

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
STÉPHANE BOIVIN

LA POSTURE LITTÉRAIRE ET SON EFFET SUR L'ÉCRITURE, LA MISE EN SCÈNE ET
LA GESTION DES CONDITIONS D'ÉNONCIATION DU CHANSONNIER : EN
COULISSES ET SUR SCÈNE AVEC PHILIPPE PROULX

DÉCEMBRE 2012

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

LA POSTURE LITTÉRAIRE ET SON EFFET SUR L'ÉCRITURE, LA MISE EN SCÈNE ET LA GESTION DES CONDITIONS D'ÉNONCIATION DU CHANSONNIER : EN COULISSES ET SUR SCÈNE AVEC PHILIPPE PROULX

Le genre chansonnier, de par sa logique de diffusion spécifique, soumet la théorie de la posture littéraire de Jérôme Meizoz à un cadre particulièrement opérant. Certes, l'auteur de chansons recherche lui aussi à créer une identité artistique forte, que ce soit par l'entremise de stratégies textuelles ou actionnelles. Ce que nous proposons de démontrer, c'est que le spectacle chansonnier s'offre comme un lieu truffé de « moments de pivotement potentiel » que la diffusion livresque ne connaît pas. Ces opportunités d'établir ou de rejouer la posture invitent le performeur à une conscience posturale nouvelle : comment développer, dans un délai souvent restreint, diverses stratégies scéniques et textuelles maximisant l'image posturale que l'on souhaite projeter ? Ce mémoire nomme les caractéristiques contextuelles de l'énonciation chansonnrière et propose d'approfondir quelques-uns de ces « moments de pivotement potentiel » via l'expérience scénique de Philippe Proulx, alias Pépé. Lorsque tous les liens sont tissés entre posture et mise en scène, cela permet d'entrevoir un impact sur l'écriture des chansons et aussi sa réécriture, le texte performé étant moins immuable que le texte imprimé. Fantasmer la performance, et donc la posture, teinterait alors le discours littéraire.

Mille mercis...

à Gayle
pour son amour aussi infailible
que ses encouragements opportuns.

à Manon
pour la confiance accordée
à un ti-cul qui ne savait plus...

à la famille
toujours prête à trinquer
surtout pour un mémoire.

à Philippe
autant qu'à Pépé
les deux pour la passion.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : La posture comme moteur de la mise en scène chansonnière : du raisonnement sociologique à la mécanique scénique.....	18
En théorie, qu'est-ce que la « posture littéraire » ?	18
En pratique, qu'est-ce que la « posture littéraire » ?.....	23
La posture d'un chansonnier, est-ce possible ?.....	29
Un lieu opérant de la posture : le spectacle chansonnier.....	33
De <i>L'homme qui me ressemble</i> à <i>Homme autonome</i> : une transposition posturale éclairante.....	39
CHAPITRE 2 : Les conditions spatiales et instrumentales d'énonciation et leur influence sur la mise en scène du texte chansonnier.....	46
L'emprise des conditions d'énonciation sur la performance chansonnière.....	46
Les conditions spatiales d'énonciation de la chanson québécoise contemporaine.....	51
Les salles intimes.....	53
Les salles de spectacles de moyenne à grande dimension.....	59
Les scènes événementielles.....	61
Les conditions instrumentales d'énonciation du genre chansonnier	65
L'amplification de la voix.....	67
La gestion de l'instrument	69
Synthèse théorique	71

CHAPITRE 3 : Posture et mise en scène chez Philippe Proulx : une représentation chansonnière de l'authenticité	75
De la simplicité comme leitmotiv	78
Pépé, une représentation textuelle opérante de l'authenticité.....	82
L'autoreprésentation : premier jalon d'une authenticité assumée.....	82
De la familiarité entre Pépé et l'auditeur	87
Par le pronom personnel	87
Par les thématiques : modestie et transparence	90
Attentions langagières.....	92
Un air authentique dans la sphère actionnelle : quand une image vaut les mots.....	95
Dans la continuité avec <i>Le véritable amour</i>	99
L'authenticité dans les mises en scène de Pépé : cinq exemples de moments de pivotement potentiel du genre chansonnier.....	105
L'attitude devant les conditions spatiales de l'énonciation.....	106
L'orchestration des différents types de spectacle	109
La gestion des conditions instrumentales d'énonciation.....	112
Le choix des chansons	114
L'adaptation textuelle.....	115
 CONCLUSION	 121
 BIBLIOGRAPHIE.....	 127
 ANNEXE : Entretien avec Philippe Proulx sur la posture et les mises en scène de Pépé, le 19 avril 2010, réalisé par Stéphane Boivin : verbatim	 135

INTRODUCTION

La chanson a longtemps été malmenée.

Historiquement, ne s'est-elle pas retrouvée tour à tour à la rue, au caveau et, quelques fois, aux enfers ? Vrai que les lieux de diffusion, souvent, en disent long sur la place que tiennent les objets culturels dans les représentations d'une société.

Institutionnellement, la chanson n'a-t-elle pas été d'abord considérée avec légèreté, pour son aspect populaire et divertissant ? On a chanté pour le roi, mais on a aussi chanté pour rire du roi. Le devoir de divertir est motivé par une longue tradition qui, encore aujourd'hui, influence plusieurs chansonniers dans leurs créations. Après tout, « la vie, c'est plus marrant / c'est moins désespérant / en chantant¹ » ! À preuve, après que Pierre Delanoë eut composé cette chanson, « En chantant », il était gêné d'en présenter les paroles à Michel Sardou, car il les

¹ Michel Sardou, « En chantant », *Je vole*, Tréma, 1978, 33 tours, piste A5.

trouvait trop simples... et pourtant : « Il ne supposait pas qu[e la chanson] pût me plaire. Et comment ! J'avais besoin d'une vraie chanson populaire, facile à entendre et simple à retenir. Les chansons de combat commençaient à me fatiguer². » En tirant parfois profit de cette légèreté tant au niveau personnel que professionnel, il devient difficile pour les chansonniers de s'avouer faire pleinement partie d'une culture d'élite, souvent perçue comme une création arrache-cœur et lourde d'affect. C'est, à notre avis, le sentiment qui a créé cette fameuse polémique, dans la foulée de la crise des arts majeurs du 20^e siècle, à savoir si la chanson est un art mineur ou un art majeur. Jacques Brel disait sans broncher qu'il était ridicule de le qualifier de poète, qu'il était plutôt « chanteur ». Serge Gainsbourg disait que la « poésie dans son état pur n'a pas besoin d'un apport musical³ » et que la musique classique, elle, relevait du grand art. C'est pourquoi il tenait à en emprunter dans ses œuvres, question de faire hommage. Georges Brassens, quant à lui, est honoré lorsqu'il reçoit le Grand prix de poésie de l'Académie française en 1967, mais déclare tout de même ne pas être un poète au même titre que Verlaine ou Tristan Corbière.

Il y a donc un malaise évident qui ralentit le processus de légitimation de la chanson, une sorte de mésentente entre l'artiste et son genre qui façonne l'attitude du créateur en une modestie obligée. Les quelques créateurs cités précédemment en exemple savent bien que leur renommée ne devrait pas se faire à travers les institutions poétiques ou liées à la musique classique. « Et pourquoi pas, nous sommes au vingtième siècle, pourquoi ne ferions-nous pas d'un art mineur un art

² *Idem, La moitié du chemin*, Paris, Nathan, « Paroles sans musique », 1989, p. 57.

³ Serge Gainsbourg, *5 bis, rue de Verneuil*, Paris, Éditions PC, 2001, p. 17.

majeur⁴ ? », disait Gainsbourg. Pour espérer y arriver, il semble primordial de tenter de résoudre ledit malaise pour enfin donner à la chanson sa place où tenter en toute légitimité dans ce vaste champ culturel. Notre réflexion s'entame ici sans la naïveté de faire de la chanson un art majeur, mais avec la conviction de participer à ce processus qui lui permettra d'exister sainement, avec une identité propre et sans complexe.

Dans le même ordre d'idées, voici un dernier signe du malmenage qui aura mené à la rédaction de ce mémoire : un détour critique du côté des ouvrages consacrés à la chanson permet de constater qu'il y a encore plusieurs incomplétudes scientifiques qui n'attendent qu'à être comblées. D'abord, il est clair qu'en dépit d'une large diffusion, la chanson demeure un champ d'investigation plutôt négligé lorsque vient le temps d'appliquer une quelconque théorie littéraire. Et lorsque l'on s'y adonne, l'étude de la chanson est, selon certains spécialistes, soit trop englobante...

Dans le fracas des discours qui traitent des pratiques culturelles en général et de la chanson en particulier, nous sommes souvent frappés par la place qu'y tient l'anecdote [...], le commentaire superficiel sur l'être d'exception qu'est l'artiste de scène ou encore les conclusions hâtives issues de la confusion entre [manifestations]⁵.

⁴ *Idem.*

⁵ Robert Giroux, « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire », dans Robert Giroux, dir., *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, 1993, p. 159.

ou trop précise :

Le plus souvent, on s'est arrêté à un seul genre, ou à une seule époque, peut-être parce que la chanson intéresse trop de spécialistes : musicologue, historien de la littérature ou des mœurs, folkloriste, linguiste, etc., chacun ne retenant qu'un aspect de la chanson. Il reste à considérer la chanson comme un art autonome, multiforme, certes, mais les limites des genres ne sont pas toujours aussi nettes qu'on le croit⁶.

Ainsi, les différentes analyses tardent à résoudre les multiples tourments identitaires de l'objet chansonnier, puisqu'ils sont toujours abordés de biais. Bien que les chercheurs contemporains s'intéressent davantage aux tenants et aux aboutissants des *minores*, et que plusieurs le font avec un aplomb méthodologique non négligeable, le fait demeure qu'il manque toujours à la chanson certains outils d'analyse qui pourraient lui conférer ce statut d'« art autonome, multiforme⁷ » : « Les revues consacrées à la chanson populaire sont très nombreuses, même en français. [Par contre,] un relevé complet obligerait à tenir compte de trop de niaiseries⁸ ».

Comparativement à certains corpus canoniques, la chanson francophone ne retient pas l'attention des études littéraires depuis un long laps de temps. L'état présent de la recherche montre que les analyses ont toutefois joui d'assez de temps

⁶ France Vernillat, Jacques Charpentreau, *La chanson française*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1971, p. 6.

⁷ *Idem*.

⁸ Robert Giroux, « Le discours critique porté sur la chanson populaire d'expression française en 1985 », dans Robert Giroux, dir., *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, p. 18.

pour développer le réflexe de s'y intéresser d'abord et avant tout par le texte, comme en témoigne cet extrait d'un article d'André Gaulin : « J'ai exclu volontairement la mise en scène [...]. Sans être un musicologue, je prétends néanmoins qu'un littéraire peut sérieusement aborder l'analyse de la chanson s'il se penche sur le texte chansonnier entendu comme une poésie lyrique, c'est-à-dire une poésie chantée, mesurée [...]»⁹. Cet angle d'analyse, fortement axé sur le texte, est récurrent dans le champ des études sur la chanson : « [...] et si aujourd'hui la poésie est devenue une expression exclusivement écrite, bien séparée du chant, il nous reste cependant de cette origine des traces profondes : une tendance à juger la chanson en termes de poésie, à voir d'abord en elle le texte¹⁰ ». Ce tic s'explique sans doute, que ce soit par des effets de modes scientifiques, par un manque d'outil conceptuel efficace ou, peut-être, par l'image que le monde de la chanson désirait projeter de lui-même à une certaine époque. En effet, si le désir d'approfondir l'objet chansonnier coïncide de façon idéologique et temporelle avec une valorisation critique de la chanson dite « à texte », comme c'était le cas au Québec pendant les années 1960, il s'avère naturel que cette concordance se traduise dans la théorisation. Dans une perspective qui reste entièrement littéraire, notre réflexion vise à actualiser cette vision pertinente, mais quelque peu unidimensionnelle, que proposaient les études précédentes comme celle de Gaulin sur le discours à travers « Fernand » de Jacques Brel. On envisagera donc la chanson dans la foulée du dialogue entre les disciplines qui étudient le littéraire, selon la mode de ce temps, comme le soulignent jovialement Georges Molinié et

⁹ André Gaulin, « La chanson comme discours », *Études littéraires*, hiver 1995, vol. 27, n° 3, p. 9.

¹⁰ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, « Langages et société », 1981, p. 19.

Alain Viala : « L'Histoire appelle de tels dialogues, ou alors que ceux qui s'y lancent sont de joyeux farfelus. Prenons, de ces deux hypothèses, la moins propice : nous serions ici deux farfelus [...], mais en ce cas, lecteur, vous en êtes un autre¹¹ ! »

Ayant jaugé tout cela, on en vient à considérer qu'il manque à la chanson une perspective analytique considérant sa dimension spectaculaire qui, pourtant, constitue la principale distinction du corpus. Stéphane Venne (1941 -), un des auteurs chansonniers les plus prolifiques au Québec et à qui l'on doit plusieurs chansons phares de la discographie québécoise, réfléchit sur le sujet dans son récent essai *Le frisson des chansons*¹². Il fait la distinction entre les auteurs-interprètes et les auteurs au sens strict et insiste sur l'importance de considérer les motivations du *performer* comme principale distinction entre les deux statuts :

Regardez autour de vous, dans votre famille, au travail, parmi vos amis : est-ce que ça ne vous paraît pas évident que certaines personnes sont à *l'aise devant le monde*, alors qu'il y en a d'autres qui *gèlent*. [...] Et quand tu l'as, ça devient un trait dominant de ta personnalité. Et quand c'est un trait dominant de ta personnalité, ben, ça *domine*. J'irais même jusqu'à dire qu'un *performer*, ça *performe* tout le temps... ou alors ça s'occupe à prendre soin des conditions et des outils qui vont favoriser son éventuelle *performance*. Bref, quand quelqu'un possède une personnalité de *performer*, ça colore tout le reste : ses conversations entre amis, ses stratégies sociales, ses relations amoureuses... et l'écriture de chansons¹³.

¹¹ Georges Molinié, Alain Viala, dir., *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993, p. 139.

¹² 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*, Montréal, Stanké, 2006, 511 p.

¹³ *Ibid.*, p. 76. L'auteur souligne.

On retiendra, pour la suite de notre propos, la logique établie entre la performance et la nécessité naturelle de « prendre soin des outils qui vont [la] favoriser ». Il faut d'abord savoir que la réflexion de Venne s'ancre parfaitement dans ce qui s'avère le nœud argumentatif de ce mémoire :

J'ai néanmoins la conviction suivante : un *performer* qui écrit des chansons ne le fait pas pour les mêmes raisons ni sous les mêmes pulsions ni de la même manière qu'un non *performer*. Voilà ! Je l'ai dit ! Garrochez-moi des roches. [...] Pour vous résumer ma conviction en une phrase, je dirais : les deux races d'auteurs ne recherchent pas le même frisson, ni en eux ni en vous¹⁴.

En résumé, Venne affirme que l'auteur-interprète cherche davantage à se faire aimer, puisqu'il « perçoit globalement son répertoire comme un reflet de ce qu'il est¹⁵ » et veut donc être « *personnellement* l'enjeu de ses chansons, quel que soit le sujet dont traite sa chanson. Il veut être *personnellement* la *cause principale* du frisson des chansons¹⁶. » Ainsi, le chansonnier s'efforce en quelque sorte de se fabriquer personnellement devant son public ; cela teinte ses chansons et, bien naturellement, sa façon de les rendre : « L'auteur tout court, quand il écrit, se dit une seule chose : " Est-ce que la chanson que je suis en train d'écrire va ou va pas cliquer, va ou va pas faire frissonner ? Est-ce que j'ai une bonne idée de chanson ou pas ? " Lui, il n'est pas dans le champ de vision physique ou mental du public¹⁷. » On

¹⁴ *Ibid.*, p. 77. L'auteur souligne.

¹⁵ *Ibid.*, p. 81. L'auteur souligne.

¹⁶ *Ibid.* L'auteur souligne.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

aboutit donc, de façon fantasmée ou réelle, sur la scène, d'où émerge la principale distinction d'un corpus chansonnier axé sur l'auteur-compositeur-interprète.

De plus, tenir compte de la performance scénique permet non seulement d'observer simplement ce qui existe déjà et qui mérite ainsi d'être analysé, mais aussi d'ancrer littéralement la chanson dans une « pratique sociale », comme le suggère Giroux :

La chanson n'est pas seulement la somme des chansons que l'histoire a retenues (l'anthologie) ou que la mode impose à coup de renfort publicitaire (le hit, le tube éphémère) ; la chanson n'est pas qu'une liste de produits chronologiquement regroupés dans un chansonnier ou une discothèque. Elle est plutôt une *pratique sociale*, analysable selon un modèle systémique dans lequel s'auto-définissent des objets, des intervenants, des valeurs normatives (discursives), des appareils institutionnels, divers types de consommateurs, etc. C'est en effet ce système de titres, de fonctions, de rôles, de positions et de postures qu'il convient d'étudier si on souhaite rendre compte de l'ensemble de la pratique chansonnrière comme phénomène culturel (national et/ou occidental)¹⁸.

Dans le contexte chansonnier, il n'y a pas plus social que le spectacle, puisqu'il lie en son sein les trois pôles artistiques : création, diffusion et réception. C'est à travers l'interaction entre ces pôles que se manifestent les signes nécessaires à l'analyse de la mise en scène chansonnrière. Sous cet angle, il apparaît clair qu'étudier le texte d'une chanson, même lié à sa mélodie, ne rend pas justice à son

¹⁸ Robert Giroux, « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire », *op. cit.*, p. 161. L'auteur souligne.

plein potentiel conceptuel. Le lecteur, lorsqu'il pose les yeux sur le texte théâtral, sait qu'il ne voit qu'une fraction de ce que l'œuvre a à lui offrir. L'autre partie de la fraction lui apparaîtra à travers le travail d'un metteur en scène intérieur ou professionnel. Pourquoi est-ce qu'un principe analogue ne pourrait se développer en chanson ? Si le théâtre a sa notion de théâtralité, pourrait-il exister une notion de « chansonnabilité » ?

Voilà ce à quoi ce mémoire s'affaira : questionner l'aspect spectaculaire de la chanson. Le but est de comprendre qu'une chanson présentée sous forme de texte et/ou de partition est amputée d'une partie de sa constitution : son interprétation. Or, une définition n'est complète que lorsqu'on détermine « l'ensemble des caractères qui appartiennent à un concept¹⁹ ». Nous ne penchons donc qu'à moitié du côté de Roger Chamberland lorsqu'il écrit qu'« une chanson, c'est d'abord et avant tout un texte et une partition musicale : bon nombre de textes sont d'une criante banalité lorsque amputés de la musique. Aussi doit-on considérer que toute analyse de chanson devrait obligatoirement prendre appui sur l'audition²⁰. » On découvrira que ce raisonnement s'applique finalement de cette façon : bon nombre de partitions chansonnères sont d'une criante banalité lorsque amputées de l'interprétation.

¹⁹ Josette Rey-Debove, Alain Rey, dir., « Définition », *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, p. 648.

²⁰ Roger Chamberland, « L'esthétique de la chanson : du cognitif au social », dans Denis Saint-Jacques, dir., *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche, 1994, p. 192.

L'approfondissement de la mise en scène chansonnière nous apparaît d'autant plus pertinent qu'il éclairerait un lieu au riche potentiel de savoirs qui, jusqu'à maintenant, sont souvent considérés difficiles d'accès. Si la scène est le support matériel par excellence de la chanson, soudant la relation entre le chansonnier et son public, elle représente aussi un défi épistémologique important :

Il n'est pas toujours facile de décortiquer ce qui relève à proprement parler de l'émission ou du visuel, de distinguer ce qui a trait à une stylistique de la voix et de l'instrument musical d'une part et ce qui relève des techniques de sonorisation d'autre part, sans oublier les aspects visuels et scéniques de cette sonorisation elle-même ; et que dire de toute la mise en scène du spectacle, lui-même véritablement essaim de signifiants²¹.

Ces propos de Robert Giroux pourraient expliquer pourquoi les critiques relatent souvent l'expérience du spectacle comme étant un moment magique, d'où on ressort habituellement abasourdi, sans trop être capable de justifier ce sentiment. Il y a d'ailleurs dans ce comportement la preuve d'une difficulté résidant bel et bien dans l'obligation d'interprétation de la part du spectateur qui peut, librement, arriver à un autre constat que son voisin. Cela ne devrait tout de même pas empêcher de se pencher sur l'analyse de ce phénomène. Le spectacle cache une mécanique qui, comme le mentionne Louise Vigeant, propose de nombreuses pistes d'analyse :

²¹ Robert Giroux, « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire », *op. cit.*, p. 171.

Même si le spectacle, pour être vraiment complet, doit être actualisé par le travail d'interprétation du spectateur, cela ne veut pas dire qu'il ne porte pas déjà en lui des indices guidant vers ces interprétations. En effet, un spectacle déploie toujours une stratégie à l'égard de ses spectateurs²².

Nous avons l'impression que, pour arriver à mieux décoder cette « stratégie », il faudra d'abord s'éloigner d'une lecture trop axée sur les impressions à la réception pour privilégier une enquête sur les déterminations lors de l'émission. Il faut retourner à la base de la mécanique scénique, à ses rouages, à son essence même, et ensuite, de façon naturelle, elle nous mènera sitôt au spectateur pour compléter le cycle.

Le premier chapitre portera donc sur la construction de la mise en scène chansonnière qui se déploie, au même titre que la construction de l'image de l'auteur, « dans une dramaturgie²³ ». Afin de bien saisir le rapport entre la mise en scène et les motivations identitaires du chansonnier, les notions théoriques de Jérôme Meizoz sur la posture d'écrivain seront expliquées et, ensuite, mises à profit. Il y a, dans ses idées, un point de départ littéraire qui peut mener à d'autres pistes réflexives (autres théories, autres genres, autres postures...). Comme le souligne Valérie Stiénon, l'outil que nous offre Jérôme Meizoz est un « outil

²² Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, « Synthèse », p. 9.

²³ Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, p. 56.

conceptuel soumis à révision²⁴ » qui, grâce aux précautions mêmes de l'auteur, ouvre grand la porte à d'autres extensions culturelles. La chanson en est une.

Nous verrons d'abord que le chansonnier, au même titre que l'écrivain, répond aux règles de sociologie artistique avancées par Meizoz dans ses travaux sur la posture littéraire. Certains exemples ponctuels le montreront et la trajectoire posturale de Damien Robitaille le prouvera, tant du côté textuel qu'actionnel (extratextuel). Grâce à l'examen de sa transition posturale entre *L'homme qui me ressemble*²⁵ et *Homme autonome*²⁶, il sera possible de percevoir brièvement comment ses intentions changeantes ont influencé sa création, sa façon de se présenter au monde et, ultimement, sa gestion de la mise en scène. Voilà d'ailleurs le centre de notre hypothèse première : le façonnement de l'image de l'artiste, c'est-à-dire la construction ou le déplacement d'une posture, justifie l'utilisation d'une mise en scène plutôt qu'une autre. Le spectacle chansonnier, plus qu'un exemple parmi les autres, apparaîtra rapidement comme un lieu d'application particulièrement efficace de cette construction identitaire de l'artiste. À même les spécificités du tour de chant contemporain, il y a ce que l'on nommera des « moments de pivotement potentiel », que Jérôme Meizoz ne saisit que partiellement sous la notion de « prisme de la performance²⁷ ». Ce que l'on vise à concrétiser à travers cette formulation, plus longuement expliquée lors du premier

²⁴ Valérie Stiénon, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur* », *CONTEXTES*, [En ligne], 2008, < <http://contextes.revues.org/index833.html> > (page consultée le 3 janvier 2009).

²⁵ Damien Robitaille, *L'homme qui me ressemble*, Audiogram, 2006, CD.

²⁶ *Idem*, *Homme autonome*, Audiogram, 2009, CD.

²⁷ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 48.

chapitre, ce sont les différentes ouvertures s'offrant à l'artiste pendant le spectacle lui permettant de modeler l'image projetée aux spectateurs. Ici, la relation avec le public, privilégiée par la tradition chansonniers, permet un dédouanement quasi instantané des signes entre l'émetteur et le récepteur pendant la diffusion. La forme même de la chanson, plutôt courte, multiplie ces opportunités de modifier l'énonciation. Certains moments de pivotement potentiel, ainsi que leur impact sur les stratégies discursives et non-discursives, seront illustrés au fil du mémoire.

Le deuxième chapitre ancrera littéralement ces propos conceptuels sur scène, dans un désir d'application concrète. C'est qu'à partir d'observations d'ordre pratique, on s'aperçoit que les conditions spatiales et instrumentales d'énonciation jouent un rôle prépondérant dans la façon de présenter le texte chansonnier, voire... de l'écrire ! Avec du recul, certaines tranches d'histoire, comme l'époque des boîtes à chansons (1959-1968²⁸) au Québec ou la situation rapidement évoquée des caveaux du 19^e siècle en France²⁹, nous le montrent : le chansonnier tire avantage à modifier sa mise en scène en fonction de ce que lui suggère le lieu d'énonciation. Le geste peut parfois sembler assez instinctif chez un chansonnier, voire même involontaire ou inconscient, mais c'est là le dernier souci de l'analyse vue à travers la lorgnette de l'observation sociologique. En ajoutant à nos observations les propos d'un chansonnier, Philippe Proulx alias Pépé, interviewé³⁰

²⁸ Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké, 1996, 248 p.

²⁹ À ce sujet, consulter Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au 19^e siècle*, Paris, Aubier, « Collection historique », 1992, 311 p.

³⁰ Voir l'Annexe du verbatim de l'entretien (19 avril 2010) avec Philippe Proulx sur la posture et les mises en scène de Pépé. Tous les appels renvoyant à l'Annexe redirigent vers ce verbatim.

spécialement dans le cadre de ce mémoire (et à qui nous avons parfois demandé de rendre l'inconscient... conscient), ce chapitre devrait peindre de façon assez réaliste l'adaptation ponctuelle du chansonnier selon les aléas contextuels de la performance. Ces conditions d'énonciation, à elles seules, créent des zones de pivotement potentiel et forcent le chansonnier à agir et réagir en fonction de ses intentions posturales. Si les théories du spectacle ne prêtent pas encore beaucoup d'intérêt à cette souplesse artistique, nous le ferons, car il en ressort une des grandes forces forgeant l'identité du genre chansonnier.

Le travail consistera conséquemment à établir ce qui nous semble être une base représentative des conditions spatiales contemporaines d'énonciation. Il faudra, l'espace d'un chapitre, s'asseoir dans différents types de salle afin d'en faire ressortir les caractéristiques. Elles seront divisées en deux : les salles intimes (bar, café, cabaret, etc.) et les salles de grande dimension (stade, aréna, grandes salles, etc.). Seront abordés, aussi, des exemples d'événements, tels les festivals, qui façonnent hypothétiquement la mise en scène. Ainsi, il sera possible de dégager certaines stratégies chansonniers qui maximisent l'efficacité du spectacle en fonction de l'ambiance présumée par les conditions d'énonciation typées. À ce niveau, ce serait une grave erreur de contourner d'autres conditions d'énonciation qui sont, techniquement, spécifiques à la performance chansonniers. Nous étudierons donc les cadres qu'obligent, pour prendre office d'exemples, l'amplification musicale, le maniement de l'instrument et la projection vocale.

Finalement, afin d'illustrer notre problématique et nos hypothèses, nous approfondirons la posture d'un chansonnier québécois afin de faire ressortir la corrélation entre posture, écriture et mise en scène. Le chansonnier en question se nomme Philippe Proulx. Il chante sous le pseudonyme de Pépé.

Philippe Proulx (1978 -) a débuté sa carrière professionnelle en 2002, après avoir été finaliste à Cégep en spectacle, mais celle-ci a pris un essor plus considérable en 2003 quand il a remporté la 21^e édition du Festival en chanson de Petite-Vallée. Sa particularité, c'est sa capacité à allier la production de spectacles en mode solitaire à d'autres projets nécessitant un plus grand déploiement. À preuve, on l'a connu avec son premier album, *Pépé et sa guitare*³¹, qui s'oppose de façon relative à son avant-dernier, *Pépé goes français*³². Le premier est axé sur une instrumentalisation simple (guitare, basse, percussion) et sur un montage épuré de ses propres compositions. Le deuxième est un projet de groupe, où on l'entend entonner des succès français, soutenus par des chœurs et une musique très orchestrée, appuyée par des cuivres. Entre ces deux disques, *Fakek'choz*³³ et *100 % boeuf*³⁴ sont parus. En ayant des projets si différents dans un milieu que l'on dit souvent convergent, il est clair que le chansonnier doit ajuster sa façon d'aborder la scène selon le produit présenté, puisqu'il trimballe toujours son spectacle solo à travers ses tournées où il joue en groupe. Le défi consiste donc à répondre aux attentes et aux réactions de son public qui s'avère forcément être presque aussi

³¹ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, *Pépé et sa guitare*, Jane Caboche, 2003, CD.

³² *Idem*, *Pépé goes français*, Indica, 2009, CD.

³³ *Idem*, *Fakek'choz*, La tribu, 2005, CD.

³⁴ *Idem*, *100 % boeuf*, La tribu, 2007, CD.

hétérogène que ses projets. À travers cette diversité artistique, il sera intéressant de dégager une identité posturale que l'on pourrait apposer à Pépé. On verra que, malgré cette multitude de projets, elle se rapproche étrangement de la posture « d'authenticité³⁵ » que Meizoz étudie tout au long du cinquième chapitre, consacré à Henry Poulaille, de *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*. Aussi, ses multiples expériences de scène, du Centre Bell à... la cafétéria d'un cégep, valideront les propos du deuxième chapitre, portant sur les conditions d'énonciation.

