



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES

Christian Bernier

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (Lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département de français

FACULTE, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

*Chansons infinies suivi de La valeur littéraire de la chanson*

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

M. Robert Yergeau

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

M. Marcel Olscamp

M. Maxime Prévost

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

# CHANSONS INFINIES

suivi de

## LA VALEUR LITTÉRAIRE DE LA CHANSON

Christian Bernier

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise ès arts

Département des lettres françaises  
Faculté des arts  
Université d'Ottawa

© Christian Bernier, Ottawa, Canada, 2008



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-49169-0*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-49169-0*

**NOTICE:**

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

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

**AVIS:**

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

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

---

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

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

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

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

  
**Canada**

## REMERCIEMENTS

La chanson m'accompagne, me semble-t-il, depuis toujours. *J'ai souvenir encore* des « P'tits cœurs » et des « Gens du pays » qui ont fait sourire mon enfance, des « slows » et des parfums qu'elle ravive; j'anticipe les frissons qu'elle provoquera en moi. Cette thèse, je la dois d'abord à cette passion que suscite ce mystérieux alliage entre mots, voix et musique, sans quoi, rien de ce qui suit n'existerait.

Je la dois aussi à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à sa réalisation.

Je remercie particulièrement Robert Yergeau d'avoir accepté de me guider et de m'accompagner dans ce projet, même pendant ses vacances estivales. Que soient reconnues du même coup sa confiance en moi, sa rigueur et sa patience. Qu'il veuille bien trouver, ici, l'expression de ma reconnaissance.

Mes remerciements vont aussi à tous mes amis les plus proches qui m'ont aidé : Fannie et Jean, pour m'avoir gracieusement fait profiter de la quiétude de leur maison afin que je puisse achever la rédaction; Jean-Daniel, pour m'en avoir joyeusement détourné l'attention à coups de marteau; Élisabeth, Sylvain et leurs enfants, qui ont aimablement pris soin de ma petite famille.

Je remercie également tous les membres de la famille Cryans pour leur soutien, tant à mon égard qu'à celui de ceux qui attendaient mon retour dans le monde « réel ».

Je ne saurais passer sous silence mes parents, à qui je dois tout, qui m'ont inculqué le goût du beau et qui m'ont fait entendre mes premières chansons.

Enfin, j'adresse un merci des plus reconnaissants à ma meute rapprochée, car c'est grâce à elle que j'ai pu relever ce défi : mes trois magnifiques louveteaux, Félix, Loïc et Maxance, qui ont maintenant une drôle de conception de l'école pour leur âge; ma furie, Kathleen, qui a fait preuve d'une grande compréhension, de beaucoup de patience et de soutien. Je leur offre le témoignage de toute ma gratitude.

## RÉSUMÉ

Cette thèse en création littéraire regroupe, dans la première partie, 24 textes de chanson qui s'inscrivent dans un processus à mi-chemin entre l'autotélisme textuel et les contraintes propres au genre, surtout le rythme et la rime. Ainsi, si certains textes entrent dans la grande tradition de la chanson française, où vers symétriques, rimes, couplets et refrains sont de mise, d'autres rompent avec cette tradition. C'est dans cette même veine exploratoire que je questionne la longueur généralement présumée des textes de chanson et que je tente de mettre à profit tous les niveaux de langue.

La partie réflexive a comme appui théorique de base la proposition de Denis Saint-Jacques selon laquelle l'inscription du littéraire dans un texte se fait par la redondance de formes types propres à chaque genre, de l'interdiscursivité et de l'autoreprésentation thématique. Cette inscription passe par divers procédés tels que la métaphore et l'exploitation de lieux communs. L'analyse de mes textes tend à démontrer que les procédés d'écriture les plus communs à la chanson, et peut-être les plus importants, sont les divers types de répétition. En effet, le rythme et la musicalité se forment par la reprise, ce qui implique qu'une prosodie est possible sans avoir recours à la versification traditionnelle.

Il ressort de ma thèse que les textes de chanson entretiennent toujours des liens étroits avec la poésie. Enfin, ce regard porté sur mes textes éclaire les voies que je pourrai désormais emprunter dans mon processus de création.

## Note

Une thèse commence toujours par une introduction générale. M'autorisant toutefois de la création littéraire qui s'affranchit de certaines règles établies, je me permets de partiellement faire entorse à cette façon de faire. J'ai plutôt choisi de présenter individuellement chacune des deux parties de ma thèse : la première, qui se consacre à la création; la deuxième, à l'analyse. J'y vois un avantage certain sur le plan de la clarté.

Cela dit, je ne pousse pas l'audace jusqu'au bout. Ainsi, une conclusion générale synthétise les deux parties de ma thèse qui s'inscrivent dans une seule et grande démarche à la fois créative et réflexive.

**PREMIÈRE PARTIE**

**CHANSONS INFINIES**

## PRÉSENTATION DES TEXTES

### PERSISTANCE ET SIGNATURE

Chanter... oui! Mais jamais au détriment de la dimension littéraire possible d'une chanson – à savoir, rien de moins qu'une mise en forme poétique ou prosaïque (couplets et refrains, rimes ou vers libres) dans le plaisir du texte : cela va de soi, va sans dire... trouver Saussure à son pied.

Lucien Francoeur<sup>1</sup>

La première partie de ma thèse en création littéraire regroupe des textes qui ne sont pas tout à fait des chansons « finies » puisque aucune musique n'existe encore pour les accompagner. C'est la raison pour laquelle j'ai intitulé cette partie « Chansons infinies ». Ce recueil fait état d'une production aux inspirations et aspirations diverses. En effet, le point de départ n'était pas un projet d'écriture tournant autour d'un seul grand thème, dont les multiples ramifications auraient été développées et modulées au fil des textes. Ses composantes sont à considérer comme un processus créateur à mi-chemin entre l'autotélisme textuel et les contraintes propres à la chanson, surtout le rythme et la rime. Chacune des composantes présente une facette particulière que peuvent prendre les textes avant de devenir des chansons.

Je viens d'évoquer le rythme et la rime. Poursuivons encore un peu dans cette perspective. Si certains de mes textes s'inscrivent dans la grande tradition de la chanson française, où vers symétriques, rimes, couplets et refrains sont de mise, d'autres rompent avec cette tradition. Ainsi sont parfois mis de côté la symétrie des vers, la rime, le couplet et le refrain. Mes « essais créateurs » veulent idéalement offrir de nouveaux rythmes et des sonorités différentes, ainsi que des images évocatrices, laissant par la suite le soin au

---

<sup>1</sup> Lucien Francoeur, « Avant-propos », *Chants de l'Amérique inavouable*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Chansons et monologues », 2002, p. 13.

compositeur de mettre en valeur à sa façon la musicalité des mots. C'est dans cette même veine exploratoire que je questionne la longueur généralement présumée des textes de chanson. Se peut-il qu'à l'instar du haïku une chanson de quelques vers seulement puisse atteindre la puissance évocatoire de la poésie? C'est ce que je tente de cerner, entre autres dans un texte de quatre vers.

Sur le plan sémantique, outre les grands thèmes (la vie, l'amour, la mort), mes textes développent d'autres motifs : la cohabitation de l'être humain et de l'animal, la filiation, la vie familiale, la consommation de drogues, les avancées technologiques... Par ailleurs, quelques textes mettent en avant-plan un locuteur-personnage; les thèmes sont alors subordonnés au désir d'illustrer, d'incarner un caractère humain. Lorsqu'ils prennent la parole, ils utilisent un registre de langue parfois familier, voire vulgaire; ils sont dès lors le reflet de ce qu'ils représentent, c'est-à-dire une certaine réalité. Ces prises de parole aux accents populaires côtoient, par ailleurs, les registres courants et soutenus d'autres locuteurs. Cette façon de faire pourra peut-être surprendre. Or, elle n'est pas sans précédent. Pensons seulement à l'un des auteurs-compositeurs-interprètes les plus respectés à la fois par ses pairs et par le public – à tout le moins, un certain public « lettré » –, Richard Desjardins.

Enfin, l'ordre de présentation des textes accentue peut-être leur diversité formelle et thématique. Certes, il aurait été possible de les classer par thèmes, mais l'ensemble aurait été déséquilibré, certaines parties ayant été plus volumineuses que d'autres. En outre, un classement selon la forme (traditionnelle ou non) aurait mené aux mêmes conséquences. Finalement, j'ai opté pour une suite de textes qui, à travers des interactions, anecdotes, réflexions et impressions de quelques personnages ou locuteurs, suggère une seule grande histoire.

## J'ai pris mes ailes

J'ai pris mes ailes

Mon sac à dos

Je suis parti vers le ciel

Il faisait beau

J'ai laissé dans le vieux coffre

Les clés de la porte

Je n'en aurai plus besoin

Je m'en vais trop loin

REFRAIN – J'ai tout vu ce qu'il y avait à voir

La liberté dans des mines d'or

J'ai tout fait ce qu'il y avait à faire

Acheter, acheter et recommencer

Dans ma tête porte-bagages

J'ai ton image

Des clairs de lune fumants

Au bord d'un étrange étang

Des ondes et des mouvements

Mélangés

Je les ai déchiffrés

Et je vole comme une fusée

REFRAIN

## L'illustre inconnu

Moi je n'ai pas de ci moi je n'ai pas de ça

C'est la télé qui me l'a dit

Pas de blonde non plus je n'ai pas d'ennuis

Mais encore pire je n'ai pas d'envies

Je n'ai pas de job je n'en ai pas besoin

Une chance quand même que j'ai un bon voisin

Je suis le temps et prends ce qu'il me donne

Quand il n'y a plus rien je tends la main

Toute la journée à regarder

Les gens passer et klaxonner

À bavarder à raconter

Mes histoires les plus inventées

Mes pires mensonges mes pires bévues

Tout dépendant du point de vue

Comme le temps à jamais perdu

Je suis un illustre inconnu

Parfois les gens sont généreux  
Souvent ils me trouvent niaisieux  
Fais comme tout le monde travaille un peu  
Pourquoi tu ne joues pas le jeu

Je n'ai pas besoin de vos maisons  
De votre argent de vos ambitions  
Un peu de quoi me mettre sous la dent  
Suffit la plupart du temps

Je n'ai pas de voiture j'ai mes deux jambes  
Moi je garde mes deux pieds sur terre  
La pollution partout autour  
Pourquoi payer pour vivre l'enfer

J'aurais voulu que ça tourne plus rond  
Un moment donné j'ai dit « coudonc »  
Je n'ai pas de vélo je n'en aurai plus  
Je suis un illustre inconnu

Les oiseaux chantent

Les feuilles dansent

La pluie chatouille

La terre tourne

Dans tout ce qui bouge

La vie vit

L'air circule

Le feu brûle

Le vent d'automne

Tous entonnent

Une symphonie

Le soleil sourit

Le soir venu

Des échos éclosent du vide

Illuminent

Ma rétine olfactive

Et une symphonie désordonnée s'entonne

Dans les turbines du souvenir rebondi

Dans ma tête trampoline

Dans ma tête trampoline je me réveille

Pour ce qui est de la nuit c'est sans pareil

Je ferme les yeux vois le soleil

Pour ce qui est de la pluie j'aime ça aussi

Parce que l'eau ben c'est la vie

La planète tourne comme de raison

Mais parfois elle ne tourne pas rond

C'est un peu cliché mais moins débile

Que Bhopal que Tchernobyl

Personne ne sait ce que nous serons

Certains ne sauront même pas leur nom

Mais une chose est sûre dans le fond

Il faut vivre son imagination

Ça vaut la peine d'être vécu

Que ce soit dessous ou bien dessus

Quand je quitterai ce monde j'aurai tout vu

Je le quitterai comme je suis venu

En illustre inconnu

## Camée Camille

Camée Camille est une fille d'abondance  
Entre les lignes des boulevards vaille que vaille  
Chaque nuit elle joue sa vie à la courte paille  
Et improvise sa propre mort des romances

Camée Camille est une fille d'apparences  
Rien ne la touche ni ne l'effraie pas même les hommes  
Qu'un la regarde de plein front elle l'assomme  
Mais sa rudesse n'est qu'un masque de faïence

REFRAIN - Elle ne finira pas dans un hôtel  
À siroter sa camomille  
Elle mourra dans une ruelle  
Écartelée Camée Camille

Camée Camille funoxtambule des sensations  
Roule sur le fil tendu de sa ligne de vie  
Fille déchue fille du roi sans concessions  
Le désir prompt aux distractions rien ne lui suffit

C'est une furie un ouragan qui nous arrache  
Des sourires et des cris et qui oublie tout  
Une bête fugace dont les fous s'amourachent  
Aucun ne l'aura vive c'est une louve-garavou

