récit premier, ils n'auraient pas accès au dialogue. L'auditeur l'entend, ou du moins, il entend les paroles de la cantrice.

Étant donné que le discours tenu par la cantrice se veut personnel et secret, l'auditeur de la chanson est donc introduit dans l'intimité de l'émetteuse. L'image du quatrième mur au théâtre illustre à mon sens très bien la scène. L'expression quatrième mur est utilisée au théâtre lorsque, pour les acteurs, le public n'existe pas – parce qu'ils ne s'adressent pas directement à lui durant la pièce – mais que le public, lui, écoute et regarde les acteurs. L'anthropologue Bernard Arcand croit que « le plaisir du voyeur provient de l'indiscrétion, de la conviction de voir ce qui ne devrait pas, ce qui ne voudrait pas, être

vu⁵⁹ ». C'est exactement le contexte dans lequel est placé l'auditeur d' « Arbre à fruits, arbre à fruits ».

Arrivé au pont (section « B »), l'auditeur se sent encore plus privilégié parce que la cantrice revit en direct, une émotion vécue dans le passé :

Oh! Le beau bateau!
Le beau château la belle histoire
Reviens pas m'conter des histoires
Arbre à fruits (1:57-2:16)

Elle décrit quelque chose qu'elle a vécu avant, en utilisant un verbe à l'indicatif présent. Elle dit : « Oh! Le beau bateau! », comme si elle avait la surprise en même temps que nous. Le pont est une analepse complétive, qui nous permet d'en savoir plus sur les événements antérieurs. Comme le voyeur, l'auditeur regarde une scène du passé revécue en direct par la cantrice. L'auteure-compositrice-interprète nous donne accès à ces événements personnels, mais sans en évoquer les détails. Le langage utilisé ne présente pas les faits de façon détaillée. Par contre Marie-Jo Thério utilise les mots « bateau » et « château » qui sont en quelque sorte, des stéréotypes, des scènes d'énonciations validées⁶⁰, pour nous faire comprendre ce qu'elle a vécu en peu de temps et de manière universelle. Elle résume son histoire passée en renvoyant tout de suite à des images fortes pour l'auditeur, qui lui, peut y mettre du sien. Le « je » de Marie-Jo Thério, sa « persona » ou son personnage, devient aussi un « nous ».

⁵⁹ Bernard ARCAND « S'exciter pour l'intime » dans Manon Brunet, et Serge Gagnon, [dir.], *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993, p. 100.

⁶⁰ Dominique, MAINGUENEAU, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, Collection U. Lettres, 2004, p. 195.

2.1.5 Langage poétique et style personnel

Nous observons que l'artiste s'exprime de façon poétique. Il est évident que dans la section « B », Marie-Jo Thério ne veut pas évoquer un vrai « bateau » et un vrai « château ». L'interprétation du texte de Marie-Jo Thério ne peut se faire au premier degré. Selon Genette, il serait d'ailleurs fréquent qu'un langage onirique soit utilisé dans les récits intérieurs, comme si on voulait rompre d'avec le réel⁶¹. Par exemple lorsque la cantrice dit : « C'est quand la récolte? », nous pouvons comprendre qu'elle demande à l'arbre quand est-ce qu'elle va aller mieux, voire même quand est-ce qu'elle va rencontrer quelqu'un d'autre. Genette mentionne aussi que souvent les personnages, lors d'un dialogue, peuvent être « marqués d'un trait linguistique récurrent, qui leur appartient comme un tic ou un indicatif, personnel et/ou d'appartenance sociale⁶² ». Et il donne comme exemple, les anglicismes d'Odette, les calembours et provincialismes d'Oriane dans la *Recherche du temps perdu*. Marie-Jo Thério, originaire du Nouveau-Brunswick, utilise des mots anglais ou chiac⁶³ dans ses chansons (« shiner », « party »), et des tournures de phrases empruntées à la langue anglaise : « **Juste** réveille-moi quand j'aurai tout compris ». Nous remarquons aussi que certains vers sont écrits en langage familier : « On **est-tu** dimanche ou lundi? ».

Le style de Marie-Jo Thério, parce que poétique, est plus métaphorique. Il peut être comparé au symbolisme en peinture, qui privilégient le subjectif, valorisent l'imaginaire,

⁶¹ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, (Poétique) 1972, p. 199.

⁶² Ibid, p. 201.

⁶³ Dialecte des Acadiens français, né du contact avec les Anglais.

le rêve⁶⁴ ; le but est possiblement de suggérer, et non de montrer le réel comme il est vu habituellement. Elle nous donne quelques détails comme « mon chien est mort, mon amour est parti » et « j'veis m'sauver des loups pis du trouble aussi », mais ce sont là tous les détails du passé qu'elle nous donne pour comprendre de quoi elle parle. Il serait fort plausible que l'auteure-compositrice-interprète ne souhaite dévoiler les détails du récit de façon explicite parce qu'il s'agit de sa propre histoire. Elle dévoile sans tout dire et pourrait donc choisir, par pudeur, d'utiliser un langage plus poétique. Selon Bernard Arcand, cette pudeur rapprocherait le public de l'artiste. Arcand mentionne que la pudeur fascine et attire le lecteur⁶⁵ (ou ici, l'auditeur). Celle-ci contribuerait donc à ce que l'auditeur se sente plus près de l'artiste, croyant que Marie-Jo Thério met en scène sa vie personnelle. De plus, en omettant de clarifier les éléments du récit, l'artiste nous donne la possibilité d'y ajouter de notre propre expérience et donc, de nous identifier à ses propos.