Ce troisième chapitre, tributaire du contenu des deux premiers, a pour but de démontrer l'efficacité de la notion posturale appliquée au genre chansonnier en plus de cerner à quel point un spectacle type offre de multiples occasions de gérer cette identité artistique qu'est la posture. Le cas de Philippe Proulx permet de peindre un portrait assez large des possibles scéniques et, de notre avis selon lequel l'auteur-compositeur-interprète gère des « moments de pivotement potentiel », permet d'imaginer d'autres trajets singuliers qui peuvent tout à fait coexister dans l'espace postural des chansonniers, voire dans la même posture d'authenticité. Ces réflexions ont l'ambition de répondre à une hypothèse sous-jacente, toute littéraire : un chansonnier, à l'étape de l'écriture d'une chanson, considère-t-il suffisamment l'étroite relation entre le spectacle et la posture pour créer le texte en fonction de celle-ci ? On peut supposer que, consciemment ou non, le chansonnier bâtit sa chanson en s'imaginant la performer, certes, mais on

³⁵ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 75-100.

pourrait aussi croire que le chansonnier se place dans un état où il imagine la façon de la performer en fonction de son projet postural : l'intonation, l'habit, le type de salle et le public sont tous différents lieux fantasmés par le chansonnier qui participeraient, aidés par le texte qu'il écrit à ce moment, à établir une ambiance souhaitée, à donner le ton au discours textuel et postural. Par après, le chansonnier habile aimant générer le « frisson », dont parle Stéphane Venne, tirerait avantage à écrire ou réécrire ses chansons en fonction de ces potentiels scéniques. Sans avoir de prétention pédagogique, nous sommes convaincu qu'un chansonnier sensible à la gestion des moments de pivotement potentiel, que ce mémoire s'affaire à préciser, a une plus grande chance de succès que celui qui ne l'est pas. Stéphane Venne serait du même avis : « Un professionnel doit le plus possible savoir ce qu'il fait, consciemment, délibérément, en conséquence de son expérience ou par intelligence, laissant à son instinct et à son talent – quand il en a – le soin de faire jaillir le reste (toujours ma même marotte : mieux vaut savoir que pas savoir)³⁶. »

³⁶ Stéphane Venne, *op. cit.*, p. 404.

CHAPITRE 1

LA POSTURE COMME MOTEUR DE LA MISE EN SCÈNE CHANSONNIÈRE : DU RAISONNEMENT SOCIOLOGIQUE À LA MÉCANIQUE SCÉNIQUE

En théorie, qu'est-ce que la « posture littéraire » ?

La théorie de « posture littéraire » a d'abord été avancée par Jérôme Meizoz³⁷, sociologue suisse de la littérature. Docteur en lettres et enseignant, il est chercheur universitaire, critique littéraire, écrivain et spécialiste de la littérature romande, particulièrement intéressé par Charles-Ferdinand Ramuz. Récemment, il a été l'instigateur d'un angle d'analyse culturelle, la « posture littéraire », qui fait discuter les Dominique Maingueneau³⁸, Ruth Amossy³⁹, Alain Viala⁴⁰ et Jean-Michel

³⁷ Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, 242 p.

³⁸ Dominique Maingueneau, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *COntEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

³⁹ Ruth Amossy, « Argumentation, situation du discours et théorie des champs : l'exemple de *Les hommes de bonne volonté* (1919) de Madeleine Clemenceau Jacquemaire », *COntEXTES*, n° 1, [En

Adam⁴¹ et qui est soutenu par les travaux de plus jeunes chercheurs. Ces échanges peuvent, entre autres, être parcourus en consultant les actes d'un colloque tenu à Lausanne en 2006⁴². Après quelques ouvrages et articles où il teste le fonctionnement de sa théorie en se penchant sur les cas de Jean-Jacques Rousseau, Blaise Cendrars, Charles-Ferdinand Ramuz et Louis-Ferdinand Céline, il publie, à partir de 2004, une littérature scientifique clairement orientée vers une théorisation plus approfondie de sa pensée : *L'œil sociologue et la littérature*⁴³, « Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq)⁴⁴ », l'introduction du collectif *Discours en contexte : théorie des champs et analyse du discours*⁴⁵, qu'il a dirigé, ainsi que *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*⁴⁶. C'est dans cette dernière publication que Jérôme Meizoz s'est le plus appliqué à définir les contours de la notion de « posture littéraire », y consacrant un chapitre entier qui répond à la question « Qu'entend-on par " posture " ? ». En 2011, il a publié *La fabrique des singularités : postures littéraires II*⁴⁷, « un recueil d'articles, de

ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

⁴⁰ Alain Viala, « D'un discours galant l'autre : que sont nos discours devenus ? », *CONTEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

⁴¹ Jean-Michel Adam, « Ouverture du colloque », *CONTEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

⁴² Jérôme Meizoz, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou, dir., « Discours en contexte : théorie des champs et analyse du discours (actes du colloque tenu à l'Université de Lausanne, les 17-18 mars 2006) », *CONTEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

⁴³ Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, *op. cit.*

⁴⁴ *Idem*, « Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq) », dans *Études de lettres*, Lausanne, Université de Lausanne, 2005, n° 1-2, p. 181-195.

⁴⁵ *Idem*, « Introduction », dans Jérôme Meizoz, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou, dir., *op. cit.*

⁴⁶ *Idem*, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

⁴⁷ *Idem*, *La fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, 282 p.

conférences ou d'interventions dans la presse [...], indiquant à quel endroit ont paru les divers chapitres, un seul d'entre eux étant inédit⁴⁸ ».

Meizoz situe d'abord sa théorie en aval des travaux d'Alain Viala qui, à l'intérieur de ses réflexions sur la sociopoétique⁴⁹, a déjà conceptualisé les façons de prendre et d'occuper une position dans le champ culturel. La posture, d'après Viala, n'est qu'un élément de l'ethos auctorial, de cette manière générale d'être d'un écrivain. Ainsi, déterminer la position de l'écrivain dans le champ permet, d'un point de vue sociopoétique, d'envisager les options formelles qui doivent teinter sa poétique afin de réagir à cette position. La posture répondrait donc à des considérations *a priori* textuelles. C'est là que se distingue la façon de penser de Jérôme Meizoz qui, de façon plus générale, suggère de « lire sociologiquement la littérature comme un " discours " en interaction permanente avec la rumeur du monde⁵⁰ ». Du coup, il propose une version enrichie d'un sens plus englobant, incluant à la fois la dimension textuelle et actionnelle. Cette distinction est le moteur d'une application concrète et résolument ancrée dans les pratiques sociales et culturelles contemporaines. À l'ère actuelle, que l'on qualifie d'ère du spectacle, de l'image, du marketing, il va sans dire que l'individu entretient un lien de plus en plus conscient avec l'idée d'une construction de l'image, d'un façonnement de soi face à l'espace public. La gestion de l'anonymat, du pseudonymat et même de

⁴⁸ Laurent Robert, « Les comptes rendus : *La fabrique des singularités : postures littéraires II* », *Lectures*, [En ligne], 23 juin 2011, < <http://lectures.revues.org/5897#ftn3> > (page consultée le 15 juillet 2012).

⁴⁹ Voir Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié, Alain Viala, dir., *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993, p. 137-220.

⁵⁰ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 11.

l'authenticité transfigure les discours réels et virtuels (Facebook, Instagram, Twitter, etc.). Ce phénomène désormais quotidien et résolument répandu renouvelle aussi la façon de voir la culture, joignant de façon plus soudée les pratiques sociales (extratextuelles, ou actionnelles : attitude, vêtements, gestes...) aux stratégies rhétoriques (intratextuelles : discours, tonalité narrative, genre littéraire, mise en forme du texte...). Juxtaposés, ces deux éléments dressent un portrait complet de l'identité culturelle d'un auteur, tenant enfin compte de tous les efforts que lui-même déploie pour construire cette « manière singulière d'occuper une " position " dans le champ littéraire⁵¹ ». Notre travail s'inscrita lui aussi dans cette suite d'écrits récents qui tentent volontairement d'établir ce qui semblait être « une impossible réconciliation entre approche sociologique et approche immanente de l'œuvre littéraire⁵² ».

Établir une posture est possible grâce à l'observation des interactions entre les facteurs d'ordre sociologique venant influencer la production et la réception des signes émis par l'auteur. Les intentions posturales se positionnent donc automatiquement en rapport avec une tradition artistique que l'on ne peut négliger, car elle influence autant les stratégies d'énonciation que les balises pour une meilleure réception :

⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

⁵² Stéphanie Decante Araya, « La paratopie créatrice : une relecture depuis les études du genre », dans *Lectures du genre, n° 3 : la paratopie créatrice*, [En ligne], 2008, < http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_3/Introduction.html > (page consultée le 17 décembre 2008).

Variation individuelle sur une position, la posture ne se rattache pas moins à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires, et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs mais aussi des postures⁵³.

De ce fait, l'écrivain souhaite établir sa posture de la même façon que le public reçoit ses signes énonciatifs : en actualisant ses connaissances des constituantes passées et contemporaines du champ artistique. Cette observation relève d'une façon clairement sociologique d'imaginer la littérature comme un discours en communication avec l'extérieur :

Considérer le fait littéraire comme " discours ", [...] c'est renoncer au fantasme de l'œuvre en soi, dans sa double acception d'œuvre autarcique et d'œuvre au fond de la conscience créatrice ; c'est restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées. Les conditions du dire y traversent le dit et le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les supports matériels et les modes de circulation des énoncés⁵⁴.

Si le théoricien, comme l'auteur, porte davantage attention à cette façon d'envisager l'existence publique de la littérature, c'est que la posture se définit à l'articulation de l'émission singulière de l'auteur, des conditions culturelles

⁵³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 25.

⁵⁴ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, « U. Lettres », 2004, p. 34.

d'énonciation et de la réception collective. Le concept oblige la *trans* et l'*interdisciplinarité*, puisqu'il implique d'actualiser des connaissances pointues, mais aussi de les replacer dans une perspective plus près d'une sociologie de la culture que d'une sphère très précise des sciences du texte ou du hors-texte. On contourne alors habilement les extrêmes théories internalistes ou socialisantes en étudiant plutôt la charnière entre les deux.

En pratique, qu'est-ce que la « posture littéraire » ?

En pratique, dès qu'un artiste fait imprimer un ouvrage, peu importe le support employé, il impose une image qui devient, au-delà de sa réelle identité civile, son identité culturelle. En effet, peu importe le degré de rapprochement souhaité entre l'œuvre et l'artiste, celui-ci ne peut se présenter sur la scène d'énonciation de la littérature qu'avec une personnalité littéraire, une posture, masquant de façon plus ou moins opaque son identité civile. C'est ledit ouvrage qui, en marquant l'entrée de l'individu dans le monde artistique, servira de point de départ à cette fabrication posturale. À l'intérieur de l'œuvre et à la lumière des modalités de sa diffusion, on trouve les premiers signes dissimulant les intentions de l'artiste quant au positionnement souhaité dans le champ culturel. Après, il en retourne de la réception de définir cette identité culturelle à partir des indications étant désormais en circulation. C'est donc dire que, durant un moment indéterminé, l'auteur ne sait quelle posture il occupe réellement. Il a envoyé des

signes, souvent plus textuels qu'actionnels à cette étape, mais il ne peut qu'espérer que son pronostic soit juste quant à la façon dont ils seront interprétés :

L'énoncé en est fort simple : tout auteur, quand il écrit, anticipe sur les effets que la lecture produira, et les profits (succès de librairie et profits financiers, succès de prestige et gains symboliques, etc.) qui peuvent en découler pour lui. [...] Tout lecteur, de son côté, en s'engageant dans une lecture, escompte des effets, des profits de cette lecture (savoirs, plaisirs, passe-temps, etc. ; peu importe pour l'instant la nature exacte de chacun de ces profits). Et la signification se joue aux carrefours de ces deux anticipations⁵⁵.

Au final, même si l'image que l'écrivain projette réside « dans la " gestion " de ces anticipations croisées⁵⁶ », le public sera l'ultime juge de la posture de cet auteur. Plus ou moins consciemment, le public établit la posture grâce au discours général que tient l'artiste à travers ses déclarations, son attitude, et par ses associations à un genre ou à d'autres postures déjà existantes. Que cela se fasse dans une suggestion d'affinité ou en opposition à d'autres postures, le processus s'échafaude toujours en relation avec l'espace artistique, avec le discours ambiant. Catégoriser une posture sans s'appuyer sur ses alentours, c'est négliger l'emprise du collectif sur les intentions créatrices d'un auteur, sur ses ambitions de faire sa part... quelque part :

Comprendre un trait postural comme une histoire unique et à soi suffisante est aussi absurde, selon l'image

⁵⁵ Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », *op. cit.*, p. 192.

⁵⁶ *Ibid.*

de Bourdieu, que de tenter de rendre raison d'un trajet en métro sans prendre en compte la structure du réseau. Il faut connaître l'espace artistique (le champ à production et réception) pour que la posture qui s'y exprime fasse pleinement sens, et *relationnellement*⁵⁷.

Ainsi, les signes émis via l'œuvre, sa diffusion, sa réception et les éléments pouvant l'orienter (appareil critique, articles de journaux, promotion, chiffres de vente, etc.), se transforment finalement en ce que nous avons défini jusque là : une posture. Cet écrivain est engagé, ce cuisinier est séduisant, ce chanteur est romantique, ce duo d'humoristes est éclaté...

Dès lors, en fonction de ses intentions créatrices, l'artiste peut être pleinement satisfait de cette posture... ou non. Heureusement, il a l'entière liberté de s'essayer à la modifier ou à la renforcer de par ses actes en milieu culturel et médiatique, car la posture ne se forme pas seulement par la première diffusion de l'œuvre, mais aussi à travers les conduites sociales du créateur après l'émission de l'œuvre. Reprenons, à titre d'exemple, le duo d'humoristes évoqué plus haut. Ses membres pourraient très bien renforcer sa posture d'« éclatés » en se présentant à une entrevue dans une émission populaire en habits dépareillés, dépeignés et en tenant des propos saugrenus soutenus par une danse burlesque. Par contre, si les deux humoristes décident, après consultation, qu'ils ne sont pas à l'aise avec l'image que les gens ont d'eux et que leur œuvre a assurément été mal reçue, ils peuvent se présenter tout autrement à cette entrevue : costumes troqués contre un

⁵⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 26. L'auteur souligne.

habit classique, attitude posée, explications de leur dernière œuvre qui n'était sans doute pas aussi décousue qu'on le pense.

Les façons de rejouer une posture sont infinies et se redéfinissent constamment, surtout depuis l'arrivée massive et influente de la technologie. Sans aucun doute, l'importance de l'espace médiatique contemporain favorise le remodelage d'une image. Au Québec, les émissions de télévision et les revues traitant du monde artistique sont nombreuses et consommées : *Pénélope McQuade*, *Tout le monde en parle*, *Voir*, *7 jours*, *La liste*, *Mange ta ville*, *Lire*, *Créer*, *Belle et bum*, *Star système*, *Écho vedettes*, *Bande à part*, les sections « Arts et spectacles » des journaux, etc. Les artistes ont ainsi à leur disposition bon nombre de lieux d'expression. Encore faut-il, cela dit, que les entreprises qui gèrent ces lieux soient intéressées au produit. Aussi, le public, instance décisionnelle ultime quant à la détermination de la posture, se laissera-t-il convaincre par les modifications du discours postural dans la sphère publique ? On attend souvent d'un artiste qu'il honore sa posture en société et un changement d'attitude pourrait être perçu comme de l'inconstance, voire une certaine trahison envers le public.

À ce stade-ci, il apparaît évident que tout jeu postural influencera la deuxième œuvre que l'artiste diffusera. Aux interventions d'ordre actionnel effectuées après le lancement de la première œuvre, on ajoutera donc la dimension des interventions d'ordre rhétorique qui teinteront la nouvelle création. À l'intérieur du texte, des chansons, de la pièce, etc., se trouveront les signes textuels

devant mener à la consolidation ou au déplacement de sa posture. La frontière entre la réussite et l'échec nous semble mince. En chanson, combien de fois avons-nous entendu parler de la difficulté de faire un deuxième disque, surtout dans la situation où le premier a été populaire ? On attend de l'artiste qu'il perpétue son style. On a voulu que les Trois accords fassent du Trois accords. On a eu de la difficulté à accepter que Pierre Lapointe passe de la chanson française à la chanson plus pop. Perpétuer son style, c'est perpétuer sa posture. Par contre, cette transition posturale qui demeure absolument possible atteste que la posture – et tous les gestes posés pour l'échafauder – valide les idéologies artistiques de l'auteur qui sont, elles aussi, mouvantes. Tellement qu'un artiste, au fil de sa carrière, peut très bien espérer occuper plusieurs postures différentes et, pourquoi pas, ces changements constants de postures pourraient devenir le trait dominant de sa posture globale, au final. Le dernier disque de Daniel Bélanger, *Nous*, faisant suite à *L'échec du matériel*, valide cette idée de la posture réactive :

" *L'échec du matériel*, c'était une réflexion sur plein de choses. Après un bout de temps, tu finis par littéralement faire la promotion de l'échec du matériel. On peut en parler autour d'une table pendant un souper, mais pendant un an et demi, deux ans, ça devient un peu lourd... [...] Je n'ai pas voulu qu'on sente que je n'étais que morose et sombre. Chacun des disques réagit au précédent ", indique Daniel Bélanger, en précisant tout de même que son disque n'est pas que " léger " ⁵⁸.

⁵⁸ Daniel Bélanger, cité par Marie-Josée Montminy, « En réaction à *L'échec du matériel* », *Le Nouvelliste*, Édition week-end, 27-28 novembre 2010, p. E3.

Aucun doute, ici, que Bélanger marche sur des œufs quand, après avoir vanté l'ambiance plus légère de *Nous*, il tient à préciser qu'il n'est pas « que léger » non plus. Parfois, même pour un artiste établi comme Daniel Bélanger, viser l'équilibre ou le juste milieu permet de ne s'éloigner ni du centre, ni des extrêmes des horizons d'attente du marché...

Jouer et rejouer une posture, cela paraît plutôt plaisant. Pourtant, selon Meizoz, il est encore difficile pour les artistes d'assumer pleinement cette partie du jeu : « Les auteurs détestent [...] que l'on parle d'eux en termes de " posture ". C'est comme si on dénonçait une mascarade⁵⁹ ! ». Le théoricien spécifie que, quant à lui, il n'y a pas de connotation péjorative à sa façon d'envisager ce « façonnement de soi » en milieu culturel. Personnellement, j'ai aussi remarqué qu'une vague d'authenticité semblait traverser les attentes du large public québécois. Ainsi, l'artiste est coincé dans cet engrenage, puisqu'il ne veut pas déplaire à son public, qu'il soit réel ou potentiel. On désire qu'un artiste nous ouvre ses portes, qu'il réponde franchement aux questions les plus intimes. On trouve bien bizarres, par exemple, les changements de personnalité de Jean Leclerc. Lorsqu'il change de nom d'artiste (Jean Leloup, John The Wolf, le Roi Ponpon, Massoud Al-Rachid, Dead Wolf, Pablo Ruiz, Johnny Guitar), certains semblent se décourager de devoir apprendre à connaître ce nouveau personnage, comme si les efforts précédents en ce sens étaient finalement vains. Comme si, ultime trahison, il refusait désormais d'ouvrir une porte verrouillée... dont la clé devrait appartenir à son public. On ne

⁵⁹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 21.

s'étirera pas sur l'anonymat complet de Réjean Ducharme dans le monde culturel à l'extérieur de ses livres, ce qui provoque encore une fois une petite frustration chez une partie de son public qui pourrait, au final, lui coûter une partie de son mérite littéraire. À mon sens, la tradition littéraire et culturelle québécoise, ou du moins la chansonnrière, gagnerait à ce qu'on considère davantage l'influence positive d'une meilleure acceptation de ce jeu postural sur la création. Si on ne peut pas toujours « réduire [la posture] à un artifice, à un acte promotionnel ou à une stratégie au sens concerté du terme », c'est qu'elle sert souvent d'écran pour l'artiste qui ne désire que projeter l'essence même de son idéal artistique, de ses convictions personnelles. Ainsi, pour filer la métaphore, l'écran assume son plein rôle cinématographique en société : le point de rencontre entre les intentions personnelles de l'auteur et le regard du spectateur. Ces intentions, malgré quelques cas décelables, ne peuvent être simplifiées au point d'être toujours considérées comme une stratégie médiatique, motivée par la coquetterie ou un objectif mercantile. Gérée efficacement, la posture assoit la « " marque " spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires⁶⁰ ».

La posture d'un chansonnier, est-ce possible ?

Ce qui est aujourd'hui « chansonnier » est le fruit d'une longue séquence de changements de signification, au point où il nous semble inévitable de situer comment il sera considéré dans ce travail. Gayle Bégin, dans son mémoire traitant

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

des *Héritages idéologiques et culturels de l'Ordre de bon temps et de la génération de l'Hexagone dans la création du premier réseau de chansonniers au Québec*⁶¹, synthétise les différentes opinions sur le sujet et les relativise. En Europe, le terme « chansonnier » renvoie majoritairement à « des humoristes dont les chansons (souvent des scies) et les monologues racontent l'actualité⁶² [...] ». Petite variation au Québec, où le terme chansonnier s'appose surtout aux premiers auteurs-compositeurs-interprètes :

La Bolduc, tout comme Félix Leclerc, avait cela de différent dans sa conception de la chanson, par rapport à ce qui se faisait jusqu'alors, qu'elle avait choisi de créer textes et musiques au lieu de puiser à même le répertoire de la tradition orale, en plus d'occulter le monologue pour se concentrer exclusivement sur la chanson et sa diffusion par le spectacle puis par le disque⁶³.

Cette caractéristique tient toujours. On y ajoutera la dimension de l'importance de la prédominance du texte, car ces chansons visent à être « différentes de la chansonnette populaire dont le seul but est de divertir et de faire danser⁶⁴ ». Cette « ration de poésie⁶⁵ » est aussi favorisée par un accompagnement musical assez simple, la sonorisation souvent déficiente des lieux de diffusion ne collaborant sans doute pas au bon partage des paroles. Gayle Bégin nous renvoie à l'orchestration

⁶¹ Gayle Bégin, *Héritages idéologiques et culturels de l'Ordre de bon temps et de la génération de l'Hexagone dans la création du premier réseau de chansonniers au Québec*, M. A. (lettres), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2009, 122 p.

⁶² Daniel Guérard, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké, 1996, p. 13.

⁶³ Gayle Bégin, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁴ Daniel Guérard, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, « En question », 2003, p. 54.

minimaliste des occupants des boîtes à chansons où, selon une définition donnée par Stéphane Venne en 1965, le jeune artiste « doit donner son spectacle sans "artifice", dans un cadre le plus dépouillé possible, avec le minimum de musiciens, idéalement sans autre accompagnateur que lui-même à la guitare ou au piano⁶⁶ [...] ». On voit que les lignes principales de cette définition sont un peu serrées, sans doute pour mieux s'opposer aux caractéristiques du yé-yé des années soixante. Aujourd'hui, bien que les contours du chansonnier type soient plus élastiques, le noyau reste le même : il est auteur-compositeur-interprète, s'efforce d'écrire des textes évocateurs et de les mettre à l'avant-plan lors de l'orchestration. Cette dernière caractéristique semble être celle qui s'est le plus adoucie avec le temps, le chansonnier, de « seul avec son instrument », pouvant maintenant être accompagné par quelques musiciens. Ajoutons seulement qu'il doit être en mesure de performer seul avec son instrument de prédilection, refoulant les autres musiciens au rôle d'accompagnateurs. Rien n'empêche qu'ils aient leur importance, des moments où leur compétence est mise à l'avant-plan et leur mot à dire dans la mise en scène, mais ils sont d'abord et avant tout au service de la performance du chansonnier.

À maintes reprises, dans l'essai *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Jérôme Meizoz fait usage de termes liés au monde théâtral, à commencer par la locution nominale « mise en scène » qui apparaît dans le titre. Elle sera d'ailleurs réutilisée cinq fois dans le premier chapitre intitulé, nous le

⁶⁶ Stéphane Venne, dans Gayle Bégin, *op. cit.*, p. 79.

rappelons, « Qu'entend-on par " posture " ? ». Toujours dans ce chapitre, on lit les mots « persona⁶⁷ », « performance », « spectacle » et plusieurs allusions à la scène : « scène d'énonciation », « scénographie » et les trois « scènes » composant l'acte discursif (« englobante », « générique » et « de parole »). Dans un ouvrage antérieur, Meizoz avançait même que l'auteur se présente toujours « dans une dramaturgie⁶⁸ », incorporant automatiquement une part de fiction à son identité civile avant de résulter en identité culturelle. Il y a, dans la notion de posture, une fabrication de l'image auctoriale qui se métaphorise aisément par l'avancement d'un personnage sur scène. C'est là le point de départ de notre réflexion. En chanson, la métaphore s'enfarge dans la réalité : il y a réellement un personnage qui s'avance sur scène. Jérôme Meizoz ne renierait donc pas l'application des aléas de la posture à la chanson. Le chansonnier contemporain joue aussi son image comme l'ont fait les écrivains du vingtième siècle étudiés par le théoricien. Aux catégories posturales employées par Meizoz pour situer son corpus, que ce soit celle « du galant, du libertin, de l'honnête homme, du dandy⁶⁹ » ou du « poète maudit », on pourrait d'ailleurs, sans gêne, associer un chansonnier.

Ainsi, il semble évident que le chansonnier s'expose lui aussi à la notion de posture, puisque celui-ci, sans faire abstraction de tous les autres intervenants dans un processus de création et de diffusion, peut agir en capitaine à bord de son

⁶⁷ En langage théâtral, la notion latine de *persona* renvoie au masque, qui institue à la fois une voix et son contexte d'intelligibilité. (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 19.)

⁶⁸ Jérôme Meizoz, « " Postures " d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica*, [En ligne], 2004, < <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html> > (page consultée le 16 juin 2010).

⁶⁹ *Idem*, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 23.

navire postural. Il a le loisir d'écrire ses paroles, de composer ses musiques et de tout interpréter lui-même. De par sa définition, il contrôle donc autant les stratégies internes (textuelles) qu'externes (actionnelles) menant à une réception publique de sa création, donc à une posture. De l'intention créative à la réception, en passant par la diffusion et le discours critique, l'œuvre chansonnrière remplit le même contrat postural que la littérature écrite, le disque suppléant le livre. En considérant ce genre littéraire performatif, nous répondons au récent désir de Meizoz d'approfondir les effets des différents genres sur la posture et, enfin, sur l'engagement du corps physique de l'auteur dans son écriture⁷⁰.

Un lieu opérant de la posture : le spectacle chansonnier

L'avancement logique invite dès lors à réfléchir aux particularités provoquées lorsqu'on imbrique l'énonciation chansonnrière dans les paramètres de la posture littéraire. Il semblait évident qu'un genre différent, avec ses pratiques distinctes, engendre son lot de spécificités, métamorphosant certaines étapes dans la construction et l'évolution d'une posture. À ce sujet, le spectacle jouerait un rôle de premier ordre dans le déploiement des stratégies posturales chez le chansonnier. En fait, dans sa forme traditionnelle, le spectacle chansonnier agit en lieu particulièrement opérant de la théorie de Jérôme Meizoz et ultimement, l'un sera au service de l'autre : « La scène est [...], plus que le disque, le lieu privilégié de réception de la chanson, parce que s'y conjuguent tous les discours, celui de

⁷⁰ *Idem, La fabrique des singularités : postures littéraires II, op. cit., p. 8.*

l'ombre et de la lumière, de la voix, du vêtement, du geste, du public aussi⁷¹ ». Comme tous les éléments servant à élaborer une posture se trouvent au même endroit, fait plutôt rare dans la sphère artistique, cela justifie notre empressement de nous pencher sur ce qui pourrait se voir, dans une métaphore un brin fanfaronne, comme le méridien de Greenwich de cette mappemonde de la posture littéraire.

D'abord, le spectacle surpasse en quelque sorte le disque et le livre puisqu'il permet une émission « en direct » des signes posturaux, ce qui les rend rapidement assimilables pour le public. Étant donné le délai qu'exige la lecture, le contenu d'un livre prend un certain temps avant d'être absorbé, interprété et transformé en posture. La transmission via la scène, elle, se fait dans l'instantanéité ou presque, ce qui vivifie le processus postural. Mieux encore, questionner le spectacle chansonnier permet d'envisager de façon concrète la relation obligatoire, dans un contexte postural, entre l'artiste et le public. Bien qu'y existe toujours le fameux « quatrième mur », notion théâtrale réputée, celui-ci devient généralement beaucoup plus poreux en chanson qu'au théâtre. Nous avons déjà évoqué l'importance d'étudier la tension dialectique entre les hémisphères émettrices et réceptrices plutôt que de les considérer séparément, voilà l'espace parfait pour le faire. Patrice Pavis, spécialiste de la sémiologie théâtrale, nous introduit d'ailleurs à ces « théories relationnelles » dans son ouvrage *L'analyse des spectacles* : « Inspirées souvent par la phénoménologie, [...] les théories

⁷¹ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, « Langages et société », 1981, p. 47.

relationnelles visent à éclaircir les échanges entre scène et salle, au lieu de concevoir ces échanges comme une émission de signes depuis la scène vers la salle et comme une production de signes fermée sur elle-même⁷² ». Ainsi, le spectacle dédouane la communication entre le chansonnier et le public en tassant la frontière du support physique habituel (livre, disque compact). Tout se joue dans l'instant présent, *in vivo*, à même la performance du chansonnier qui matérialise sa mise en scène : « La performance apparaît ainsi, en quelque sorte, comme le magasin aux accessoires du symbolique, comme l'entrepôt des signifiants [...] dans les coulisses de la théâtralité⁷³ ». On assiste donc à une accélération substantielle des processus d'émission et de réception des signes posturaux qui, mécaniquement, entraînera aussi un processus empressé d'ajustement de la posture en fonction des réactions du public. Nous avons nommé l'instant où le spectacle chansonnier offre une telle opportunité d'ajustement, un « moment de pivotement potentiel ».