REFRAIN

## La vérité part en fumée

Roulé en petite boule

J'ai fumé l'univers

Ça goûtait étrangement

Je ne me souviens plus comment

## L'Hôtel du ciel

Prends ton innocence

Tourne l'atmosphère

Entre dans l'ozone

Laisse-toi faire

Rendue à la lune

Tourne à gauche

Là-bas Saturne

Ce n'est qu'une ébauche

Prends l'avenue

Des grandes comètes

Continue

Faut pas que tu t'arrêtes

Rendue à la rue

Des arcs-en-ciel

Te voilà rendue

À l'Hôtel du ciel

REFRAIN - Viens avec moi fouler les cieux  
À pas de géant yeux dans les yeux  
Sur les ailes de l'amour on va faire un tour  
Au septième ciel pour quatre ou cinq jours  
Viens avec moi saluer le soleil  
Serrer la main à l'éternel  
Prendre une bière au Café merveille  
Danser le bonheur immortel

Le matin venu  
J'ouvre le store  
Tu te regardes  
Dans le trou noir  
  
Et tu t'étends  
Sur le néant  
En me regardant  
D'un air content

On peut se baigner

Si t'as envie

Rien à payer

Tout est gratuit

Mais laisse aller

Toutes tes chimères

Pour accéder

Au bain d'éther

REFRAIN - Viens avec moi fouler les cieux

Une pluie d'étoile comme couverture

Se perdre dedans se mettre à nu

Même encore tu n'as rien vu

Il y a des silences tellement intenses

Même le néant a ses fragrances

On se reconnaît dans chaque rien

Des frères partout sur chaque chemin

## Ça faisait longtemps

Aujourd'hui il n'y a pas de bureau

Pas de stress, juste du soleil

Deux guerriers en repos

Corps à cœurs on se réveille

Ça faisait longtemps que la vie

Ne nous avait pas surpris

Combien de temps on a passé à se réveiller

Au bruit du cadran

On peut faire l'amour paisiblement

Sans se faire baiser par le temps

On peut se parler comme tu aimes tant

On se fera dorer des croissants

Les semaines à vive allure

Je n'ai plus le temps de toi

Oublions nos vieilles piqûres

Allons butiner dans les bois

Ça faisait longtemps que notre vie

N'avait pas enlevé son caleçon

Au loin les outardes crient

Ça sonne mieux qu'un klaxon

Elles font l'amour naturellement

Sans se soucier de l'O.T.A.N

Elles volent et chantent comme au printemps

Se feront dorer des croissants

## Gouo Bébé

REFRAIN - Gouo Bébé

Dans les bouas à Papa

Gouo Bébé

Dans les bouas à Maman

Maman va donner à manger à Bébé

Elle va le caresser elle va le dorloter

Ton frère va s'occuper toujours de toi

Il va jouer avec toi te serrer fort dans ses bras

REFRAIN

Papa va emmener partout son garçon

On va voyager jusqu'au bout du monde

Papa fera tout pour te protéger

La Terre s'offre à toi je vais te la montrer

REFRAIN

On ne te dira pas trop quoi faire

Tu feras tes erreurs et nous serons fiers

Et quand autour de toi tout te bousillera

Toujours pour toi ta famille sera là

REFRAIN

## Ça recommence

Une couche propre

Une table à langer

Des parfums de poudre à bébé de girofle et de merde fraîche

Une petite voiture

Des cris

Des rires

Des regards croisés

Des bas

Des pantoufles

Un biberon

Du lait du lait du lait

Un petit lit

Des petits draps

Des toutous

De grands bâillements

De petits soupirs

De grosses caresses

De petites farces

De grands pleurs

Encore des caresses

De gros dodos

Encore encore des cris

Une chaise haute

Une chaise plus basse

Une bavette

Une cuillère

Des patates en purée

Des légumes en purée

Des mains sales

Une bouche sale

Des oreilles sales

Des cheveux sales

Un plancher sale

Un soupir

Et ça recommence

## **Je t'ai quittée**

Je t'ai quittée

Sans te nommer

Essuyé notre histoire

Du revers du matin

## Le joyeux luron

Quand je suis né je ne sais plus trop quand

Ça a bouleversé ma vie

On n'avait pas trop d'argent

Je suis né gagne-petit

L'école pour moi ce n'était pas facile

Les filles, elles ne m'aimaient pas

J'ai pris un cours de cuisine

Je me suis mis les pieds dans les plats

REFRAIN - Je suis un joyeux luron

J'aime parler aux gens

Des fois ils me causent des problèmes

Mais je les aime quand même

Un jour je suis parti de la maison

Fallait que je gagne ma croûte

Sans job tu crèves et ce n'est pas long

Fallait que je travaille croûte que croûte

Je voulais un bon métier  
J'ai voulu être pompier  
Toute la journée pomper pomper  
Je suis sorti de là brûlé

## REFRAIN

J'ai rencontré une femme bonasse  
Elle m'a montré ses fesses  
Elle m'a dit : « Donne-moi cent piastres  
Tu pourras jouer avec »

J'ai pris ma carte de guichet  
Je la lui ai passée dans la craque  
Elle m'a dit : « Qu'est-c'est qu'tu fais »  
Et elle m'a ramené une claque

## REFRAIN

Un gars m'a dit : « j'ai d'quoi pour toé  
De la farine à livrer »  
Ça payait j'ai accepté  
Il m'a dit où aller

Bonjour monsieur le boulanger

J'ai de la farine pour toi

Il m'a dit je te l'achète toute

Il se l'est mise dans le nez

#### REFRAIN

J'ai continué mes livraisons

De commerce en commerce

Jusqu'à temps que quelqu'un me dise

Que je m'étais trompé d'adresse

Pardon monsieur le policier

Je pense que je suis perdu

Pouvez-vous me dire où je suis rendu

Il m'a embarqué

#### REFRAIN

Depuis ce temps, j'habite une petite chambre blanche dans une bâtisse qui me semble grande. J'y ai une magnifique vue sur le système de chauffage central. C'est beau. Je me promène en habit blanc, immaculé, de chambre en chambre, et je distribue les bonbons que le gouvernement nous paye.

- Bonjour, j'aimerais parler à monsieur le gouvernement... Bon... J'aurais voulu le remercier de ma part. Mon nom ? Heu.....

REFRAIN

## Les visages de ton nom

Une feuille s'est défait du chêne

Sur le clavier de mes souvenirs

Tombe et entonne un requiem

Pour l'été qui expire

Je revois le halo de la lune

Le temps assassiné au couteau

Les regrets que l'on exhume

Des vieux amours des échos

REFRAIN - L'univers qui m'habite

Est hanté par tes ondes

Une saison où tourbillonnent

Les visages de ton nom

De l'eau, du feu et du béton

Dans tes yeux le souffle humide

De la création jusqu'aux néons

Le vent d'automne est apatride

Laisse-moi t'embraser dans un maelström

De seins de terre à l'équinoxe

Consumer ta peau d'opium

Ton cosmos un sacerdoce

REFRAIN

## Mon chien

Mon chien

Parle-moi

Qu'est-ce qui se passe dans ta tête

Mon chien

Dis-moi

Comment

Tu vois la vie

Toi qui as vu le jour

Noir et blanc au fond de tes yeux

Noires ou blanches sont tes amours

Quand tu te sauves, quand tu reviens

Quand tu donnes la patte, l'autre patte

Des millions d'années dans ton instinct

Et pourtant si impatient

De trouver ce que tu renifles

Toute ta vie au bout de la truffe

Ma petite bête

Boule de poil

Animal

Sauvage

Mon chien

Dis-moi

Qu'est-ce qu'il me manque dans

Ma vie de chien

Dis-moi

Comment

La confiance

L'enthousiasme

Mon énergie domestiquée

Ma canine volonté

Tu marches tu pleures tu pètes tu cris

Sais-tu quoi moi aussi

Deux petits êtres dans l'univers

Comment, pourquoi, face à face

Je m'interroge toi tu te grattes

Viens que je t'aime et patte-à-flatte

Ma petite bête

Boule de poil

Animal

Intrigant

## Marcher marcher

Ça t'a frappé dans le fond de la tête

Un coup porté à ta charpente

Pour ébranler tout ton être

Depuis ce temps tu remontes la pente

Mais c'est qu'elle est longue et très à pic

Pour le remonte-pente il faut du fric

Ton corps lourd comme un fardeau

Est un pays sans drapeau

Avec ses grandes étendues

Où la conscience est de terre

Tu l'as senti, tu l'as vu

Mais tout ça à quoi ça sert

Marcher marcher ou même courir

Tout ça à quoi ça t'avance

Aller trop vite ou encore trop loin

Te mènera-t-il à l'évidence

REFRAIN - T'es un bohème un chien perdu

Le juif errant qui avance

Sisyphe atteignant son but

Et qui recommence

Ça t'a cogné en plein dans la gueule

Un éclair comme le scalpel

D'un vieux berger aveugle

Tu restes sourd à son appel

Tout ça c'est peut-être à cause de ceux

Qui t'ont toujours dit quoi faire

Maintenant que tu sais ce que tu veux

Ils te disent de te taire

On t'a suggéré de prier

De demander de quémander

De supplier sans questionner

De promettre et d'oublier

Tu as toujours su pourquoi  
Pour obtenir ce que tu n'avais pas  
Tu n'as jamais compris comment  
À chaque fois ça ne marchait pas

REFRAIN

## Le blues de la complaisance

On a de l'eau courante de l'électricité

Des boissons pétillantes et l'air climatisé

On a de gros véhicules qui avancent et reculent vite

Des icônes virtuelles et encore quelques rites

Qu'est-ce qu'on pourrait faire pour que ça roule mieux que ça

On n'a même plus besoin de lever le petit doigt

Il y a des boutons partout qui actionnent des robots

Qui lavent nos piscines et prévoient la météo

Il y a des systèmes informatiques toutes sortes de statistiques

D'équations mathématiques pour chercher des tics

Cinq baisers par jour le sourire toujours

Ça n'en prend pas plus pour être en amour

REFRAIN - C'est le blues de la complaisance

La partouze de l'indifférence

Le temps passe bien trop vite pour qu'on se pose des questions

Et ceux qui prennent leur temps sont des...

On a des fusils pour défendre notre peau  
 Le droit de tuer notre ami si on a pris un coup de trop  
 On a le téléphone on a les interurbains  
 On a des « dance bar fun » des publics bains  
 On a des cigarettes des cancers présoignés  
 Des hôpitaux stériles des orgasmes pasteurisés

On a de gros avions on a des fusées  
 Des aéroglisseurs des ghettos « blastés »  
 Des télécommandes pour rester longtemps assis  
 Des « big super haut-parleurs » pour regarder Lassie  
 On a le nucléaire on a plein de choses à faire  
 Des grenades et des mines des discours et des dogmes des horloges et des courses

[des bas de nylon des cravates...

REFRAIN - C'est le blues de la complaisance  
 La partouze de l'indifférence  
 Le temps passe bien trop vite pour qu'on se pose des questions  
 Et ceux qui prennent leur temps sont des... condescendants

**Ici**

Ici, il n'y a pas de vent

Que le souffle âcre des machines

Il n'y a plus de musique

Il n'y a que ce tumulte qui résonne dans les os

Une rumeur criarde que je ne comprends pas

Ici, il n'y a pas de vent

Que des panneaux de signalisation

Il n'y a plus de danse

Il n'y a que ce torrent qui entraîne les bêtes

La tribu hagarde, je ne sais où elles vont

Ici, il n'y a pas de vent

Que le halo étrange de la cité

Il n'y a plus d'étoiles

Il n'y a que le faisceau des lampadaires

Témoins lumineux où les papillons me brûlent les ailes

## Chez Mélancole

Neige novembre le jour s'embue

La nuit hésite et s'étend

Sur des parfums des enfants glissent

Une étoffe de laine entre les dents

Grincement du temps chez Mélancole

Flocons de terre fumant bavant

Un enfant marche et s'allume

Le néon friand l'œil électrique

De l'égout ahuri stagne le passé

Lentement le temps chez Mélancole

## Où étais-tu

Où étais-tu (bis)

Pendant la dernière nuit du monde

Te souviens-tu (bis)

Quand fut éventré le mystère

Ton doute infiltre les méandres du plus obscur à la lumière

Dans les brouillards d'un monde enfoui un épais rêve des frontières floues

Où étais-tu (bis)

Pendant la dernière nuit du monde

Quand fut éventré le mystère

Te souviens-tu

Où allais-tu (bis)

Quand le soleil s'est éteint

Que faisais-tu (bis)

Quand fut crevé l'infini

Fresques muettes comme souvenirs, des serments comme seuls discours

Des ombres mortes se déchaînent qui veulent rattraper le temps

Où allais-tu (bis)