Un mystère entoure aussi ses performances sur scène ; on la voit chanter pour elle-même, ne semblant pas faire d'effort pour s'adresser au public. Elle dérive, se parle, s'emporte. Le public, sans tout saisir, ressent des émotions en même temps qu'elle. La mise en scène prolonge donc le contenu vocal, qui n'est pas toujours explicite. Parfois, selon Madelénat, l'intime n'a que peu de sens pour le regard d'autrui⁶⁶. D'ailleurs s'il assiste à l'interprétation de ce type de chanson, le spectateur écoute, regarde, sans nécessairement prendre part au déroulement de façon directe : il ne fredonne pas avec la cantrice, la

⁶⁴ Encyclopédie *Encarta* [en ligne]. http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_761591577/symbolisme.html [page consultée en août 2009].

⁶⁵ Bernard ARCAND « S'exciter pour l'intime » dans Manon Brunet, et Serge Gagnon, [dir.], *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993, p. 101.

⁶⁶ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 35.

chanson étant construite sans refrain rassembleur. Comme le dit Stéphane Venne en parlant des chansons de Marie-Jo Thério : elles sont « comme de petites touches, oui, mais qui forment toutes ensemble comme des alvéoles d'un édredon de duvet pour y coucher des mots et des *moods* et des souffles⁶⁷ ».

2.2 Interprétation vocale

L'utilisation de la première personne du singulier, le glissement diégétique, le dialogue avec un personnage imaginaire et l'utilisation d'un vocabulaire parfois poétique contribuent à faire ressentir à l'auditeur l'état émotif de la cantrice. Les éléments présents dans le texte et dans la construction du récit de la chanson « Arbre à fruits, arbre à fruits » amènent l'auditeur à se sentir près de l'artiste ou du personnage. En chanson, contrairement au roman par exemple, l'accès au texte est donné par l'entremise d'une voix enregistrée, d'une présence physique. Selon Marcel Jousse, anthropologue français, « le style oral c'est l'expression humaine, pleine de gestes, pleine de mélodies, pleine de rythmes, parce que plein de pulsations organiques⁶⁸ ». L'auditeur connaît donc l'état dans lequel la cantrice se trouve et ressent ses bouleversements intérieurs grâce à ce que le texte et la construction du récit révèlent, mais aussi par les traits vocaux, les éléments de la paralinguistique présents dans la voix de la cantrice.

⁶⁷ Stéphane VENNE, *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*, Les Éditions internationales Alain Stanké, Outremont, 2006, p. 351.

⁶⁸ Marcel JOUSSE, cité dans Colette Beaumont-James, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, l'Harmattan, 1999, p. 122.

Selon Fernando Poyatos⁶⁹, professeur à l'Université du Nouveau-Brunswick, la paralinguistique est l'étude des phénomènes phonatoires qui sont reliés à la voix, mais en excluant le contenu, le mot. Dans son livre sur le paralangage, il parle des qualités premières de l'émetteur – par exemple, le débit naturel de la personne qui parle –, mais aussi de ses modificateurs, qui sont des paramètres altérant le timbre de la voix, comme le chuchotement, ou le pincement des lèvres.

Dans la chanson de Marie-Jo Thério, les éléments de la paralinguistique – soutenus par la musique et les arrangements – permettent donc à l'auditeur de sentir les changements dans l'état émotif de la cantrice, et ce, tout au long du déroulement de la chanson. Au fil du récit, c'est « comme si le flux de l'humeur et des pensées, les incidents de la quotidienneté s'écourent et se dissolvent⁷⁰ ». En littérature intime, les auteurs écrivent souvent pour se calmer, retrouver la maîtrise de soi. Voici, de façon globale, comment se trace cette courbe indiquant l'état émotif de la cantrice.

Dans « Arbre à fruits, arbre à fruits », une montée dramatique a lieu durant la chanson ; celle-ci amène la cantrice à exprimer son besoin d'être aidée, secouée un peu, pour qu'elle puisse recommencer à croire en un avenir meilleur. Si, à la fin de la pièce, l'auditeur a conscience d'un apaisement qui semble gagner la cantrice, au tout début de la pièce, l'auditeur y percevait plutôt la tristesse et l'angoisse, alors qu'elle expliquait à l'arbre la situation difficile dans laquelle elle se trouvait. Plusieurs éléments assurent cette « progression » dramatique.

⁶⁹ POYATOS, Fernando, *Paralanguage: a Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam, J. Benjamins, 1993, 478 p.

⁷⁰ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 35.