Lorsque Meizoz établit une corrélation entre texte et contexte, il évoque sept prismes⁷⁴, basés volontairement sur un modèle de Viala semblable, correspondant à sept éléments contextuels sollicités par le texte. Celui qui nous

⁷² Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, « Arts du spectacle : spectacles, histoire, société », 1996, p. 211.

⁷³ Josette Féral, « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, dir., *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1985, p. 129.

⁷⁴ Voici la liste de ces sept prismes (*L'œil sociologue et la littérature*, p. 48-49) : prisme du marché (contraintes économiques de la production du texte), prisme du champ littéraire, prisme du support (faits de bibliographie matérielle et d'histoire du livre) et de la performance (circonstances et modalités dans lesquelles le texte est énoncé), prisme des autres textes (faits de transtextualité, au sens de Genette (1982), principalement intertextualité et hypertextualité), prisme de la textualité (faits de mise en texte d'un message : sémiotique, linguistique, poétique, rhétorique, stylistique), prisme des producteurs (statut socio-historique des artistes) et prisme des consommateurs (effets des actes de lecture). Les parenthèses sont de l'auteur.

intéresse est le troisième : « Prisme du support (faits de bibliographie matérielle et d'histoire du livre) et de la performance (circonstances et modalités dans lesquelles le texte est énoncé)⁷⁵ ». De diviser ce prisme en deux parties montre que l'auteur a tenu à séparer la publication de l'énonciation performative, sans toutefois approfondir cette dernière option de diffusion dans ses illustrations autrement que dans les prises de parole médiatiques (Houellebecq), ce qui ne concerne pas tout à fait l'énonciation même de l'œuvre textuelle. Plus loin dans sa réflexion, Meizoz indique que, dans cette perspective contextuelle, « l'autorité du locuteur n'advient donc pas seulement au discours du dehors, comme l'affirme Bourdieu (1982) contre Austin, mais elle se négocie simultanément dans le social et dans la performance discursive, qui tous deux contribuent à générer ou détruire cette autorité⁷⁶ ». Aussi considère-t-il qu'« un choix postural peut avoir un effet-retour sur l'auteur, lui dictant alors des propos et des conduites générés tout d'abord sur son option⁷⁷ ». Le « moment de pivotement potentiel » est donc l'occasion scénique de gérer cet « effet-retour » en ajustant les discours rhétorique et actionnel. L'ajout de cette dimension de fonctionnalité considère la prise de décision qui place l'artiste au centre de cette adaptation, ce à quoi l'idée de « prisme » ne renvoie pas tout à fait, car on y considère les éléments contextuels comme principaux transformateurs de l'énonciation. Pour nous, le performeur n'est pas passif devant l'aspect contextuel. S'il faut filer la métaphore, ce serait le chansonnier qui, selon les modalités du spectacle, manipule le prisme, pouvant

⁷⁵ Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, op. cit., p. 48.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

même le faire pivoter, pour assurer une réception à la hauteur de ses attentes posturales.

À ce sujet, la structure traditionnelle du spectacle chansonnier offre quantité de ces moments de pivotement potentiel où le chansonnier peut gérer son image posturale. Comme le spectacle est habituellement construit de façon à enchaîner les chansons, forme textuelle plutôt brève, le spectacle chansonnier permet de multiplier les lieux d'échange entre la scène et le public. Si les pièces durent « trois minutes, vingt secondes⁷⁸ » comme le chante Jean Leloup, un spectacle d'une heure et demie en contiendrait environ 27. Évidemment, ce chiffre est loin de s'offrir comme une vérité absolue. Il aide seulement à figurer le nombre de moments où le public a l'occasion d'exprimer ses sentiments sur ce qu'il reçoit : entre deux chansons, le chansonnier laisse souvent la foule réagir à la précédente avant de présenter la prochaine. Cet instant précis valide instantanément l'interprétation des signes posturaux teintant la performance du chansonnier, car il ne faut pas l'oublier, on considère « le spectateur comme le seul responsable, en définitive, du sens à attribuer à un spectacle. En effet, n'est-il pas juste de dire que les émetteurs font des propositions de sens au spectateur et que celui-ci, par son travail d'interprétation et de mise en relation, décide du sens et de la cohérence du spectacle⁷⁹ ? » Conscient de sa posture, le chansonnier aura tout avantage à considérer et à soupeser les réactions spontanées de la salle puisqu'elles lui indiqueront le degré d'efficacité de ses stratégies. Libre à lui, dès lors, de juger s'il

⁷⁸ Jean Leloup, « Johnny Go », *Le dôme*, Audiogram, 1996, CD, piste 5.

⁷⁹ Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, « Synthèse », 1989, p. 9.

est mieux de continuer son spectacle de la même façon ou de modifier quelque peu sa présentation en fonction de ces données. S'il est alerte, il pourrait instinctivement et instantanément changer l'ordre de ses chansons, la présentation entre celles-ci, son attitude envers la foule et même le contenu de ses chansons (paroles, interprétation, orchestration), afin de maximiser ses chances de juxtaposer la réaction de la foule sur ses intentions posturales. Voilà la force du corpus chansonnier par rapport au genre théâtral : la mise en scène, dont la structure est presque immuable au théâtre, devient favorablement malléable en chanson et, dans une optique posturale, place le chansonnier en pleine situation réactionnelle. En bout de ligne, après avoir complété la boucle de l'élaboration d'une posture chansonnrière, on constate la relation d'intimité qui lie la posture littéraire telle que Jérôme Meizoz l'entend et la mise en scène chansonnrière. Le chansonnier gagne à les garder serrées plutôt qu'à les entrechoquer, puisque leur association facilite sans doute le trajet vers l'idéal postural.

Certes, le choix de la mise en scène se justifie par les désirs posturaux de l'artiste. Sans être convenu, cela nous apparaît de plus en plus évident. Nous avons dit précédemment que « l'un sera au service de l'autre » en parlant du spectacle et de la posture. Le détour du côté de la mise en scène a fait ressortir à la fois le rôle des intentions posturales sur le contenu du spectacle et, par le retour naturel des vases communicants, celui du spectacle sur la construction de la posture. Il est aussi intéressant de voir que, même si la mise en scène constitue « la structuration qui sert tout d'abord à traduire l'attitude de l'auteur envers le contenu tout en

forçant le spectateur à adopter la même attitude envers ce contenu⁸⁰ », elle oblige aussi une certaine souplesse, moins palpable dans cette définition d'Eisenstein mais remarquable en chanson, tendant à des modifications potentielles de cette « structuration » en cours de route, ce qui peut même renouveler sensiblement la relation au texte.

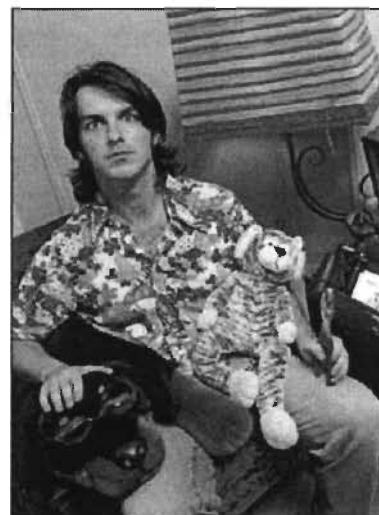
De *L'homme qui me ressemble* à *Homme autonome*: une transposition posturale éclairante

Puisqu'il n'y a pas plus clair qu'un exemple éclairant, voici le cas d'une transition posturale réussie dans le domaine chansonnier québécois. En octobre 2006, Damien Robitaille a sorti son premier véritable album sous l'étiquette d'Audiogram : *L'homme qui me ressemble*. C'est le journaliste David Thibodeau qui, face à ce phénomène révélé au Festival de la chanson de Granby et aux Francouvertes, trouve l'expression la plus juste pour décrire la posture du chansonnier : « grunge crooning éclectique ». Ici, l'éclectique prédomine : « [...] un artiste étrange et attachant, maladroit et parfois confus, qu'on imagine habité par un tourbillon de pensées et d'émotions, et qui, seul sur scène, nous renvoie le tout sous la forme d'un feu d'artifice de mots et de musiques⁸¹. » Il faut savoir qu'à ce moment, Robitaille entretenait ce genre d'image autant de façon rhétorique qu'actionnelle. D'abord, sur cet album, on retrouve la chanson « Porc-épic », qui bat

⁸⁰ Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *La non-indifférente nature / 1 : Œuvres, tome 2*, Paris, Union générale d'éditions, « 10 / 18 », 1976, p. 81.

⁸¹ Éric Parazelli, « L'homme et son double », *Voir*, [En ligne], 12 octobre 2006, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=44158> > (page consultée le 12 novembre 2010).

la première mesure en ce qui a trait à sa posture : « Je suis le porc-é-porc-é-porc-é-épique / Une bête bien sympa-sympa-sympathique / Quand y'a des problèmes, pas de problème / Je dresse mes aiguilles / Personne ne peut pénétrer ma coquille⁸² ». Le récepteur ne s'étonnera pas de ces propos pourtant singuliers s'il a déjà été en contact avec certaines entrevues de l'artiste qui, à ce moment, avait déjà gravé un album éponyme plus ou moins officiel, c'est-à-dire non endossé par une maison de disque établie. En somme, il se présentait habituellement au monde en chemise fleurie plus ou moins démodée et dans un environnement un peu bizarre, semblant presque justifier ses propos qui, eux aussi, flirtaient entre le sérieux et le déjanté. Ou schizophrénique. À titre d'exemple, on retiendra un article publié dans le *Voir* en octobre 2005 et intitulé « Dans la tête de Damien Robitaille⁸³ ». On voit, sur cette photo qui accompagnait l'article, que c'est un univers plutôt tordu qui nous était offert : regard perçant, chemise psychotronique et peluches attendrissantes. Le contenu est aussi évocateur, puisqu'il rend à la fois le propos et la façon de le rendre : « " Je ne suis pas un personnage ! se défend-il en agitant vivement son index comme une baguette de magicien. Je joue dans cette vie où j'ai gagné un rôle ! " Il est sérieux. Peut-être pas. Bienvenue dans la tête de Damien Robitaille⁸⁴. » On insiste donc sur son caractère



⁸² Damien Robitaille, « Porc-épic », *L'homme qui me ressemble*, Audiogram, 2006, CD, piste 11.

⁸³ David Thibodeau, « Dans la tête de Damien Robitaille », *Voir*, [En ligne], 20 octobre 2005, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=38637> > (page consultée le 12 novembre 2010).

⁸⁴ *Ibid.*

imprévisible, quasi déconnecté de la réalité : « [...] on aurait le goût de le pincer tellement il a l'air d'un rêve éveillé⁸⁵ ».

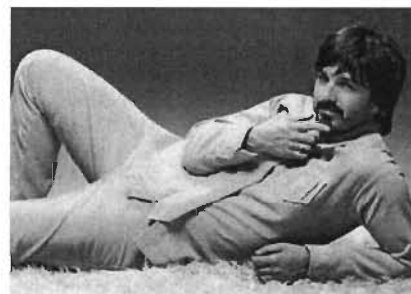
Cette posture trouvait écho dans la mise en scène de ses premiers spectacles, où il passait littéralement du coq-à-l'âne dans ses présentations. On l'a vu raconter une histoire de « chien méchant » pour ensuite lire quelques lignes d'un livre de Danielle Steel, ou autres : « Sur scène, il est un ovni qui ne se pose pas où on l'attend. Dos droit, regard au fond de la salle : " Peuples de la Terre, je suis venu vous annoncer quelque chose de très important ! " Et puis il enchaîne aussitôt avec son hymne aux porcs-épics, [...]. Damien Robitaille est un phénomène qui s'explique sur scène seulement. C'est là qu'il prend tout son (non-)sens avec son orchestre de musiciens imaginaires⁸⁶. » C'est donc un univers éclaté qui se transpose du dedans de sa tête, comme l'indique l'article, aux planches de la scène. On remarquera aussi que l'article est tiré du *Voir*, un journal hebdomadaire consacré à l'actualité et à la diversité culturelles jouissant d'un certain capital symbolique de par ses politiques éditoriales plus osées, présentant des artistes aux styles plus pointus, spécialisés. Être interviewé par le *Voir* est un signe de légitimation, une forme de consécration culturelle. Dans le cas de Robitaille, c'est aussi la preuve que l'artiste, de par son style particulier, n'avait peut-être pas encore l'attention des médias à diffusion plus massive.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

Quelques années plus tard, soit en 2009, Damien Robitaille présente le disque *Homme autonome*, qui marque un tournant postural chez le chansonnier. De l'énergumène qu'il était en 2006, il passe à un statut de « crooner ayant un trop-plein d'amour à donner⁸⁷ ». De stature internationale, car même en France, il sera présenté comme un « crooner canadien » lorsque L'arc, une salle située à Rezé, fera la promotion de son spectacle !

En fait, avant même de glisser l'album dans un lecteur, on nous offre une affiche particulièrement révélatrice de sa nouvelle posture : « Sur les photos du livret qui accompagne le disque *Homme autonome*, on peut voir Damien Robitaille habillé de son plus bel habit monochrome qui, telle une *playmate*, se prélasse sur une peau d'ours polaire.



Le tout est on ne peut plus kitsch⁸⁸. » Ainsi, le côté séducteur prime désormais sur l'aspect déjanté de sa personnalité. Divers exemples textuels s'imposent rapidement en ce sens. D'abord, la chanson « Mot de passe » est fort suggestive à cet effet, et l'effet est décuplé lorsqu'elle est appuyée par son vidéoclip où, en noir et blanc, on le voit séduire de jeunes dames (que ce soit au piano ou en se dandinant du bassin) :

⁸⁷ Gabriel Delisle, « Amour et délire avec Damien Robitaille : de passage à La Tuque hier, l'artiste s'arrête ce soir à Trois-Rivières », *Le Nouvelliste*, 4 novembre 2010, p. 30.

⁸⁸ Matthieu Petit, « Damien Robitaille : l'homme derrière la moustache », *Voir*, [En ligne], 9 décembre 2010, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=74623> > (page consultée le 17 décembre 2010).

Je veux ramollir ton cœur de roche
 J'veais sortir ma langue de ma poche
 Trouver les mots qui nous rapprochent
 J'veux te faire de l'effet
 Donne-moi le code secret
 Quel est le mot de passe pour passer la nuit avec toi⁸⁹ ?

On trouve d'autres exemples flagrants, comme la chanson « Plein d'amour » : « Viens dans mes bras, ma petite fille / J'veux pas que cet amour se gaspille / J'ai plein d'amour à donner / J'ai plein d'amour à donner / Plein d'amour⁹⁰ ». Sa musique, quant à elle, puise sa source dans les standards funk et disco des années 1970 et il a trouvé une partie de « son inspiration chez les Beach Boys, Frank Sinatra et dans le large spectre de la " musique noire " (soul, R&B, raggaee...) pour *Homme autonome*⁹¹ ».

Après ces explications et ces observations, on pourrait deviner le glissement au niveau de la mise en scène, qui se fait, comme on l'a vu, en relation avec l'intention posturale. On a déjà effleuré la question du costume que porte Damien Robitaille sur la pochette de son disque. Ces vêtements de crooner, aux limites du kitsch, sont aussi utilisés sur scène. Le changement le plus marquant, cependant, réside dans le choix de délaissé ses instruments pour la majorité des chansons. L'orchestration et la gestion instrumentale *live* servent donc de « pivot » à Robitaille. Autrefois accompagné d'un groupe de musiciens imaginaires (il les présentait un à un...), il engage désormais un véritable orchestre (basse, batterie,

⁸⁹ Damien Robitaille, « Mot de passe », *Homme autonome*, Audiogram, 2009, CD, piste 3.

⁹⁰ *Idem*, « Plein d'amour », *Homme autonome*, *op. cit.*, piste 12.

⁹¹ Matthieu Petit, *op. cit.*

clavier), incluant parfois, aussi, des trompettes et des choristes à sa tournée. Cela lui permet de performer micro à la main, dans un cadre scénique beaucoup moins limité qu'assis devant son piano ou debout derrière sa guitare. Ultimement, cela lui permet de faire davantage de gestes calqués sur les clichés des crooners : il se déhanche, tend la main au spectateur, serre le poing d'intensité, etc.

La performance donnée, il ne reste qu'à la magie d'opérer du côté de la réception et il semble que ce soit le cas : tous les articles rencontrés encensent le crooner, cette « bête de scène⁹² », et le public embarque lui aussi dans ce changement de cap, comme l'indique ce commentaire d'une certaine Hélène, que le journaliste qualifie de groupie avouée de l'auteur-compositeur-interprète : « Nous avons eu droit à du vrai Damien Robitaille ce soir. C'était génial⁹³ ! ». Du « vrai » Damien Robitaille, comme si la mise en scène l'avait convaincue que sa personnalité se précisait enfin à travers ce nouveau rôle. Disons que le chansonnier deviendra un as de la posture s'il la convainc de tenir les mêmes propos lors de sa prochaine sortie d'album, d'une intention posturale potentiellement différente : « C'est sûr que moi, j'aime ça, le changement. Je ne pourrai pas rester dans le même style. [...] Chaque album est une occasion d'essayer des choses nouvelles. Dernièrement, je me promène beaucoup dans les musiques du monde. C'est plein de belles idées⁹⁴. » À ce sujet, le 31 décembre 2010, Damien Robitaille

⁹² Gabriel Delisle, *op. cit.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Matthieu Petit, *op. cit.*

participait à l'émission de fin d'année *Infoman*, où il faisait une revue chantée de l'actualité à... Haïti !

En définitive, cette réflexion sur la posture chansonnière profite des ouvertures laissées par Jérôme Meizoz afin d'appliquer la théorie à ce genre culturel qui, il faut le dire, illustre clairement la portée de l'image auctoriale sur la création, la diffusion et la réception de l'œuvre. Ainsi, on exclut *de facto* toute idée voulant que la posture ne tourne qu'autour de la médiatisation de l'auteur. Au contraire, aborder la posture par la mise en scène chansonnière enrichit les questionnements et aussi, espère-t-on, les éléments de réponse sur cette méthode de singularisation de l'artiste qui, par définition, ne s'entrevoit que dans la considération d'un cadre éminemment collectif, donc sociologique et englobant, où toutes les stratégies de l'auteur sont envisageables si elles risquent de réussir à façonner l'horizon de réception.

CHAPITRE 2

LES CONDITIONS SPATIALES ET INSTRUMENTALES D'ÉNONCIATION ET LEUR INFLUENCE SUR LA MISE EN SCÈNE DU TEXTE CHANSONNIER

L'emprise des conditions d'énonciation sur la performance chansonnière

En concrétisant davantage l'expression « espace artistique », on tord un peu sa définition plus symbolique, c'est-à-dire lorsqu'elle désigne le champ culturel global tel qu'évoqué au chapitre 1, pour se retrouver, de façon nettement plus pratique, les deux pieds sur scène. Ainsi, on doit également considérer l'« espace » dans son sens propre, en tant qu'étendue, que surface et que volume. En aval du concept de posture littéraire se trouve, tout logiquement, un besoin de préciser dans quelle mesure « l'espace artistique », vu ici comme le lieu physique de l'énonciation, influence l'œuvre et sa mise en scène. Après avoir approfondi la mécanique culturelle de la posture et l'avoir liée aux orientations scéniques, il nous

apparaît impératif de questionner le rôle des conditions d'énonciation sur la mise en scène chansonnière.

Nous ambitionnons de voir dans quelle mesure les conditions d'énonciation influencent la création de l'œuvre chansonnière. Deux questionnements surgissent. D'abord, quelles sont ces conditions physiques d'énonciation et, en bout de ligne, qu'offre la performance comme opportunité scénique afin d'assurer l'efficacité des stratégies posturales ? Autrement dit, qu'est-ce que le contexte de la diffusion chansonnière provoque comme moments de pivotement potentiel principaux ?

Ce désir d'investiguer les attaches entre conditions d'énonciation et mise en scène du texte cerne deux des phénomènes chansonniers que suggère d'analyser Robert Giroux dans « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire⁹⁵ » : la structuration d'une chanson isolée (paroles, musique, interprétation) et le réseau d'organisation du produit culturel qu'est la chanson (support matériel, distribution, lieux de manifestation). Ici, on ciblera surtout l'interprétation et les lieux de manifestation. Ces derniers, majoritairement constitués de salles de spectacle, de scènes extérieures, de studios de radio et de télévision, sont régis par certains rituels ou certaines ambiances qui leur sont propres et qui, c'est notre hypothèse, contraignent le chansonnier à adapter sa performance pour en maximiser les effets dans ce contexte précis. Par extension, on pourrait avancer

⁹⁵ Robert Giroux, « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire », dans Robert Giroux, dir., *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, 1993, p. 159-182.

que l'espace de diffusion fantasmé par le chansonnier s'ingère dans l'écriture de sa chanson et prépare à l'orientation de la présentation du texte, de son interprétation.

Un des modèles d'application les plus probants est fourni par Marie-Véronique Gauthier, qui a publié un ouvrage⁹⁶ sur les sociétés chantantes du 19^e siècle français. Le dessein de Gauthier est d'établir un lien évocateur entre le plaisir que pouvaient rechercher les hommes de cette époque et la mouvance des chansons grivoises qui peuplent son corpus. En résumé, la chercheuse laisse entendre que l'ambiance qui règne lors de ces rencontres, tournée vers la recherche d'une expérience très épicurienne qui s'échafaude autour d'une table et de verres bien remplis, crée d'elle-même un certain type de chansons. Les sujets et la façon de les rendre sont déterminés par cette valorisation du grivois présupposée par l'ambiance générale.

Les caractéristiques principales menant à l'établissement d'une ambiance dans un espace chansonnier donné nous intéressent pour leur impact sur la mise en scène. Ce que montre la recherche de Marie-Véronique Gauthier, c'est qu'un chansonnier de l'époque des sociétés chantantes du 19^e siècle français devait s'assurer de répondre à quelques traits scéniques obligés par l'endroit pour être reconnu. Là, le rassemblement primait et les gens mangeaient, buvaient et discutaient pendant la soirée et pendant les tours de chant. Aussi, il n'y avait pas de

⁹⁶ Marie-Véronique Gauthier, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au 19^e siècle*, Paris, Aubier, « Collection historique », 1992, 311 p.

scène surélevée pour donner une quelconque forme d'autorité à celui qui entonnait la chansonnette. De cette façon, un chansonnier ne pouvait espérer être apprécié que dans l'optique où l'impact de sa mise en scène doublait les bruits et autres discussions animées. Il fallait qu'il chante fort, debout (ou sur une chaise, ou sur une table !), en gesticulant et en laissant peu de place à la dentelle scénique. Pour avoir droit à l'œil et à l'oreille du récepteur, il fallait s'assurer de les stimuler ardemment. Les conditions étaient difficiles tellement les chansonniers voulaient les rendre heureuses, comme le démontrent ces passages de Gauthier que l'on a juxtaposés. Il s'agit du tout début et de la fin de sa section « La société chantante et la musique » :

La voix des chanteurs, tout d'abord. Les conditions de son émission ne sont pas excellentes. Partout, des nuages de fumée obscurcissent la salle. Ailleurs, les excès de vin et de nourriture nuisent à la qualité de la voix. [...] Les hommes chantant [...] usent du couplet pour le plaisir de l'instant ou pour une certaine postérité poétique. Mais surtout, dans la société grave du 19^e siècle, ils ont envie de s'amuser et de lever leur verre à la santé d'un virtuel bonheur de vivre⁹⁷.

Évidemment, côté chanson, Gauthier montrera que l'encarcèlement des thématiques et une si petite place accordée à la subtilité artistique finissent par imposer leurs limites qualitatives.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 151-159.

Comme les opposés servent souvent à asseoir le propos, un détour du côté des boîtes à chansons québécoises est opportun. Un article⁹⁸ de Benoît L'Herbier sur le sujet montre que, contrairement aux sociétés chantantes du 19^e siècle, ce type de salle de spectacle priorise une ambiance enthousiaste, mais plutôt calme : les boissons alcoolisées y sont rarement servies et une intimité est assurée par les dimensions exigües (50-100 places) de la salle ainsi que par l'éclairage aux chandelles, tamisé par le nuage de fumée typique de l'époque. Le public est tourné vers la scène et honore un décorum axé sur le respect de l'artiste. Certes, les contextes sociohistoriques diffèrent, mais l'important est de retenir que tant au 19^e qu'au 20^e siècle, le décor a un impact sur la création des chansonniers. Dans ce cas, les chansonniers québécois, ayant œuvré à partir du milieu des années 1950, ont sans doute senti qu'ils avaient une opportunité nouvelle de présenter une chanson beaucoup plus poétique et subtile, favorisée par l'ambiance clairement intimiste. La mise en scène s'est aussi retrouvée à tourner autour du dépouillement et pour être un chansonnier typique, il fallait que l'auteur-compositeur-interprète donne « son spectacle sans " artifice ", dans un cadre le plus dépouillé possible, avec le minimum de musiciens, idéalement sans autre accompagnateur que lui-même à la guitare ou au piano⁹⁹ [...] ».

⁹⁸ Benoît L'Herbier, « Boîtes à chansons », dans Fondation Historica du Canada, *L'Encyclopédie canadienne : l'Encyclopédie de la musique au Canada*, [En ligne], [s. d.], < <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000352> > (page consultée le 19 mars 2011).

⁹⁹ Stéphane Venne, dans Gayle Bégin, *Héritages idéologiques et culturels de l'Ordre de bon temps et de la génération de l'Hexagone dans la création du premier réseau de chansonniers au Québec*, M. A. (lettres), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2009, p. 79.

En définitive, il ne fait aucun doute que le lieu de diffusion d'un spectacle modifie la performance qui y est offerte. De la même façon qu'on peut associer certaines technicités musicales et scéniques à un genre musical (rock, rap, yéyé, etc.), les espaces de diffusion peuvent se regrouper en grappes d'où on détachera certaines qualités dominantes qui orientent la chanson à deux niveaux : son écriture et sa mise en scène.

Les conditions spatiales d'énonciation de la chanson québécoise contemporaine

L'objectif, à ce stade-ci, est d'offrir un panorama des connaissances essentielles que suggèrent les différents types de lieux de diffusion et de les lier à leurs impacts sur la performance chansonnière. Par souci d'un défrichage bien fait, nous nous sommes fié à deux visions pour établir les catégories analytiques.

D'abord, nous avons consulté Patrice Pavis qui, dans *L'analyse des spectacles*, suggère une grille de description de l'espace artistique. Voici ce qui, selon sa réflexion, distingue les espaces les uns des autres :

- *Le lieu théâtral* : le bâtiment et son architecture, son inscription dans la cité ou dans le paysage ; mais aussi le site non prévu pour une représentation [...]. Dans le lieu institutionnellement théâtral, on observera la disposition des espaces intérieurs (salle, scène, dégagements, foyers, etc.) et extérieurs (terrasse, hall et cour d'entrée).

- *L'espace scénique* : lieu où évoluent les acteurs et le personnel technique : l'aire de jeu proprement dite et ses prolongements vers les coulisses, la salle et tout le bâtiment théâtral.
- *L'espace liminaire* : celui qui marque la séparation (plus ou moins nette, mais toujours inaliénable) entre la scène et la salle, [...]. La liminalité est plus ou moins marquée¹⁰⁰.

Au sujet de l'analyse des espaces scéniques, voici la recommandation principale de Patrice Pavis :

Ces espaces objectifs et mesurables sont facilement descriptibles [...]. Leur imbrication, leur interaction, la dynamique de leurs changements ne posent pas non plus de problèmes insurmontables au commentateur, à la condition toutefois qu'il ne fige pas toutes ces catégories [...]. La hiérarchie des espaces est susceptible de se modifier à tout moment¹⁰¹.

Cette ouverture à la modification justifie la transition faite de ce propos avant tout théâtral vers le domaine chansonnier québécois contemporain. À notre avis, les trois éléments d'analyse de Pavis s'adaptent aisément aux principes et au vocabulaire chansonniers.

Quant au choix des catégories analytiques, nous avons tenu à ce qu'il soit scellé par le sceau d'un chansonnier établi. L'expérience de terrain de Philippe Proulx, qui a sillonné le territoire québécois à travers ses lieux de diffusion, en plus

¹⁰⁰ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, « Arts du spectacle : spectacles, histoire, société », 1996, p. 140.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 140-141.

de quelques présences européennes qui, en permettant la comparaison, donnent un recul à son propos, nous a été utile. Amassé sous le signe de la concertation, son savoir a avitaillé la quantité d'informations pertinentes en fonction de chaque type de lieu de diffusion, en plus de rendre plus tangibles les rituels qu'il propose par rapport à la mise en scène chansonniers. C'est dans cet esprit que nous avons donc ajouté un quatrième point aux descriptifs de Patrice Pavis : la stratégie scénique chansonniers à adopter. On ne parle pas exactement de mise en scène mais bien de stratégie, car ici, l'idée qui semble prédominante est que le chansonnier adapte sa performance spontanément, sur scène. Évidemment, il peut ancrer ses réactions dans une stratégie prédéfinie de façon volontaire ou non, mais il reste que ce sont les conditions *live* qui le motivent à adopter tel ou tel type d'attitude. La mise en scène de base, elle, reste sous-jacente à l'ensemble du spectacle. Chacune des sections sera donc divisée en quatre paragraphes, délimitant les quatre angles abordés : le lieu théâtral, l'espace scénique, l'espace liminaire et la stratégie scénique à adopter.