Quand le soleil s'est éteint

Quand fut crevé l'infini

Que faisais-tu

Ça sentait rouge, ça voyait mal

Dans mes yeux le ciel traqué

J'entends encore les rafales

Les cris les pleurs les os la chair la vie la terre... exploser

Que feras-tu (bis)

Maintenant que les corps sont perdus

Où iras-tu (bis)

La terre a faim de temps repus

Au bout du bout se terre la peur, dans ton sang coule l'obsession

Sans foi tu cours, tu voles au ciel, te rendras-tu jusqu'au bout

Que feras-tu (bis)

Maintenant que les corps sont perdus

La terre a faim de temps repus

Où iras-tu

Le sais-tu

## Mes yeux vitreux dans le miroir de la vie

Soleil entre arbres et nuages

Je me réveille il est encore tôt

Dans une flaque je vois mon visage

Au-dessus du vide tout me semble faux

Le merle chante, la lune pâlit

La brise s'étire tranquillement

Stagner comme brume avec mon corps engourdi

Entre deux vies qu'est-ce que je fais maintenant

REFRAIN - Planer dans les possibles

Sentir l'indéfini

Chanter l'air de l'instant

Danser la valse des temps

J'étais venu boire la beauté

Un plein bol d'air grandeur nature

J'entendais les échos des promenades passées

Quand je partais à l'aventure

Mais dehors maintenant presque tout a séché

Les bêtes s'approprient l'inconnu

Et se mettent derrière pour bien se cacher

Ainsi on ne peut voir leur âme à nu

REFRAIN

## Dans ton abri

Te souviens-tu

Quand nous étions clandestins

Sous les néons

Lancés dans le monde urbain

T'en souviens-tu

Que tu disais que c'était trop

Pare-ballisé

Béton armé, gueules de métro

Ce monde malade nous nourrit au dioxyde

Ferme tes yeux vois que je t'aime Mélatonine

T'en souviens-tu

Dans la cours à scrap on s'est connu

Sous le dépôt

Un garde-manger-déshydraté

Comme on s'aimait

Suivant le rythme de la mitraille

Mais il a fallu

Que ça saute le jour de nos fiançailles

Tu m'avais dit le monde s'en fout allons-nous en

Un autre monde au bout du monde nous attend

Qu'es-tu devenue

Tes particules volent au vent

Tes os poudreux

Tes vapeurs planent dans l'espace-temps

J'irai te rejoindre

Nous inscrirons dans les confins

De l'univers

Le code de ton ADN

Depuis ce jour le silence traîne dans la poussière

Mes yeux secs rampent et s'accrochent aux jours d'hier

Ton visage, le temps, la mort sont un mystère

J'irai te rejoindre dans ton abri... nu et fier

## Juin à Tadoussac

On se regarde à rebrousse-poil

Ton soutien-gorge et ta culotte

Sur ta peau un léger voile

C'est juin à Tadoussac

Et nos soleils ont si soif

La terre tant faim de fruits sauvages

Le sol est doux et chaud

Dans la sente qui va vers le lac

Vers les rives de ta peau

Entre l'humus et le soleil

Tout mon corps dans tes traces

C'est juin à Tadoussac

REFRAIN - Pendant que toute l'eau de la terre

Coule sans fin vers l'océan

J'entends toujours ton rire clair

Dans l'eau que je goûte comme un chant

Mélanie vierge comme une chanson

Qui reste encore à écrire

Un air d'été que nous nous jouerons

C'est juin à Tadoussac

Nous laissons pénétrer cet instant

Sous notre peau de sable blanc

Les sens-tu entre nous

Cette eau vive assourdissante

Ce torrent aux grands remous

Le courant entre nos corps

La rumeur de l'été en rut

Tout près de la 138 Nord

REFRAIN

Le désir en photosynthèse

Tes yeux ensoleillés

Pourtant, on ne fait que s'effleurer

C'est juin à Tadoussac  
Couchons-nous pour faire une sieste  
Sur ma bouche un goût de zest

C'est ta bouche, un baiser  
Orange comme le ciel de juin  
Le seul que tu m'auras donné

Demain je m'en irai  
Rencontrer d'autres filles que toi  
Et ça ne te dérange pas

Tu sais faire frémir le ciel  
Et faire trembler la moiteur  
À l'horizon quand tout est clair  
Tu fais danser la chaleur  
Tu as laissé dans mes poches  
Une mélodie d'eau et de roche

REFRAIN

## Hydrofugace 1

Un bateau dans un terrain vague

Amarrer l'illusion d'un passé océan

Sous la coque s'embourbe

le temps faisandé

Le capitaine prend le vague

le caresse au gré du flou

C'est une boutique flottante

on y vend l'immensité

aérosol

À l'heure du souper

à la cabine snack-bar derrière une vitrine

verrouillé de cellophane

sous vide

un orgasme pasteurisé

éprouvé en laboratoire

La mer respire et vieillit bouge sent et glue  
elle traîne un poteau sur roulette  
une jaquette bleu-vert  
des ridules sur sa face millénaire  
On l'attache par derrière

Au crépuscule il ira nu sur le pont  
plongera dans l'océan  
pissera dans son ressac

Un déversement de botox  
la pleine lune gonflée au silicone décerne le vague  
le calme fixatif l'apesanteur ronde et ferme

Indéfinir les lignes du malaise  
depuis les nerfs jusqu'au souvenir

L'écume de sa bière s'émousse dans le sillon des songes  
acouphène du flot  
on n'a qu'à cesser de boire pour arrêter cet acide reflux

Un câble noué à la radio  
La marée haute dans un verre d'eau

## Hydrofugace 2

C'est un bateau de fortune dans un terrain vague  
Qui s'amarre au fantasme d'un passé océan  
Sous la coque faisandés où s'embourbe le temps  
Des matelots batèlent et jouent de la madrague

Le capitaine solitaire aime y prendre un verre  
Le vague de la bière s'y émousse dans des songes  
Silhouette onduleuse que l'amertume prolonge  
Scruter ses souvenirs à travers une meurtrière

Il voudrait faire cesser ces acides reflux  
Qui crèvent jusqu'au fond de la mémoire les tympan  
Les courants glaciaux qui épaississent le sang  
Indéfinir à jamais les lignes du chahut

À l'heure du souper toujours son verre à la main  
Ses pas l'amènent d'instinct à la cabine casse-croûte  
Derrière la vitrine et de nombreux garde-fous  
Il peut s'offrir un orgasme laborantin

Dans le hublot la lune gonflée au silicone  
Expose ses rondeurs aux hommes les plus offrants  
C'est un bateau boutique pour les pervers errants  
On y vend des bouteilles vides en aérosol

Où le miroir fêlé des écumes de nymphette  
Le ressac de la vie haletante et vieillie  
Les ridicules millénaires à la face bleuie  
Tirent à grand-peine un mât de hune et une girouette

Sa robe est fragile et d'un bleu vert presque noire  
D'un type hospitalier qui s'attache à tâtons  
Le capitaine à l'aurore ira sur le pont  
Pisser à la surface de ce vaste foutoir

Or un câble au faite de l'antenne se tend  
Et le bruit sec du cordage en attente insiste  
L'acouphène persistant des sirènes persifle  
On parle à la radio du capitaine qui tangué

**Nous est un**

Souvent parmi la foule

Nous est seul

Et si Il vient lui parler

C'est de Je

Nous vit avec les gens

Il est écran

Que On regarde Je

On s'entend mais...

Quelle heure sommes-nous

Et qui est Il

Toujours seul et flou

Où est On

Quand Tu revient à Nous

C'est pour Moi

Tu grogne contre Vous  
Sous les Toi  
Dans les journaux de Nous  
On se voit mais...

Quelle heure es-tu

Et qui est Il

Parfois entre ses genoux

Je vouvoie

Il qui sait et Tu qui joue

Tu le voit

Jamais pourtant Je n'entend

Voix d'ensemble

Qui pourrait être Nous

Je s'en fout

Quelle heure suis-je

Et qui est Il

Quelle heure suit Je

Et qu'y puis Je

## Pour faire une bonne chanson

REFRAIN - Pour faire une bonne chanson

Briller de mille néons

Entrer au panthéon

Et faire des millions

Pour une bonne chanson faire

Les disques tourner en rond

Il faut avoir l'air

Pour faire une bonne chanson

Ça prend un très grand décor

Et un minuscule corps

Une gueule d'apollon

Ou bien des seins durs et ronds

Il faut en donner à voir

Du cul de la peau et des pétards

Et surtout qu'il y ait du sexe

De l'amour qui sent le kleenex

REFRAIN

Ça prend une mélodie  
Un micro un vidéo  
Du bruit et de la batterie  
Pour qu'elle joue à la radio

Savoir bouger et danser  
Se déhancher exciter  
Surtout ne pas s'habiller  
Et encore bien moins chanter

De petits mots brouillons  
Qui riment avec mouton  
Oh oui il faut rimer  
Et beaucoup se répéter

#### REFRAIN

Pour faire une bonne chanson  
Il faut...

**DEUXIÈME PARTIE**

**LA VALEUR LITTÉRAIRE DE LA CHANSON**

## EN GUISE D'INTRODUCTION

### LE CHANT DES SIGNES

Il y a toujours un bémol à quelque règle.  
Et il y a des musiques sublimes écrites en bémol.

Anonyme

Afin de mettre en relief quelques éléments textuels propres à conférer aux textes de chanson leur valeur littéraire, considérons tout d'abord la proposition suivante de Denis Saint-Jacques :

L'inscription du littéraire dans les œuvres, ou la transformation de discours quelconques en « textes », peut se faire par trois procédés d'identification principaux qui mettent en jeu : 1) des formes types; 2) une certaine interdiscursivité; 3) l'autoreprésentation thématique. On verra que ces procédés relèvent essentiellement du régime de la redondance<sup>1</sup>.

Ces formes types, le texte de chanson les a; ce sont les vers, les couplets, les refrains et les rimes. Cela dit, les formes types évoluent au fil des époques. Il va de soi, par exemple, que les enjeux formels de la poésie ne sont plus les mêmes aujourd'hui qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. La chanson a elle aussi connu son évolution formelle. À notre époque, certains textes ne riment pas; d'autres peuvent être très courts ou, à l'inverse, très longs; d'autres, enfin, font partie d'un album conceptuel, chaque texte constituant une partie d'une histoire. Toutefois, force est de constater que le texte de chanson n'a pas connu de « rupture » formelle aussi décisive que la poésie ou le roman. Alphonse de Lamartine aurait bien du mal à considérer les textes de Denis Roche comme étant de la poésie. De même, Balzac serait sans doute fort

---

<sup>1</sup> Denis Saint-Jacques, « La reconnaissance du littéraire dans le texte », *La littérarité*, Louise Milot et Fernand Roy (dir.), Sainte-Foy, PUL, 1991, p. 62.

étonné de lire certains romans sans ponctuation. En revanche, La Bolduc serait moins dépaysée, du point de vue formel s'entend, par la plupart des chansons contemporaines.

Par ailleurs, l'interdiscursivité, ce « procédé de reprise et de réponse de discours entre eux<sup>2</sup> », occupe une place importante, voire prépondérante dans la « culture lettrée, savante<sup>3</sup> ». Pour aller à l'essentiel, les auteurs utilisent toute une gamme de stratégies textuelles : emprunt, détournement sémantique, parodie, etc. Cette interdiscursivité est également présente dans certains textes de chanson. Pensons ici à « Mon pays<sup>4</sup> » (Réjean Ducharme) et « Demain l'hiver<sup>5</sup> » (Robert Charlebois) qui parodient « Mon pays<sup>6</sup> » de Gilles Vigneault, à « Jonquière<sup>7</sup> » (Plume Latraverse) où les chansons de Eddy Mitchell sont évoquées, à « Marie-Hélène<sup>8</sup> » (Sylvain Lelièvre) qui écoute The Beatles ou à « Un quart de piasse<sup>9</sup> » (Vincent Vallières) où le locuteur écoute Bob Dylan. Ces exemples me permettent de rappeler que l'histoire de la chanson repose elle aussi sur le clivage entre courant « lettré » et courant « populaire ». Par exemple, dans les années soixante, la chanson québécoise était principalement divisée entre le « yéyé » et le mouvement des chansonniers. Comme c'est le cas pour le roman, l'institution littéraire, particulièrement les écoles, privilégie la chanson à texte (Richard Desjardins et Michel Rivard au lieu de Michel Louvain et de Martine St.Clair).

Enfin, la troisième caractéristique énoncée par Denis Saint-Jacques concerne l'écriture qui se prend elle-même comme thème. C'est le cas notamment de tout récit dans

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, cité par Denis Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 65.

<sup>4</sup> « Mon pays », Robert Charlebois, *Un gars ben ordinaire*, Gamma, 1970, page 5.