2.2.1 Voix soufflée : impression d'intimité

Au début de la chanson, le climat est lourd : la contrebasse émet des longues notes graves, évoquant le tonnerre ou un grondement souterrain. Comme à chaque ouverture des sections « A », Marie-Jo Thério prononce à deux reprises « arbre à fruits », tel un mantra qu'elle se répète. La présence des « r » dans les mots « arbre » et « fruits » appuie l'effet de grondement de la contrebasse. Les deux mêmes accords joués en boucles par le piano évoquent l'ennui et la monotonie, souvent constatés dans les écrits intimistes : « la quotidienneté se vit d'abord comme rythmes superposés, inspirations et expirations du temps [...] on s'y assoupit dans la sécurité journalière, dans l'inquiétude vague de l'ennui⁷¹ ». On entend la voix soufflée de Marie-Jo Thério, très perceptible au début de la pièce. Dans « Arbre à fruits, arbre à fruits », l'utilisation du souffle évolue tout au long de la chanson, selon l'état dans lequel se trouve la cantrice. Au début de la chanson, il contribue à installer le climat d'intimité.

Si nous portons notre attention sur la façon dont Marie-Jo Thério chante les mots « arbre à fruits », nous remarquons qu'elle les chante plus doucement et avec plus de souffle dans la voix lorsqu'elle se sent plus vulnérable. C'est le cas au début de la chanson, alors qu'elle questionne l'arbre pour la première fois ou ne fait que constater quelque chose. À l'écoute du premier couplet d' « Arbre à fruits, arbre à fruits », le volume est très faible à l'émission et les plis vocaux cessent même de vibrer par moments, puisque nous perdons quelques notes de la mélodie :

⁷¹ Daniel MADELÉNAT, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, p. 81.

Arbre à fruits, arbre à fruits
 Y pleut À grosses goûtes aujourd'hui
 Mais le café EST bon et moi j'suis bien ici
 Le vent, la pluie, c'est mes amis, arbre à fruits (0:29 - 0:57)

Plusieurs chercheurs ont fait le rapprochement entre la voix soufflée et le climat intimiste qu'elle évoque. Des chercheurs de l'Université de Victoria⁷² ont fait des tests de perception et ont confirmé que plus la voix est soufflée, moins l'effort vocal est grand, mais plus la voix semble naturelle. Pour sa part, Fernando Poyatos affirme que la voix soufflée suggère la sensualité et l'intimité, mais qu'elle peut aussi être un signe de fatigue physique et psychologique⁷³. Cette fatigue peut être ressentie dès les premières phrases chantées par l'artiste. On sent qu'elle vit un moment difficile, on sent une lourdeur et une tristesse, comme si par sa voix, elle nous dit qu'elle avait besoin d'aide. On la sent plus petite.

Au troisième couplet, la chanteuse n'est plus tout à fait dans la même énergie. Elle commence à avoir envie de quitter cet état de lourdeur, de lamentations. C'est d'ailleurs dans ce troisième couplet qu'elle demande à l'« arbre à fruits » de la réveiller.

Arbre à fruits, arbre à fruits... On est-tu dimanche ou lundi?
 Juste réveille-moi quand j'aurai tout compris,
 Mais laisse-moi pas trop longtemps avec mes amis, le vent, la pluie. (2:24 -2:48)

Le contrebassiste cesse de produire les grondements qu'il émettait avec son archet ; ceux-ci qui évoquaient la lourdeur et la gravité de la situation vécue par la cantrice. Marie-Jo Thério se fait alors plus affirmative et demande, voire même supplie, l'« arbre à fruits ».

⁷² NORDSTROM, Karl I., Glen A. RUTLEDGE, Peter F. DRIESSEN, *Using Vocal Conversion as a Paradigm for Analyzing Breathly Singing Voice*, 2005 [en ligne]. www.ece.uvic.ca/~knordstr/ [page consultée le 22 octobre 2007].

⁷³ Fernando POYATOS, *Paralanguage: a Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam, J. Benjamins, 1993, p. 207.

Elle dit par exemple : « Laisse-moi pas trop longtemps avec mes amis, arbre à fruits ». Dans cette partie, elle chante aussi les mots « arbre à fruits » de façon plus ferme, et on entend donc moins de souffle dans sa voix.

En portant attention à l'utilisation du souffle comme modificateur dans la chanson de Marie-Jo Thério, nous remarquons qu'il y a correspondance entre ce que le texte évoque et les effets présents dans la voix de l'artiste. Marie-Jo Thério se sert de sa voix pour appuyer ses propos.

2.2.2 L'antériorisation : la tristesse

Au second couplet (section A'), on remarque que Marie-Jo Thério prend une voix enfantine. Ce modificateur appelé antériorisation, était déjà présent au début de la chanson ; il est davantage audible dans cette section, alors qu'elle prend un ton plus plaintif, un peu comme le ferait une enfant impatiente. (Voir les mots soulignés.)

Arbre à fruits, arbre à fruits
 J'ai deux mots à te dire aujourd'hui.
Mon chien est mort, mon amour est parti
C'est quand la récolte, c'est quand la récolte
 C'est quand le party (1:05- 1:37)

John Laver, phonéticien, explique l'antériorisation comme étant un « déplacement vers l'avant de toute l'articulation, comme dans le parlé enfantin.⁷⁴ » Dans le cas de Marie-Jo Thério, l'antériorisation se situe au niveau « artistique » de stylisation, car cet effet est utilisé souvent sur l'album, tout comme c'était le cas pour la voix soufflée.

⁷⁴ Pierre LÉON, *Précis de phonostylistique; parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993, p. 73.