Les salles intimes

Ce type de salle valorise la proximité entre le chansonnier et le public. Côté « lieu théâtral », il s'agit habituellement d'une petite salle de spectacle, d'un cabaret (version contemporaine), d'un café ou d'un bar transformé pour l'occasion qui contient environ 25 à 200 places. On y voit souvent la « formule cabaret », où des places assises sont disposées autour de quelques tables, puisqu'elle prône d'entrée de jeu une ambiance posée. Il faut le dire, cette disposition est souvent due au fait

que le lieu sert quotidiennement à d'autres fins que la diffusion de spectacles. C'est le cas d'une brasserie ou d'un café, par exemple. Par contre, plusieurs salles rangent l'ameublement les soirs de spectacle pour donner accès à un public plus nombreux, qui assistera au spectacle debout. Étant donné leur caractère de simplicité et parfois improvisé, les salles intimes sont fort nombreuses. On peut retenir, à titre de modèle éclairant, le réputé et montréalais Divan orange. À noter que le site Internet de l'endroit le présente comme étant à la fois « Bar, café et salle de spectacles¹⁰² ». Du côté trifluvien, les chansonniers se produisent généralement au Gambrinus, au Nord-Ouest café et à la salle Louis-Philippe-Poisson (80 places), illustrée¹⁰³ ici-bas.



Quant à l'« espace scénique », c'est majoritairement un espace limité qui oblige parfois à des prouesses pour placer adéquatement les instruments et le matériel sonore sur scène. Dans la majorité des cas, la scène est à peine surélevée

¹⁰² [ANONYME], *Divan orange*, [En ligne], < <http://divanorange.org> > (page consultée le 16 juin 2011).

¹⁰³ Corporation de développement culturel de Trois-Rivières, *Salle Louis-Philippe-Poisson : cahier technique*, [En ligne], Avril 2007, < http://www.maisondelaculture3r.ca/docs/devistech_pp.pdf > (page consultée le 24 juin 2011).

de 40 cm, ce qui rapproche tout de même le chansonnier des quelques spots plus ou moins élaborés qui assurent l'éclairage.

Comme son nom l'indique, ce type de salle valorise une forte intimité. En conséquence, la liminalité entre le chansonnier et le public est très mince. La proximité est d'abord d'ordre physique. Parfois, l'artiste dépose son verre d'eau devant lui, sur une table... occupée par un membre du public ! Aussi, la courte distance entre l'émetteur et le récepteur assure que chaque petit geste sur la scène est facilement assimilable par le public et qu'au besoin, le chansonnier réussit à communiquer avec celui-ci sans micro, sans amplification. Conséquemment, le public sent qu'il fait partie intégrante du spectacle et participe beaucoup, sans surplus de gêne.

Quant aux stratégies chansonnrières à adopter, ce type de salle représente un double tranchant. Lorsque la relation est établie et qu'une certaine symbiose unit le chansonnier au public, il se passe quelque chose de magique aux dires des artistes. Par contre, c'est aussi le lieu de difficultés non négligeables à gérer, de là les paroles des plus expérimentés qui croient qu'il n'y a que les salles intimes pour réellement éduquer un chansonnier de la relève. Un des premiers obstacles à surmonter, d'après Philippe Proulx, réside dans le fait que « le public n'a pas nécessairement payé pour voir le spectacle, il n'y a même jamais été réellement invité¹⁰⁴ ! ». Atteinte à l'égo, peut-être, mais surtout une difficulté à rejoindre le

¹⁰⁴ Voir l'Annexe.

public et à attirer son attention. Daniel Boucher traite de façon lucide de cette situation dans sa chanson intitulée « Chansonnier bonhomme » :

J'ai chanté des tounes [...]
 Souvent juste pour une gang de derrières de tête de clients réguliers
 Qui regardent bien entendu la partie de hockey pendant le premier set
 Souvent juste pour une gang de derrières de tête de clients réguliers
 Qui checkent le compte-rendu de la partie de hockey pendant le deuxième set
 Souvent juste pour une gang de derrières de tête de clients réguliers
 Qui checkent la vue de fesses à TQS au troisième set¹⁰⁵.

Ainsi, le but premier est d'arriver à créer le lien chansonnier-public le plus rapidement possible afin d'établir la réceptivité et, donc, une ambiance de spectacle. Lorsque le dialogue est entamé, le chansonnier a tout avantage à s'assurer du maintien de l'attention en profitant de la structure de la scène, qui ouvre la porte à une proximité payante : discussion réelle et directe avec le public, incursion dans la salle, plus grande ouverture à l'improvisation. La salle intime commande une vivacité scénique afin de créer un réel événement positif pour le chansonnier. À la limite, comme le suggère la réflexion de Pierre Lapointe (et de son gérant) après la sortie de *Seul au piano*¹⁰⁶, disque *live* enregistré en quatre soirs de novembre 2010 à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de Montréal, cette vivacité en viendrait peut-être même à primer sur la performance technique :

¹⁰⁵ Daniel Boucher, « Chansonnier bonhomme », *Chansonnier*, Boucane bleue, 2007, CD, piste 3.

¹⁰⁶ Pierre Lapointe, *Seul au piano*, Audiogram, 2011, CD.

Le premier soir, j'ai donné un show parfait en termes d'exécution. J'étais en pleine maîtrise. Après la soirée, mon gérant est venu me voir pour me dire que le show était bon techniquement, mais franchement plate. " Tu nous as habitués à plus de surprises, m'a-t-il dit. Tu as été trop *clean* dans ton interprétation. " Puis les autres soirs ont mieux été, j'étais plus vivant, plus audacieux, moins carré¹⁰⁷.

La salle intime est exigeante, mais crée aussi les moments artistiques les plus purs, comme en témoignent les fréquents retours au spectacle intime que font les chansonniers contemporains. Outre ce *Seul au piano*, qui faisait suite au spectacle à grand déploiement *Mutantès*¹⁰⁸, on peut fournir comme exemples les spectacles *Perreau et la lune*, de Yann Perreau, en plus du *Chansonnier* déjà cité de Daniel Boucher. Probablement qu'après avoir grimpé au stade des salles de moyenne dimension, les chansonniers sentent qu'ils ont acquis la confiance et l'expérience pour mieux gérer les difficultés liées aux salles intimes et ainsi multiplier les expériences positives. Plusieurs établis reviennent aussi, de temps à autres, tremper les pieds dans cette formule acoustique simplifiée : Richard Desjardins, Paul Piché, Richard Séguin...

¹⁰⁷ Pierre Lapointe, dans Olivier Robillard Laveaux, « Revenir aux jeux de base », *Voir*, vol. 9, n° 7 (17 au 23 février 2011), p. 5. L'auteur souligne.

¹⁰⁸ Spectacle multidisciplinaire présenté en 2008 à la salle Wilfrid-Pelletier dans le cadre du vingtième anniversaire des Francolies de Montréal. On y retrouve 19 nouvelles chansons orchestrées et présentées sur une scène triangulaire, en pente. Une création audacieuse attribuable au travail de deux metteurs en scène, d'une douzaine de danseurs contemporains, de costumiers et de décorateurs à l'affût des arts visuels et d'un travail d'éclairage à la fine pointe.

Le 26 novembre 2011, dans *Le Nouvelliste*, Marie-Josée Montminy a signé un article consacré aux petites salles de spectacles de la région mauricienne qui entérine nos hypothèses. En effet, en plus de dresser une liste des endroits de ce type (Centre culturel Pauline-Julien de Trois-Rivières, Moulin Michel de Gentilly, Théâtre Belcourt de Baie-du-Febvre, Églises Sainte-Cécile et Saint-James), elle a rencontré les propriétaires de deux de ces lieux de diffusion de petite dimension : Isabelle Thibault et Richard Vienneau du Magasin général Lebrun de Maskinongé¹⁰⁹ et Keven Gélinas et Marylène Deschênes du Rond Coin à Saint-Élie-de-Caxton. Pour la journaliste, la facilité – et le succès – du recrutement des artistes de ces endroits est relativement étonnant : « La loge des artistes, c'est la salle à manger des propriétaires de la salle de spectacle du Magasin général Lebrun, à Maskinongé. Au Rond Coin, à Saint-Élie-de-Caxton, il n'y a même pas de loge. Pourtant, les artistes, séduits par cette approche artisanale, s'invitent. Et le public est ravi¹¹⁰. » D'après Isabelle Thibault, « les artistes disent qu'il y a une bonne "vibe" (vibration) qui circule ici. C'est très à la bonne franquette, très friendly¹¹¹ ». Au fil de l'article, l'expression « dans un salon » revient à quelques reprises, ce qui confirme le sentiment de confort et d'intimité que les propriétaires souhaitent créer.

¹⁰⁹ Peu de notes de bas de page personnelles truffent ce mémoire. En voici une : ce Magasin général mérite une affection particulière puisqu'au-delà de son charme patrimonial, je suis né tout près et il contient, dans le registre des opérations du début du siècle dernier, le nom de mon arrière-grand-père maternel.

¹¹⁰ Marie-Josée Montminy, « Dans les petites salles... », *Le Nouvelliste*, [En ligne], 26 novembre 2011, < <http://www.cyberpresse.ca/le-nouveliste/week-end/201111/25/01-4471532-dans-les-petites-salles.php> > (page consultée le 4 décembre 2011).

¹¹¹ Isabelle Thibault, dans *Ibid.*

Les salles de spectacles de moyenne à grande dimension

Nous avons joint ici deux types de salles de spectacles, soit celles de moyenne et de grande dimension. La visée de cette union est d'englober à la fois les salles professionnelles, qui ne se consacrent qu'à la diffusion artistique ou presque, et les salles de plus grande envergure, souvent destinées à desservir d'autres créneaux aussi. Cela s'explique par la similarité globale entre les deux dispositions, qui génèrent sensiblement, on le verra, le même espace liminaire.

Quant à l'espace théâtral, ces salles revêtent un caractère plus officiel dans le panorama culturel. Elles permettent l'organisation et la diffusion de spectacles attirant un lot d'environ 200 à 3 000 personnes. Plusieurs villes profitent d'au moins une salle de cette ampleur. À Trois-Rivières, ce créneau est d'abord rempli par la salle J.-Antonio-Thompson, construite en 1927. Aujourd'hui, 1 045 places y sont disponibles et c'est l'endroit où se produisent les vedettes de la chanson, mais aussi les humoristes, les différentes troupes de théâtre, quelques événements corporatifs majeurs, etc. Il faut aussi

connaître sa petite sœur (dont la photographie¹¹² apparaît à la droite), la salle Anaïs-Allard-Rousseau (250 places) où jouent la



majorité des chansonniers auxquels nous nous intéressons. À preuve, Damien

¹¹² Corporation de développement culturel de Trois-Rivières, *Salle Anaïs-Allard-Rousseau : cahier technique*, [En ligne], Avril 2007, < http://www.maisondelaculture3r.ca/docs/devistech_aar.pdf > (page consultée le 24 juin 2011).

Robitaille y a joué à trois reprises entre 2007 et 2012. À Montréal, on peut fournir les exemples de la mythique Place des arts (salle Wilfrid-Pelletier, 2982 fauteuils), du Métropolis (2300 places) et de deux salles historiques ayant récemment retrouvé leur vocation artistique et chansonnière : le Latulipe (783 places) et le National (575 places). Ces salles, contrairement aux salles plus intimes, jouissent d'un support technique considérable. Il y a de l'équipement de qualité professionnelle et, souvent, du personnel qualifié pour s'assurer d'en tirer la pleine capacité : directeur technique, chef de son, éclairagiste, machiniste.

Étant donné les dimensions techniques capables d'accueillir une troupe de théâtre entière, décor inclus, la scène surpasse les attentes habituelles du chansonnier. L'espace scénique est très grand. Même accompagné d'un orchestre, le chansonnier profite de davantage d'espace qu'à l'accoutumée. Par contre, contrairement à la scène intimiste, l'espace scénique d'une salle de moyenne à grande dimension est défini plus strictement par sa configuration plus officielle, plus distancée du public.

La scène surélevée d'environ 1,5 mètre place le chansonnier face à un espace liminaire plus imposant que celui d'une salle intimiste. Le public est non seulement plus éloigné, mais les premières rangées sont aussi plus basses. L'effet de contre-plongée place le chansonnier en situation avantageuse, moins d'égal à égal que si lui et le public étaient sur un même plancher. Ainsi, une certaine

hiérarchie nuance la relation, qui paraît plus polie et moins axée sur la spontanéité que dans une petite salle.

Ces conditions axent l'événement sur le spectacle offert plus que sur la relation ouverte entre l'artiste et le public. Ainsi, le chansonnier tire profit à se concentrer sur sa mise en scène d'autant plus que la relation à laquelle il pourrait s'être habitué dans les salles intimes est beaucoup plus difficile à recréer. Répondre à un spectateur risque davantage de susciter le malaise que de provoquer le succès scénique. Heureusement, le chansonnier profite généralement d'un rapport respectueux de la part du public, créé en majeure partie par la configuration de la salle et par une distribution de billets plus serrée, invitant les gens intéressés par le chansonnier. À cet égard, donc, ce dernier peaufinera sa mise en scène afin d'offrir un produit professionnel, bien ficelé, où les interventions seront plus préparées et ressembleront plus à un monologue qu'à un dialogue réel.

Les scènes événementielles

Le circuit estival de diffusion, au Québec, est particulièrement vigoureux. Lorsqu'un chansonnier récolte une certaine dose de succès, il obtient habituellement quelques invitations pour participer à des festivals, des fêtes nationales, des rassemblements familiaux, etc. Les exemples de festivals ne manquent pas : Francofolies de Montréal, FestiVoix de Trois-Rivières, Woodstock en Beauce, Festival de la Chanson de Tadoussac, Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue, etc. Si les lieux sont disparates, les missions de chaque

festival le sont aussi. Pour tirer son épingle du jeu devant la multiplicité de l'offre, chacun vise à occuper une position relativement originale dans les circuits de distribution, donc à attirer une certaine clientèle en présentant une programmation avec un certain type d'artiste. On peut ainsi dire que la majorité des événements ont une personnalité à laquelle les chansonniers pourront s'adapter. Une ambiance présupposée. Ces occasions sont vues comme des opportunités intéressantes pour le chansonnier, puisqu'il y a des chances qu'il rencontre un public potentiel et à l'écoute, si le directeur de la programmation a vu juste...

L'espace scénique est, par définition, difficile à cerner. Si on a fait appel au jugement du directeur de la programmation, c'est qu'à l'intérieur d'un même festival, plusieurs scènes sont érigées et elles répondent souvent à différents critères liés au genre (scène pop, scène jazz, scène électro, scène rock) ou à ce qui y est présenté (scène de la relève, scène festive, scène familiale), ce qui dirige le public en fonction de ses intérêts, de sa curiosité. Ces différents plateaux sont aussi montés à partir d'une estimation de leur popularité et de l'heure à laquelle ils seront actifs. Quasiment tout est calculé. D'ailleurs, l'édition 2011 du site Internet du FestiVoix annonce clairement les couleurs et les objectifs de chaque scène, comme le démontrent ces extraits tirés du site Internet du festival :

SCÈNE DESJARDINS : Conçue à la manière d'un théâtre à l'italienne, cette scène entourée d'arbres centenaires, située dans la cour du Monastère des Ursulines offre une qualité sonore exceptionnelle. Elle constitue le lieu idéal

pour profiter de spectacles de grande qualité. SCÈNE ZÉNOB : Fervent partisan de la vie intellectuelle et culturelle de Trois-Rivières, le Zénob présente des artistes pour qui l'arrangement des mots n'a d'égal que les arrangements musicaux. Chanson française, auteur-compositeur-interprète ou musique du monde, des textes riches en émotion et de douces mélodies vous attendent dans une ambiance intimiste¹¹³.

On y retrouve donc, côte à côte, des scènes de petite à grande taille. La différence principale avec ces cas déjà traités, c'est que la scène s'inscrit souvent dans un décor extérieur, en plein air.

L'espace liminaire est lui aussi tributaire de la disposition de la scène et du public, qui ne répond *a priori* à aucune règle réellement clairement établie. Du méga-événement visant 15 000 personnes, où la scène est surélevée de 5 mètres et où le premier spectateur est à 15 mètres de celle-ci, à la petite scène ambulante en pleine rue, tout y passe. Souvent, comme c'est le cas avec la scène principale du FestiVoix, l'organisation essaie de rejoindre le plus de spectateurs possible en apprêtant le lieu autant par des places assises que debout. C'est donc sous le signe de la variété que s'établit l'espace liminaire des scènes événementielles.

Autant de variété signifie clairement, pour le chansonnier, que celui-ci doit réussir à faire la juste part entre ses désirs posturaux, soit sa mise en scène de base, et la flexibilité scénique dont il devra faire preuve pour être bien reçu selon

¹¹³ FestiVoix de Trois-Rivières, *Programmation : par scène*, [En ligne], 2011, < <http://www.festivoix.com/html/programmation/programmation.php> > (page consultée le 25 juin 2011).

les particularités du public. Évidemment, l'artiste doit rester lui-même, comme le dit l'expression consacrée, mais s'il est habile, il saura se servir de l'événement pour maximiser l'impact de son spectacle chez les spectateurs. Cela peut se faire par l'entremise des interventions sur la thématique de l'événement, d'une invitation à créer un sentiment de réunion (une danse, un refrain entonné, etc.) ou même, de changer les paroles : « Je sais que si je joue dans un festival un samedi après-midi, avec une ambiance familiale, de style pique-nique avec des enfants, je vais changer un " osti " par un " maudit " et je vais sélectionner mes chansons en conséquence¹¹⁴... ». Cela n'est pas sans rappeler un spectacle de Damien Robitaille à Tadoussac en 2008 où plusieurs enfants s'étaient massés devant la scène. Habile, le chansonnier leur avait improvisé quelques danses et mimiques que les jeunes spectateurs pouvaient reproduire pendant les chansons.

Il peut être avantageux, pour un chansonnier, d'avoir cette sensibilité envers ce que suggère un lieu de diffusion, comme celle que démontrent les propriétaires du Magasin général Lebrun : « On a fait ça pour avoir du fun, mon chum et moi. Nous, on n'est pas des fans de rock et de heavy metal... Le magasin en lui-même avait une personnalité. C'est plus lui qui a dicté notre style plus boîte à chanson, folk, jazz, blues, avec un peu de trad¹¹⁵. » Le succès de l'endroit est assurément lié à ce respect des éléments stratégiques fournis par le lieu d'énonciation.

¹¹⁴ Voir l'Annexe.

¹¹⁵ Isabelle Thibault, dans Marie-Josée Montminy, « Dans les petites salles... », *op. cit.*

Les conditions instrumentales d'énonciation du genre chansonnier

Une analyse posturale devrait prendre en compte les motifs textuels, la façon de gérer les conditions d'énonciation chansonnaire et, on l'a répété, la mise en scène. Analyser la mise en scène globale du chansonnier est de l'ordre du possible. Dans le concret, trouver les traces ponctuelles de cette intention scénique nécessite une observation très fine des gestes du chansonnier. Ces derniers sont porteurs de signes posturaux, puisque « c'est à travers [eux] que se fait l'identification du spectateur au personnage et la production de l'illusion référentielle¹¹⁶ ». Cette analyse de la gestuelle, liée à une sensibilité obligatoire aux paroles, rend méfiants certains spécialistes comme Patrice Pavis : « Si les choses sont déjà fort compliquées lorsqu'on imagine le seul geste pour en chercher le mode de signification et de codification, elles deviennent quasiment désespérées quand on fait intervenir la parole et qu'on examine son articulation avec le geste¹¹⁷ ». C'est devant cette difficulté avouée qu'il nous semble opportun d'alimenter les connaissances quant à la spécificité de la performance gestuelle chansonnaire. Ainsi, cette difficulté dont parle Pavis nous mène à l'élaboration des bases familières du geste physique chansonnier afin, ensuite, d'en faciliter l'analyse en relation avec les paroles.

¹¹⁶ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, « Arts du spectacle : spectacles, histoire, société », 1996, p. 96.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

L'auteur-compositeur-interprète construit sa mise en scène à partir d'impondérables qui jaugent la performance sur scène, créant « une contrainte, un cadre de départ relativement invariant, au sein duquel chaque artiste va développer sa propre grammaire, sa propre sémantique¹¹⁸ ». Ce cadre, duquel nous essaierons de cataloguer les éléments constitutifs les plus invariables, régit la majorité des spectacles chansonniers. Ceux qui s'en écartent, car c'est bel et bien possible d'y arriver, font preuve d'originalité.

Il est clair que pour l'interprète du style de Jacques Brel ou de Pauline Julien, « l'attitude corporelle, en particulier les gestes des bras et des mains, sont les enveloppes du rite de la chanson¹¹⁹ ». Évidemment, on ne peut nier l'importance de la gestuelle dans l'élaboration d'une mise en scène, d'une posture. Or, pour le chansonnier, cousin de l'interprète, cette affirmation d'Armand Chouinard ne tient qu'à moitié. Le chansonnier ne peut souscrire à une « enveloppe » parfaitement efficace de par sa définition même. On verra que s'il partage la nécessité d'assurer la projection de sa voix avec l'interprète, il doit composer avec des conditions instrumentales d'énonciation autres, qui encadrent de façon plus serrée ce « rite de la chanson » dont parle Chouinard.

¹¹⁸ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, « Langages et société », 1981, p. 61.

¹¹⁹ Armand Chouinard, *Ta chanson... c'est ma vie : de l'interprétation personnelle par la chanson*, 2^e éd., Paris, Mame, 1968, p. 99.

L'amplification de la voix

Au même titre que l'interprète, le chansonnier doit d'abord assurer la projection de sa voix. C'est, disons, une relative obligation pour un spectacle réussi. De par sa captation limitée, le microphone crée un cadre gestuel que le chansonnier doit respecter. Cet impondérable de la performance chansonnière oblige le chanteur à restreindre ses mouvements corporels afin d'être dans le champ de captation du micro lorsqu'il vocalise. Afin que sa voix soit projetée, la bouche de l'artiste doit se trouver à l'intérieur du rectangle doublé, illustré dans la photo de Philippe Proulx à la droite. Évidemment, tous les microphones n'ont pas la même sensibilité et la dimension du cadre peut varier sensiblement, mais le cadre en tant que tel est quant à lui invariable dès qu'il y a amplification de la voix. Cela limite donc l'énonciation par la gestuelle tant du côté du chansonnier que de l'interprète.



Ceci dit, c'est pour cette raison que, souvent, l'interprète détachera le microphone de son pied de soutien afin de se procurer une plus grande liberté de mouvement sur scène. Quant au chansonnier, et ce sera le sujet de la prochaine section, cette liberté est entravée par la gestion de l'instrument. C'est pourquoi certains font preuve d'inventivité pour pouvoir maximiser l'occupation de la scène. Le cas du spectacle *Chansonnier* de Daniel Boucher, auteur-compositeur-interprète québécois, est probant. Faisant appel aux connaissances de Michel Rivard pour

sceller la mise en scène de son spectacle, Daniel Boucher souhaite revenir aux sources avec une scénographie très dépouillée (une guitare et une chaise), mais il compte utiliser tout l'espace scénique, « profiter de chaque recoin de la scène¹²⁰ », ce qui détonne de la façon traditionnelle de gérer cet espace, immobile, à la Brassens. Dans la section bonus du DVD de la captation *live*¹²¹ du spectacle, on voit clairement que Michel Rivard et Daniel Boucher laissent tomber le classique pied de micro pour innover en optant plutôt pour le micro-casque, habituellement utilisé par les artistes de comédie musicale. C'est un choix habile qui, moyennant une petite adaptation de Boucher, lui permet de remplir physiquement tout l'espace offert par la scène. Cela lui permet de performer dans des zones inattendues, comme sur une chaise. On ne sait si le geste est volontaire, mais on ajouterait que le micro-casque beige se fond relativement subtilement sur la



peau du chansonnier et que cela crée un effet de proximité avec le public, celui-ci ne ressentant plus la structure d'amplification sonore qui se place nécessairement comme intermédiaire entre lui et l'artiste. Voilà une façon moderne d'actualiser un principe familier du monde chansonnier que Michel Rivard, directeur artistique du spectacle, assume et applaudit dans un petit mot laissé à Boucher publié dans le livret : « Cher Dan, un gars, une guitare, une chaise... très bonne idée ! Ce n'est pas un retour à la source, c'est la source qui revient d'elle-même. Je serai dans la salle.

¹²⁰ Daniel Boucher, dans MusiMax, *Musicographie québécoise : Daniel Boucher*, Montréal, 2007, 60 min, 2007, (diffusée le 10 juillet 2011).

¹²¹ Daniel Boucher, *Chansonnier*, Boucane bleue, 2007, CD-DVD.

Gros merde ! Michel " Flybin " Rivard¹²². » Il y a dans ce processus scénique la preuve qu'une réflexion sur les conditions instrumentales d'énonciation de la chanson peut permettre d'atteindre une mise en scène plus près de nos objectifs (de notre posture !), comme c'est le cas avec cette proximité créée entre Boucher et le public, qu'on entend réagir promptement sur l'enregistrement.

La gestion de l'instrument

Ce qui distingue véritablement le chansonnier de l'interprète, en ce qui a trait aux conditions physiques d'énonciation, réside dans le fait qu'il assure lui-même une partie ou l'entièreté de son appui musical. Autrement dit, il joue de la musique en chantant. On se rappelle la définition du chansonnier fournie en 1965 par Stéphane Venne, où il spécifiait qu'il devait performer « idéalement sans autre accompagnateur que lui-même à la guitare ou au piano¹²³ [...] ». Bien que le chansonnier soit aujourd'hui plus souvent accompagné, il reste que techniquement, la capacité de manipuler un instrument pendant la majeure partie du spectacle distingue encore le chansonnier du chanteur à voix. Cet instrument fait office de second cadre de la performance gestuelle, s'ajoutant à celui illustré plus haut, créé par le microphone. La gestion de la guitare et du piano, les deux instruments les plus privilégiés par les chansonniers québécois, pose un cadre concret qui limite les options pour développer une « attitude corporelle », selon l'expression utilisée par Armand Chouinard plus haut, aussi nécessaire à l'élaboration d'une posture.

¹²² Michel Rivard, dans *Ibid.*

¹²³ Stéphane Venne, dans Gayle Bégin, *Héritages idéologiques et culturels de l'Ordre de bon temps et de la génération de l'Hexagone dans la création du premier réseau de chansonniers au Québec*, M. A. (lettres), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2009, p. 79.

Prenons Damien Robitaille en démonstration pour définir brièvement le rôle de l'instrument musical dans la mise en scène de la gestuelle du chansonnier. Se référer aux photographies à la droite permet de voir qu'il se doit d'interrompre son jeu de guitare s'il veut gesticuler librement avec ses mains. Le même principe s'applique également au piano, qui crée lui aussi un cadre gestuel et spatial qui occupe chacun de ses dix doigts en plus de le limiter à la position assise. Cela se transpose aussi à Philippe Proulx, comme nous le verrons. En performance, la gestuelle par l'entremise de ses bras et de ses mains est quasi inexistante, puisqu'il s'accompagne constamment de ses instruments à corde (guitare classique, guitare électrique, ukulélé) et qu'ils monopolisent l'usage de ses deux bras. Pourtant, il s'en dégage tout de même un sens à travers sa posture physique et sa façon de jouer de la guitare.



Malgré l'instrument qui vient agir comme obstacle à une aisance scénique, les deux arrivent à imposer une gestuelle d'où se dégage une attitude, une personnalité. Chacun développe sa posture en réaction aux exigences instrumentales qu'impose le genre chansonnier. Ainsi, le public est invité à être attentif au corps du chansonnier qui, malgré ces cadres, a encore une pointe de liberté qui permet d'envoyer des signes posturaux. Les mimiques faciales, la façon de placer la guitare, le mouvement du bas du corps (le bassin d'Elvis Presley faisait aussi son effet, même avec une guitare à la main) et des épaules sont des exemples

de zones où le chansonnier peut développer un style gestuel personnel et analysable.

Synthèse théorique

Lorsque la théoricienne et professeure à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal, Josette Féral, élabore sa réflexion sur la performance, dans un article intitulé « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », elle pose les bases de ce que nous avons vu de façon spécifique jusqu'ici. C'est-à-dire que, selon elle, on doit décortiquer la performance scénique à partir de ces trois jalons :

- 1) La relation qu'institue la performance entre l'artiste et les spectateurs, les spectateurs et l'œuvre d'art, l'œuvre d'art et l'artiste.
- 2) Manipulation de l'espace que le performeur vide pour le découper et l'habiter.
- 3) Manipulation à laquelle la performance soumet le corps du performeur, élément fondateur et indispensable de tout acte performatif¹²⁴.