<sup>5</sup> Robert Charlebois, *Robert Charlebois*, Gamma, 1967, page 6.

<sup>6</sup> Gilles Vigneault, *Mon pays*, Columbia, 1966, page 1.

<sup>7</sup> Plume Latraverse, *Pomme de route*, London Deram, 1975, page 4.

<sup>8</sup> Sylvain Lelièvre, *Programme double*, Presqu'île, 1976, page 1.

<sup>9</sup> Vincent Vallières, *Le repère tranquille*, Disques BYC, 2006, page 1.

lequel un personnage représente un auteur réfléchissant à l'écriture. *Volkswagen Blues*<sup>10</sup> de Jacques Poulin est un roman québécois qui illustre bien ce cas de figure de récit spéculaire. Plus récemment, Nadine Bismuth a tenté l'aventure avec *Scrapbook*<sup>11</sup>. Il va de soi que la poésie participe pleinement à ce que Saint-Jacques va même jusqu'à qualifier de « fascination autotélique<sup>12</sup> ». Comme l'a démontré Pascale Gaulin dans sa thèse de doctorat, le XX<sup>e</sup> siècle est le siècle de la métapoésie, c'est-à-dire des poèmes qui portent sur la poésie<sup>13</sup>.

De même, la chanson n'est pas étrangère à cet autotélisme. Me vient à l'esprit Paul Piché et ses chansons « Moé j'raconte des histoires<sup>14</sup> », dans laquelle il parle des enjeux du métier d'auteur-compositeur-interprète, et « La gigue à Mitchounano<sup>15</sup> » qui fait état des raisons qui le poussent à écrire. Je pense aussi à Jim Corcoran et sa toute récente « Éloge de la page blanche<sup>16</sup> » dont le titre est éloquent ou la plus connue « Je me tutoie<sup>17</sup> » où un texte relate sa propre écriture au quotidien. C'est également le cas de « La chanson » d'Urbain Desbois :

La chanson est dins poumons  
Dins poumons chaque bord du cœur  
Le cœur yé dans l'ventre  
Dans l'ventre y'a les tripes

La chanson est dins poumons  
Les poumons chaque bord du cœur  
Le cœur dans l'ventre

<sup>10</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1988 [1984], 323 p.

<sup>11</sup> Nadine Bismuth, *Scrapbook*, Montréal, Boréal, coll. « Fiction », 2004, 394 p.

<sup>12</sup> Denis Saint-Jacques, *op. cit.*, p. 66.

<sup>13</sup> Pascale Gaulin, « Métapoésie et poésie française au XX<sup>e</sup> siècle », thèse soutenue au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa, décembre 2006, 370 f.

<sup>14</sup> Paul Piché, *Paul Piché*, Kébec-Disc, 1982, page 7.

<sup>15</sup> Paul Piché, *À qui appartient l'beau temps ?*, Kébec-Disc, 1977, page 6.

<sup>16</sup> Jim Corcoran, *Pages blanches*, Audiogram, 2005, page 1.

<sup>17</sup> Jim Corcoran, *Corcoran*, Audiogram, 1990, page 10.

La chanson est dins poumons  
 Les poumons chaque bord du cœur  
 Le cœur est dans l'ventre  
 Dans l'ventre y'a les tripes  
 Pis les tripes c'est des tuyaux  
 Les tripes c'est des tuyaux

La chanson est dins poumons<sup>18</sup>

Ce texte joualisant et répétitif prend la chanson pour thème. Une chanson, dit le locuteur, est avant tout organique; en témoigne le champ lexical du corps dont on trouve des éléments à chaque vers. La chanson est souffle, respiration et a du cœur au ventre. Elle est un acte viscéral qui, s'il est authentique, s'il vient des tripes, sera de bon conseil, sera un bon tuyau. Et, selon la nature du tuyau, la chanson peut devenir un tube. La chanson concentre toutes ces possibilités liées les une aux autres par concaténation. Ce type d'anadiplose en chaîne est associé à la chanson traditionnelle qui en usait beaucoup. Le procédé vient pourtant ici servir un texte résolument moderne.

Après avoir mis en relief ce qui précède, je vais développer, dans la partie réflexive de ma thèse, les formes types que sont le couplet et le refrain. Seront ensuite étudiés certains procédés littéraires (la métaphore, l'isotopie et la polysémie, puis les lieux communs et les répétitions) représentatifs des textes de chanson. Puis, je mettrai en valeur la particularité textuelle de la chanson par rapport à ses deux autres dimensions que sont la musique et la scène, afin d'en arriver à proposer ma propre définition du texte de chanson.

---

<sup>18</sup> Urbain Desbois, « La chanson », *États d'âne*, La tribu, 2000, page 15.

## Les composantes littéraires du texte de chanson

### Le couplet

Comparant la chanson et la poésie (dans le but d'expliquer pourquoi la chanson est considérée comme un genre mineur), Maria Spyropoulou Leclanche affirme notamment que

la chanson, comme la poésie, est un genre strophique [...]. [L]a poésie traditionnelle, quand elle est strophique (et c'est celle qui intéresse mon propos), repose sur la succession de strophes, tandis que la chanson repose essentiellement sur l'alternance de deux strophes distinctes, le couplet et le refrain [, ce qui en fait un] genre strophique bi-modulaire [...] comparable à un dialogue permanent entre les deux strophes proposées [...]. [Ce genre] repose sur un schéma de base suivant : - variation textuelle dans les couplets, - répétition textuelle des refrains.<sup>19</sup>

Dans un premier temps, cette affirmation sous-estime grandement la part importante que tient le couplet dans un texte de chanson. En fait, le couplet n'aurait de sens que dans son interaction avec le refrain, comme si, à l'opposé des pastourelles du Moyen Âge<sup>20</sup>, les couplets ne pouvaient entretenir de dialogue entre eux. Pourtant, dans la majeure partie des cas, le couplet joue plusieurs rôles dans une chanson. Il contient souvent les cinq étapes du récit, c'est-à-dire la situation initiale, la complication, l'action, la résolution et la situation finale<sup>21</sup>. Il lui arrive aussi de dialoguer avec le refrain, même s'il le fait peu. Par exemple, un texte de « Chansons infinies » présente un tel dialogue : « Mes yeux vitreux dans le miroir de la vie » (CI, p. 41). Le premier couplet sert à installer une atmosphère

<sup>19</sup> Maria Spyropoulou Leclanche, « Ces chanteurs qu'on appelle poètes », Luc Fraisse *et al.*, *Pour une esthétique de la littérature mineure*, actes du colloque « Littérature majeure, littérature mineure » tenu à Strasbourg, 16-18 janvier 1997, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Champion-Varia », 2000, p. 238-239.

<sup>20</sup> Ce type de chanson, qui représente essentiellement un débat amoureux, est tombé en désuétude aujourd'hui. Toutefois, on a récupéré son utilisation dialogique des couplets, ce qui donne souvent lieu à des duos. Je cite en exemple la très connue « T'es mon amour, t'es ma maîtresse » de Jean-Pierre Ferland (*Ce soir-là*, disque 2, Jaune, 2007, page 1).

<sup>21</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Lettres sup. », 2000, p. 47.

embrouillée par le réveil de l'énonciateur sous une lumière entravée. Ce dernier, qui se mire dans l'eau stagnante d'une « flaque », ressent alors une impression de vide intérieur. L'écart entre la gaieté du merle qui chante et la lune qui pâlit, entre la douceur de la brise qui « s'étire tranquillement » et la fatigue qu'il ressent l'amène à se demander ce qu'il fait « entre deux vies ». C'est au refrain qu'une autre voix lui répond – est-ce la sienne, celle de son subconscient, de son *daimôn*<sup>22</sup> ? –, et que, du même coup, le lecteur prend conscience qu'il assiste en fait à un dialogue entre deux voix aux dimensions non pas théâtrales ni narratives, mais plutôt énonciatives. De cette façon s'installe une polyphonie, en ce sens que sont mis en opposition deux systèmes de pensée, soit un système qui repose sur la remise en question de soi-même dans les couplets, et un autre dont le fondement est la certitude dans le refrain. De plus, la deuxième série de couplets (couplets 3-4) fait évoluer la remise en question, laissant paraître l'amertume de l'énonciateur. La répétition du refrain réaffirme la voix de la fuite du monde âpre dans lequel semble stagner l'énonciateur.

Pour aller plus loin dans cette perspective, je me permets une digression pour souligner qu'un seul texte de chanson est rarement dialogique au sens bakhtinien du terme, car il ne dispose pas de l'espace nécessaire à la multiplication des points de vue. Toutefois, dans l'ensemble d'un album, ou encore mieux dans l'ensemble d'un recueil de textes de chanson, il est moins rare de se trouver face à la polyphonie. Mon recueil en témoigne<sup>23</sup>. Si « J'ai pris mes ailes » (CI, p. 4), en réaction à l'absurde surconsommation, fait part d'un

<sup>22</sup> *Daimôn* est l'étymon grec du mot français « démon ». Il signifie, selon *Le Nouveau Petit Robert*, « génie protecteur, dieu ». Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, p. 682.

<sup>23</sup> Toujours au sujet de la polyphonie, Daniel Couégnas (*Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 182) écrit au point 4 de son « modèle paralittéraire » : « la production paralittéraire témoigne d'un "refus du dialogisme" (Bakhtine). [Elle présente u]n système "pansémique", redondant, marqué par la polarisation idéologique. Le lecteur est confiné dans un rôle de "reconnaissance" du sens. » Je précise que ce modèle a été élaboré en fonction du récit. En conséquence, il s'applique difficilement à la chanson.

désir de quitter notre monde, et que le personnage, dans « Marcher marcher » (CI, p. 32), incarne la difficulté humaine de trouver un sens à sa vie, un « Joyeux luron » (CI, p. 23) prend naïvement plaisir à l'existence sur terre malgré la méchanceté et l'opportunisme de ses pairs; pendant que le locuteur du « Blues de la complaisance » (CI, p. 35) s'insurge contre l'illogisme des choix de sociétés humains, un « Illustre inconnu » (CI, p. 6) s'en soucie peu, préférant porter son regard sur les beauté de la nature et de la vie en général; si « Camée Camille » (CI, p. 10) se drogue, parcourt les boulevards et meurt au fond d'une ruelle après avoir été délaissée par son père, un « Gouo bébé » (CI, p. 18) se voit promis à un avenir rempli d'amour et d'attention; pendant que l'histoire de « Je t'ai quittée » (CI, p. 22) se termine dans la brutalité de l'indifférence, celle de « Juin à Tadoussac » (CI, p. 45) le fait dans l'acceptation amicale; enfin, si la voix de la mélancolie se fait entendre dans « Ici » (CI, p. 37) et « Chez Mélancole » (CI, p. 38), c'est le bien-être de la présence intime qui domine dans « Mon chien » (CI, p. 29).

Je reviens au couplet et rappelle qu'il sert souvent à créer l'atmosphère qui prévaudra dans le reste du texte tout en introduisant les thèmes, les personnages, le contexte spatio-temporel de l'histoire ainsi que les enjeux auxquels les personnages seront confrontés. Il arrive néanmoins que les fonctions qu'il occupe ne soient pas dialogiques. En outre, il peut développer la psychologie des personnages. Par exemple, le dévoilement progressif de l'éthopée de « L'illustre inconnu » (CI, p. 6) passe par les couplets. Ainsi, le lecteur apprend dans les premiers couplets qu'il se contente de ce que la vie lui réserve (« Je suis le temps et prends ce qu'il me donne / Quand il n'y a plus rien je tends la main ») et, donc, qu'il est peu soucieux de l'avenir, alors que les deux derniers couplets (14 et 15) montrent clairement qu'il possède une vision de l'avenir lorsque pour la première fois il conjugue des verbes au futur.

Dans le même ordre d'idées, le couplet joue parfois un rôle dans le développement de l'histoire, comme dans « Le joyeux Luron » (CI, p. 23) où le personnage, d'un couplet à l'autre, raconte ses nombreuses (més)aventures tout en dévoilant, à son insu, les thèmes et enjeux qui y sont associés. Au surplus, le couplet peut conclure l'histoire, comme c'est le cas dans le texte « Dans ton abri » (CI, p. 43), qui ne présente d'ailleurs aucun refrain. De fait, l'entièreté du texte est assumée par les couplets : l'évocation de souvenirs heureux en compagnie de l'être aimé contraste avec l'évocation du monde sombre et violent où les personnages évoluaient; la relation des étapes importantes de leur vie commune; l'espoir et la promesse de retrouver Mélatonine, perdue par l'explosion. Bref, le couplet est multifonctionnel et guide le lecteur vers une destination qui n'est pas nécessairement le refrain.