L'antériorisation ou la voix enfantine est plus accentuée à certains endroits dans la chanson. La cantrice utilise sa voix d'enfant lorsqu'elle nous présente la situation dans laquelle elle se trouve. Le modificateur est alors associé à un vocabulaire qui pourrait être employé par des jeunes enfants : « J'vas m'sauver des loups », « Mon chien est mort, mon amour est parti », etc. Dans le deuxième cas, l'effet est encore plus évident parce qu'il est associé à une succession de la consonne « m », qui donne l'impression qu'elle boude ou fait la moue.

2.2.3 Le cri : la libération

Au niveau micro-analytique de stylisation, il est un endroit dans la chanson où le souffle provoque un autre effet que celui produit par la voix douce et soufflée du reste de la chanson. Ce souffle arrive au début du pont (section B), donc une fois que les trois-quarts de la pièce ont été entendus. La chanteuse expire (souffle) alors d'une façon très bruyante, voire forcée, puis elle crie. D'abord, il s'agit d'un contraste important par rapport au reste de la chanson. Ici, il n'est plus question de douceur ou de voix enfantine. Nous pouvons déduire, par cette interprétation, que le sujet chantant se sent maintenant libéré. De plus, selon moi, le fait qu'il y ait cette expiration avant le cri donne l'impression que l'effort pour arriver à cet état de bien-être fut considérable. Elle expire et crie, tout de suite après avoir demandé à l'arbre « c'est quand la récolte? ».

J'vas m'sauver des loups pis du trouble aussi
 J'vas shiner, shiner même ici
 Mon âme à nue, mon cœur qui crie
C'est quand la récolte, [expiration... puis le cri]
C'est quand la récolte, [expiration... puis le cri]
 C'est quand le party? Le party (3:33- 4:20)

Comme mentionné précédemment, le souffle de Marie-Jo Thério avant ce grand cri n'est pas le même que celui de la voix soufflée présente dans le reste de la chanson, en ce qu'il demande un plus grand effort à l'émission. Le souffle agit comme suppléant et donc, est indépendant de la parole. Par contre, il est tout aussi évocateur : cette expiration sonore peut être comparée au chuchotement forcé (même s'il n'en est pas vraiment un), étant donné l'absence de mot. Selon Poyatos, le chuchotement forcé est utilisé pour refouler la colère, quand la voix normale n'est pas permise ou dans des crises d'émotions incontrôlables⁷⁵. Marie-Jo Thério passe, selon-moi, par le même processus. Par le cri, nous comprenons qu'elle arrive à cette libération et qu'elle peut enfin visiter cet ailleurs où elle sera bien.

D'après Poyatos, le chuchotement forcé est également utilisé pour évoquer une distance non conventionnelle, comme lorsqu'on veut parler à quelqu'un qui est loin de nous⁷⁶. Avec cette expiration avant le cri, nous ressentons très bien le décalage entre l'endroit où elle se trouve, moins joyeux, durant la chanson, et l'endroit évoqué dans le pont. Il est à noter que le réalisateur a probablement choisi de tout mettre en place pour accentuer cet effet de distance. L'expiration est en avant dans le mixage et est enregistrée très proche du microphone. Le cri, pour sa part, est placé plus loin dans le mixage. Le timbre de la chanteuse lorsqu'elle crie, est différent et il est plus difficile d'entendre tous les détails dans sa voix. Nous pouvons donc conclure que l'intensité d'exécution est plus importante. Le cri correspond également au moment de la chanson où la cantrice chante

⁷⁵ Fernando POYATOS, *Paralanguage: a Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam, J. Benjamins, 1993, p. 204.

⁷⁶ *Ibid*, p. 204

les notes les plus hautes. L'accordéon change également de registre, émettant aussi des notes plus hautes que dans les couplets précédents.

Après la section du cri ou de la libération, l'artiste choisit de terminer la chanson doucement. Elle répète plusieurs fois « arbre à fruits, arbre à fruits », comme si elle voulait s'assurer que tout ira bien, que l'arbre reste avec elle et que tout est en place. C'est comme une prière, une médiation. Elle répète « arbre à fruits » pour que tout soit bien ancré. Elle sait qu'elle passera à travers ce moment difficile.

Les effets présents dans la voix de la cantrice au moment du cri, section la plus intense de la chanson, accentuent la détresse de la cantrice. La voix enfantine, comme la voix soufflée, contribue à ce que l'auditeur ressente sa vulnérabilité : Marie-Jo Thério se montre vulnérable et il a envie de se sentir près d'elle. Dans ces parties, la voix de Marie-Jo Thério a été enregistrée près du microphone et l'intensité d'exécution est faible, ce qui nous permet de bien sentir le grain de sa voix.