Grosso modo, cela correspond à la trajectoire de notre pensée sur la mise en scène chansonnière. D'abord, la relation entre l'artiste, l'œuvre et le récepteur a été traitée à travers l'approfondissement du concept de posture au premier chapitre,

¹²⁴ Josette Féral, « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, dir., *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1985, p 126-127.

qui ne s'établit qu'en fonction de cette considération mutuelle entre le chansonnier et son public. Après avoir traité ces manipulations posturales, il restait à voir l'incontournable qui existe en chanson, les bornes entre lesquelles le chansonnier pose les fondations de sa mise en scène. Cela a mené à déterminer quelles conditions spatiales le chansonnier contemporain doit-il manipuler pour établir cette dite posture. C'est de cette façon qu'il arrive véritablement à « habiter » l'espace, pour utiliser la terminologie de Josette Féral. Et à travers la lorgnette de ce mémoire qui permet de se rapprocher de plus en plus de la performance en tant que telle, nous avons traité des conditions instrumentales de la performance chansonnière afin de pouvoir analyser les signes corporels de la mise en scène et distinguer l'artifice scénique de l'obligation performative.

Certes, une part d'inconscience ou d'insouciance est nécessaire à l'écriture d'une chanson, mais on peut désormais supposer fortement que l'auteur-compositeur-interprète, devant la page blanche et guitare à la main, fantasme intérieurement sa personnalité artistique, mais, aussi, sa scène et son public. L'ambiance imaginée motive divers choix esthétiques qui répondront positivement ou non à cette intuition. En prenant une foulée supplémentaire, on présume aussi l'inverse : avec sa posture en tête et en connaissant les rituels de ses lieux habituels de diffusion, le chansonnier adapte sa performance (les trois jalons de Féral) et, tant au niveau rhétorique qu'actionnel, selon son habileté, recrée pour être complètement en phase avec ses désirs posturaux.

Le troisième chapitre servira à vérifier cette hypothèse voulant que le texte conduit à la posture mais que la posture conduit aussi au texte, tout comme à la façon de le performer. Cette démonstration permet d'en arriver à considérer que le spectacle chansonnier est parsemé de ces opportunités où le chansonnier joue et rejoue sa posture artistique. Voilà d'ailleurs l'entreprise du chapitre subséquent, consacré à la façon typique d'élaborer et d'occuper une posture chansonnrière. Cela se fait par l'entremise de ces deux pôles que le chapitre présentera comme désormais liés : création littéraire (écriture et réécriture) et mise en scène (performance, gestion des conditions d'énonciation).

Le corpus de Philippe Proulx m'est apparu comme étant celui à prioriser dans le cadre de ce mémoire. D'abord, d'un angle strictement personnel, j'apprécie son œuvre et, par un phénomène très simple de consommation habituelle, en connais les moindres détails. Depuis les approximatives dix dernières années où je consomme de la culture chansonnrière, ayant assisté à quelque quatre cents spectacles, je suis la carrière de Pépé et le décompte de ses spectacles auxquels j'ai assistés frôle les quarante. Je l'ai vu performer dans des conditions étendues (émissions de télévision, cafétérias d'écoles secondaires (collégiales et universitaires, aussi !), bistros, bars calmes, bars survoltés, feux entre amis, Woodstock en Beauce, Centre Bell, Plaines d'Abraham, le midi, le soir, la nuit) et cette versatilité permettra de constater l'ampleur des possibles scéniques qu'offre le spectacle chansonnier. De plus, certains hasards ont fait que nous avons souvent pu échanger sur différents aspects de son métier. Ces échanges se sont renforcés

lors de ses conférences-spectacles que j'ai animées à l'hiver 2005 à l'Université du Québec à Trois-Rivières sur son processus créatif et à deux reprises (hiver 2008 et automne 2010) au cégep de Trois-Rivières sur les hauts et les bas de sa carrière. Proulx apprécie la réflexion et, plus commode encore, ne dédaigne pas de la partager et de la confronter. Il a accepté avec empressement de participer à une entrevue dans le cadre de ce mémoire. Le verbatim paraît en annexe.

CHAPITRE 3

POSTURE ET MISE EN SCÈNE CHEZ PHILIPPE PROULX : UNE REPRÉSENTATION CHANSONNIÈRE DE L'AUTHENTICITÉ

Voyons maintenant quelle image ressort lorsqu'on assemble les éléments d'analyse, espérant bien démontrer que notre vision de la posture n'en est pas une d'« étiquette commode derrière laquelle amalgamer des phénomènes et des procédés de nature très (trop ?) différente¹²⁵ », mais qu'elle sert bel et bien, pour nous, de concept-clé liant les constituants spécifiques du mode de fonctionnement du genre chansonnier. L'activité artistique de Philippe Proulx, alias Pépé, servira de modèle afin de vérifier ce postulat.

¹²⁵ Valérie Stiénon, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur* », *COntEXTES*, [En ligne], 2008, < <http://contextes.revues.org/index833.html> > (page consultée le 3 janvier 2009).

Situer la posture de l'auteur-compositeur-interprète s'avère être la première étape conceptuelle vers une démonstration efficiente, en plus de familiariser le lecteur avec le corpus utilisé. Conformément à ce que nous avons vu au premier chapitre, nous établirons son positionnement tant par la disposition textuelle qu'actionnelle : « Cet axe de valeur peut être mobilisé de manière extra-littéraire (l'authenticité comme propriété d'un auteur [...]) ou intra-littéraire (l'authenticité comme propriété d'un style [...])¹²⁶ ». Tel que l'indique le titre du chapitre, on a attribué une posture d'authenticité à Pépé, que l'on expliquera. On verra de quelle façon cette identité posturale s'est construite textuellement et dans quelle mesure le parolier l'a entretenue avec sa plume. Le même processus s'appliquera à la dimension actionnelle où, en s'interrogeant sur l'extra-rhétorique, quelques préceptes liés à la gestion des conditions d'énonciation collaboreront à l'étude des stratégies déployées par Proulx pour que son image participe à cette identité authentique. Enfin, la dernière partie de l'analyse de la posture de Philippe Proulx se penchera sur la mise en scène de ses chansons. Cette dernière étape est cruciale dans l'avancement de notre argumentaire puisqu'elle oblige à manipuler la vraie matière : les mécaniques de l'écriture et du spectacle. Cette entreprise de dissection n'est pas si simple, comme en fait foi cette anecdote inspirante de Stéphane Venne, invité à donner un cours sur le métier de chansonnier aux apprentis de *Star Académie* :

¹²⁶ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 79.

J'ai commencé mon laïus en leur tendant un piège. Un piège amical et instructif. Je leur ai dit : « Décrivez-moi ce qui vous fait juger, quand vous entendez une chanson pour la première fois, que c'est une bonne chanson. » [...] Tous, l'un après l'autre, m'ont décrit les émotions qu'ils ressentent à la première audition d'une chanson, le plaisir qu'ils avaient à la chanter, le fait que la chanson leur restait dans la tête, qu'elle continuait à *opérer* même longtemps après l'édification, un peu comme un arrière-goût plaisant après un bon repas. Exactement les réponses que j'attendais. De *mauvaises* réponses.

Alors, j'ai refermé le piège, que je leur ai dit, je vous ai posé une question sur une chanson, et vous m'avez tous – TOUS ! – répondu en me parlant de VOUS, mais PAS de la chanson. Vous m'avez répondu en tant qu'auditeurs, en tant qu'amateurs de chansons, en tant que consommateurs. C'est bien. Mais si vous voulez devenir des professionnels, il faut pouvoir parler DE LA CHANSON, il faut voir ce qu'il y a DANS la chanson qui vous fait tel ou tel effet. [...] Et là-dessus, je me suis mis en frais de leur faire la démonstration que tous les effets que produit une chanson ont des *causes*, que ces causes sont matérielles, audibles et localisables [...]. J'ai dit à mes académiciens qu'avec l'expérience et certaines notions de base, on peut déceler dans une chanson tous les rouages qui sont à la source de l'émotion qu'elle produit, toutes les causes de son *ambiance*¹²⁷.

Venne, expérimenté, touche juste et nos propos se rejoignent lorsqu'il place en italique le mot « ambiance ». La mécanique scénique, de fait, est comparable à la construction d'une chanson en ce qui concerne l'émission de signes puisqu'elle est, elle aussi, échafaudée à partir de stratégies servant à maximiser son efficacité, son « ambiance », qu'on sait dorénavant fantasmée par les désirs posturaux. Le dernier élan servira donc à montrer qu'au bout du compte, au même titre que la

¹²⁷ 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*, Montréal, Stanké, 2006, p. 404-405. L'auteur souligne.

construction d'une chanson, il y a dans le spectacle chansonnier ce que l'on a appelé des moments de pivotement potentiel. Souvent gérés dans une presque instantanéité, ces moments donnent lieu à des choix qui dictent la réception et, donc, que l'on espère en harmonie avec nos intentions posturales. Ces pivots potentiels prennent plusieurs tournures, on le verra, mais nous touchent en tant que littéraire étant donné que l'écriture même de la chanson est affectée par ces opportunités scéniques de rejouer la posture, de la faire « pivoter ».

De la simplicité comme leitmotiv

Depuis le début de sa carrière professionnelle, que l'on peut fixer à la parution de son album *Pépé et sa guitare*¹²⁸ en 2003, Philippe Proulx s'efforce de positionner une posture relativement inchangée dans le panorama de la chanson québécoise. Cette stabilité est opposée au tracé postural volontairement plus sinueux de Damien Robitaille que le premier chapitre a illustré, mais il faut bien comprendre que l'un ne prévaut pas sur l'autre. Ce choix de corpus montre justement que plusieurs parcours sont disponibles au chansonnier pour arriver à des fins artistiques intéressantes. Donc, dès le premier album, Philippe Proulx est reconnu pour dégager une simplicité qui, pour emprunter le lexique conceptuel de Jérôme Meizoz, se bâtit à travers une authenticité bien reçue.

¹²⁸ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, *Pépé et sa guitare*, Jane Caboché, 2003, CD.

Dès la réception du premier album, on lui demande souvent d'expliquer la raison du pseudonyme Pépé. Ce choix s'inscrit dans cette première foulée posturale axée sur la simplicité :

J'ai choisi Pépé parce que, de un, ce sont mes initiales. Pour Philippe Proulx, voilà. Je n'ai jamais été bon pour trouver des noms de groupe, mais je trouvais que c'était simple à retenir et sympathique. Quelqu'un de « pépé », c'est quelqu'un qui a de l'énergie. [...] Le concept derrière ça, c'est qu'il n'y en a pas. C'est moi, tout cru, qui chante mes chansons et qui espère que tu vas les aimer¹²⁹.

Évidemment, ici, le littéraire verra un léger paradoxe poindre de ces propos : un nom d'emprunt cache nécessairement l'identité civile de l'artiste. La racine grecque, *pseudônumos*, renvoie d'elle-même à cette idée puisqu'elle signifie « qui se donne un faux nom ». C'est cette stratégie théoriquement invraisemblable qui rend la réflexion sur le pseudonyme de Philippe Proulx intéressante. D'un côté, il répète qu'il sert à simplifier la mémorisation et qu'il est simple à comprendre, comme lui. Car c'est effectivement lui, Pépé, et non un personnage inventé de toutes pièces. D'un autre côté, il est bel et bien conscient de l'espace obligé qui se crée entre sa personne et le personnage sur scène : « Même si je dis que Pépé, c'est moi, les gens se mettent quand même à avoir leur propre idée de qui tu es et leur propre interprétation de qui tu dois être¹³⁰... ». Ainsi, après avoir avoué qu'il y a une légère différence entre les personnalités de Philippe Proulx et de Pépé (« Sur scène, je suis

¹²⁹ Voir l'Annexe.

¹³⁰ *Ibid.*

beaucoup plus énergique que dans la vie¹³¹ »), on lui a demandé par quel moyen il arrive à gérer ce dédoublement de personnalité alors qu'au fond, il crée un flou en offrant au spectateur un personnage aux intentions authentiques :

C'est une question de compromis. C'est vrai qu'il y a une « switch on/off » quand *je* monte sur scène... La différence entre Philippe Proulx et Pépé, c'est que Pépé est un peu plus sûr de lui. *Il* arrive avec l'intention de performer le gaz dans le tapis pour donner l'impression que *je* donne toujours le meilleur show du monde. Il se justifie pas mal moins, il sait ce qu'il fait. Il montre sa vulnérabilité des fois, mais c'est calculé, c'est une carte pour aller chercher la sympathie du public. C'est un peu un jeu d'acteur¹³².

Surlignée ici par l'italique, la transition du « je » au « il » est particulièrement révélatrice de l'ambiguïté qu'entraîne la gestion d'une posture d'un personnage qui fusionne identités civile et artistique. Cela confirme ce qu'avancait Jérôme Meizoz à ce sujet : « La posture décolle en quelque sorte de l'homme civil¹³³ » et « l'image donnée de soi se fait théâtre¹³⁴ [...] ».

Après analyse, Philippe Proulx déploie tout de même une stratégie posturale qui le rapproche de l'authenticité qu'a remarquée Jérôme Meizoz quand il s'est penché sur le cas de Henry Poulaille. Évidemment, le trajet réflexif pour arriver à ce constat diffère un brin, Poulaille étant un romancier majoritairement actif pendant

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.* Nous soulignons.

¹³³ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 92.

l'entre-deux-guerres. Meizoz reste par ailleurs ouvert à considérer ces différentes façons d'occuper une même posture : « [...] il faut préciser l'usage que Poulaille fait de la notion d'authenticité¹³⁵. » Il ajoute, dans une métaphore qui touche particulièrement le sujet de notre mémoire : « Chaque écrivain joue sa propre partition sur cette gamme de questions [reliées à la posture]¹³⁶. » Dans le cas du romancier Poulaille, voici à partir de quels repères on peut remarquer comment se développe sa posture liée à l'authenticité :

L'authenticité serait d'abord une qualité morale, plus précisément courage ou audace dans le témoignage de l'écrivain-travailleur, évoquant sa condition sans détour, et sans singer le bourgeois. [...] Second usage, d'ordre esthétique celui-là : littérairement, le terme « authentique » s'oppose à artistique, un type d'écriture ou un « ton » inverse de l'esthétisme, propriété bourgeoise selon Poulaille¹³⁷.

Défendre la posture d'authenticité par une opposition à la bourgeoisie relève davantage d'une stratégie liée au début des années 1930. La catégorie analytique que Meizoz nomme les « postures d'authenticité militante¹³⁸ » est aujourd'hui quelque peu transformée et répond davantage à un usage plus près de l'« anti-protocolaire¹³⁹ », de la familiarité. C'est ce type de posture qu'occupe Proulx.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 75-76.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 80.

Pépé, une représentation textuelle opérante de l'authenticité

À même la réflexion de Jérôme Meizoz sur les comportements littéraires liés à l'authenticité se trouvent différents concepts qu'il est bon de rappeler en début de parcours analytique. Certains d'entre eux, en plus de l'anti-protocolaire et de la familiarité déjà mentionnés, éveilleront notre sensibilité de chercheur à l'orée de l'étude des chansons de Pépé. Au fil du cinquième chapitre de *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, intitulé « L' " authenticité " comme posture : Henry Poulaille, C. F. Ramuz, Jean Giono¹⁴⁰ », Meizoz évoquera tour à tour la loyauté au lieu d'origine, la transparence, la modestie obligée, le dédain du pittoresque et, ultimement, il dira qu' « être authentique, c'est alors voir et dire le monde populaire " de l'intérieur ", et non du dehors¹⁴¹ [...] ». Quant à Philippe Proulx, on peut d'ores et déjà avancer que la modestie et la familiarité, ainsi que son rapport à la langue, marquent son appartenance à une posture d'authenticité qui se découvre à travers un ton plutôt autobiographique.

L'autoreprésentation : premier jalon d'une authenticité assumée

À deux reprises, soit sur les disques *Fakek'choz*¹⁴² et *100 % bœuf*¹⁴³, qui ont tour à tour succédé à *Pépé et sa guitare*¹⁴⁴, Philippe Proulx présente une chanson qui expose, à sa façon, le fruit d'une réflexion sur son parcours de chansonnier. Les

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 75-100.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁴² Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, *Fakek'choz*, La tribu, 2005, CD.

¹⁴³ *Idem*, *100 % boeuf*, La tribu, 2007, CD.

¹⁴⁴ *Idem*, *Pépé et sa guitare*, Jane Caboché, 2003, CD.

titres sont, dans l'ordre des albums mentionnés, « La mission¹⁴⁵ » et « La solution¹⁴⁶ ». Dans chacune d'entre elles, Proulx positionne ses intentions posturales en fonction d'une authenticité assumée. Même si on ne peut réellement la souhaiter parfaite en fonction de l'image de soi que projette automatiquement tout projet d'écriture, cette transparence que confère l'autoreprésentation mène quand même le récepteur aux desseins du chansonnier de façon plus directe que la fiction¹⁴⁷. Le métadiscours de ces deux chansons fait ressortir un trait philosophique majeur chez le chansonnier, celui de ne pas se prendre au sérieux. De faire dans une simplicité souriante, sans toutefois éviter les questionnements caractéristiques à l'humain, car c'est aussi cela être authentique. La légèreté et la modestie traversent son œuvre et d'y être attentif a servi à accoler l'analyse de la posture de Philippe Proulx à l'authenticité.

On remarque, dans l'œuvre de Proulx, une forte présence du « je ». Parfois, il réfère précisément à son statut de chansonnier (« La mission », « La solution », « Fakek'choz », « Les yeux bruns » et « Su'mes toilettes » malgré le cabotinage) alors que d'autres fois, le spectateur averti sent qu'il s'agit davantage du personnage (« Bobette Bob », « Bourrée d'fond d'bag », « La couille », « L'alcool »). Si l'habileté du récepteur doit être spécifiée, c'est que certains sont tellement

¹⁴⁵ *Idem*, « La mission », *Fakek'choz*, La tribu, 2005, CD, piste 22.

¹⁴⁶ *Idem*, « La solution », *100 % boeuf*, La tribu, 2007, CD, piste 4.

¹⁴⁷ C'est une difficulté que souligne Valérie Stiénon, affirmant qu'« il reste en effet à traiter la délicate question de la construction de l'image de soi non dans du métadiscours critique (entretiens, préfaces) ou de l'autobiographie, mais dans une production fictionnelle dont les médiations sont complexes. » (Valérie Stiénon, *op. cit.*)

mystifiés par l'authenticité de Pépé qu'ils confondent la tranche de vie chansonnière et la vie constante du chansonnier :

Il y a des gens qui viennent me voir après les shows pis y sont sûrs que je vais fumer quinze joints et virer une brosse avec eux après. D'autres viennent me voir pour me dire qu'ils ne veulent pas me déranger, mais ils veulent prendre le temps de me dire que ma musique leur fait du bien et j'ai l'impression que celui-là comprend mieux qui je suis et ce que je fais dans la vie. L'autre pense que je fais juste le party... c'est vrai que je fais pas mal la fête, mais, heu... je travaille en crisse aussi. [...] Il y a des chansons que je ne joue plus en spectacle. J'ai fait des chansons sarcastiques comme « Ostie qu't'es laid » et « Gros tas ». Moi, je me suis fait écœuré quand j'étais petit, pis je ne suis pas un vrai baveux. Mais à cause de l'interprétation *live*, certains le prennent au premier degré et pensent que je suis un baveux pis un brosseux continuuel. Pis ça, ça ne me tente pas de laisser ça comme image¹⁴⁸.

On peut avouer qu'il y a une possibilité d'être embrouillé quand, dans « La mission », l'auteur-compositeur-interprète fait référence à lui-même en s'appelant « Pépé Proulx », mêlant donc le nom de scène au nom civil : « [Les femmes] connaissent Pépé Proulx / Il ne se prend pas au sérieux / C'est juste comme ça qu'il est heureux¹⁴⁹ ».

Dans le cas de Proulx, l'importance du jeu est annoncée dès le départ, limitant les exemples de mystification. Vers la fin de « La mission », qui traite de l'approfondissement des paroles, le chansonnier s'avance à ce sujet :

¹⁴⁸ Voir l'Annexe.

¹⁴⁹ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « La mission », *op. cit.*

Voilà ! J'ai rempli la mission
 De transmettre une vraie opinion
 Faudrait-tu que j'sois plus engagé
 Moi j'pense pas faque faites-moi pas chier
 Je le sais que c'est bien de se questionner
 Ça veut pas dire qu'il faut pas déconner
 Avec toutes les vulgarités
 Pis les accents que j'peux me donner¹⁵⁰.

Cette chanson répond directement aux critiques qui lui ont reproché cette légèreté et cette façon un peu crue de raconter les choses. Or, il est important de comprendre que pour lui, ce jeu participe à son authenticité, car même les exagérations font partie des intentions posturales qui le rapprochent de lui-même. Voilà une façon de dicter les lignes directrices du pacte de lecture :

Des fois, j'aime ça volontairement me laisser aller, déconner, juste de dire des niaiseries, décrocher, penser à rien et envoyer des images connes. Moi, ça m'amuse. Je sais que ça peut avoir l'air de se mettre des bâtons dans les roues pour certains ; c'est un genre d'humour qui ne peut pas plaire à tout le monde. Les oreilles sensibles... Qu'est-ce que tu veux, je n'ai pas les oreilles sensibles, moi. Ça me fatiguerait et je finirais par haïr ce que je fais si je faisais juste des affaires propres ; j'ai besoin de me salir un peu les mains des fois¹⁵¹...

On ne peut analyser les chansons de Philippe Proulx sans comprendre que ce ton indocile n'est pas vraiment amplifié et qu'il fait tout simplement partie de lui : « Des fois, j'pense qu'on peut pu faire d'la musique juste pour le fun / [...] / Il

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Philippe Proulx, dans Patrick Ouellet, « La mission », *Voir*, [En ligne], 15 juin 2006, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=44158> > (page consultée le 29 juillet 2011).

faudrait sûrement que j'approfondisse mes paroles / Y'a du monde qui comprennent pas mes paraboles¹⁵² ! » Ses chansons, il les écrit pour lui-même, pour plaire aux spectateurs et non pour l'institution, pour les puristes : « Les puristes qui sont tristes resteront tristes / S'ils insistent avec le guitariste¹⁵³ ».

Sa chanson « La solution » (2007), qui commence par les vers « Demande-moi pas la solution / T'a trouveras pas dans ma chanson¹⁵⁴ », est venue rasseoir les intentions chansonniers de Proulx quelques années après l'écriture de « La mission », qu'il jouait en spectacle bien avant la sortie de *Fakek'choz* en 2005. On perçoit la stabilité de sa posture lorsqu'il y suggère encore de recevoir ses chansons avec un grain de sel et que son engagement personnel passe par la cause du plaisir, du bon moment :

Des tounes engagées, j'trouve ça ben bon
 Même que j'en fais à ma façon
 J'vas t'en faire une toune qui explose
 J'ai l'impression qui s'passe que'qu'chose
 On va l'avoir la vie en rose
 Pis la v'là moé ma bonne cause¹⁵⁵ !

Certes, cet usage de l'authenticité détonne de celle du corpus de Meizoz, mais le résultat est le même. Dans les deux cas, l'artiste brouille les cartes de la fiction en insérant une bonne part autobiographique qui le situe à « l'intérieur » du moule de

¹⁵² Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « La mission », *op. cit.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Idem*, « La solution », *op. cit.*

¹⁵⁵ *Idem*, « La mission », *op. cit.*

l'authenticité. Ici, le « je » se multiplie dans les chansons de Pépé, mais plus précisément encore, certaines chansons requièrent un pacte d'écoute différent de la part de l'auditeur qui comprend que celles-ci (« La mission », « La solution ») sortent du jeu dont il parle pour exprimer une intention chansonnière plus précise. C'est un récit sur la posture, finalement. De la méta-posture ! Ce serait donc logique de croire que lors de ces moments au ton autobiographique, perçus par le spectateur comme étant les plus « authentiques », les pivotements posturaux sont plus accessibles, prévisibles et potentiels, car le dialogue entre l'artiste et le public s'établit sans l'obstacle interprétatif des signes fictionnels.

De la familiarité entre Pépé et l'auditeur

Dans la recette de l'authenticité qu'a élaborée Philippe Proulx, la familiarité joue un rôle central. Pour le chansonnier, l'authenticité passe clairement par le besoin de faire sentir qu'il n'est pas au-dessus de son public, qu'ils sont d'égal à égal. N'entend-on pas les artistes dire qu'ils veulent être « proches de leur public » ? Cette proximité souhaitée se montre aussi dans le texte par différents procédés stylistiques et thématiques utilisés par Proulx.

- Par le pronom personnel

D'abord, si on a soulevé la forte présence du « je » dans l'écriture de Philippe Proulx, on peut en faire autant avec le « tu ». L'utilisation de la deuxième personne du singulier plutôt que du « vous » pour s'adresser au récepteur participe à cet

effet de familiarité. Entendu que le « vous » sert davantage aux situations plus formelles, souvent nées d'une hiérarchie à respecter ou d'une politesse entre les parties. Or, pour Proulx, la relation avec le récepteur passe par ce rapport de proximité et les nombreux « tu » en sont la preuve :

Un café, un bat, le matin
 Pars ta patate pis *tu t'sens ben* [...]
 Un café, un bat, le matin
 Si *t'en prends quat'*, *tu vas sentir un point*
*Tu t'déshydrates pis c'est malsain*¹⁵⁶.

D'autres chansons auraient pu servir d'exemple : « L'alcool¹⁵⁷ », « Botte-toi l'cul¹⁵⁸ », « Trop chiâleux¹⁵⁹ », « Toué tu l'as¹⁶⁰ », « Prendre d'la drogue¹⁶¹ ». On y remarque d'ailleurs que plusieurs chansons, comme « Prendre d'la drogue » et « Botte-toi l'cul » ont un ton plus directif, qui penche davantage du côté moralisateur. On pourrait dire que de faire la morale n'est pas une caractéristique propre à la familiarité. Or, c'est un piège que Pépé contourne :

Une question revient constamment quand il se prête aux entrevues: " Avec un tel talent d'écriture, pourquoi ne pas mettre tes mots au service d'idées politiques ou engagées ? " Là où plusieurs nous font la morale et crient haut et fort les prétendues solutions des mille et un problèmes de la planète, Pépé dénonce cette prétention. " Peut-être bien que mon engagement est plus philosophique que politique, démarre-t-il. Je veux pas

¹⁵⁶ *Idem*, « Un café, un bat », *100 % bœuf*, *op. cit.*, piste 3. Nous soulignons.

¹⁵⁷ *Idem*, « L'alcool », *Pépé et sa guitare*, *op. cit.*, piste 22.

¹⁵⁸ *Idem*, « Botte-toi l'cul », *100 % bœuf*, *op. cit.*, piste 1.

¹⁵⁹ *Idem*, « Trop chiâleux », *100 % bœuf*, *op. cit.*, piste 16.

¹⁶⁰ *Idem*, « Toué, tu l'as », *Fakek'choz*, *op. cit.*, piste 9.

¹⁶¹ *Idem*, « Prendre d'la drogue », *Fakek'choz*, *op. cit.*, piste 20.

commencer à prétendre avoir la solution parce que j'ai une belle plume et que je suis capable de bien parler. Juste à cause que je peux charmer le monde avec mes mélodies, je vais me mettre à leur dire quoi faire et décider de ce qui est bon dans la vie ? Je le sais pas ce qui est bon, je sais pas c'est quoi la solution pour sauver la planète. Je sais pas comment arrêter la guerre."¹⁶²

Tel qu'avancé par l'auteur de l'article, la morale qui traverse son corpus est plus souvent qu'autrement inverse au discours populaire :

Y'en a qui se font prescrire de prendre d'la drogue
D'la morphine pis ben pire, prendre d'la drogue
Prendre d'la drogue, y'a rien là c'est légal
... ma grand-mère dit que c'est normal¹⁶³.

Sinon, elle incite à revenir aux sources, à la simplicité et à l'authenticité, comme dans « Fakek'choz », pièce titre de son deuxième album :

La vie finit toujours par arranger les choses
C'est vrai en maudit peu importe la cause
Prends une pause, prends une dose
Si tu oses, écoute ce que la vie t'propose
Y'a juste toi qui peux la rendre rose
Ça fait que mon chum fakek'choz¹⁶⁴.

¹⁶² Marc-André Mongrain, « Pépé et sa guitare : simplicité volontaire », *Voir*, [En ligne], 21 septembre 2006, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=43822> > (page consultée le 9 août 2011).

¹⁶³ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Prendre d'la drogue », *op. cit.*

¹⁶⁴ *Idem*, « Fakek'choz », *op. cit.*, piste 3.

Dans ce passage, on remarque l'utilisation de l'impératif comme scellant de la relation de familiarité, puisqu'utilisé lui aussi à la deuxième personne du singulier. Pour Pépé, la morale est davantage utilisée comme un bon conseil d'ami que pour inciter à une quelconque valeur institutionnelle.

- Par les thématiques : modestie et transparence

De façon évidente, la modestie est une valeur à laquelle Philippe Proulx adhère et, par extension, elle transparait fortement dans les textes que chante Pépé. Elle permet aussi de relativiser l'aspect moralisateur précédemment évoqué. Rien n'est trop sérieux, et encore moins endoctrinant : « J'me prends pas pour un apôtre¹⁶⁵ ». Dans la même chanson, il dira : « J' préfère être niaiseux que de m'prendre au sérieux¹⁶⁶ ! ». Pépé « cherche la solution au problème¹⁶⁷ », mais n'entend pas détenir l'ultime solution. Parfois, même, il avoue que son cerveau surchauffe à trop penser et, avec du recul, s'en moque : « Des fois, j'pense que j'sais pu où j'chu rendu / Des fois, j'pense que j'chu totalement perdu / [...] / Des fois, j'pense que j'pense avec mon cul¹⁶⁸ ». Rien ne montre ici la posture de quelqu'un qui voudrait occuper un statut d'éminence quelconque, au contraire. Fait intéressant, cette authenticité par la modestie est bien reçue par les médias qui n'hésitent pas à transmettre cette impression :

¹⁶⁵ *Idem*, « Fakek'choz », *Fakek'choz, op. cit.*, piste 9.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Idem*, « J'pense que j'pense », *Fakek'choz, op. cit.*, piste 15.