Le refrain, pour sa part, peut paraphraser les mêmes éléments développés dans le couplet, mais également opérer une ouverture sur d'autres horizons temporels possibles, sur des sentiments ou pensées jusqu'alors tus. Quoi qu'il en soit, j'y reviendrai dans la prochaine section. Pour l'instant, fort de ce qui précède, la complexité de la fonction sémantique du couplet est plus grande qu'il n'y paraît. Cette affirmation vaut tout autant pour sa dimension formelle.

Nombre de chansons présentent en effet des variations formelles sur le plan du couplet. Au Moyen Âge, les aubes, ballades, chansons de toile, complaintes, pastourelles et autres formes de chanson comportaient fréquemment un envoi, ce qui impliquait nécessairement une variation strophique<sup>24</sup>. Encore aujourd'hui, bien que l'envoi semble

---

<sup>24</sup> Sur le plan sémantique, l'envoi constitue aussi une variation narrative puisque le discours s'y transforme souvent en apostrophe.

inusité, les variations strophiques font partie de l'éventail formel du texte de chanson. Les quelques couplets de la chanson suivante, « Grande Brune » d'Arthur H, en témoignent :

Grande brune  
 Bouquet d'étoiles  
 Cœur de lune  
 Tu entres tout en douceur  
 Dans ce café bizarre  
 Ton pas féminin  
 Est un parfum de fin du monde  
 Moi qui ce jour  
 N'adressais au ciel  
 Aucune prière  
 Suis-je sauvé par la grande mère  
 [...]  
 Je reste à ma table  
 Comme un imbécile solitaire  
 Pourquoi l'amour fait peur  
 Boom! Boom! Mon cœur, du calme  
 Tu débordes, c'est un trop-plein  
 Il faut qu'un corps près de toi s'allonge  
 Qu'ça touche et que ça caresse  
 [...]  
 Tu appartiens maintenant à ma nuit  
 Soleil qui n'a brillé qu'une heure  
 Dans ma chambre tu chauffes ma poitrine  
 Bienvenue dans mes rêves  
 Bonjour dans mon cœur...  
 [...]<sup>25</sup>

Ici, les trois couplets adoptent trois formes différentes : un onzain, un septain et un quintil. Cette relative liberté formelle, cet écart face à une certaine forme traditionnelle apparaît de moins en moins marginale dans le monde de la chanson. Yann Perreau, Urbain Desbois, le duo Jean Fauque / Alain Bashung<sup>26</sup> et Luc Plamondon, pour ne citer que quelques exemples, font partie de ces auteurs qui subvertissent le genre. Pour ma part, trois de mes textes sont construits sur une structure atypique du couplet : « La vérité part en fumée » (CI, p. 12) (un seul quatrain, sans aucune répétition), « Ça recommence » (CI, p. 20) (une

<sup>25</sup> « Grande brune », Yann Perreau, *Nucléaire*, Fullspin, 2005, page 9.

<sup>26</sup> Jean Fauque co-signe plusieurs textes des chansons de l'auteur-compositeur-interprète Alain Bashung, dont « Osez Joséphine » (Alain Bashung, *Osez Joséphine*, Barclay, 1991, page 7), « Ma petite entreprise » (Alain Bashung, *Chatterton*, Barclay, 1994, page 3) et « La nuit je mens » (Alain Bashung, *Fantaisie militaire*, Barclay, 1998, page 2).

seule strophe de 35 vers aux longueurs asymétriques) et « Hydrofugace 1 » (CI, p. 48) (2 monostiches, 4 distiques, 4 tercets, 1 quintil, 1 sizain). À cet effet, « Ça recommence » (CI, p. 20) est particulièrement intéressant en raison de sa composition en une seule grande strophe de 35 vers. Ce texte impose, de par sa seule disposition graphique, une lecture continue qui produit un rythme haletant n'offrant aucun répit. La lecture avance inexorablement, même quand les gestes se répètent, puisque ceux-ci ponctuent le déroulement du temps avec un nourrisson. À l'inverse, comme le texte ne présente aucune variation strophique, une lecture lente et monotone est également envisageable. Ainsi, cette liberté offre une approche rythmique plus souple. Elle permet, dans le cas d'« Hydrofugace 1 » (CI, p. 48), des variations singulières et fréquentes qui demandent au lecteur d'être attentif et qui présentent au compositeur un défi aussi stimulant que difficile à surmonter. Il en va pareillement avec « La vérité part en fumée » (CI, p. 12) à cause de sa brièveté et de son absence de répétition. Elle est un facteur de plus, voire un procédé qui permet d'atteindre une certaine originalité. Par ailleurs, mes trois textes de chanson semblent proposer un rapprochement formel avec la poésie contemporaine, en ce sens qu'ils sont libérés de toute contrainte reliée à la rime et de toute symétrie strophique. Or, à ce sujet, « Dans ton abri » (CI, p. 43) attire mon attention. La facture n'est certes pas atypique, mais elle présente néanmoins une variation strophique. Outre le quadrisyllabe, l'heptasyllabe, l'octosyllabe et l'alexandrin, l'alternance de deux quatrains et d'un distique est génératrice de rythme. Elle suggère au lecteur et au compositeur un refrain qui repose non pas sur la sémantique, comme c'est souvent le cas – du moins dans mes chansons –, mais strictement sur la forme, ce qui m'amène à dire que les multiples formes que peuvent adopter les couplets en soi et en relation avec les autres sont autant d'effets prosodiques possibles.

Avant de passer à la section suivante sur le refrain, je vais m'arrêter au texte « Où étais-tu » (CI, p. 39) qui comporte des singularités strophiques me permettant de faire le pont entre les deux sections. Tout d'abord, il convient de noter que ce texte ne présente ni ne suggère de refrain qui se détache clairement des couplets. Toutefois, un système régulier de répétitions le fait subtilement dans trois des quatre couplets (un d'entre eux sert de « pont<sup>27</sup> »). Dans chacun des cas, le premier vers est bissé deux fois aux première et septième positions, le deuxième vers est répété à la huitième position, le troisième vers est bissé et répété une fois sans être bissé au dernier vers et le quatrième vers est répété à l'avant-dernière position. Il s'agit d'une litanie selon la définition que Paul Zumthor donne de ce procédé, soit la « répétition indéfinie d'une même structure, syntaxique et partiellement lexicale, quelques-uns des mots se modifiant à chaque reprise, de manière à marquer une progression par glissement et décalage<sup>28</sup> ». De plus, ce procédé permet la présence de refrains au sein même des couplets.

En résumé, le couplet est une structure protéiforme<sup>29</sup> dont les fonctions sont multiples. Par conséquent, les formes adoptées par les textes de chanson oscillent entre une structure strophique mono-modulaire et une structure strophique poly-modulaire, plutôt que de rester fixe dans une dynamique strophique bi-modulaire, comme le suggère Maria Spyropoulou Leclanche. En ce qui a trait à son potentiel littéraire, il fait preuve d'une parenté formelle marquée avec la poésie traditionnelle et se rapproche à l'occasion des formes plus éclatées de la poésie contemporaine.

---

<sup>27</sup> Dans le domaine musical, une strophe qui se démarque de façon marquée au plan formel ou sémantique se nomme un « pont ».

<sup>28</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 142.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 174. Se référant au livre de Conrad Laforte (*Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, PUL, coll. « Les archives de Folklore », 1976, p. 26-29 ; p. 43-52), Zumthor précise qu'il existerait « vingt-neuf variétés de couplets dans les chansons folkloriques françaises ».

## Le refrain

Pour entreprendre ma réflexion sur le refrain, revenons à Maria Spyropoulou Leclanche selon qui la chanson alterne constamment le couplet (lequel propose une variation textuelle) et le refrain (lequel se répète), ce qui crée un dialogue entre les deux. Cette affirmation porte à discussion, car elle semble ne tenir compte que d'une seule façon de faire, celle de la chanson de grande consommation, radiophonique ou de production de masse (qu'on la nomme comme on le veut). Or, ce type de chanson n'est qu'un des visages (le plus visible soit, le plus audible aussi) de la production textuelle chansonnière qui se veut polymorphe. En effet, le refrain n'est que la répétition plus ou moins fréquente d'un temps fort de la chanson qui peut être textuel, musical ou les deux à la fois (cette dernière utilisation étant la plus fréquente<sup>30</sup>). Ce à quoi semble donc faire référence Maria Spyropoulou Leclanche, c'est à ce qu'il conviendrait d'appeler le refrain-strophe, variante du refrain-texte<sup>31</sup>. Certes, la plupart des refrains contemporains correspondent au refrain-strophe. Il en existe pourtant d'autres formes. Regardons ces formes en commençant par approfondir la notion de refrain-texte.

Dans la partie consacrée au couplet, j'ai brièvement parlé du refrain pour indiquer qu'il joue entre autres rôles celui d'agent de développement de la diégèse. Par exemple, ce rôle peut l'amener à mettre à jour la complication ou la force perturbatrice de la diégèse.

---

<sup>30</sup> Comme dans les pastourelles où, fréquemment, la fin des couplets est ponctuée par une marque onomatopéique qui sert aussi de refrain.

<sup>31</sup> Par refrain-texte, j'entends un segment de texte destiné à être répété au fil du texte et habituellement accompagné du même thème musical. Ce segment peut être constitué d'un seul vers, d'une ou de plusieurs strophes et s'insère parfois dans le couplet même. Pour plus de précision, je parlerai des sous-catégories du refrain-vers (refrain constitué d'un seul vers), du refrain-strophe (refrain constitué d'une seule strophe) et du refrain polystrophique (refrain constitué de deux strophes ou plus). Il y a aussi le refrain-musique, lequel ne comporte pas de texte, mais consiste plutôt en la répétition de ce qu'il est convenu d'appeler en musique le thème ou le motif. Enfin, lorsque la chanson est considérée dans toutes ses dimensions, le plus fréquent des refrains de chanson est le refrain-texte-musique, qui combine, comme l'indique son appellation, texte et musique.

C'est le cas dans « J'ai pris mes ailes » (CI, p. 4). Les premiers couplets révèlent les actions entreprises par le personnage : il est parti « vers le ciel » en ayant pris soin de laisser des « clés » sur les lieux de son départ. Ce n'est qu'au refrain, qui fait office d'analepse, qu'il dévoile les raisons de son voyage ascensionnel. On apprend alors qu'il fuit les aberrations de la surconsommation. Le refrain peut jouer ce même rôle lorsque le texte de chanson se fait plus expressif que narratif. C'est ce qui se passe dans « Les visages de ton nom » (CI, p. 27) et « Juin à Tadoussac » (CI, p. 45). J'ajoute qu'il peut également clore l'anecdote ou du moins en annoncer la clôture, comme dans « Camée Camille » (CI, p. 10).

Cette dernière précision mérite qu'on s'y attarde, car elle peut donner matière à réflexion pour ceux qui reprochent à la chanson sa trop grande simplicité. Dans un premier temps, le refrain annonce ce que ne sera pas la mort de la « fille ». Dans un deuxième temps, on apprend, sous forme d'une phrase assertive, sa mort à venir : « Elle mourra dans une ruelle / Écartelée ». L'affirmation au mode indicatif impose la mort du personnage ainsi que la fin de l'histoire. Or, bien que le lecteur connaisse la conclusion dès la troisième strophe, la diégèse n'est pas pour autant close. La prolepse fait en sorte que le déroulement de l'histoire est chambardé, complexifié; la dimension temporelle est distordue, à tel point que le lecteur peut être porté à croire, comme je viens de le souligner, que la fin de l'histoire arrive avant la fin de la narration. Il peut aussi considérer, puisque la fin de l'histoire n'est pas là où elle « devrait » être, que le refrain est en fait l'annonce d'une mort possible, une de celles qu'« improvise » elle-même Camille, la rengaine d'une mort annoncée en quelque sorte. D'une façon ou d'une autre, le refrain n'est pas une réponse ou une réplique au couplet; ici, il s'insère complètement dans la continuité de l'histoire, tout en en brisant la chronologie par une prolepse annonciatrice d'une fin imminente. Entre autres effets possibles de ce choix narratologique, une impression de déjà vu s'installe et

fait écho à la mort évoquée au début de texte, contribuant ainsi à densifier ce réseau isotopique présent dès le premier couplet. En ce sens, le refrain assume des rôles contradictoires : d'un côté, il permet de développer l'histoire; de l'autre, il en dévie le cours normal. Ce détour que fait effectuer le refrain à l'histoire le rapproche de son étymon, *refringere*, qui signifie briser. Ainsi, le refrain serait « un retour régulier qui brise la chanson<sup>32</sup> ».