Nous pouvons donc affirmer qu'il y a correspondance entre ce que Marie-Jo Thério raconte, les paroles et les effets vocaux qu'elle utilise. Les éléments de la paralinguistique, en plus d'appuyer le texte de la chanson, ajoutent des données importantes qui orientent la réception de la pièce. Par exemple, ce sont les éléments de paralinguistique présents dans la voix de Marie-Jo Thério qui nous donnent l'impression que l'artiste ne joue pas un personnage lorsqu'elle interprète « Arbre à fruits, arbre à fruits ». Dans cette pièce, elle ne cherche pas à modifier ses qualités premières, celles qui

nous permettent de reconnaître sa voix, comme elle pouvait le faire par exemple, dans la pièce « Where is the Indonésian Woman ?⁷⁷ », également sur l'album *La Maline*. Alors qu'elle y interprétait un personnage appelé Freddy, sa voix était plus nasillarde et des effets de réverbérations étaient ajoutés. Ici, elle ne change ni son registre, ni ses intonations. On peut identifier des modificateurs qui sont présents dans sa voix, comme le souffle et l'antériorisation (voix enfantine), mais ils sont également présents dans plusieurs pièces de l'album et se situent, à noter avis, à un niveau artistique de stylisation. Nous sommes conscient que l'interprète n'a pas absolument besoin de changer ses qualités premières pour jouer un personnage. Par contre, après avoir écouté la pièce « Where is the Indonésian Woman ? », placée juste avant « Arbre à fruits, arbre à fruits » sur l'album, nous avons l'impression de retrouver dans la chanson à l'étude, la « vraie » Marie-Jo Thério.

⁷⁷ Marie-Jo Thério, « Where is the Indonésian Woman », *La Maline*, disque compact (Audiogram/GSI Musique ADED10128, 2000).

3. CONCLUSION

À l'écoute d'« Arbre à fruits, arbre à fruits », le public de Marie-Jo Thério est projeté dans les pensées de la cantrice et se sent près d'elle ; il est avec elle dans sa tête. Après s'être penchés plus longuement sur les façons dont l'intime peut se crypter dans la chanson de Marie-Jo Thério, nous avons constaté que l'artiste utilise des procédés pour attirer l'auditeur dans ses pensées, et ce sans que celle-ci ne s'adresse à lui directement. L'intimité se manifeste autant à travers les paramètres de l'énonciation et de la construction du récit, qu'à travers ceux de l'interprétation de la pièce.

D'abord, la chanson est écrite à la première personne du singulier ; un « je » qui s'adresse à un interlocuteur, l'arbre à fruits. C'est lui que la cantrice questionne, c'est à lui qu'elle se dévoile. Grâce à la présence de l'arbre et au dialogue avec lui, le public en apprend sur la situation que vit la cantrice ; elle a perdu un être cher, se sent un peu perdue, triste, etc. Le public ressent des émotions, sans que la cantrice ne s'ouvre directement à lui. Par contre, il se sent privilégié d'être témoin de l'échange entre les deux protagonistes, il se sent interpellé ; le « je » de Marie-Jo Thério devient « nous ». Ce dialogue avec l'arbre entraîne même l'auditeur dans une seconde diégèse ; un univers parallèle. C'est dans la deuxième diégèse que l'image de l'arbre se déploie. La structure du récit d'« Arbre à fruits, arbre à fruits » permet au public d'être projeté vers l'ailleurs, apaisé, bercé en même temps que l'est la cantrice. Finalement les paramètres vocaux appuient le texte et permettent au public de ressentir encore davantage les émotions vécues par la cantrice. Par exemple, l'antériorisation ou le parlé enfantin, accentue le rapport aidant/aidée qui

s'installe entre les deux protagonistes de la chanson : la cantrice, elle, a besoin de soutien et veut être consolée, l'arbre, symbole de maturité et de sagesse, la réconforte.

Ce travail ne portant pas sur l'ensemble du disque, plusieurs aspects n'ont pu être approfondis. Les éléments suivants gagneraient à l'être, dans le contexte d'une étude sur l'ensemble des chansons de *La Maline*. Si les spécificités du texte et de la voix de l'artiste orientent la façon dont l'auditeur perçoit la chanson, il faut également mentionner qu'un *fan* de Marie-Jo Thério, quelqu'un qui connaît bien le disque *La Maline*, ne percevra pas « Arbre à fruits, arbre à fruits » comme celui qui l'écoute pour la première fois. Selon Roger Chamberland, l'auditeur « recrée un contexte de production de la chanson à partir des indications données dans les autres pièces⁷⁸. » Sur ce disque, les autres chansons proposent des thèmes qui se recoupent et les univers diégétiques s'y entremêlent.

Plusieurs chansons présentent des images de la nature, une nature qui se fait toute puissante : « De ta fenêtre, t'entends le vent / Qui veut jouer avec ta vie » (« T'es le beau Raphaël »). Beaucoup de chansons puisent dans une atmosphères de restaurants, de cafés ou de terrasses : « J'veux pas rester au Café Robinson / Moi j'veux dessiner / Des oiseaux » (« Café Robinson ») ; « On était tous sur la super terrasse de Gilbert à Paris / Y avait d'la joie qui shinait partout » (« Another Love Song about Paris »). Nous retrouvons douze chansons sur le disque *La Maline* et neuf d'entre elles parlent du désir de vivre librement et en accord avec soi, d'être bien et de réussir enfin à calmer la tempête, la

⁷⁸ Roger CHAMBERLAND, « “Tu m'aimes-tu” : Le récit en creux d'une passion », *Études littéraires*, volume 27 no.3, Hiver 1995, p. 48.