Et si Pépé « augmente » son spectre sonore et branche ses instruments, il se permet quand même d'enregistrer des chansons, que dis-je, des tounes, qui sont désarmantes de simplicité. Et ça, c'est quand même une qualité rare puisque pour réussir l'exercice, il faut être d'une honnêteté totale et ne pas se cacher derrière des prétentions qui permettent, trop souvent, à certains musiciens de passer en douce certaines pièces qui ne vivent pas par elle-même¹⁶⁹.

Un autre trait qui précise son usage de l'authenticité est la transparence. On se rappellera que c'est Jérôme Meizoz lui-même qui en fait une caractéristique de cette posture¹⁷⁰. Quant à Pépé, le récepteur ressent cette transparence par l'entremise de l'accès au quotidien du chansonnier que celui-ci lui offre en chansons. Il y a dans cette stratégie le carrefour des autres traits thématiques, car celle-ci joue à la fois sur les plans de l'autoreprésentation, de la familiarité et de la modestie car rien n'est sacralisé, au contraire. L'exemple le plus probant de cette représentation du quotidien se trouve en la chanson « Su'mé toilettes¹⁷¹ », parue sur *Fakek'choz*. Le titre est évocateur, Pépé nous invite carrément là où il s'assoit pour « oublier [s]es p'tits tracas » et on devine la suite en complétant la rime... Sans allusion aucune à sa régularité, on a assurément accès ici à son quotidien. L'exercice de mettre un air sur ce moment plutôt intime pourrait être jugé un peu puéril s'il ne ressortait pas de cette tranche de quotidien une réflexion liée à sa façon de se considérer comme chansonnier :

¹⁶⁹ François Lemay, « Pépé, 100 % bœuf: critique », *Bande à part*, [En ligne], 23 avril 2007, < <http://www.bandeapart.fm/critiques/Entree.aspx?id=53264> > (page consultée le 9 août 2011).

¹⁷⁰ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷¹ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Su'mé toilettes », *Fakek'choz*, *op. cit.*, piste 10.

Peut-être que ça constitue pas une assez bonne raison
 Pour que j'vous en parle ou que j'en fasse une chanson
 Mais c'est quand j'suis ben installé assis sur mes toilettes
 Qu'il me pousse toutes sortes de bonnes idées
 J'me transforme en poète
 Quand j'ai autant de fun sur mes toilettes
 Moi j'trouve que ça mérite une chansonnette
 Pas trop longue, un moment donné y faut qu'j'arrête
 Quand j'me sens pu les jambes
 Ou qu'j'ai les pieds frettes¹⁷².

On remarquera ici la double allusion à une modestie chansonnière soutenue textuellement. D'une part, Pépé se présente comme fabricant de chansonnettes, définies par le dictionnaire comme de petites chansons sans prétention. Plus évocateur encore, le fait qu'il se « transforme » en poète montre qu'à la limite, le rôle de chansonnier n'en est qu'un d'emprunt et qu'il lui faut ce rite de passage pour avoir accès aux idées créatrices.

- **Attentions langagières**

Pour compléter ce qui concerne les stratégies textuelles utilisées par Philippe Proulx pour échafauder sa posture d'authenticité, un détour du côté du niveau de langue utilisé est nécessaire. Pour Meizoz, l'écrivain aux desseins d'authenticité doit éviter d'étaler un style ampoulé, trop ancré dans la littérarité : « Second usage, d'ordre esthétique celui-là : littérairement, le terme " authentique " s'oppose à artistique, un type d'écriture ou un " ton " inverse de

¹⁷² *Ibid.*

l'esthétisme, propriété bourgeoise selon Poulaille¹⁷³. » Comme dans le cas de Henry Poulaille, Philippe Proulx s'assure d'adhérer à cette philosophie posturale par l'entremise de « la fidélité à la langue parlée, qui garantit un tel ton¹⁷⁴ ». Devant les extraits des chansons citées à l'intérieur de ce chapitre, le lecteur de ce mémoire aura remarqué la transcription des paroles qui respecte davantage une grammaire de la langue parlée québécoise que les règles classiques de l'orthographe. Cette graphie est conforme à celle des paroles offertes dans les livrets d'album de Pépé. Le chansonnier fait constamment usage de la langue parlée dans ses chansons, sauf dans « La censure¹⁷⁵ », sur l'album *100 % bœuf*, où il élabore une métaphore filée qui lie la chanson et la confiture et ironise sur la propreté linguistique à laquelle on lui a suggéré de se plier dans sa carrière :

La censure, ça censure la moisissure
 Je voudrais être plus mûr dans mon écriture
 Devenir plus mature et faire de la bonne confiture
 J'apprécie la lecture et la bonne nourriture
 Si tu confis les mûres, tu perds le goût nature [...]
 La censure, ça censure la moisissure
 Devenir plus mature, ça viendra dans l'futur
 J'ferai de la bonne confiture
 ... mais j'garderai mon goût nature
 La censure, ça censure, oui ça c'est sûr
 J'deviendrai plus mature, meilleur en écriture [...] ¹⁷⁶.

À la lecture des paroles, on dénote un plus grand respect des marques orthographiques qui s'effacent habituellement à l'oral dans le français québécois,

¹⁷³ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « La censure », *100 % bœuf*, *op. cit.*, piste 5.

¹⁷⁶ *Ibid.*

telle la liaison soutenue entre le pronom et le verbe lors de la prononciation : « Je voudrais » plutôt que « J'voudrais ». Le signe le plus évocateur de cette intention ironique chez Pépé réside dans la deuxième moitié de la citation, où il annonce qu'il restera au naturel dans une langue plus syncopée. La syncope et l'élision, figures fortes du style littéraire québécois, marquent souvent l'oralité, car en supprimant une partie intérieure ou la fin d'un mot, l'écriture imite le rythme de la langue parlée. Pour le reste, l'écoute de la chanson au rythme très français, à la Brassens, permet d'en saisir plus facilement l'ironie, particulièrement due à la prononciation exagérée du chansonnier. Tout y est académiquement très placé : pas d'affrication du [t] devant le [yr] et aucune diphtongue n'y est perceptible. Cela détonne du reste de l'œuvre de Pépé, mais c'est pour mieux rappeler que cette couleur stylistique habituelle, soit un ton collé sur l'oralité, est volontaire et assumée.

Question de renchérir sur le même sujet, Philippe Proulx offre aussi un Pépé qui ne se tourmente pas avec la portée esthétique de ses chansons. Cela va de pair avec ce qu'avancait Meizoz à propos du ton, qui devait être l'inverse de l'esthétisme raffiné. On a soulevé plus haut, en analysant « Su'mé toilettes », la « chansonnette » qu'il estime faire. On pourrait aussi citer à nouveau « La mission », où il assume pleinement la simplicité de ses textes :

Ouais, j'le sais que j'fais des rimes en « é »
 Mais moé, tsé, j'ai rien contre la facilité
 Checkez ça aller :
 Lorsqu'elle se présente, moi ça m'enchante
 et je la chante comme ça m'tente
 Pis là j'la patente, pour que ma tante

trouve que ça rentre pis j'la présente
devant une foule de quarante cinquante soixante
pis j'monte la pente à vitesse lente¹⁷⁷.

Ainsi, cette facilité est assumée et sa confiance lui permet justement de jouer avec les clichés de la critique chansonnière pour créer un passage qui renforce sa posture d'authenticité.

Un air authentique dans la sphère actionnelle : quand une image vaut les mots

Au début de sa carrière, alors qu'il promeut l'album *Pépé et sa guitare*¹⁷⁸, Philippe Proulx ne se fait pas seulement appeler Pépé. L'homme est tellement souvent « accompagné de sa fidèle complice, sa guitare¹⁷⁹ » sur scène et dans la sphère publique que, cela jumelé au titre de son album, les gens l'appellent carrément Pépé et sa guitare. Et lorsqu'il n'a pas sa guitare ? On l'appelle encore Pépé et sa guitare. Philippe Proulx se moquera un peu de cette période et de cette blague récurrente en plaçant un faux extrait radio au tout début de l'album *Fakek'choz*, où il imite un animateur très énergique qui le recevrait comme invité : « Aujourd'hui, dans nos studios, nous recevons un natif de Saint-Basile-de-Portneuf. Il s'agit de... Pépé ! Mais cette fois, sans sa guitare, ha ha ha ha¹⁸⁰ ! ». Cette tendance s'explique tout de même par la présence continue de sa guitare entre

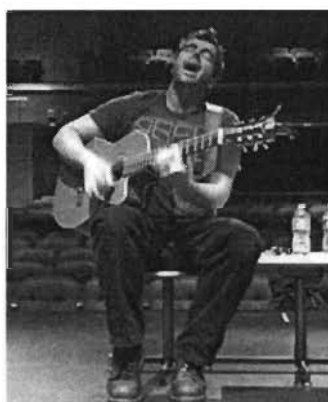
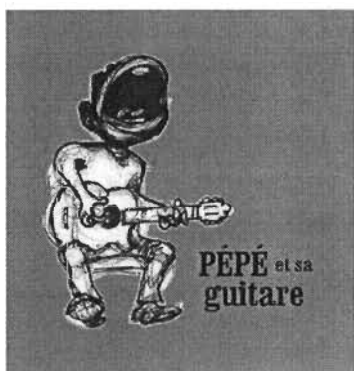
¹⁷⁷ *Idem*, « La mission », *op. cit.*

¹⁷⁸ *Idem*, *Pépé et sa guitare*, *op. cit.*

¹⁷⁹ Karine Gélinas, « Effet boeuf », *Voir*, [En ligne], 13 mars 2008, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=44158> > (page consultée le 9 août 2011).

¹⁸⁰ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Les croûtes », *Fakek'choz*, *op. cit.*, piste 1.

ses mains dans ce qui est présenté au public jusqu'à la sortie de *Fakek'choz* en 2005. À titre d'exemples, le premier album le montre, dessiné, à la guitare et au chant. À n'en point douter, malgré que cela ressemble à une caricature, c'est une image très représentative de la réalité et de la mimique de Philippe Proulx lorsqu'il chante. Il suffit de jeter un coup d'œil comparatif entre la pochette et la deuxième photo, prise sur le vif pendant une conférence-spectacle (automne 2010) au cégep de Trois-Rivières, pour s'en convaincre. Disons que la ressemblance est assez frappante et confirme l'étroite relation entre ce qu'il a choisi comme représentation dessinée et sa posture physique sur scène.



La troisième image a servi de matériel promotionnel, les producteurs n'ayant qu'à y ajouter les paramètres (lieu, date, heure, coût, etc.) du spectacle. On le voit encore, ici, avec sa guitare. La simplicité de ses vêtements, soit le fameux duo jeans/t-shirt, renforce aussi cette image. C'est une marque d'authenticité que de se présenter promotionnellement comme il se présente sur scène à ce moment : habillement semblable, seul, guitare en main. Cette photographie prise aux Francofolies en 2004 en témoigne :



À partir de *Fakek'choz* en 2005, Proulx montrera d'autres facettes de sa personnalité : « J'avais l'impression que je pouvais me le permettre, que les gens savaient déjà j'étais qui¹⁸¹... » Ce qu'il pouvait se permettre, c'est la touche de fantaisie qu'il souhaitait pouvoir présenter textuellement dans « La mission », mais sous le couvert d'images données au public. Entendons-nous, la personne n'est pas totalement effacée et une analyse de la seconde pochette (*Fakek'choz*, 2005) montre à la fois que son visage y est



apparent, mais aussi qu'il préserve son identité par l'écriteau « Pépé et sa guitare » et ce malgré plusieurs chansons au ukulélé. La posture de Pépé par l'image publique se développe lentement, selon ses intentions : « Faut se mettre des étiquettes pour se repérer dans la vie, pis après ça, les gens diront pu : " Pépé, c'est du ci, c'est du ça. " Ils vont dire : " Pépé, c'est du Pépé. " C'est ce que j'espère¹⁸². » Avec le temps, donc, Philippe Proulx ressent que la posture de Pépé s'est imposée suffisamment et hésite de moins en moins à la présenter de façon plus subtile, comme en témoigne la pochette du troisième album (*100 % bœuf*, 2007). Cet album est caractérisé par une plus forte présence de l'orchestration et du son électrique, ce qui explique sans doute qu'il ne s'annonce que sous le nom de Pépé, sans la mention « et sa guitare ». Aussi, on ne voit pas réellement son visage, qui n'apparaît que subtilement dans les stries de la tranche de bœuf.



¹⁸¹ Voir l'Annexe.

¹⁸² Philippe Proulx, dans Marc-André Mongrain, « Pépé et sa guitare : simplicité volontaire », *op. cit.*

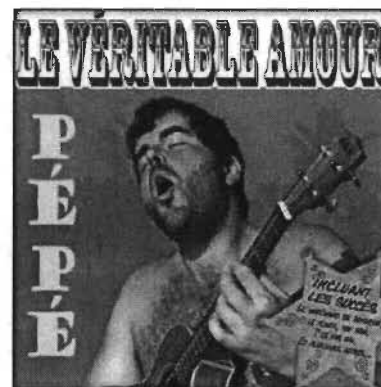
Quant à la continuité dans l'habillement, la série de photographies suivante montre que peu importe le concept des photos promotionnelles (2006-2007-2008), l'habillement simple (jeans et chandail à manches courtes) prédomine encore.



Il faut savoir que Philippe Proulx ne tient pas absolument à cet accoutrement, puisqu'il se présente parfois à la télévision habillé autrement. Comme on le verra avec sa mise en scène (et ses textes), il s'adapte en fonction de l'événement auquel il participe. On l'a vu à *Studio 12*, à Radio-Canada le 18 janvier 2010, donc dans un cadre un peu plus institutionnel, avec une chemise de style « cowboy ». Après tout, le country n'est-il pas le genre par excellence de l'authenticité ?

Dans la continuité avec *Le véritable amour*

Au moment d'écrire ces lignes, l'album *Le véritable amour*¹⁸³ vient d'être lancé sous l'étiquette de disques Indica. Bien qu'il soit difficile de saisir l'entièreté de sa portée posturale, question de proximité chronologique, on peut s'employer sans trop de risque à y faire ressortir la continuité de sa posture d'authenticité, lui qui se met presque à nu sur sa pochette pour son public.



Lancé via leur site Internet un mois avant la sortie de l'album en magasins, le message promotionnel d'Indica annonce avec fierté sa parution sous leur effigie et encourage certainement à s'y intéresser, mais notre sensibilité posturale y dénote surtout un argumentaire visant à convaincre que le chansonnier offre un produit artistique plus élaboré sans pour autant nier ses forces et son style musical d'auparavant : « L'artiste retourne aux sources tout en allant plus loin à tous les niveaux [...] dans une production qui mijote depuis quatre ans. Ce qui n'enlève rien au feeling de spontanéité qui a su conquérir les fans jusqu'ici. L'artiste ne renie pas le style guitare/voix [...] que les fans ont jusqu'ici tant apprécié¹⁸⁴. » Ainsi, Indica rassure les abonnés de longue date de Pépé et ne leur propose, pour utiliser un

¹⁸³ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, *Le véritable amour*, Indica, 2011, CD.

¹⁸⁴ Disques Indica, « Découvrez le véritable Pépé », *Indica.mu : nouvelles*, [En ligne], 11 octobre 2011, < <http://pepe.indica.mu/fr/nouvelles/le-veritable-pepe> > (page consultée le 13 octobre 2011).

vocabulaire près du marketing télévisuel, qu'une « version améliorée » du produit habituel.

Quant à l'œuvre même, Indica prétend que l'équipe de production, dirigée par Philippe Proulx qui tient aussi le rôle de réalisateur (c'est important de le noter, car il garde ainsi un plus grand pouvoir sur ce que le disque (textes, orchestrations, ambiance) projette comme posture), a volontairement privilégié « une sonorité qui s'apparente à un show *live*¹⁸⁵ ». Après avoir pris un tournant plus orchestré avec ses projets *100 % bœuf* et *Pépé goes français*, le chansonnier offre, ici, davantage de variations. Certains titres renouent avec des sonorités semblables à celles du début de sa carrière, car l'enregistrement est très épuré, très acoustique. On l'entend, par exemple, compter ses temps à voix basse (« 1-2-3-4 ») au début de « Le marchand de bonheur¹⁸⁶ ». Aussi, la chanson « T'es pas gai¹⁸⁷ » est musicalement composée à partir d'une seule guitare au son non électrique, d'une autre guitare semblable pour le solo et de simples claquements de doigts comme percussions. À l'inverse, Proulx ne s'est jamais caché d'aimer enrober ses chansons d'une orchestration plus soutenue. Sur *Le véritable amour*, il semble qu'il soit arrivé à trouver le juste milieu entre enrobage et authenticité, lui qui s'est efforcé de lui donner une tournure soit country, le genre ultime de l'authenticité, soit rétro. De l'électrique, mais pas d'électronique, pourrait-on dire. C'est aussi ce qu'a perçu le critique culturel Olivier Parent, du *Soleil* :

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Le marchand de bonheur », *Le véritable amour*, *op. cit.*, piste 4.

¹⁸⁷ *Idem*, « T'es pas gai », *Le véritable amour*, *op. cit.*, piste 9.

Dès les premières notes de l'album *Le véritable amour*, ça nous saisit : les sonorités mariachi, la flûte à bec appuyée par la caisse claire, les chœurs qui démarrent en trombe, bref une introduction des plus orchestrales. A-t-on vraiment affaire au bon vieux Pépé et sa guitare ? Que oui. Un Pépé qui a certes évolué, sans laisser de côté l'univers acoustique duquel il s'entiche depuis 10 ans. [...] Son plaisir de renouer avec ses « vraies racines » punk-rock est flagrant, tout autant que sa fierté de sortir un album qui sonne *live*¹⁸⁸.

Encore plus précise, voici la définition qu'offre la plume d'Alexandre Courteau de cette analyse musicale, qu'il a aussi perçue comme relativement organique :

Pépé sera toujours guitariste, c'est dans son ADN. Ici, il nous offre un album rock sans détour, sans artifice, sans bizarrerie ou étrangeté, sans effet de mode. C'est simplement du rock pas compliqué (c'en est presque déconcertant), avec des refrains plus accrocheurs que de la colle Lepage¹⁸⁹.

Ainsi, il est possible de voir que l'orchestration, au même titre que le texte¹⁹⁰, participe sans aucun doute à créer ce que Venne appelle une « ambiance », que nous lions désormais à l'émission de signes posturaux.

¹⁸⁸ Olivier Parent, « Pépé : une véritable évolution », *Le Soleil*, [En ligne], 4 novembre 2011, < <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/disques/201111/04/01-4464380-pepe-une-veritable-evolution.php> > (page consultée le 10 janvier 2012).

¹⁸⁹ Alexandre Courteau, « Pépé , *Le véritable amour* : critique », *Bande à part*, [En ligne], 8 novembre 2011, < <http://www.bandeapart.fm/#/page/critiques-pepe-le-veritable-amour> > (page consultée le 10 janvier 2012).

¹⁹⁰ Un autre essai pourrait sans doute mettre en lumière la relation entre texte et musique lors de la création d'une chanson, un influençant l'autre au même titre que le texte et la posture s'influencent. Sans doute que le texte et l'orchestration s'adaptent un à l'autre lorsqu'ils s'entrechoquent lors du travail qu'effectue le chansonnier pour aboutir à une chanson complète, souveraine.

Du côté des textes, les mêmes stratégies posturales que pour les autres albums sont utilisées. D'abord, le « je » et l'écriture syncopée imitant l'oralité traversent les versions parolières fournies dans le livret, comme le démontre cet extrait où on entend ce que les critiques nomment le « côté sucré » de Proulx :

J'me suis encore réveillé pas chez nous
 J'suis réveillé mais j'sais pas j'suis où [...]
 Quand je bois y a comme que'qu'chose qui décolle
 J'oublie tout c'qu'on m'a appris à l'école
 J'fais des conneries pis c'est pas grave
 Parce quand j'suis saoul j'ai droit d'êt'cave
 Pis c'est l'lendemain qu'j'me transforme en épave¹⁹¹.

Les thématiques tiennent aussi la route de l'authenticité posturale, elles qui, en plus de traiter quelques sujets (l'amour, le moment présent, l'homosexualité refoulée) de façon simple sans pour autant être simpliste, font encore allusion à son métier de fabriquant de chansons :

Kek'chose de très beau vient péter ma balloune,
 Pendant qu'j'suis au soleil à pratiquer ma toune.
 Comme ça, comme 1-2-3-4 peut-être 5 fois,
 À s'casser la tête à se d'mander pourquoi.
 Et je travaille ma chanson,
 À chaque nuit tous les jours
 Et si y faut j'vais replanifier l'plan¹⁹².

Même processus du côté de la chanson « Le marchand de bonheur », qui évoque son travail de chansonnier depuis désormais une douzaine d'années, où le

¹⁹¹ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Pas chez nous », *Le véritable amour*, op. cit., piste 6.

¹⁹² *Idem*, « Replanifier le plan », *Le véritable amour*, op. cit., piste 3.

propriétaire du Dépanneur de la Rive, à Cap-Rouge, l'invitait à se produire pour divertir les clients pendant des séances de dégustation de bières. Sa quête de la bonne chanson se traduit textuellement de cette façon :

Je suis un marchand de bonheur
 J'ai commencé d'un dépanneur
 J'en ai usé des semelles
 À courir après les belles ritournelles¹⁹³.

Un panorama des récentes critiques du *Véritable amour* appuie notre raisonnement selon lequel l'image projetée par Pépé sur disque et en entrevue participe toujours à l'élaboration d'une authenticité volontaire, comme s'il s'agissait d'une recherche qui est, comme l'est l'humain au quotidien, continuellement à peaufiner :

Des fois, en entrevue... selon la personne qui m'interviewe, selon le café que j'ai bu avant, ou pas, ou si j'ai pris un Redbull, je vais répondre différemment et souvent, je révèle des parties de moi et je pars sur des dérapes sans trop savoir où je vais. Ça, ça fait partie de moi. Je suis quelqu'un qui se cherche et qui se remet en question constamment. C'est pour ça que c'est changeant, mais c'est aussi ce qui fait que c'est authentique. Ce que tu as en entrevue, c'est moi, là, aujourd'hui, de la façon que je me sens¹⁹⁴.

Émilie Côté, dans un article de *La Presse*, souligne que les chansons sont « plus travaillées et abouties, mais elles sont aussi plus rassembleuses, [...] mais n'ayez

¹⁹³ *Idem*, « Marchand de bonheur », *Le véritable amour*, op. cit., piste 4.

¹⁹⁴ Voir l'Annexe.

crainte, Pépé n'a pas ralenti son gratté de guitare ou délaissé son amour du rockabilly. Son humour est toujours sans filtre [...] ¹⁹⁵ ». Dominic Tardif, du *Voir*, réitère la continuité du personnage festif et transparent qu'est Pépé : « Après la parenthèse *Goes français*, Pépé renfile ses habits de barde québécois pure laine, sorte de neveu de Plume Latraverse qui aurait trop écouté de skate punk. Le nouveau tour de piste comprendra donc obligatoirement une picaresque histoire de boisson (*Pas chez nous*), une chanson grivoise à la Pierre Perret (*Mets tes bobettes*) et quelques rimes de mauvais goût (*T'es pas gai*, curieux plaidoyer pour le *coming out*) ¹⁹⁶. » Finalement, la critique que fait Alexandre Courteau de *Bande à part* est sans doute la plus près de notre propos. Après avoir mentionné que l'auteur-compositeur-interprète faisait un retour en force avec ses compositions et que « ceux qui l'aimaient déjà seront au paradis ¹⁹⁷ », il ajoute ceci :

Un nouveau Pépé ? Dans les textes, je l'ai trouvé moins déconneur, plus sérieux, même si Pépé reste Pépé – il a toujours son petit côté grivois, qui moi me laisse froid, mais qui peut faire rire. Personnellement, je suis attiré par les textes plus complexes, mais je reconnais qu'il sait être touchant. Non, sa plus grande qualité est son authenticité. Pépé assume plus que jamais sa vie de chanteur qui ne va certes pas révolutionner la terre, mais qui veut votre bien ¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Émilie Côté, « Pépé, ou marchand de bonheur », *La Presse*, [En ligne], 13 novembre 2011, < <http://www.cyberpresse.ca/arts/musique/critiques-cd/201111/13/01-4467344-pepe-ou-marchand-de-bonheur.php> > (page consultée le 10 janvier 2012).

¹⁹⁶ Dominic Tardif, « Pépé, *Le véritable amour* : critique », *Voir*, [En ligne], 10 novembre 2011, < <http://voir.ca/fiches/cd/pepe-le-veritable-amour> > (page consultée le 10 janvier 2012). L'auteur souligne.

¹⁹⁷ Alexandre Courteau, *op. cit.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

En définitive, sur ce sujet, le mot ultime revient sans doute à Philippe Proulx. Il faut avouer que cela devient plus aisé d'analyser une posture lorsqu'enfin, les termes qui la définissent sortent de la bouche même de l'artiste :

Le concept du véritable amour, en fait, ça s'étend plus loin que le couple, même si j'ai écrit cette chanson-là en situation de rupture. [...] Le véritable amour, c'est moi qui, depuis 10 ans, fais ce que j'ai choisi de faire à fond, intensément. Après 10 ans, je suis encore là, authentique, amoureux plus que jamais avec ce que je fais. Tout ça, je le fais parce que, peu importe ce que je reçois en retour, je suis là, pis je me donne. C'est ça, le véritable amour¹⁹⁹.

L'authenticité dans les mises en scène de Pépé : cinq exemples de moments de pivotement potentiel du genre chansonnier

La conscience et la gestion efficace des moments de pivotement potentiel, que l'on a définis, en prolongement à la notion de « prisme de la performance » de Meizoz, comme étant des opportunités de transition posturale proposées par les codes du contexte d'énonciation qu'est le spectacle chansonnier, assurent l'auteur-compositeur-interprète d'une réception scénique collée à l'image qu'il désire projeter. Quand même, il n'y a pas de recette ; chacun s'ajuste en fonction des ouvertures liées à la mise en scène avec lesquelles il est le plus à l'aise : le choix des chansons, l'ordre des chansons, le discours entre les chansons, l'attitude envers les conditions spatiales d'énonciation, l'orchestration privilégiée, les paroles, le degré d'interprétation théâtrale, l'attitude générale envers la foule. Voilà une esquisse de

¹⁹⁹ Philippe Proulx, dans *Ibid.*

ce que le chansonnier prévoit dans sa mise en scène, mais qu'il a toujours l'entière liberté de modifier au fur et à mesure que le spectacle avance. Pour prendre des décisions éclairées, il semble que le deuxième chapitre ait convaincu que le principal concept que le chansonnier devrait considérer est l'espace liminaire, c'est-à-dire « ce qui marque la séparation (plus ou moins nette, mais toujours inaliénable) entre la scène et la salle²⁰⁰ ». Il faut la prendre en compte, cette liminalité, mais il faut surtout être à l'affût des signes qui la traversent. La foule, dans notre vision dédouanée de la relation chansonnier-spectateur, mérite sa part d'impact sur la performance chansonnienne et c'est en partie elle qui détermine ce qu'il faut créer lors de ces moments.

Ici, nous avons déterminé cinq moments de pivotement potentiel que Philippe Proulx doit gérer à chaque spectacle et qui ont un impact direct sur sa carrière où l'authenticité doit se construire autant devant un public sage, familial ou institutionnel que devant une salle enflammée avec une ambiance un peu alcoolisée. Cette disposition posturale oblige le chansonnier à développer un lot de réflexes scéniques et textuels en vue de réussir ses pivotements. Voyons-en cinq.

L'attitude devant les conditions spatiales de l'énonciation

Après quelques années de pratique musicale, Philippe Proulx a touché à plusieurs types de mises en scène et cette polyvalence a touché les gens, au point d'en faire une de ses spécialités : « Avec son orchestre sur la grande scène du

²⁰⁰ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, « Arts du spectacle : spectacles, histoire, société », 1996, p. 140.

FestiVoix ou seul avec sa guitare sur un *top* de char dans un stationnement à Lachine (histoire vraie!), Pépé parvient toujours à atteindre son public [...] ²⁰¹. » La versatilité scénique est devenue une soupape essentielle à l'élaboration de sa posture d'authenticité, car cette capacité à performer dans de multiples conditions scéniques rallie automatiquement ses réussites à sa personne. On pourrait avoir tendance à penser que peu importe le lieu, Pépé est Pépé et qu'il donne un bon spectacle. Le piège, ici, serait de croire que les conditions scéniques sont tout simplement reléguées à un rôle secondaire, sans importance. C'est plutôt qu'elles sont bien gérées, de façon que la performance prime sur le contextuel. Ainsi, sa versatilité scénique est un trait distinctif de sa posture, mais celle-ci s'élabore assurément à travers un effort pour gérer efficacement les zones de pivotement susmentionnées.