Lorsque le refrain ne force pas le lecteur à faire un bond vers l'avenir pour ensuite revenir au présent, dans une sorte de mise en abyme proleptique, la brisure peut s'effectuer autrement. C'est le cas quand le refrain reformule les couplets en jouant d'une synonymie paraphrastique, ouvrant ainsi le texte sur d'autres dimensions. Le refrain de « L'hôtel du ciel » (CI, p. 13) nomme les mêmes lieux que ceux présentés dans les couplets, mais il les précise – l'espace est plus vaste, plus ouvert. Dans cette chanson, les couplets et les refrains sont des prières adressées à l'autre dans le but de lui faire poser des actions qui permettront au couple d'atteindre le bonheur. Toutefois, alors que ces gestes sont ceux du quotidien dans les couplets, ceux que l'énonciateur fait miroiter dans les refrains tiennent du merveilleux. De même, dans « Mon chien » (CI, p. 29), texte qui évoque la tendresse qui peut s'installer entre un être humain et un animal domestique, les couplets mettent l'accent sur le désir du locuteur de saisir, de comprendre son compagnon, tandis que les refrains et les différentes périphrases qui le caractérisent attestent la saisie effective de l'existence de l'animal, saisie traduite par les adjectifs possessifs. Enfin, dans « Marcher, marcher » (CI, p. 32), la première série de couplets donne l'impression que le refrain en est l'aboutissement, mais le contenu sémantique de la deuxième série de couplets est en fait

---

<sup>32</sup> Jean Dubois, Henri Mitterand et Albert Dauzat (dir.), *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, coll. « Expression », 1998, p. 655.

une reprise quelque peu modifiée de la première série, faisant en sorte que le refrain agit à titre de mise en abyme des couplets<sup>33</sup>. Il en va ainsi également des textes « Le blues de la complaisance » (CI, p. 35), « Pour faire une bonne chanson » (CI, p. 54) et « Nous est un » (CI, p. 52) dont les refrains synthétisent le ou les thèmes abordés pour faire ressortir les enjeux, les tenants et aboutissants qui y sont reliés. Dans le même ordre d'idées, il advient qu'une brisure s'effectue même si le refrain s'inscrit dans le développement de l'histoire, comme dans « Camée Camille » (CI, p. 10), puisque, servant à faire avancer les événements, le segment d'histoire qu'il relate ne se produit en général qu'une seule fois, alors que le refrain le répète.

Au regard des précédentes brisures possibles causées par le refrain, une remarque s'impose : la brisure ainsi créée force le texte à opérer un retour sur lui-même, à poser un regard sur les formulations et les choix narratologiques dont il témoigne, et ce, à un point tel qu'on peut lui reconnaître une valeur métatextuelle, du moins autoreprésentative. En jouant ce rôle, le refrain – souvent perçu comme une banale redondance qui traduirait l'incapacité de la chanson à innover – participe de la littérature contemporaine qui use abondamment de la mise en abyme pour « se réfléchir<sup>34</sup> » en même temps qu'elle se prend elle-même pour thème, rejoignant ainsi les remarques de Denis Saint-Jacques sur l'interdiscursivité. Pour l'instant, il faut tout de même admettre que le refrain-texte n'opère pas nécessairement de brisure, mais que, comme les autres catégories de refrain, il agit comme un *leitmotiv* et que, à ce titre, il peut endosser plusieurs rôles et effets. Dans bien des cas, surtout dans la chanson dite engagée, il sert à marteler un « message », une prise de

---

<sup>33</sup> Concrètement, les deux séries de couplets présentent la séquence sémantique suivante : choc violent, tentatives du personnage de s'en remettre, obstacles à cette entreprise. Suit cette séquence le refrain, constat d'échec, qui ne fait somme toute qu'étiqueter à l'aide de formules le vécu du personnage.

<sup>34</sup> Voir Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 62.

position sociale – comme « Le blues de la complaisance » (CI, p. 35) qui, dans les couplets, énumère sur un ton légèrement humoristique une série d'avancées technologiques facilitant la vie des gens, alors que le refrain s'oppose à cette surenchère de la facilité qui mène à la complaisance – et prend des airs de slogan. Il est également utilisé pour mettre en valeur soit les plus beaux vers de la chanson, soit les plus évocateurs ou significatifs. Il peut être aussi ce qui « bouclera la boucle ». De plus, certains l'utilisent comme instrument de suspense pour retarder la chute ou le dévoilement d'une information importante. Enfin, il est toujours le fil conducteur du texte.

Parfois, le refrain-texte laisse voir de légères variations au fil du texte ou encore une évolution comme dans « Chandernagor<sup>35</sup> » de Guy Béart. Dans ces cas, les auteurs ont pris soin de répéter à quelques reprises le refrain intégralement avant d'insérer les variations. Ainsi, il sert à créer un écart entre le refrain d'origine et le refrain modifié, ce qui peut aider à mettre en place une chute ou à dérouter le lecteur. Dans le cas du texte « Mon chien » (CI, p. 29), la variation qui s'opère dans le refrain ouvre plutôt sur une autre dimension de l'animalité : alors que l'animal est sauvage dans le premier refrain, il est intrigant au deuxième. « Le blues de la complaisance » (CI, p. 35) propose aussi une variation dans le refrain, mais, là, il vient répondre à la question lancée implicitement au premier refrain. Ainsi, le refrain se répond à lui-même, entretenant un dialogue avec lui-même.

De plus, si le refrain comporte un segment d'un des couplets, il n'est pas dit que ce segment ait été expressément écrit dans le but d'en faire un refrain. Pour s'en convaincre, pensons au fameux vers « Mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre », présent à

---

<sup>35</sup> À fin d'illustration, je reproduis les refrains : « Pas question / Dans ces conditions / D'abandonner les Comptoirs de l'Inde [cette séquence textuelles est reprise 3 fois avant de varier] // Pas question / Dans ces conditions / De faire long feu dans les comptoirs de l'Inde [...] Pas question / Dans ces conditions / De revoir un jour les Comptoirs de l'Inde ». Cité par René Poupard, *Aspects de la chanson poétique*, Paris, Didier Érudition, 1988, p. 55.

quatre reprises dans « L'Épithaphe Villon<sup>36</sup> ». Il est inutile de préciser que le poète n'a pas composé ce vers pour en faire un refrain. Pourtant, lorsqu'il a adapté le poème pour en faire une chanson, Léo Ferré a inévitablement vu qu'il s'agissait là d'une rime kyrielle<sup>37</sup>, qu'il s'agissait en fait d'un refrain. En définitive, c'est au compositeur de décider du refrain. En fait, reprendre un même vers à la fin des strophes constitue une façon de proposer un refrain.

Enfin, il existe un grand nombre de chansons qui ne comportent pas de refrain textuel, puisqu'elles ne possèdent pas même une rime kyrielle qui en proposerait un. Pour se faire une idée, et pour ne nommer que ceux-là, pensons à Félix Leclerc (« Bozo<sup>38</sup> », « Le petit bonheur<sup>39</sup> », « L'alouette en colère<sup>40</sup> » ou « L'hymne au printemps<sup>41</sup> ») et à Richard Desjardins et ses grandes épopées « Nataq<sup>42</sup> » et « Les Yankees<sup>43</sup> ». Parmi les jeunes auteurs qui ont osé emprunter les chemins de traverse de la chanson, citons Urbain Desbois avec « La tarte au poème<sup>44</sup> » ou Martin Léon avec « Kiki BBQ<sup>45</sup> ». J'ai moi aussi emprunté cette voie dans sept textes : « La vérité part en fumée » (CI, p. 12), « Ça faisait longtemps » (CI, p. 16), « Ça recommence<sup>46</sup> » (CI, p. 20), « Je t'ai quittée » (CI, p. 22), « Chez Mélancolie » (CI, p. 38), « Hydrofugace 1 » (CI, p. 48) et « Hydrofugace 2 » (CI, p. 50).

<sup>36</sup> François Villon, « L'Épithaphe Villon », Pierre Seghers, *Le livre d'or de la poésie française*, Paris, Marabout, 1972, p. 60.

<sup>37</sup> Ce terme littéraire désigne « un refrain » (Bernard Dupriez, *Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, p. 403).

<sup>38</sup> Félix Leclerc, *L'héritage*, Universal Music, 2003, page 2.

<sup>39</sup> *Ibid.*, page 1.

<sup>40</sup> *Ibid.*, page 14.

<sup>41</sup> *Ibid.*, page 3.

<sup>42</sup> Richard Desjardins, *Tu m'aimes-tu*, Montréal, Fukinic, 1990, page 6.

<sup>43</sup> *Id.*, *Les derniers humains*, Fukinic, 1992 [1988], page 2.

<sup>44</sup> Urbain Desbois, *op. cit.*, page 13.

<sup>45</sup> Martin Léon, *Kiki BBQ*, La Tribu, 2002, page 8.

<sup>46</sup> Il est quelque peu ironique que ce texte, qui traite du recommencement, de la répétition, soit un de mes textes qui utilisent le moins ce procédé.

Ainsi donc, à l'instar du couplet, mais hormis le fait qu'il puisse être absent du texte – ce qui peut diminuer les répétitions et rapprocher le texte de chanson du poème –, le refrain prend plusieurs formes et joue plusieurs rôles. Dans le cas de textes où une histoire est contée, il aide à synthétiser l'histoire ou il complexifie la narration. Par les synthèses, les mises en abyme et les paraphrases qu'il effectue, il joue un rôle d'autoreprésentation et contribue ainsi, selon les critères de Denis Saint-Jacques, à inscrire le littéraire dans le texte.

Après le couplet et le refrain, venons-en aux procédés littéraires sur lesquels reposent les textes de chanson.

### Procédés littéraires

René Poupert a étudié la question des procédés littéraires dans un ouvrage où il analyse des textes de Georges Brassens, Guy Béart, Claude Nougaro, Jacques Brel et François Béranger<sup>47</sup>. Il s'est attardé plus particulièrement à identifier les isotopies présentes dans ces textes, pour mettre en évidence leur polysémie, celle-ci étant « considérée par beaucoup comme un des caractères spécifiques de la poésie<sup>48</sup> ». Selon lui, c'est par le recours à l'équivocité sémantique que la « chanson dite poétique participe de la poésie contemporaine<sup>49</sup> ». En ce sens, il rejoint les conclusions de Paul Zumthor<sup>50</sup> : la chanson met en pratique les mêmes « procédés littéraires<sup>51</sup> » que la poésie, soit, sur le plan prosodique

---

<sup>47</sup> René Poupert, *op. cit.*, 147 p.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>50</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 125-144.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 5-14.

ou musical, l'assonance, l'allitération, les échos rythmiques et sonores<sup>52</sup>, et, sur le plan sémantique, différentes figures de style au premier rang desquelles la métaphore.

a) Isotopie, polysémie et métaphore

. L'isotopie

Selon la définition de Bernard Dupriez, l'isotopie est un système de cohérence sémantique qui structure un texte. Par exemple, le texte « Marcher marcher » (CI, p. 32) commence lorsque le corps (« dans le fond de la tête ») du personnage est « frappé » avec violence. Cette violence est un « coup porté » au squelette, à ce qui lui permet de se tenir debout. Le deuxième vers pouvant être vu comme une précision du premier suggère que la tête est le fondement du corps. L'onde de choc causée par cette chose, par ce « ça » qui vient d'on ne sait où, est si puissante qu'elle ébranle tout l'« être » et provoque un mouvement d'ascension (« remontes ») qui ne s'arrêtera plus (« Depuis ce temps »). Cette marche perpétuelle est constamment entravée par divers obstacles (une « pente [...] longue et très à pic »); pour avancer « il faut du fric »; le corps est « lourd comme un fardeau ». Le mouvement se poursuit au troisième couplet dans des apparences de liberté (« grandes étendues ») qui concernent encore une fois l'âme (« conscience »), le monde physique (« terre ») et le corps (« Tu l'as senti tu l'as vu ») densifiant l'isotopie. Il est de nouveau question de son entrave : les obstacles ne sont plus naturels, sociaux ou technologiques, mais existentiels (« à quoi ça sert », « à quoi ça t'avance »). Tout ce qui précédait ces remises en question menait à des interrogations de ce type : le choc initial qui ébranle l'être entier amorce un mouvement dans le flou de l'existence encore sous le choc. Quand, au moment du refrain, arrive l'éclaircissement de la conscience – en passant de l'interrogation

---

<sup>52</sup> Sauf en ce qui concerne la rime, encore très présente dans les textes de chanson.

à l'assertion –, le mouvement est tour à tour celui, indéfini, du « bohème » et du « chien perdu »; celui du « juif errant », à la fois indéfini et infini; celui de Sisyphe, défini mais sans fin, répétitif et sans but sensé. C'est, logiquement, après tout ce cheminement circulaire que l'histoire de « Marcher marcher » (CI, p. 32) se répète : choc violent, remise en question... Pour le dire autrement, le texte repose sur trois isotopies : l'isotopie de l'empêchement (mise en relief par les champs lexicaux de la violence et des obstacles); l'isotopie de la recherche de sens (mise en relief par les champs lexicaux du mouvement ainsi que par les interrogations); l'isotopie de l'être (mise en relief par les champs lexicaux du corps et de la conscience). Ces trois dernières convergent vers le dévoilement du thème principal, celui de l'absurdité de l'existence. On voit, dans cet entrelacement d'isotopies, une complexité propre à densifier le texte. Cela dit, étant donné que la première fonction de l'isotopie est de créer un réseau sémantique cohérent, elle n'est pas forcément facteur de densification.