« Maline ». La pièce qui se trouve juste avant « Arbre à fruits, arbre à fruits » présente un registre émotif et vocal complètement différent, qui influence la façon dont l'auditeur aborde la chanson. Parce que l'auditeur tisse des liens entre les pièces du disque, il pénètre, selon moi, encore davantage dans l'univers singulier de l'artiste. Une analyse transphonographique⁷⁹ plus approfondie permettrait de révéler s'il s'agit vraiment d'un album conceptuel.

Des marques de la subjectivité, de la singularité de l'artiste se retrouvent aussi dans le livret de l'album (paratexte). Les textes des chansons semblent écrits à la main, les quelques photos, en noir et blanc, semblent tout droit sorties d'une boîte de souvenirs, et les dessins pourraient également être des croquis faits par Marie-Jo Thério. Tout est là pour que nous soyons projetés dans un univers tout à fait personnel. Selon moi, toute la démarche artistique de Marie-Jo Thério va dans ce sens, c'est-à-dire qu'elle traduit en mots et en musique son sanctuaire intérieur, ce qui est propre à l'intime.

⁷⁹ Serge LACASSE, « La musique populaire comme discours phonographique; fondements d'une démarche d'analyse », *Musicologies*, no.2, 2005, p. 35.

4. DISCOGRAPHIE ET BIBLIOGRAPHIE

Discographie

THÉRIO, Marie-Jo, *La Maline*, Disque compact, ADED-10128, 2000.

Bibliographie**LITTÉRATURE ET INTIMITÉ**

ALLAM, Malik, *Journaux intimes; une sociologie de l'écriture personnelle*, Paris, L'Harmattan, coll., Logiques sociales, 1996, 286 p.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Josée Corti, Paris, 1948, 376 p.

BRUNET, Manon et GAGNON, Serge (sous la direction de), *Discours et pratiques de l'intime*, Textes présentés au colloque tenu au Centre d'études québécoises de l'Université du Québec, les 5 et 6 novembre 1992, Québec, Institut québécois de la recherche sur la culture, 1993, 267 p.

CHÂTEAUVERT, Jean, *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*, Nuit Blanche Éditeur, Québec, 1996, 244 p.

DANAN, Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, collection Villégiatures / essais, Éditions Médiannes, Rouen, 1995, 188 p.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, 205 p.

DIDIER, Béatrice [dir.] et PONNEAU, Gwenhaél [dir.], *Fiction de l'intime, Schnitzler, Larbaud, Woolf*, Paris, Sedes, 2002, 118 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, (Poétique), 1972, 285 p.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 118 p.

GRIFFITHS, Simone B [dir.], Véronique GÉLY [dir.] et Anne TOMICHE [dir.], *Écriture de la personne, Mélange offert à Daniel Madelénat*, Clairemont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Révolutions et romantismes, 2003, 379 p.

HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes*, Paris, Éditions Armand Colin, 2003, 154 p.

IBRAHIM-LAMROUS, Lila [dir.] et MULLER, Séverine [dir.], *L'intimité*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Clermont-Ferrand, 2005, 279 p.

LEJEUNE, Philippe et BOGAERT, Catherine. *Le journal intime; histoire et anthologie*, Paris, Les Éditions Textuels, 2006, 506 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 357 p.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, 313 p.

MADELÉNAT, Daniel, *L'intimisme*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1989, 244 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, Collection U. Lettres, 2004, 262 p.

MAJOR, Jean-Louis, « Saint-Denys Garneau ou l'écriture comme projet de soi », *Voix et Images*, vol XX, no.1, automne 1994, p. 12-25.

ANALYSE DE LA CHANSON

BEAUMONT-JAMES, Colette, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, L'Harmattan, 1999, 287 p.

BRACKETT, David, *Three Studies in the Analysis of Popular Music*, Faculty of the Graduated School of Cornell University, 1991, 213 p.

CHAMBERLAND, ROGER, « "Tu m'aimes-tu" : Le récit en creux d'une passion », *Études littéraires*, volume 27 no.3, Hiver 1995, p. 41-50.

DENIOT, Joëlle, « L'intime dans la voix », *Ethnologie française*, XXXII, 2002, p. 707-718.

GIRARD, Madeleine, *La voix dans la musique contemporaine et extra-européenne*, Paris, Éditions Van de Velde, 1987, 117 p.

HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1995, 518 p.

HIRSCHI, Stéphane, « Poésie et Chanson, bonheur et malentendus – Aragon, Rimbaud, Racine, Brel et les autres », dans *La Chanson française d'hier à aujourd'hui, 11-15 septembre 2006*, Université de Freiburg, [en ligne], http://www.freidok.uni-freiburg.de/voltexte/3206/pdf/brochure_2006_PDF.pdf, [texte consulté le 27 juillet 2009].

JOHNSON, Bruce, *The Inaudible Music : Jazz, Gender and, Australian Modernity*, Sydney, Currency Press, 2000, 244 p.

JULIEN, Jacques, « Les entrailles de la voix », *Études littéraires*, vol. 27, no.3, hiver 1995, p. 51-60.

ROY, Patrick et Serge LACASSE (sous la direction de), *Groove, Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Mélanges à la mémoire de Roger Chamberland, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, 190 p.

LACASSE, Serge, « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans "Front Row" (1998) d'Alanis Morissette », *Musurgia IV/2*, 2002, p. 23-41.