Naturellement, Proulx a fait beaucoup de salles intimes (bars, cafés, cafétérias de cégep, dépanneurs, etc.) comme plusieurs jeunes chansonniers qui doivent faire leurs preuves. Par contre, il a aussi accumulé les occasions de performer devant des publics de plus d'une dizaine de milliers de personnes, dans des endroits tels que le Centre Bell, les Plaines d'Abraham et le Parc Jean-Drapeau. Les institutions remarquent alors sa polyvalence et certains considèrent désormais qu'il est capable de créer un moment peu important les conditions et il se fait inviter dans toutes sortes d'événements :

²⁰¹ Kevin Laforest, « À écouter : Pépé et sa guitare », *Voir*, [En ligne], 3 septembre 2009, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=66440> > (page consultée le 9 août 2011). L'auteur souligne.

J'fais d'la musique pleine de couleurs
 Dans 'es bar, les cégeps, pis ailleurs
 Les salles, les festivals,
 Les classiques dans un shack,
 Dans chaise adirondak su l'bord du lac
 Un feu pis l'24 pack de Black
 Un tour de chaloupe je t'embarque
 J'vas t'improviser un spectacle
 J'ai traîné ma guit dans un sac²⁰².

Aux yeux du public et des médias, Pépé devient un chansonnier qui s'adapte aisément, comme en fait foi le court article de Kévin Laforest que l'on a cité précédemment. Le contraire, finalement, de l'artiste pour qui les conditions doivent toutes être réunies pour performer. On l'invite même, à seulement quelques jours d'avis, à composer une chanson sur le Carnaval de Québec pour la jouer à l'extérieur, en plein hiver, sur les ondes de MusiquePlus. Défi qu'il relèvera, avec une chanson, « Au carnaval », qu'il jouera quelques fois en spectacle mais qui fut une des dernières coupées dans le choix des parutions sur *Fakek'choz*. C'est cette simplicité et ce désir d'offrir à tout prix un bon spectacle qu'exprime une chanson, « Moé dans vie, j'fais des shows²⁰³ », qui paraîtra sur le prochain album et qu'il présente déjà, au moment de rédiger ce mémoire, en spectacle :

Arrive à'salle, y'ont sauté l'kit de son
 Les gens s'sentent mal parce qu'y'ont pas d'solution
 Ok, pas de panique, même si c't'un bon bogue
 J'veux pas d'excuse, pas d'monologue
 C'est beau, m'a faire mon show unplugged²⁰⁴.

²⁰² Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Marchand de bonheur », *op. cit.*

²⁰³ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Moé dans'vie, j'fais des shows ». Les paroles nous ont été généreusement fournies par l'auteur.

²⁰⁴ *Ibid.*

C'est un titre dans la lignée des « La mission » et « La solution », qui laisse croire que les expériences qui s'accumulent nourrissent toujours sa propre réflexion sur l'importance de la performance et le plaisir partagé que sa polyvalence provoque :

Souvent, c'est les conditions lamentables
 Qui repoussent les limites de c'qu'on est capable
 J'ai une volonté incassable
 J'ai l'goût d'voir le monde debout su'é tables
 Si j'tiens mon bout', ça va être mémorable [...]
 Tu réagis ? J'pense que t'as compris
 C'est pas pour rien qu'chu v'nu jusqu'ici
 C'est moi le tout-terrain des shows réussis²⁰⁵.

On pourrait donc dire que chez Pépé, et ses textes appuient cette idée, le premier moment de pivotement potentiel à gérer réside dans son attitude générale face aux conditions d'énonciation variées, qui colportent leur lot d'imprévus. On en dégage un certain positivisme et un désir de ne pas laisser le contexte affecter la qualité du spectacle. Le chansonnier semble être conscient que le mérite pour un bon spectacle est simplement plus grand s'il y a des embûches, que le spectateur sait d'ailleurs reconnaître. Comme le dit le vieux sage, qu'a sans doute consulté Philippe Proulx, à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire. De là l'allusion au tout-terrain.

L'orchestration des différents types de spectacle

Les différentes modalités de spectacle de Proulx, qui entretient parfois plusieurs projets différents en plus de devoir gérer l'ampleur variable des événements, l'ont poussé à réagir devant un deuxième moment de pivotement

²⁰⁵ *Ibid.*

potentiel : comment orchestrer ses spectacles afin d'en maximiser la réception ? Répétons que d'un côté, il y a les spectacles en solo et de l'autre, les spectacles orchestrés. Habituellement, dans cette dernière configuration, il est accompagné d'un bassiste et d'un batteur. Malgré l'énergie que dégage son groupe, en plus du plaisir de faire les tournées en bonne compagnie, il ne veut pas se passer des spectacles en solo : « J'vas toujours en faire [des concerts solo], jusqu'à temps que je fasse de l'arthrite ou qui m'arrive un accident grave... J'adore ça faire des shows tu seul. J'me trouve vraiment chanceux de pouvoir avoir les deux mondes, de pouvoir faire des gros shows, des p'tits shows, tu seul ou avec l'orchestre. J'me trouve ben gâté²⁰⁶ ! ».

Son site Internet certifie le succès de chacune des orchestrations et une suggestion est brièvement expliquée devant cette zone de pivotement qu'est le choix de l'orchestration. Cet extrait suggère qu'il se fie à l'étendue de la foule pour décider :

Tel un vendeur de crème glacée, Pépé, marchand de bonheur, se décline en plusieurs saveurs. Qu'il soit seulement armé de sa guitare et de son ukulélé, ou encore en formule trio pour faire danser les foules plus nombreuses, sa versatilité lui permet d'être le roi de tous les événements. Il peut même élargir son répertoire à la " Grande Chanson " avec le projet *Pépé goes français*. Peu importe le lieu ou l'occasion, il saura vous en mettre plein la vue et les oreilles ! Seul ou accompagné par ses musiciens hors pair, on sort toujours de ses spectacles avec un grand sourire, car

²⁰⁶ Philippe Proulx, dans Félix B. Desfossés, « Pépé, presque punk », *Bangbang*, [En ligne], 1 mai 2007, < bangbangblog.com/pepe-presque-punk > (page consultée le 9 août 2011).

Pépé est définitivement le meilleur des anti-dépresseurs²⁰⁷ !

Lorsqu'accompagné de son « orchestre », le principal défi pour le chansonnier est d'allier la liberté et la pureté du spectacle solo à l'énergie du spectacle orchestré, qu'il compare parfois à un rouleau compresseur : « Je me questionne beaucoup là-dessus ; comment je vais faire pour faire plaisir à tout le monde, quitte à peut-être à un moment donné splitter mon public en deux ? C'est pas évident²⁰⁸. » L'homme a peut-être trouvé une façon de faire en essayant de juxtaposer les deux, sachant avec l'expérience qu'orchestré ou pas, c'est Pépé qui doit être à l'avant-scène :

Ça fait trois ans que nous travaillons ensemble, mon drummeur, mon bassiste et moi. L'idée, c'est que... j'ai « catché » ça au bout de dix ans, que les gens veulent me voir et veulent pas que j'me fasse enterrer par mon band. [...] Les gens veulent comprendre les paroles. Ils veulent sentir que je suis libre de faire ce que je veux, parce que quand j'suis tout seul, j'peux arrêter au milieu d'une chanson pour expliquer quelque chose, pour m'adresser à quelqu'un, pour n'importe quelle raison. Je peux ralentir le tempo. Je peux changer la pièce au fur et à mesure que je la joue. C'est une liberté totale. Théoriquement, t'as moins ça en band mais là, on a monté ça de façon à ce qu'ils soient toujours prêts, qu'ils soient toujours connectés avec moi. Ça donne quelque chose de plus dynamique, dans l'fond²⁰⁹.

²⁰⁷ Pépé et sa guitare, « Pépé comment ? », *Le véritable amour de Pépé : site officiel*, [En ligne], 2012, < <http://pepeetsaguitare.com> > (page consultée le 4 juillet 2012).

²⁰⁸ Philippe Proulx, dans Patrick Ouellet, « La mission », *op. cit.*

²⁰⁹ Philippe Proulx, Entrevue à *Bon pied, bonne heure !*, Première chaîne de Radio-Canada, 28 avril 2011, [En ligne], < <http://www.radio-canada.ca/Medianet/2011/CBGA/Bonpiedbonneheure201104280716.aspx> > (page consultée le 9 août 2011).

Selon lui, c'est une réponse directe aux gens qui trouvaient qu'on perdait un peu Pépé à travers les performances orchestrées. Comme le souligne avec raison l'intervieweuse peu après ce passage, c'est donc un effort pour laisser plus de place au personnage. L'orchestration découlerait donc assez directement des intentions posturales d'authenticité de l'auteur-compositeur-interprète, qui a bien compris que le premier signe d'une authenticité personnelle est de laisser le récepteur avoir accès à cette dite personne, ce qu'un groupe uni et égalitaire ne peut produire comme impression. Ainsi, même accompagné, Pépé pourra chanter ces paroles sans ressentir le sentiment de l'imposteur : « Ça prend pas grand chose pour faire d'la magie / Un gars et sa guitare, c'est toute ma stratégie²¹⁰. »

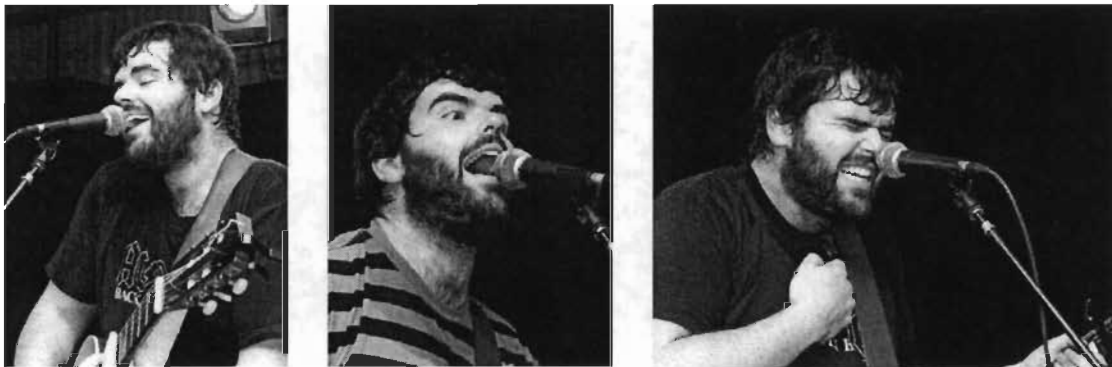
La gestion des conditions instrumentales d'énonciation

De façon très globale, le chansonnier respecte la tradition quant à la projection de la voix et la gestion de son instrument. Aucun artifice, aucune stratégie particulière comme celle de Daniel Boucher de porter le micro-casque, par exemple, ne vient ébranler le spectateur. Se présenter à un spectacle de Pépé en espérant assister à une révolution de la mise en scène chansonnrière est un geste vain. L'ambiance est créée autrement.

Ce qui lie l'image artistique projetée et les conditions instrumentales d'énonciation réside davantage dans l'attitude physique du chansonnier. Il monte sur scène sans artifice, enfilant sa guitare de façon décontractée, sans stylisation ou

²¹⁰ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Moé dans'vie, j'fais des shows », *op. cit.*

mouvement précipité par le stress de l'événement et selon le premier des deux pôles du comportement scénique qu'évoque Josette Féral : « On peut suivre la convention du vraisemblable : l'acteur se déplace et parle comme s'il voulait indiquer au spectateur que tout se passe selon les critères de la vie quotidienne. L'autre convention, que l'on appelle *stylisation* [...] ²¹¹ ». Le chansonnier porte son instrument assez bas, un peu à la mode punk-rock, ce qui participe à sa nonchalance mais donne aussi beaucoup d'amplitude aux mouvements d'épaules, dont il se sert souvent pour marquer le rythme ou appuyer les paroles. La majorité des signes physiques qu'il émet proviennent du haut du corps : mouvements des épaules, expressions faciales et animations avec les mains s'il arrête son jeu de guitare.



Ces trois photographies sont évocatrices de l'effort placé dans le haut du corps pour maximiser l'effet théâtral malgré les cadres que provoquent le microphone et la guitare. La théâtralité des gestes reste au premier niveau de sens. Par exemple, la troisième photo est prise au cœur d'un couplet, où il dit : « Un café, un bat, le

²¹¹ Josette Féral, *Les chemins de l'acteur : former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 2001, p. 22.

matin / Si t'en prends quat', tu vas sentir un point²¹² ». Proulx avoue d'ailleurs travailler fort sur son interprétation physique avant de décider d'en conserver une version qu'il répétera plus mécaniquement lors des spectacles :

Souvent, je trouve qu'on fait la musique à l'envers au Québec. On enregistre les chansons et après, on va les jouer devant le monde. Moi, j'essaie de faire un peu comme dans le temps de Johnny Cash. Je vais aller chanter mes nouvelles devant plein de monde avant de les enregistrer. Ça me permet d'asseoir l'interprétation et de cerner ce qui marche chez le plus de monde, puis la réaction *live* va me montrer quel effet je me plais à créer aussi ! Après, je vais enregistrer ces paroles-là et cette interprétation-là.²¹³

Le choix des chansons

Pour avoir déjà discuté du sujet avec Philippe Proulx peu avant un spectacle, il semble juste d'affirmer qu'une des stratégies que le chansonnier ne néglige jamais est de choisir les chansons selon ce qu'il anticipe comme spectacle. C'est, pour lui, une activité à renouveler avant chaque spectacle : « Il peut y avoir des spectacles, comme un show de Kiss dans un gros stade par exemple, où on pourrait mettre un numéro de série tellement ils sont presque toujours pareils. Moi, ce n'est pas ce que je fais. C'est jamais le même contexte²¹⁴. » De surcroît, l'expérience me permet d'avancer que Proulx laisse toujours la porte ouverte à un changement dans son *set-list*, lui que j'ai souvent vu regarder son aide-mémoire au plancher et dire tout bas une phrase de ce type : « Ah non, je pense que je vais jouer celle-là

²¹² *Idem*, « Un café, un bat », *100 % bœuf*, *op. cit.*, piste 3.

²¹³ Voir l'Annexe.

²¹⁴ *Ibid.*

avant de continuer ! ». Certains chansonniers travaillent beaucoup à trouver un rythme idéal à travers l'ordre des chansons. Quant à Proulx, c'est davantage une question de contenu et son corpus est, dirait-on, bâti en conséquence :

Il faut que je m'adapte à l'événement. Si je suis dans un méga-festival, sur un *stage* de 15 pieds de haut, devant 30 000 personnes, pis que je suis tout seul avec mon ukulélé... souvent, ça se passe dans le choix des chansons. Je vais surtout laisser tomber les balades pour me concentrer sur les chansons festives, parce que je veux que ce soit la fête. J'ai la chance d'avoir un répertoire assez varié. J'ai des chansons plus de party, des chansons plus philosophiques, si tu veux, puis des genres de ballades. Disons que quand je suis dans des gros événements ou dans un bar bruyant, je vais prioriser les tounes de party, tandis que quand j'ai la chance d'être dans une salle plus intime où j'ai l'impression que le niveau d'écoute est meilleur, je vais choisir les chansons autrement. Je vais profiter de cette ambiance tranquille pour aller chercher plus d'émotivité dans l'événement. Je vais essayer d'aller chercher les gens et de les amener dans différents endroits, c'est-à-dire dans différentes émotions, finalement, plutôt que de juste faire le party tout le temps puis d'encourager le monde à boire et à faire la fête²¹⁵.

L'adaptation textuelle

Il y a réellement une multitude d'opportunités de pivotement postural et essayer d'en faire l'inventaire serait trop téméraire, puisqu'en nommer un permet souvent d'en faire naître un autre. Dans le réel, mille et une stratégies sont offertes au chansonnier afin d'offrir le spectacle qui se rapproche le plus de ce qu'il veut présenter comme posture. Il importait toutefois de terminer avec une d'entre elles

²¹⁵ *Ibid.*

qui nous apparaissait encore plus capitale de par sa portée littéraire. Il s'agit de l'adaptation du texte en fonction du contexte du spectacle.

La foule, presque invariablement, apprécie l'exclusivité et c'est une stratégie fort utilisée que de modifier le texte en fonction du contexte du spectacle. Seulement lors de l'édition 2012 du Festivoix, les festivaliers ont pu être témoins de cette stratégie à au moins deux reprises. Un groupe rendant hommage à Johnny Cash a remplacé *Big River* par *Three-Rivers* et Stephen Faulkner a même changé la fin de son classique « Si j'avais un char²¹⁶ » ! « Mais j'ai pas mon char, fait que j' vas prendre un taxi / Pour aller m'perdre quelquepart avec toi ma jolie » s'est soudainement transformé en « Mais j'ai pas mon char, fait que j'vas louer un Corvair²¹⁷ / Pour aller m'perdre à Trois-Rivières avec toi ma jolie ». C'est ce que nous appellerions des modifications d'ordre contextuel, qui servent essentiellement, en termes de posture, à favoriser la relation avec le public et appuyer une posture liée à l'accessibilité. Proulx a déjà utilisé ce type de réécriture afin que la chanson « T'es pas gai²¹⁸ » soit au goût du jour lors de sa parution sur *Le véritable amour* (2011). Les premières fois où il performe la chanson, en 2008, elle commence comme ceci : « Voici une chanson que j'ai écrite / Qui s'adresse à des hypocrites / Je crois vraiment qu'il faut que ces paroles soient dites / Et j'tiens à

²¹⁶ Stephen Faulkner, sous le pseud. de Cassonade, « Si j'avais un char », *Cassonade*, Parapluie Records, 1978, 33 tours, piste B2.

²¹⁷ Modèle automobile produit par Chevrolet de 1960 à 1969.

²¹⁸ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « T'es pas gai », *Le véritable amour*, *op. cit.*, piste 9.

préciser qu'on est en 2008²¹⁹ ». Lors de spectacles subséquents, auxquels j'ai assisté, le chansonnier décide d'effectuer une modification textuelle d'ordre contextuel, proposant donc une nouvelle version qu'il enregistrera finalement : « J'suis pas ici pour vous faire la leçon / Mais j'vais quand même vous faire une petite chanson / qui dit qu'j'm'en fous que t'aime [*sic*] le poil su'es cuisses / Et j'tiens à préciser qu'on est en 2010²²⁰ ».

Certains événements sociaux, politiques, même s'ils sont extérieurs au contexte physique du lieu de la prestation, peuvent aussi motiver certaines adaptations textuelles. Même si ce type de modifications est moins présent dans l'œuvre de Pépé, il importe d'en mentionner l'intérêt. C'est ce qui explique, par exemple, que Pauline Julien, après l'échec référendaire de 1980, ne chantera plus « l'indépendance » au terme de la chanson *Le temps des vivants*, mais plutôt « la liberté ». Même processus chez Claude Gauthier, où le *Grand six pieds*, après la consécration de la pensée nationaliste, ne se vantera plus d'être de « nationalité canadienne-française » mais bien « québécoise-française ».

Un autre type de modification nous apparaît plus probant encore que la contextuelle : la modification textuelle résultant de la gestion de l'espace liminaire. Le lien entre contexte (année, lieu, etc.) et réécriture est souvent anticipé et préparé à l'avance, de sorte que la prise de décision face à ce pivot potentiel n'est

²¹⁹ *Idem*, « T'es pas gai : version enregistrée au café-bar L'Azile de Joliette le 31 mai 2008 », *Youtube*, [En ligne], 3 juin 2008, < <http://www.youtube.com/watch?v=FM3aSITs6E> > (page consultée le 5 juillet 2012).

²²⁰ *Idem*, « T'es pas gai », *op. cit.*

pas si risquée. Là où la modification textuelle devient performative, c'est lorsqu'elle se fait en direct, sur scène, à partir de ce que les spectateurs renvoient au chansonnier comme informations. Et si la foule n'est pas celle anticipée ? Et si les réactions forçaient le chansonnier à s'ajuster pour en avoir de plus positives ? À ce moment, la modification du texte devient une des options permettant le pivotement postural. C'est l'ultime preuve que la posture, les conditions d'énonciation et le spectacle chansonnier peuvent s'amalgamer et influencer la création littéraire.

Par expérience, être vigilant à ce qui traverse l'espace liminaire et réagir par la modification textuelle est la stratégie scénique la plus payante lorsque le moins maîtrisée. Une modification textuelle sur le vif montre au public que le performeur est bel et bien dans le moment présent, qu'il respecte la réceptivité de la foule et, en plus, qu'il est vif d'esprit. C'est cette capacité à réagir promptement aux différents signes émis par la salle qui m'a toujours étonné chez Philippe Proulx. Un habitué dirait sans doute que l'expérience est un atout indéniable, mais justement, plusieurs spectacles de chansonniers établis ne m'ont jamais autant montré cette capacité à modifier le texte selon la réaction de la foule.

À titre d'exemple, à même l'extrait du spectacle de Pépé récemment cité, celui-ci ralentit le rythme de la guitare et chante ce passage, visiblement intrigué par la réaction qui suivra : « Quand tu t'endors, tu vois plein d'hommes tout nus /

Et tu t'éveilles... avec le doigt qui pue / Mais t'en fais pas, t'es pas gai²²¹ ». La réaction est spontanée. La foule du café-bar L'Azile, visiblement jeune et en mode « soirée arrosée », crie et réagit positivement. Instinctivement, Proulx cesse la continuation de la chanson et s'adresse à la foule : « Ah ! Vous l'aimez ce bout-là, hen ? J'vais le répéter²²² ! ». C'est alors que, textuellement, il ajoute un « bis » comme si c'était un refrain seulement pour plaire aux gens. C'est clair que Proulx, à l'aise avec sa posture un peu plus grivoise dans ce type de contexte d'énonciation, a voulu mettre de l'emphase sur ce passage un peu plus salé. Il a fait le même type de modification au D-Tox Rockfest de Montebello, le 17 juin 2011, lorsque dans la chanson « Prendre d'la drogue²²³ », il ajoute le passage en italique à la chanson : « Prendre d'la drogue, ça va te rendre joyeux / Prendre d'la drogue, ça se fait entre amoureux / *Chérie, chérie, j'ai trouvé du mush, on s'en fait-tu un peu²²⁴ ?* ». Évidemment, avec le nom de l'événement, on devine que ce n'est pas l'endroit pour jouer la carte du politiquement correct et Pépé en profite. C'est un pivotement, car l'auteur a délibérément choisi de tasser sa posture vers ce côté grivois alors qu'il aurait pu, au contraire, avertir des réels dangers de la drogue d'une façon semblable : « Prendre d'la drogue, ça va te rendre joyeux / Prendre d'la drogue, ça se fait entre amoureux / *Chérie, chérie, j'ai trouvé du mush, on appelle-tu les bœufs ?* ». Rappelons-nous que devant une foule plus familiale, Proulx gère le pivotement textuel différemment : « Je sais que si je joue dans un festival un samedi

²²¹ *Idem*, « T'es pas gai : version enregistrée au café-bar L'Azile de Joliette le 31 mai 2008 », *op. cit.*

²²² *Ibid.*

²²³ *Idem*, « Prendre d'la drogue », *op. cit.*

²²⁴ Voir l'Annexe.

après-midi, avec une ambiance familiale, de style pique-nique avec des enfants, je vais changer un " osti " par un " maudit "²²⁵ ».

²²⁵ *Ibid.*

CONCLUSION

« Fantasmer le frisson ». Voilà la formule qui, clandestinement, s'est faufilée tout au long du discours que donne à lire ce mémoire. Selon Stéphane Venne, « un *performer* qui écrit des chansons ne le fait pas pour les mêmes raisons ni sous les mêmes pulsions ni de la même manière qu'un non *performer*²²⁶ », car « les deux races d'auteurs ne recherchent pas le même frisson²²⁷ ». Le chansonnier, celui qui interprète, fantasme « son » frisson, dans le sens où c'est lui qui le provoque, qui en est la cause. Cette idée que Venne, un parolier si expérimenté, croit controversée (« Voilà ! je l'ai dit ! Garrochez-moi des roches²²⁸. »), délace pourtant de nombreux questionnements littéraires fort pertinents. En verbalisant ce moment de tension dans l'écriture du chansonnier performeur, Venne s'aventure dans « l'espace polémique d'où émerge la notion de posture : la pensée de l'individu créateur,

²²⁶ 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*, Montréal, Stanké, 2006, p. 77. L'auteur souligne.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

entre contraintes, adéquation à la norme et possibilités de singularisation²²⁹ ». En conséquence, pour répondre à l'interrogation soulevée en introduction lorsque nous nous sommes demandé si le chansonnier, à l'étape de l'écriture d'une chanson, considère suffisamment l'étroite relation entre le spectacle et l'image qu'il projette pour créer le texte en fonction de celle-ci, il a fallu faire appel à la notion de posture²³⁰ de Jérôme Meizoz, qui a l'avantage de considérer à la fois le texte et le contexte, donc de réduire l'« impossible réconciliation entre approche sociologique et approche immanente de l'œuvre littéraire²³¹ » à son minimum.

Le corpus romanesque de Meizoz est apparu tout à fait interchangeable avec le corpus chansonnier. Ce qui importait alors était surtout de cerner les particularités que propose cette application sur un genre autrement codé, ayant un autre *modus operandi* que l'énonciation romanesque. Or, la distinction principale du genre chansonnier réside dans cette idée de performance. L'auteur qui écrit ses chansons est aussi interprète. C'est sa condition. Il pense, agit, écrit en fonction de cette réalité : les chansons, il les interprétera. Ainsi, l'auteur-compositeur-interprète est conscient que tout ce qu'il mettra en scène participera à inviter le public à le positionner justement dans l'inventaire des possibilités posturales. Conséquemment, le contenu entier du spectacle, du choix des chansons à celui des

²²⁹ Nathan Bennett, « La posture littéraire : un carrefour disciplinaire », *Acta Fabula*, vol. 12, n° 8, [En ligne], octobre 2011, < <http://www.fabula.org/revue/document6557.php> > (page consultée le 17 juillet 2012).

²³⁰ Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, 242 p.

²³¹ Stéphanie Decante Araya, « La paratopie créatrice : une relecture depuis les études du genre », dans *Lectures du genre, n° 3 : la paratopie créatrice*, [En ligne], 2008, < http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_3/Introduction.html > (page consultée le 17 décembre 2008).

vêtements et à l'interprétation des refrains, devient processus décisionnel orienté par les ambitions posturales. Ces ouvertures dans la structure du spectacle chansonnier qui permettent au performeur d'ajuster la mise en scène et les textes pour être en phase avec l'ambiance que projettent les spectateurs et le contexte de l'énonciation, nous les avons nommées « moments de pivotement potentiel », ajoutant une dimension de fonctionnalité à la notion de « prisme de la performance²³² » de Meizoz, qui ne considère pas suffisamment la gouverne de l'artiste sur les forces externes qui pèsent sur le texte.

En dressant un répertoire analytique des lieux de diffusion et en analysant la diffusion des textes de Philippe Proulx sur scène, on a noté l'impact qu'ont certains moments de pivotement potentiel : le choix des chansons, l'ordre des chansons, le discours entre les chansons, l'attitude envers les particularités du lieu de diffusion, l'orchestration privilégiée, les paroles, le degré d'interprétation théâtrale, l'attitude générale envers la foule. À propos, on a remarqué que plus il y a traces d'authenticité perçues par le public, souvent appuyées par un ton autobiographique, plus le texte et la posture scénique pourraient donner lieu à des pivotements. La potentialité d'un moment de pivotement serait donc liée à la potentialité autobiographique de la posture textuelle et scénique.

Au bout du compte, la diffusion par l'intermédiaire de tournées de spectacles permet de retravailler l'œuvre de façon plus aisée que pour la

²³² Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 48.

publication écrite. L'œuvre endisquée est moins immuable, semble-t-il, que la plaquette imprimée. Le texte, comme l'ensemble des constituantes de fabrication d'une posture, est appelé à être modifié en fonction de tous ces moments de pivotement potentiel d'ordre contextuel qui correspondent à des moments perçus comme authentiques par les spectateurs et souvent voulus plus autobiographiques par le chansonnier. À des fins de preuve, une chanson comme « Moé dans vie, j'fais des shows²³³ » de Pépé permet de vérifier qu'un chansonnier écrit en fantasmant l'ambiance de sa diffusion et, s'il est confiant ou assez expérimenté, peut même s'essayer à teinter son discours en conséquence :

J'ai l'goût d'voir le monde debout su'é tables
 Si j'tiens mon bout', ça va être mémorable
 Ça prend pas grand chose pour faire d'la magie
 Un gars et sa guitare, c'est toute ma stratégie
 Tu réagis ? J'pense que t'as compris
 C'est pas pour rien qu'chu v'nu jusqu'ici
 C'est moi le tout-terrain des shows réussis²³⁴.

La « stratégie », ici, montre que l'aspect discursif a un effet sur la mise en scène, mais que le processus inverse opère aussi : l'expérience performative influence la posture au point d'en considérer l'impact lors de l'écriture d'une chanson. Le pan discursif de la construction d'une posture, particulièrement lorsqu'il comporte une tendance autobiographique, se solidifie donc dans la performance. Celle-ci favorise une écriture teintée par la relation prochaine entre l'émetteur et le récepteur en

²³³ Philippe Proulx, sous le pseud. de Pépé, « Moé dans'vie, j'fais des shows », chanson inédite dont les paroles nous ont été fournies par l'auteur.

²³⁴ *Ibid.*

plus d'avoir la possibilité de s'adapter en temps et lieu, lors d'un moment de pivotement potentiel. C'est pourquoi le texte performé détient une valeur épistémologique jusque là impensée mais primordiale dans la visée des études posturales. La notion de pacte autobiographique de Philippe Lejeune²³⁵ trouverait même une application intéressante et renouvelée à partir du cas du texte chansonnier.