#### . La polysémie

Ce procédé désignant « le cas où un même mot a plusieurs sens [et, par extension,] ce qui permet à un texte de recevoir plusieurs lectures et interprétations<sup>53</sup> », il contribue à enrichir le texte. En guise d'exemple, le titre « La vérité part en fumée » (CI, p. 12) propose d'emblée l'expression idiomatique « partir en fumée », signifiant que ce qui est « parti » est disparu, évaporé, consumé à jamais. Évidemment, ce départ, ici celui de la vérité, est métaphorique. Or, mis en relation avec les deux premiers vers, le sens métaphorique s'estompe pour faire place au sens littéral; puisque l'énonciateur dit fumer, la vérité

---

<sup>53</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 455.

disparue en fumée virtuelle devient la vérité littéralement consumée<sup>54</sup>. Dans le même ordre d'idées, c'est l'univers qui est fumé. Le système de connotation mis en branle par le premier vers suggère l'inhalation de l'univers à la manière des fumeurs d'opium ou de haschisch. D'ailleurs, réside là une autre équivoque dans l'utilisation du participe passé « roulé » au masculin singulier. Qui ou qu'est-ce qui est roulé? Le « je » ou l'univers? Si le premier vers est un complément de phrase, il s'agit alors du « je ». En revanche, si ce vers est attribut du complément direct, c'est l'univers qui est roulé. Le troisième vers n'est pas moins ambigu, car il semble suggérer que le goût de l'univers est étrange ou même que les sensations liées au sens du goûter de l'énonciateur étaient étranges. Pourtant, la syntaxe stricte dit que l'action de goûter se faisait étrangement. Enfin, le dernier vers montre les mêmes phénomènes en laissant cette fois-ci la proposition en suspens, ce qui force le lecteur à la terminer. Syntaxiquement, le vers propose que l'énonciateur ne se souvient plus comment fumer l'univers, car il est impossible de dire qu'on ne se souvient plus *comment* ça goûtait. Néanmoins, le mot d'interrogation indirecte, devant être accompagné d'un complément de phrase, renvoie plus logiquement au verbe goûter. D'autant plus que, dans la métaphore filée qu'évoque le texte (une personne qui fume une substance dont il se souvient seulement que ce goût rappelle étrangement la vérité), c'est le goût qui fait écho à la vérité et non l'action de fumer, laquelle est plutôt la cause de l'effet de vérité.

En somme, en exploitant une expression de manière à la ramener à son sens littéral, en entrecroisant des mots et tournures de phrases connotés et en utilisant une syntaxe ambiguë, « La vérité part en fumée » (CI, p. 12) augmente sa densité polysémique.

---

<sup>54</sup> Cette façon d'exploiter les expressions idiomatiques n'en est qu'une parmi d'autres. Il en sera question de façon plus approfondie dans la sous-section suivante, à la page 81.

La polysémie du texte « Nous est un » (CI, p. 52) repose plutôt sur les bases d'un déplacement systématique, dans les couplets<sup>55</sup>, des personnes grammaticales vers la troisième personne et d'une *dépronominalisation* qui résulte en une nominalisation. En d'autres mots, l'énonciation se fait à la troisième personne et les pronoms personnels y prennent valeur de nom propre<sup>56</sup>. Le lecteur, qui prend compte du processus par les majuscules initiales des pronoms devenus noms propres, ainsi que par la conjugaison à la troisième personne que ces derniers appellent sans distinction, a donc toujours en tête la valeur normale des pronoms (le masculin, le féminin, le singulier, le pluriel) et leur valeur nouvelle (toujours le masculin et le singulier), ce que souligne d'ailleurs le propos du texte qui porte sur l'individualisme. Cette façon de faire augmente, me semble-t-il, la polysémie du texte. D'autant plus que le dernier refrain laisse partiellement tomber ce système, occasionnant ce que je nomme, par un néologisme de mon cru calqué sur le terme « polysémie », la « di-sémie », c'est-à-dire le double sens créé par la combinaison de la lecture et de l'écoute du texte de chanson. Ainsi l'homographie des verbes « être » et « suivre » au présent de l'indicatif produit cet effet.

#### . La métaphore

La figure de la métaphore, qui « abolit les termes de comparaison et produit une substitution instantanée<sup>57</sup> », concourt elle aussi à complexifier les réseaux de significations d'un texte. Il me faudrait plusieurs pages pour commenter une à une les métaphores présentes dans mes textes. Je me contenterai de mettre en relief quelques-unes d'entre elles plus significatives que d'autres.

<sup>55</sup> Le refrain n'entre pas totalement dans ce système.

<sup>56</sup> Je me suis inspiré pour ce texte du fameux « Je est un autre » de Rimbaud.

<sup>57</sup> Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *op. cit.*, p. 287.

La séquence textuelle suivante est extraite de « Marcher marcher » (CI, p. 32); il s'agit du portrait d'une personne ébranlée dans ses certitudes existentielles, remettant en question le sens de sa vie qui lui paraît absurde :

Ton corps lourd comme un fardeau  
 Est un pays sans drapeau //  
 Avec ses grandes étendues  
 Où la conscience est de terre (CI, p. 32)

On trouve dans cet extrait une métaphore qui met en relation le « corps » et le « pays », une relation ambiguë qui engendre la polysémie. En effet, le corps renvoie à l'être, à la vie physique, au monde tangible, à la force ou à la faiblesse physique. Au regard de l'autre, c'est aussi, et avant tout, les apparences de l'être, la surface. Pour sa part, le pays évoque la géographie, l'appartenance à un territoire, à une culture liée au territoire, c'est une nationalité et une partie de l'identité de celui qui l'habite. Il se trouve que le corps, ce lieu de la conscience, est « lourd comme un fardeau », comme un boulet, et que ce lieu est un pays sans drapeau, une géographie sans image, une identité sans symbole, sans couleurs, voire sans nom, non identifiée. L'ambiguïté de la métaphore force le lecteur à se faire une idée plus précise – bien que cela puisse paraître paradoxal – du personnage dont il est question : ce personnage est le lieu d'une conscience de l'identité indéfinie. En deux vers seulement, il est possible de partir de soi et de découvrir un nouveau pays par l'entremise d'un personnage jusqu'alors inconnu.

Une autre métaphore qui me semble justifier des remarques est « Camée Camille funoxtambule des sensations » (« Camée Camille », [CI, p. 10]). Ce vers est le sujet syntaxique du verbe rouler présent dans le vers suivant. Le surnom « Camée Camille » est en fait le sujet réel du verbe et le reste du vers est une apposition à valeur de périphrase. Cette valeur est doublée d'une valeur métaphorique puisque, dans un premier temps,

l'apposition sous-entend une comparaison sans marque d'analogie entre le sujet (le comparé) et le sujet apposé (le comparant) et que, dans un deuxième temps, le comparant a une signification floue en raison du néologisme dont il est composé. D'ailleurs, il me semble que la force d'évocation de cette métaphore est rehaussée par l'équivocité entre le mot-valise « funoctambule », que j'ai voulu être un mélange de funambule et de noctambule, et son complément. En effet, comment une personne peut-elle déambuler de nuit sur des sensations? J'ajoute que la création de mots-valises contribue nécessairement à élargir le champ des significations possibles dans un contexte donné puisqu'une telle construction, explique Dupriez, amalgame dans un seul graphème « deux mots sur la base d'une homophonie partielle, de sorte que chacun conserve de sa physionomie lexicale de quoi être encore reconnu<sup>58</sup> ». Aussi le mot-valise sous-entend-il un minimum de deux sens liés à la (aux) signification(s) de chacun des deux mots amalgamés, ce qui en crée inévitablement un troisième. Il en va ainsi des mots hydrofugace (« Hydrofugace 1 » [CI, p. 48], « Hydrofugace 2 » [CI, p. 50]) et louve-garavou (« Camée Camille » [CI, p. 10]).

#### b) Cliché et répétition

Parmi la multitude de procédés littéraires, deux types m'intéressent particulièrement : l'exploitation des clichés et la répétition. Si je les privilégie par rapport à d'autres, la raison en est qu'ils posent la question de l'originalité paradoxale des textes de chanson. Ils me permettront de voir également s'ils peuvent contribuer de façon positive à leur valeur littéraire.

---

<sup>58</sup> Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 303.

## . L'exploitation des clichés

Si l'exploitation des clichés pose le problème de l'originalité, c'est que cette façon de remettre en question le langage commun souffre d'un préjugé tenace. Ainsi, Maria Spyropoulou Leclanche soutient que si « [l]e discours poétique recherche l'originalité, le discours chansonnier recherche, lui, la prévisibilité. [...] L'exploitation du lieu commun et du stéréotype (évités en poésie, courants dans la chanson) est, de ce point de vue, significative.<sup>59</sup> » Or, si plusieurs textes de chansons populaires reprennent telles quelles des images préfabriquées, la chanson dite à *texte* les utilise pour les remettre en question. Cette façon de faire n'est d'ailleurs pas propre au domaine de la chanson. Ainsi, le *Dictionnaire de poésie* définit le cliché en ces mots :

Locutions figées. Souvent il s'agit de lieux communs, de phrases stéréotypées empruntées à la poésie comme, par exemple, ces vers de La Fontaine: « Rien ne sert de courir, il faut partir à point ». [...] Le cliché est généralement proscrit comme une faiblesse d'expression, mais certains poètes ont au contraire employé des clichés en les intégrant dans un contexte inhabituel de façon à les « remotiver ». <sup>60</sup>

À l'opposé des remarques de Spyropoulou Leclanche, le cliché, tel que le définit Michel Pougeoise, peut participer à l'imprévisibilité créatrice du texte. Précisément, le cliché

peut intentionnellement servir à produire un effet stylistique. Ainsi des expressions stéréotypées comme « une chevelure de feu » pour « rousse » et « un feu de bois » se trouvent régénérées par A. Breton dans la tournure « Ma femme à chevelure de bois » : le télescopage des deux clichés brise l'attente du lecteur<sup>61</sup>.

Ainsi il est possible de soutenir, avec René Poupert, que cette façon de procéder permet la « création d'un idiolecte littéraire<sup>62</sup> ».

<sup>59</sup> Maria Spyropoulou Leclanche, *op. cit.*, p. 238.

<sup>60</sup> Michel Pougeoise, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Belin, 2006, p. 103-104.

<sup>61</sup> Hendrik van Gorp *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et Références », 2001, p. 100.

<sup>62</sup> René Poupert, *op. cit.*, p. 95.

C'est dans cette optique que certains de mes textes exploitent les locutions figées. Ces expressions sont un matériau intéressant avec lequel « travailler ». Par exemple, dans le segment « elle joue sa vie à la courte paille », tiré de « Camée Camille » (CI, p. 10), on retrouve l'expression « tirer à la courte paille », laquelle renvoie à une façon de tirer au sort avec des bouts de pailles de différentes longueurs ou de tirer au sort avec divers objets de dimensions différentes. Dans son contexte, accolée aux noms « Camée », « lignes » et « mort », placée dans l'atmosphère de l'« abondance », du risque, du jeu et de la « mort », cette « courte paille » pourrait être l'ustensile de prédilection pour la consommation de la cocaïne. Lorsque le locuteur la décrit comme une « Fille déchue fille du roi sans concessions », il joue de l'expression « fille du roi » qui renvoie aux femmes envoyées en Nouvelle France par le roi dans le but de les marier. Mais le fait que soit précisé le roi dont il est question (il s'agit du roi qui ne fais pas de concessions, ou qui n'a pas de concessions; elle n'est donc pas « fille du roi », mais fille de ce roi) annule partiellement le sens imparti à la locution, ce qui rend incertaine l'interprétation du segment. Une virgule aurait pu imposer un sens, mais l'absence de ponctuation cristallise cette incertitude. Dans ce cas, toutes les interprétations demeurent ouvertes. Enfin, toujours dans ce même texte, le vers « Qu'un la regarde de plein front elle l'assomme » met à profit deux clichés qu'il fusionne, un peu selon le fonctionnement du mot-valise : « de plein fouet » et « de front ». Ainsi se dégagent deux lectures que conditionne l'endroit où le lecteur imagine une virgule : 1. si un homme la regarde de (plein) front, elle l'assomme; 2. si un homme la regarde, de plein fouet elle l'assomme. Mais l'absence de ponctuation et la fusion des locutions forcent une interprétation tenant compte de tous ces possibles, si bien que la polysémie en est de nouveau augmentée.