LACASSE, Serge, « La musique populaire comme discours phonographique », *Musicologies*, no.2, 2005, p. 23-39

LACASSE, Serge, « Une analyse des rapports texte-musique dans "Digging in the dirt" de Peter Gabriel, École de musique, Faculté des arts, Université Laval, 1995, 174 p.

LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : Le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34 no. 2-3, p. 11-25.

LACASSE, Serge, « Réalisme et représentation spatiale en musique rock enregistrée : authenticité, intimité, transparence », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, Vol. 5 nos 1-2, 2001, p. 107-112.

NORDSTROM, Karl I. Glen A. RUTLEDGE, Peter F. DRIESSEN *Using Vocal Conversion as a Paradigm for Analyzing Breathly Singing Voice*, 2005 [en ligne]. www.ece.uvic.ca/~knordstr/ [page consultée le 22 octobre 2007].

PENNINGTON, Marc, « The Phonetics and Phonology of Glottal Manner Features », Thèse de doctorat, Department of linguistics, Indiana, Indiana University, 2005, 327 p.

PETERSCHMITT, Marlyse et LIPS, Helmut, « Essai d'analyse de 3 techniques d'utilisation de la voix chantée », *Travaux de l'institut phonétique de Strasbourg*, 1971, no. 3, p. 234-247.

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

STEFANI, Gino, « Melody : A Popular Perspective », *Popular Music*, vol.6, no.1 (janv. 1987), p. 21-35.

THORNON, Marie, *Le son et la voix*, L'Harmattan, Paris, 1998, 174 p.

PHONOSTYLISTIQUE

LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique ; parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993, 335 p.

PARALINGUISTIQUE

POYATOS, Fernando, *Paralanguage : a Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam, J. Benjamins, 1993, 478 p.

CRÉATION

D'ANTOINE, René, *Petit référentiel de l'auteur-compositeur ; pour l'harmonie des sons chantés*, Montréal, Triptyque, 1996, 77 p.

DAVIS, Sheila, *The Craft of Lyric Writing*, Writer's Digest Books, Ohio, 1984, 350 p.

LÉGER, Robert, *Écrire une chanson*, Québec Amériques, 2001, 209 p.

TIMBAL-DUCLAUX, Louis, *L'écriture créative*, Paris, Édition Retz, 1986, 75 p.

Annexe 1

« ARBRE À FRUITS, ARBRE À FRUITS »

Paroles et musique : Marie-Jo Thério (2000)⁸⁰

- A Arbre à fruits, arbre à fruits. Y pleut à grosses gouttes aujourd'hui.
Mais le café est bon et moi j'suis bien ici.
Le vent, la pluie, c'est mes amis, arbre à fruits.
- A' Arbre à fruits, arbre à fruits, j'ai deux mots à te dire aujourd'hui.
Mon chien est mort, mon amour est parti.
C'est quand la récolte, c'est quand la récolte, c'est quand le party? Le party...
- B Oh! Le beau bateau... le beau château, la belle histoire.
Reviens pas m'conter des histoires, arbre à fruits.
- A'' Arbre à fruits, arbre à fruits... On est-tu dimanche ou lundi?
Juste réveille-moi quand j'aurai tout compris,
Mais laisse-moi pas trop longtemps avec mes amis, le vent et la pluie.
- A''' Arbre à fruits, arbre à fruits, je sais que c'est beau un rubis,
Mon chien est mort, mon amour est parti,
C'est comme difficile de shiner ici, sous la pluie, arbre à fruits.
- A'''' Arbre à fruits... J'vas m'sauver des loups pis du trouble aussi.
J'vas shiner, shiner même ici, mon coeur à nu, mon âme qui crie.
C'est quand la récolte? Hééé... C'est quand la récolte? Hééé...
C'est quand le party? Le party...
Arbre à fruits, arbre à fruits, arbre à fruits, arbre à fruits.

⁸⁰ La reproduction des paroles est effectuée avec l'aimable autorisation de GSI Musique.

Annexe 2

Récit métadiégétique

Récit premier



Récit second



Annexe 3

Partitions

DANS UN COQUILLAGE

A

Chords in Section A:
 Staff 1: F, D, D⁺, Gm⁺
 Staff 2: - / - , D^b, - / - , F
 Staff 3: D, D⁺, Gm⁺, - / -
 Staff 4: C⁺, A⁺, **B**, Dm, Dm/G[#]
 Staff 5: Dm/C, Dm, B^b, A⁺

C

Chords in Section C:
 Staff 1: Dm, G, Dm, G
 Staff 2: B^b_A⁺, A⁺, Dm, - / - , Dm
 Staff 3: G, A, Dm, Gm⁺, A⁺
 Staff 4: 1. Dm, - / - , - / - , Dm, C

2. B^b

Chords in Section 2:
 Staff 1: - / -

D

Chord progression for section D:

- Measure 1: Cm
- Measure 2: A
- Measure 3: Em⁴/b5/G
- Measure 4: A

Annotation: "dans un requilibrage 2." and "5X" above the final measure.

Chord progression for section D (continued):

- Measure 1: Dm
- Measure 2: G
- Measure 3: Dm
- Measure 4: G

Annotation: "5X" above the final measure.