D'isoler les constituantes de la création et de la diffusion chansonniers a permis de créer des liens et de débusquer un lieu d'analyse littéraire nouveau. Sur le plan des corpus, cette nouvelle approche de la posture chansonniers, très englobante, accueillerait sans doute avec beaucoup d'aplomb une nouvelle réflexion sur nos chansonniers québécois les plus célèbres, renouvelant les raisons de les considérer comme tel. C'est une opportunité de cerner totalement comment s'est véritablement construite la figure d'autorité de Félix Leclerc, souvent identifié comme le « père de la chanson québécoise²³⁶ ». Possibilité, aussi, de rétablir la place qu'a prise la performance scénique dans l'élaboration de l'image poétique de Gilles Vigneault : « pour nommer le pays, un poète immense²³⁷ ». Et comment se traduirait la transition posturale entre le Robert Charlebois



²³⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1975, 357 p.

²³⁶ Robert Léger, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, « En question », 2003, p. 40.

²³⁷ *Ibid.*, p. 60.

sage de « La Boulé » et l'éclectisme protestataire de l'*Osstidcho* ? Plus tard, n'ont-ils pas eux-mêmes confirmé la symbolique de leur posture lorsqu'ils ont collaboré ensemble, en 1974, à un spectacle nommé *J'ai vu le loup, le renard, le lion* ? Ce ne sont là que trois des nombreux cas analysables. Jean-Pierre Ferland aurait pu s'y ajouter, lui qui a bouleversé son public attendri par « Ton visage » avec la sortie du moderne *Jaune*, en 1970. D'un point de vue plus contemporain, un chercheur devrait approfondir la situation du maître en changements identitaires au Québec, Jean Leloup, qu'on a effleurée au fil du mémoire. D'autres pistes, encore plus spécifiques, sont envisageables étant donné les avancées dans l'analyse de la performance. Pourrait-on mieux expliquer encore la difficulté inhérente à l'établissement d'une édition critique d'un ou d'une folkloriste comme la Bolduc, dont l'aspect performatif oblige d'innombrables variantes que soulignent les nombreuses notes infrapaginales de *Madame Bolduc : paroles et musiques*²³⁸ ? Dans ce dernier cas surtout, la notion d'authenticité est indissociable de celle de posture.

Tant du point de vue du chercheur que du chansonnier, être conscient de la portée de l'énonciation chansonnière permet d'en tirer son plein potentiel et d'en saisir l'étonnante vivacité.

²³⁸ Madame Bolduc [née Mary Travers], *Madame Bolduc : paroles et musiques*, Lina Remon, en collaboration avec Jean-Pierre Joyal, éd., Montréal, Guérin, 1993, 244 p.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

BOUCHER, Daniel, *Chansonnier*, Boucane bleue, 2007, CD-DVD.

FAULKNER, Stephen, sous le pseud. de Cassonade, *Cassonade*, Parapluie Records, 1978, 33 tours.

LAPOINTE, Pierre, *Seul au piano*, Audiogram, 2011, CD.

LELOUP, Jean, *Le dôme*, Audiogram, 1996, CD.

PROULX, Philippe, Stéphane Boivin, *Entretien avec Philippe Proulx sur la posture et les mises en scène de Pépé, le 19 avril 2010, réalisé par Stéphane Boivin* (verbatim en Annexe).

PROULX, Philippe, sous le pseud. de Pépé, « T'es pas gai : version enregistrée au café-bar L'Azile de Joliette le 31 mai 2008 », *Youtube*, [En ligne], 3 juin 2008, < <http://www.youtube.com/watch?v=FM3aSITs6E> > (page consultée le 5 juillet 2012).

PROULX, Philippe, sous le pseud. de Pépé, « Moé dans'vie, j'fais des shows », chanson inédite dont les paroles nous ont été fournies par l'auteur.

PROULX, Philippe, sous le pseud. de Pépé, *Pépé et sa guitare*, Jane Caboché, 2003, CD.

PROULX, Philippe, sous le pseud. de Pépé, *Fakek'choz*, La tribu, 2005, CD.

PROULX, Philippe, sous le pseud. de Pépé, *100 % boeuf*, La tribu, 2007, CD.

PROULX, Philippe, sous le pseud. de Pépé, *Pépé goes français*, Indica, 2009, CD.

PROULX, Philippe, sous le pseud. de Pépé, *Le véritable amour*, Indica, 2011, CD.

ROBITAILLE, Damien, *Homme autonome*, Audiogram, 2009, CD.

ROBITAILLE, Damien, *L'homme qui me ressemble*, Audiogram, 2006, CD.

SARDOU, Michel, *Je vole*, Tréma, 1978, 33 tours.

Sources secondaires

[ANONYME], *Divan orange*, [En ligne], < <http://divanorange.org> > (page consultée le 16 juin 2011).

ADAM, Jean-Michel, « Ouverture du colloque », *CONTEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

AMONT, Marcel, *Une chanson : qu'y-a-t-il à l'intérieur d'une chanson ?*, Paris, Seuil, 1994, 389 p.

AMOSSY, Ruth, « Argumentation, situation du discours et théorie des champs : l'exemple de *Les hommes de bonne volonté* (1919) de Madeleine Clemenceau Jacquemaire », *CONTEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

B. DESFOSSÉS, Félix, « Pépé, presque punk », *Bangbang*, [En ligne], 1 mai 2007, < bangbangblog.com/pepe-presque-punk > (page consultée le 9 août 2011).

BÉGIN, Gayle, *Héritages idéologiques et culturels de l'Ordre de bon temps et de la génération de l'Hexagone dans la création du premier réseau de chansonniers au Québec*, M. A. (lettres), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2009, 122 p.

BENNETT, Nathan, « La posture littéraire : un carrefour disciplinaire », *Acta Fabula*, vol. 12, n° 8, [En ligne], octobre 2011, < <http://www.fabula.org/revue/document6557.php> > (page consultée le 17 juillet 2012).

BLOUIN, Nicole, *Pour une nouvelle approche du théâtre*, M. A. (études littéraires), Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1985, 108 p.

BOLDUC, Madame [née Mary Travers], *Madame Bolduc : paroles et musiques*, Lina Remon, en collaboration avec Jean-Pierre Joyal, éd., Montréal, Guérin, 1993, 244 p.

BON PIED, BONNE HEURE !, Première chaîne de Radio-Canada, 28 avril 2011, [En ligne], < <http://www.radio-canada.ca/Medianet/2011/CBGA/Bonpiedbonneheure201104280716.aspx> > (page consultée le 9 août 2011).

CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, « Langages et société », 1981, 153 p.

CHAMBERLAND, Roger, « *L'esthétique de la chanson : du cognitif au social* », dans Denis Saint-Jacques, dir., *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche, 1994, p. 191-201.

CHOUINARD, Armand, *Ta chanson... c'est ma vie : de l'interprétation personnelle par la chanson*, 2^e éd., Paris, Mame, 1968, 196 p.

CORPORATION DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DE TROIS-RIVIÈRES, *Salle Anaïs-Allard-Rousseau : cahier technique*, [En ligne], Avril 2007, < http://www.maisondelaculture3r.ca/docs/devistech_aar.pdf > (page consultée le 24 juin 2011).

CORPORATION DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL DE TROIS-RIVIÈRES, *Salle Louis-Philippe-Poisson : cahier technique*, [En ligne], Avril 2007, < http://www.maisondelaculture3r.ca/docs/devistech_lpp.pdf > (page consultée le 24 juin 2011).

CÔTÉ, Émilie, « Pépé, ou marchand de bonheur », *La Presse*, [En ligne], 13 novembre 2011, < <http://www.cyberpresse.ca/arts/musique/critiques-cd/201111/13/01-4467344-pepe-ou-marchand-de-bonheur.php> > (page consultée le 10 janvier 2012).

COURTEAU, Alexandre, « Pépé, *Le véritable amour* : critique », *Bande à part*, [En ligne], 8 novembre 2011, < <http://www.bandeapart.fm/#/page/critiques-pepe-le-veritable-amour> > (page consultée le 10 janvier 2012).

CYR, René-Richard, Michèle Richard, « Conversations " intimes " : René-Richard Cyr et Michèle Richard », *L'autre midi à la table d'à côté*, Première chaîne de Radio-Canada, [En ligne], 20 décembre 2008, < www.radio-canada.ca/Medianet/2009/CBF/LautreMidiALaTableDaCote20090620110_1.aspx > (page consultée le 6 juillet 2012).

DECANTE ARAYA, Stéphanie, « La paratopie créatrice : une relecture depuis les études du genre », dans *Lectures du genre, n° 3 : La paratopie créatrice*, [En ligne], 2008, < http://www.lecturesdugener.fr/Lectures_du_genre_3/Introduction.html > (page consultée le 17 décembre 2008).

DELISLE, Gabriel, « Amour et délire avec Damien Robitaille : de passage à La Tuque hier, l'artiste s'arrête ce soir à Trois-Rivières », *Le Nouvelliste*, 4 novembre 2010, p. 30.

DELORMAS, Pascale, « Compte-rendu : *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* », *Argumentation et Analyse du discours*, n° 3, [En ligne], 2009, < <http://aad.revues.org/753> > (page consultée le 18 juillet 2012).

DISQUES INDICA, « Découvrez le véritable Pépé », *Indica.mu : nouvelles*, [En ligne], 11 octobre 2011, < <http://pepe.indica.mu/fr/nouvelles/le-veritable-pepe> > (page consultée le 13 octobre 2011).

EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch, *La non-indifférente nature / 1 : Œuvres, tome 2*, Paris, Union générale d'éditions, « 10 / 18 », 1976, 444 p.

FÉRAL, Josette, *Les chemins de l'acteur : former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 2001, 310 p.

FÉRAL, Josette, « Performance et théâtralité : le sujet démythifié », dans Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, dir., *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, « Brèches », 1985, p 125-140.

FESTIVOIX DE TROIS-RIVIÈRES, *Programmation : par scène*, [En ligne], 2011, < <http://www.festivoix.com/html/programmation/programmation.php> > (page consultée le 25 juin 2011).

GAINSBURG, Serge, *5 bis, rue de Verneuil*, Paris, Éditions PC, 2001, 30 p.

GAULIN, André, « La chanson comme discours », *Études littéraires*, hiver 1995, vol. 27, n° 3, p. 9-16.

GAUTHIER, Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au 19^e siècle*, Paris, Aubier, « Collection historique », 1992, 311 p.

GÉLINAS, Karine, « Effet boeuf », *Voir*, [En ligne], 13 mars 2008, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=57134> > (page consultée le 9 août 2011).

GIROUX, Robert, « De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire », dans Robert Giroux, dir., *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, 1993, p. 159-182.

GIROUX, Robert, « Le discours critique porté sur la chanson populaire d'expression française en 1985 », dans Robert Giroux, dir., *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Tryptique, 1987, p. 11-44.

GIROUX, Robert, dir., *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, 213 p.

GUÉRARD, Daniel, *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké, 1996, 248 p.

JULIEN, Jacques, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans Robert Giroux, dir., *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 103-124.

JULIEN, Jacques, « Le maniérisme vocal ou la voix porteuse », dans Robert Giroux, dir., *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 125-152.

L'HERBIER, Benoît, « Boîtes à chansons », dans Fondation Historica du Canada, *L'Encyclopédie canadienne : l'Encyclopédie de la musique au Canada*, [En ligne], [s. d.], < <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000352> > (page consultée le 19 mars 2011).

LAFORÉST, Kevin, « À écouter : Pépé et sa guitare », *Voir*, [En ligne], 3 septembre 2009, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=66440> > (page consultée le 9 août 2011).

LÉGER, Robert, *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique, « En question », 2003, 141 p.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1975, 357 p.

LEMAY, François, « Pépé, 100 % bœuf : critique », *Bande à part*, [En ligne], 23 avril 2007, < <http://www.bandeapart.fm/critiques/Entree.aspx?id=53264> > (page consultée le 9 août 2011).

LEMELIN, Jean-Marc, *La signature du spectacle ou de la communication*, Montréal, Éditions Ponctuation, « Ponctuations, 11 », 1984, 207 p.

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

MAINGUENEAU, Dominique, « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *CONTEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

MEIZOZ, Jérôme, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du discours*, n° 3, [En ligne], 2009, < <http://aad.revues.org/667> > (page consultée le 18 juillet 2012).

MEIZOZ, Jérôme, « Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq) », *Études de lettres*, Lausanne, Université de Lausanne, 2005, n° 1-2, p. 181-195.

MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Slatkine érudition, 2011, 282 p.

MEIZOZ, Jérôme, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine érudition, 2004, 242 p.

MEIZOZ, Jérôme, « " Postures " d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica*, [En ligne], 2004, < <http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html> > (page consultée le 16 juin 2010).

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

MEIZOZ, Jérôme, Jean-Michel Adam et Panayota Badinou, dir., « Discours en contexte : théorie des champs et analyse du discours (actes du colloque tenu à l'Université de Lausanne, les 17-18 mars 2006) », *COntEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

MONGRAIN, Marc-André, « Pépé et sa guitare : simplicité volontaire », *Voir*, [En ligne], 21 septembre 2006, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=43822> > (page consultée le 9 août 2011).

MONTMINY, Marie-Josée, « Dans les petites salles... », *Le Nouvelliste*, [En ligne], 26 novembre 2011, < <http://www.cyberpresse.ca/le-nouvelliste/week-end/201111/25/01-4471532-dans-les-petites-salles.php> > (page consultée le 4 décembre 2011).

MONTMINY, Marie-Josée, « En réaction à *L'échec du matériel* », *Le Nouvelliste*, Édition week-end, 27-28 novembre 2010, p. E3.

MUSIMAX, *Musicographie québécoise : Daniel Boucher*, Montréal, 2007, 60 min, 2007, (diffusée le 10 juillet 2011).

OUELLET, Patrick, « La mission », *Voir*, [En ligne], 15 juin 2006, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=42357> > (page consultée le 29 juillet 2011).

PARAZELLI, Éric, « L'homme et son double », *Voir*, [En ligne], 12 octobre 2006, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=44158> > (page consultée le 12 novembre 2010).

PARENT, Olivier, « Pépé : une véritable évolution », *Le Soleil*, [En ligne], 4 novembre 2011, < <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/disques/201111/04/01-4464380-pepe-une-veritable-evolution.php> > (page consultée le 10 janvier 2012).

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, « Arts du spectacle : spectacles, histoire, société », 1996, 319 p.

PÉPÉ ET SA GUITARE, Webcom Médias, *Le véritable amour de Pépé : site officiel*, [En ligne], 2012, < <http://pepeetsaguitare.com> > (page consultée le 4 juillet 2012).

PETIT, Matthieu, « Damien Robitaille : l'homme derrière la moustache », *Voir*, [En ligne], 9 décembre 2010, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=74623> > (page consultée le 17 décembre 2010).

REY-DEBOVE, Josette, Alain Rey, dir., « Définition », *Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2009, 2837 p.

ROBERT, Laurent, « Les comptes rendus : *La fabrique des singularités : postures littéraires II* », *Lectures*, [En ligne], 23 juin 2011, < <http://lectures.revues.org/5897#ftn3> > (page consultée le 15 juillet 2012).

ROBILLARD LAVEAUX, Olivier, « Revenir aux jeux de base », *Voir*, Montréal, 17 au 23 février 2011, vol. 9, n° 7, p. 5.

SARDOU, Michel, *La moitié du chemin*, Paris, Nathan, « Paroles sans musique », 1989, 239 p.

STIÉNON, Valérie, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur* », *CONTEXTES*, [En ligne], 2008, < <http://contextes.revues.org/index833.html> > (page consultée le 3 janvier 2009).

TARDIF, Dominic, « Pépé, *Le véritable amour* : critique », *Voir*, [En ligne], 10 novembre 2011, < <http://voir.ca/fiches/cd/pepe-le-veritable-amour> > (page consultée le 10 janvier 2012).

THIBODEAU, David, « Dans la tête de Damien Robitaille », *Voir*, [En ligne], 20 octobre 2005, < <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=6&article=38637> > (page consultée le 12 novembre 2010).

VENNE, Stéphane, « La chanson d'ici », *Parti pris*, Montréal, janvier 1965, vol. 2, n° 5, p. 63 -71.

VENNE, Stéphane, *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*, Montréal, Stanké, 2006, 511 p.

VERNILLAT, France, Jacques Charpentreau, *La chanson française*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1971, 127 p.

VERNILLAT, France, Jacques Charpentreau, *Dictionnaire de la chanson française*, Paris, Larousse, « Les dictionnaires de l'homme du 20^e siècle », 1968, 255 p.

VIALA, Alain, « D'un discours galant l'autre : que sont nos discours devenus ? », *COntEXTES*, n° 1, [En ligne], septembre 2006, < <http://contextes.revues.org/index229.html> > (page consultée le 10 août 2010).

VIALA, Alain, « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié, Alain Viala, dir., *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1993, p. 137-220.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, « Synthèse », 1989, 226 p.

ANNEXE

ENTRETIEN AVEC PHILIPPE PROULX SUR LA POSTURE ET LES MISES EN SCÈNE

DE PÉPÉ, LE 19 AVRIL 2010, RÉALISÉ PAR STÉPHANE BOIVIN

VERBATIM

- S. B. : Est-ce possible de nous fournir une présentation générale de ta personne ?
- P. P. : Je m'appelle Philippe Proulx. J'ai 31 ans et je suis né à Saint-Basile-de-Portneuf, un petit village de 2000 habitants. Je suis auteur-compositeur-interprète. Mon nom d'artiste, c'est Pépé. J'ai déjà eu un band punk qui s'appelait Flying Vomit. J'ai commencé à faire des concours, j'en ai gagné quelques-uns et, ensuite, j'ai fait des shows dans des cégeps, dans des dépanneurs, des bars, des festivals, des salles de spectacle. J'ai sorti quatre albums. J'en prépare un cinquième. Pis c'est ça, la vie continue.
- S. B. : Pourquoi te présentes-tu sous le nom de Pépé ?
- P. P. : J'ai choisi Pépé parce que, de un, ce sont mes initiales. Pour Philippe Proulx, voilà. Je n'ai jamais été bon pour trouver des noms de groupe, mais je trouvais que c'était simple à retenir et sympathique. Quelqu'un de « pépé », c'est quelqu'un qui a de l'énergie.
- S. B. : Peut-on dire, alors, que tu n'as aucune réelle volonté de cacher ton identité derrière un pseudonyme ?
- P. P. : C'est ça qui est plus difficile, car Pépé, c'est moi. Ce sont mes initiales et ce n'est pas caché. Je l'ai répété souvent en entrevue, ça. Le concept derrière ça,

c'est qu'il n'y en a pas. C'est moi, tout cru, qui chante mes chansons et qui espère que tu vas les aimer. Par contre, même si je dis que Pépé, c'est moi, les gens se mettent quand même à avoir leur propre idée de qui tu es et leur propre interprétation de qui tu dois être... C'est là que ça peut être mêlant. Il y a des gens qui viennent me voir après les shows pis y sont sûrs que je vais fumer quinze joints et virer une brosse avec eux après. D'autres viennent me voir pour me dire qu'ils ne veulent pas me déranger, mais ils veulent prendre le temps de me dire que ma musique leur fait du bien et j'ai l'impression que celui-là comprend mieux qui je suis et ce que je fais dans la vie. L'autre pense que je fais juste le party... c'est vrai que je fais pas mal la fête, mais, heu... je travaille en crise aussi. [...] Il y a des chansons que je ne joue plus en spectacle. J'ai fait des chansons sarcastiques comme « Ostie qu't'es laid » et « Gros tas ». Moi, je me suis fait écœuré quand j'étais petit, pis je ne suis pas un vrai baveux. Mais à cause de l'interprétation *live*, certains le prennent au premier degré et pensent que je suis un baveux pis un brosseux continu. Pis ça, ça ne me tente pas de laisser ça comme image.

(silence)

Il faut que je fasse un certain détachement entre Pépé et Philippe Proulx pour que Philippe décide de comment Pépé devrait être et pas le contraire. Est-ce que c'est clair ce que je dis ?

- S. B. : Oui. Tu dis que Pépé, c'est toi, mais que tu dois t'en détacher aussi de temps en temps... Qu'est-ce qui, à ton avis, différencie Pépé de Philippe Proulx ?
- P. P. : Sur scène, je suis beaucoup plus énergique que dans la vie...
- S. B. : Sur scène, comment essaies-tu de faire rejoindre les parallèles « je veux montrer de l'authenticité » et « je suis un personnage malgré tout » ?
- P. P. : C'est une question de compromis. C'est vrai qu'il y a une « switch on/off » quand je monte sur scène... La différence entre Philippe Proulx et Pépé, c'est que Pépé est un peu plus sûr de lui. Il arrive avec l'intention de performer le gaz dans le tapis pour donner l'impression que je donne toujours le meilleur show au monde. Il se justifie pas mal moins, il sait ce qu'il fait. Il montre sa vulnérabilité des fois, mais c'est calculé, c'est une carte pour aller chercher la sympathie du public. C'est un peu un jeu d'acteur.
- S. B. : De ton point de vue, à quoi ton public s'attend quand il voit Pépé ?
- P. P. : Ça dépend, j'ai toutes les sortes de fans. J'ai des fans de style punk, hip-hop, des aînés et des enfants de six ans... Les attentes ne sont pas les mêmes. Moi, je pense que ce sont des gens qui, la plupart du temps, veulent avoir du fun et vivre la vie à fond... tout en étant ouverts car ils se cherchent un peu. Comme moi. Au début, je voulais dire au monde qui j'étais, sans trop de prétention quand même. Ça m'aidait à savoir moi-même qui j'étais, au fond. Je mettais ma face partout. À partir de *Fakek'choz*, j'ai slaqué. J'avais l'impression que je pouvais me le permettre, que les gens savaient déjà j'étais qui à ce moment-là...

- S. B. : As-tu l'impression que tu donnes une bonne image de toi en entrevue ? Ça m'aiderait, d'ailleurs !
- P. P. : Des fois, en entrevue... selon la personne qui m'interviewe, selon le café que j'ai bu avant, ou pas, ou si j'ai pris un Redbull, je vais répondre différemment et souvent, je révèle des parties de moi et je pars sur des dérapages sans trop savoir où je vais. Ça, ça fait partie de moi. Je suis quelqu'un qui se cherche et qui se remet en question constamment. C'est pour ça que c'est changeant, mais c'est aussi ce qui fait que c'est authentique. Ce que tu as en entrevue, c'est moi, là, aujourd'hui, de la façon que je me sens.
- S. B. : Tu as fait beaucoup de spectacles, il faut le dire. As-tu une mise en scène qui diffère à travers les années, ou selon chaque disque, par exemple ?
- P. P. : Mon premier album était un ramassis de 10 ans de compositions et ça faisait déjà 10 ans que je faisais des spectacles avec ces chansons, donc je n'ai rien changé à la mise en scène lorsque cet album est sorti. À la sortie de mon deuxième et de mon troisième album, j'avais monté une petite mise en scène qui soulignait l'événement. Par contre, suite à ça, je continuais de faire des spectacles dans des cégeps, des bars ou des petites salles de spectacles qui ne me permettaient pas toujours de reproduire cette mise en scène-là. Cela dépendait aussi du fait qu'on me *booke* parfois seul avec ma guitare ou avec mon orchestre... Finalement, le noyau de ma mise en scène, ce qui est constant, c'est moi et ma guitare. Sinon, ça change d'un moment à l'autre. Tu peux avoir vu 20 concerts de Pépé complètement différents. En gros, j'ai deux configurations : seul ou orchestré. Par contre, les deux sont modelables selon l'événement, le type de salle (pub universitaire, bar rock obscur, sur les Plaines seul, ou avec mon band, La Tulipe, festival...) et la durée du spectacle. Est-ce que c'est un show de 15 minutes, de 1 h ou à durée infinie ? Des fois, je fais un set, des fois deux. Je peux me rendre à quatre sans problème, moi ! Y'a aussi les instruments qui peuvent changer. J'ai un ukulélé, une guitare classique et une guitare électrique.
- S. B. : Qu'est-ce qui change, au fait ? Quelles sont tes motivations à changer ta mise en scène en fonction des lieux que tu viens toi-même d'évoquer (cégeps, bars, salles de spectacles...)?
- P. P. : Il faut que je m'adapte à l'événement. Si je suis dans un méga-festival, sur un *stage* de 15 pieds de haut, devant 30 000 personnes, pis que je suis tout seul avec mon ukulélé... souvent, ça se passe dans le choix des chansons. Je vais surtout laisser tomber les balades pour me concentrer sur les chansons festives, parce que je veux que ce soit la fête. J'ai la chance d'avoir un répertoire assez varié. J'ai des chansons plus de party, des chansons plus philosophiques, si tu veux, puis des genres de ballades. Disons que quand je suis dans des gros événements ou dans un bar bruyant, je vais prioriser les tounes de party, tandis que quand j'ai la chance d'être dans une salle plus intime où j'ai l'impression que le niveau d'écoute est meilleur, je vais choisir les chansons autrement. Je vais profiter de cette ambiance tranquille pour

aller chercher plus d'émotivité dans l'événement. Je vais essayer d'aller chercher les gens et de les amener dans différents endroits, c'est-à-dire dans différentes émotions, finalement, plutôt que de juste faire le party tout le temps puis d'encourager le monde à boire et à faire la fête.

S. B. : Donc, le lieu a un effet sur le choix ou l'ordre de tes chansons. Est-ce qu'il y a d'autres façons d'ajuster ta mise en scène qui toucheraient davantage ta personne scénique, ta performance ?

P. P. : Tout est dans les détails. C'est certain qu'il y a des spectacles où je sens que je peux me permettre d'être plus cru et d'autres fois moins. Je sais que si je joue dans un festival un samedi après-midi, avec une ambiance familiale, de style pique-nique avec des enfants, je vais changer un « osti » par un « maudit » et je vais sélectionner mes chansons alors que la veille, dans un bar, j'étais rentré dans le « osti » et que ça a fait lever le monde. C'est une question d'énergie, aussi. Veut veut pas, quand tu es seul sur un stage, qu'il y a 30 000 personnes et que la plus proche est à 15 mètres de toi, tu ne reçois pas la même énergie que lors d'un spectacle intime où il fait chaud, que ça sent la sueur des 100 personnes qui sont collées entre eux et sur toi ! Tu as beau te préparer, il reste que tu es souvent obligé de t'adapter et de te réajuster une fois rendu sur scène. Ça se fait un peu avec le temps. Des fois, le public n'a pas nécessairement payé pour voir le spectacle, il n'y a même jamais été réellement invité ! C'est à force d'en faire que tu vois les signes qui font que tu dois t'adapter.

S. B. : Donc, tu laisses une partie du pouvoir de ta mise en scène à la réception du public, à ses réactions ?

P. P. : Oui ! Je peux avoir des phrases que j'ai déjà utilisées pour présenter des chansons et qui marchaient bien. Dans ce temps-là, je la garde en mémoire pour un autre spectacle... mais des fois, j'ai de longues présentations et je me rends compte que les gens sont là pour entendre des chansons. Je me mets alors en mode « jukebox » et j'enchaîne mes chansons !

S. B. : Donc, pour toi, il n'y a pas vraiment de notion de quatrième mur qui s'applique ?

P. P. : Non, pas du tout. Moi, je vise le contact direct avec le public et celui-ci va transformer ma façon de chanter et, surtout, changer mes interventions entre les chansons. C'est hyper important, les interventions. Souvent, c'est là que tu vas chercher ton monde. Des fois, avec le contexte, c'est presque impossible... c'est là que tu files tes chansons et que tu fais ton possible. Il peut y avoir des spectacles, comme un show de Kiss dans un gros stade par exemple, où on pourrait mettre un numéro de série tellement ils sont presque toujours pareils. Moi, ce n'est pas ce que je fais. C'est jamais le même contexte. Je vais m'adapter, je ne dirai pas les mêmes choses et je n'agirai pas de la même façon. J'aurai pas la même attitude, finalement...

S. B. : Puis, dans l'interprétation de tes chansons... ?

P. P. : Souvent, je trouve qu'on fait la musique à l'envers au Québec. On enregistre les chansons et après, on va les jouer devant le monde. Moi, j'essaie de faire un peu comme dans le temps de Johnny Cash. Je vais aller chanter mes nouvelles devant plein de monde avant de les enregistrer. Ça me permet d'asseoir l'interprétation et de cerner ce qui marche chez le plus de monde, puis la réaction *live* va me montrer quel effet je me plais à créer aussi ! Après, je vais enregistrer ces paroles-là et cette interprétation-là. Parce que même les paroles sont sujettes à changer. Mais je ne suis pas assez concis, là. Avoir différents publics fait que j'ai différentes attitudes sur scène. Voilà ! C'est ce qui fait qu'il y a une multitude de versions de mes tounes.

S. B. : Aurais-tu un exemple de modification textuelle décidée en plein spectacle ?

P. P. : Pas évident de s'en rappeler... Mais à mon dernier show à Montebello, j'ai ajouté un bout à « Prendre d'la drogue ». Je savais que ça pognerait dans un Rockfest, t'sais. Y'avait bin des yeux rouges... Donc, je l'ai chanté comme ça : « Prendre d'la drogue, ça va te rendre joyeux / Prendre d'la drogue, ça se fait entre amoureux / Chérie, chérie, j'ai trouvé du mush, on s'en fait-tu un peu ? ».