C

Chord progression for section C:

- Measure 1: Dm
- Measure 2: G
- Measure 3: Dm
- Measure 4: G

Chord progression for section C (continued):

- Measure 1: B^b7
- Measure 2: A⁴
- Measure 3: Dm
- Measure 4: /-
- Measure 5: Dm

Chord progression for section C (continued):

- Measure 1: G
- Measure 2: A
- Measure 3: Dm
- Measure 4: Gm⁷
- Measure 5: A

Coda

Chord progression for section Coda:

- Measure 1: Dm
- Measure 2: G
- Measure 3: Dm
- Measure 4: G

Chord progression for section Coda (continued):

- Measure 1: Dm
- Measure 2: G
- Measure 3: Dm
- Measure 4: G

Chord progression for section Coda (continued):

- Measure 1: Dm

Five empty musical staves for notation.

la ville sans eau

①

I C G Am F

C G Am Am

A

C G Dm Am

C G Am F

C G Em F

C G Am Am

B

Am/A G/A Am/A Em/A

F/A E/A Am/A Am/A

Am/A G/A Am/A Em

F E D D

C

C G Am F

C F G G



C G Am Am D.S.

C G Am F

Em B C C

Am B Em Em

Em Am CM⁺ CM⁺

Em B F F

instr. Am G Am Em

F E Am Am

Am G Am Em

F E D D

Cada C G Am F

C F G G



C G Am F

C G Am F

C G Am F

C C F C

A A A



L'Auberge

[E] Am E Am E

[A] Am E Dm E

Am E G#7 Am

Dm C F

[B] Am E E Am

Am Dm E E

C G/B G E

E Dm B7 E

Am G/A F/A E/A

Dm Am B7 E7

[A] Am E Dm E

Am E G#7 Am

Dm C F

[B'] Am⁹ Em⁷/A Em⁷ Fm⁷-6

Am⁹ Fm⁷ E|| —————¹⁰ Em⁹

C⁹ C⁷/B Em⁹ Am⁹

Em¹¹ Dm B⁷ E

Am G/A F/A E/A

Dm Am B⁷ E⁷

[A] Am E Dm E

Am E G^{o#7} Am

Dm C F

[B''] Am G^{o#7} o/o Am

Am/E Dm E o/o



C G/B B^o E

E Dm B⁷ E

A_m G/A F/A E/A

Dm A_m E⁷ A_m

(A) A_m E Dm E

A_m E G^o#7 A_m

A_m E Dm E

A_m E Dm C A_m

LE JEU DES MOTS

Cm Fm Eb G7 Cm G

8: A Cm Fm Eb G7

Cm Fm Eb G7

B G/B Cm Bb Eb Dm7b5 G7 C7

C Fm Cm Fm Cm

Fm Cm Dm7b5 G Cm

Fm Eb G7 Cm

D 12. Fm Cm Fm G7 C C7

Fm Cm Fm Fm/Eb Dm7b5 G7 D.S.

Fm Cm Fm Cm

Fm Cm Dm7b5 G Cm

Dm7b5 G7 Cm Dm7b5 G Cm



Le bonheur, c'est ça

(I) C G/B Am G C G/B Am G

Am G Dm G Am G Dm G

Am G Dm G Am G Dm G

B C CM7 E7 Am Dm C G

C CM7 C7 F G C

Inst C G/B Am (G) C G/B Am (G)

C G/B Am (G) C G/B Am (G)

Am G Dm G Am G

C C/B Am C C/B Am

C Em/B Am Am/G F Dm C G

C Em/B Am A/G F G C

13 C G/B Am G C G/B Am G

I

J = 89

CHÉZ MOI

G Bm/F# Em C

A

G Bm/F# Em E Am

G Bm/F# Em E Am

Dm C E F

Dm C E F

REF

B

C C/B Am Em Am

C C/B Am Em Am

C

F Fm G G7 F

Fm G G7

Solo

Am Am/G F Fm C

Am Am/G F Fm

Fin

G Bm/F Em C C/B Am G

[1] G Ou Allons-nous Bm Em C

Em D G G

[A] ^S Em D G C

Em D G Am

[B] C B Am⁷ Am⁷

C B C B

Am⁷ Am⁷ C B DS

[A] Em D G C

Em D G Am

[B'] C B Am⁷ Am⁷

C B B

[1] Em D G C

Où allons-nous? P. 2
Am

Em D G

(voix) Em D G Am

[B] C B Am7 Am7

C B Am7 Am7

C B Am7 Am7

C B Am7 D

[C] G C G Am

G C Em D

G C G Am

G C Em D

CHANTE ENCORE

A

Am F/A G/A Am

Am F/A G Am

F^M C/G E⁹/G[#] Am

Am F/A G C

B

Dm G Am Dm

G Em Em Dm

C Dm Em

A'

F G/F Am/F G/F

C F/D C/E F

F^M C/G E⁹/G[#] Am

Am F/A G C

B

Dm G Am Dm

C Em Em Dm

C Am G G

C Ab E/G# A A#7

Bb F#/A# B7 G

A'' F G/F Am/F G/F

C F/D C/E F

Fm9 C/G E9/G# Am

Am C/G G G

Fin Dm G Em Dm

C C Dm G

Em Em Dm C