Il est aussi possible de modifier les locutions en ajoutant un mot ou en changeant un. C'est ainsi que l'expression idiomatique « balayer du revers de la main » devient, une fois mise en contexte et incluant un complément direct, « essuyé notre histoire / du revers du matin » (CI, p. 22). Le changement lexical effectué dans le complément de phrase transforme la main, qui sert dans l'expression originale à faire du ménage, en notion temporelle, ce qui revient à dire que le temps contribue à « faire le ménage ». Pour sa part, le changement de verbe rappelle l'expression « essuyer un revers ». Outre le renforcement de la polysémie, le travail effectué sur ces deux expressions contribue à l'isotopie du texte. Ne paraphrase-t-il pas en effet le premier vers? Le même fonctionnement prévaut dans les expressions suivantes : « des ghettos "blastés" » (CI, p. 35), « Quelle heure sommes-nous [...] Quelle heure es-tu [...] Quelle heure suis-je [...] Quelle heure suit Je » (CI, p. 52).

Certaines expressions sont utilisées de façon à ce que ce soit le sens propre qui prédomine, ce qui peut créer un effet comique. Dans « Joyeux luron » (CI, p. 23), les vers « J'ai pris un cours de cuisine / Je me suis mis les pieds dans les plats » (CI, p. 23) et « J'ai voulu être pompier [...] Je suis sorti de là brûlé » (CI, p. 24) font ressortir la naïveté du luron en suggérant que le locuteur-personnage ne saisit pas la portée des mots qu'il emploie. Un autre de mes textes utilise le cliché pour faire ressortir la naïveté du locuteur-personnage : « L'illustre inconnu » (CI, p. 6). Précisément, ce dernier procède par l'énonciation de truismes. Il en vient ainsi à exprimer des évidences déconcertantes :

Les oiseaux chantent  
 Les feuilles dansent  
 La pluie chatouille  
 La terre tourne  
 Dans tout ce qui bouge  
 La vie qui vit

L'air circule  
 Le feu brûle

Le vent d'automne  
 Tous entonnent  
 Une symphonie  
 Le soleil sourit (CI, p. 6)

Pourtant, ces propos s'harmonisent bien au texte qui met en scène un locuteur-personnage candide qui se décrit lui-même. Que les oiseaux chantent lui suffit. Que le lecteur y voie de la naïveté, soit, car, il s'agit d'une mise en scène de la naïveté; cependant, le personnage ne dira pas lui-même qu'il est naïf. Aussi lui sied bien le surnom d'« illustre inconnu », à valeur d'oxymore. Ce cliché, du fait qu'il forme le titre ainsi que le refrain, réaffirme continuellement sa candeur, au point où dire « je suis un illustre inconnu », c'est un peu dire « je suis un cliché ». Or, les opinions et gestes qu'il décrit, les siens, le placent en marge de la surconsommation et de l'immédiateté auxquels il s'oppose. Dit autrement, le personnage exprime par des clichés son originalité, nonobstant les vers suivants où s'estompe le paradoxe :

Le soir venu  
 Des échos éclosent du vide  
 Illuminent  
 Ma rétine olfactive  
 Et une symphonie désordonnée s'entonne  
 Dans les turbines du souvenir rebondi  
 Dans ma tête trampoline  
 Dans ma tête trampoline je me réveille (CI, p. 6)

Ainsi, l'exploitation des clichés du langage peut mener à la création de nouvelles images. Elle opère un travail ou un jeu sur le langage de tous les jours; elle le remet en question, le transforme, se l'approprie pour le singulariser, à la manière de ces artistes visuels qui se servent de vieux matériaux qu'ils recyclent pour produire une œuvre originale. De même, lorsqu'ils ne sont pas transformés, leur utilisation peut servir à traduire une certaine banalité.

. La répétition

Au sujet du procédé de la répétition, Paul Zumthor affirme que

le trait constant et peut-être universellement définitoire [*sic*] de la poésie orale [qui inclut selon lui la chanson] est la récurrence de divers éléments textuels : « formules » au sens de Parry-Lord et, plus généralement, toute espèce de répétition ou de parallélisme. [...] Jakobson voyait en eux le fondement de tout langage poétique. [...] Sont donc mises à profit des répétitions de groupe prosodiques ou syntagmatiques, de tournures, de formes grammaticales, de mots, de phonèmes.<sup>63</sup>

La chanson fait grand usage de la rime et de l'assonance, à tel point qu'on peut oublier leur caractère facultatif. Ils ne sont toutefois pas les seuls procédés de répétition à créer des effets musicaux. Le texte est parsemé d'échos sonores quand « [d]eux ou plusieurs syntagmes, hémistiches ou vers sont associés par le retour de quelques phonèmes identiques<sup>64</sup> », dit Dupriez. Pour illustrer le fonctionnement et les résultats de ce procédé, je porte mon regard sur mon texte « Juin à Tadoussac » (CI, p. 45).

Je commencerai par noter que le refrain rime et que le pont en fait autant, excepté le troisième vers dont la syllabe finale semble orpheline. La sonorité de cette syllabe fait écho à celle du verbe « faire », employé une fois dans chacun des vers qui le précède dans la strophe. Ainsi, me semble-t-il, le son n'arrive pas de nulle part; sa sonorité détonne moins que si rien de semblable n'avait préparé son émission; ce son, qui, autrement, aurait heurté l'oreille – je ne dis pas que c'eût été foncièrement mauvais –, trouve des échos dans le texte, ce qui a pour effet de le régulariser, du moins de l'insérer dans un système de redondance tonique adoucissant à l'oreille certaines fins de vers exemptes de rime.

<sup>63</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 141-142.

<sup>64</sup> Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 170.

Il va de soi que le rythme et la fréquence contribuent à cet effet : un système *rimique*<sup>65</sup> impose un certain rythme de répétition sonore auquel le lecteur ou l'auditeur s'attend. La rupture de ce système et les effets de dissonance encourus peuvent être compensés par l'élaboration d'échos sonores. Il en va de même dans les couplets qui, bien que généralement rimés et assonancés, comportent des sonorités de fin de vers orphelines. Par exemple, le deuxième vers du premier couplet du texte présente la syllabe « otte », qui n'est pas reprise. La voyelle contenue dans cette syllabe constitue en fait un écho à la troisième voyelle du mot soutien-gorge qui le précède. Ainsi accolées, les sonorités sont encore en mémoire. Il en va ainsi des syllabes toniques finales *oif, ac, eil, ire, ante, ut, èse, uin, et ai*, qui trouvent leur répétition complète ou celle de leur voyelle – dans ce deuxième cas on pourrait parler d'écho vocalique qui se rapproche de l'assonance – plus ou moins fréquemment dans le texte, à cette précision près que l'écho ne doit pas être trop éloigné du son auquel il renvoie pour que l'effet euphonique ait lieu. Le texte « Mon chien » (CI, p. 29), pratiquement sans rime dans les strophes, repose aussi sur des échos sonores, notamment sur les *in, en, a, oi*. Le refrain, qui ne comporte ni rime ni assonance, est particulièrement révélateur de ce procédé puisque le son *a* y abonde.

Je reviens à « Juin à Tadoussac » qui met en œuvre d'autres procédés de répétition, qui ne font pas que créer une certaine harmonie sonore. Par exemple, le titre se trouve quatre fois dans les couplets. On peut certes y voir de la redondance. On peut aussi voir dans les noms « juin » et « Tadoussac » le point culminant d'un été de voyage à la rencontre de l'amour. En effet, le mois de juin est une période de l'année associée aux vacances et à la villégiature, mais il revient aussi d'année en année, de siècle en siècle; c'est aussi le mois du solstice d'été, des réjouissances de toutes sortes associées à l'abondance et

---

<sup>65</sup> Ce néologisme de mon cru est le dérivé adjectivé du substantif « rime ».

la fertilité. Tadoussac – qui signifie « mamelle » en cri – est un lieu de villégiature aujourd’hui prisé tant par les plus nantis que par la bohème et fut, jusqu’au début des années 1630 où les grands navires pouvaient continuer leur route jusqu’à Québec, un lieu de rencontre important où de nombreux peuples amérindiens pratiquaient le troc, la chasse et la pêche et où se formaient aussi des couples lors des fêtes. Car Tadoussac, aux confluents de la rivière Saguenay et du fleuve Saint-Laurent, est aussi un lieu d’abondance de vie. Ainsi peut-on dire que, si juin est le temps des manifestations et des célébrations de la vie, Tadoussac en est le lieu.

Dans cette perspective, la reprise de la séquence « juin à Tadoussac » revêt des allures d’incantation du phénomène amoureux; elle devient le ressac sans fin de toutes les eaux du Saint-Laurent et de la mer, le véhicule et la condition nécessaire à la vie que le pont textuel évoque, le mouvement éternel de la vie vers elle-même, en même temps que le lieu d’une aventure passagère. Ainsi répétée, la séquence suggère que le narrateur possède une conscience aiguë du lieu et du temps de l’événement. Bref, la répétition suggère au lecteur l’importance de mots qui, en apparence, peuvent paraître banals. Le texte « Où étais-tu » (CI, p. 39), par exemple, avec ses vers bissés ou repris entièrement plus loin dans la strophe, crée également le même effet d’insistance, mais dans son cas, sur l’urgence et l’obsession.

En somme, la répétition, outre ses effets euphoniques, peut, sous des apparences frustes, souligner subtilement l’importance de certains mots ou de certaines séquences textuelles en leur conférant ainsi une valeur indicielle. J’ajouterai, à la suite de Zumthor, que les effets créés par la litanie, outre d’offrir au sein du couplet la possibilité d’un refrain comme j’en ai fait état précédemment, peuvent contribuer à l’engendrement d’un autre

discours<sup>66</sup> grâce aux équivalences et aux contrastes plus ou moins subtils placés au fil du texte – par exemple l'utilisation de synonymes qui n'auraient pas exactement la même signification que le mot substitué. C'est aussi par ce procédé que « Nous est un » (CI, p. 52) produit cet effet. Dans ce cas, ce sont les changements de pronoms, lesquels passent du « nous » au « tu » pour finir avec le « je », qui marquent la progression. Celle-ci traduit l'évolution de l'interrogation identitaire du locuteur qui, dans un premier temps, tente de se définir par son groupe d'appartenance (nous), ensuite, par sa relation à l'autre (tu), finalement, par lui-même, en n'oubliant jamais toutefois de considérer l'autre dans sa recherche. En effet, le pronom « il » est répété dans chaque refrain, ce qui traduit la présence d'un invariant dans le changement.

c) L'expérience Hydrofugace

Si dans la très grande majorité des textes de mon recueil je me suis efforcé de tendre vers la musicalité en utilisant divers procédés, j'ai aussi entrepris d'explorer la musicalité qui peut ressortir d'un texte exempt de toute contrainte formelle dans « Hydrofugace 1 » (CI, p. 48). Pour ce faire, j'ai tenté de concentrer mon écriture sur la seule énonciation. Ce qui résulte de cette expérience ne correspond certes pas à la forme communément admise du textes de chanson. Il en ressort pourtant un nombre considérable d'éléments susceptibles de créer rythmes et mélodies. Si ces deux derniers mots sont au pluriel, c'est que je ne constate aucune régularité strophique qui permettrait de mettre le texte en musique à partir de deux ou trois thèmes musicaux comme c'est souvent le cas<sup>67</sup>. Sur ce plan, de multiples variations s'imposeraient. Dans une vue d'ensemble, je note toutefois que les vers ont

---

<sup>66</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 142.

<sup>67</sup> Voir Robert Léger, *Écrire une chanson*, Québec Amérique, Montréal, 2002, p. 51-77.

tendance à s'allonger au fil du texte, suggérant dès lors une progression rythmique. La scansion des vers dévoile quant à elle des longueurs récurrentes. L'octosyllabe est le plus fréquent avec sept occurrences, suivi de l'heptasyllabe, au nombre de six. Selon la longueur des hémistiches et de l'utilisation de la synérèse ou de la diérèse, ces deux types de vers, une fois mis en musique, peuvent offrir le même rythme. La troisième longueur de vers la plus fréquente est l'hexasyllabe, avec quatre occurrences, suivie de l'ennéasyllabe et de l'alexandrin, qui comptent tous deux trois occurrences. Pour créer une certaine régularité des rythmes, il est possible de diviser l'alexandrin en deux, ce qui permet d'obtenir un nombre considérable d'hexasyllabes. Dans ce cas-ci, deux alexandrins présentent cette possibilité. Quoi qu'il en soit, rien n'empêche l'éventuel *scandeur* ou chanteur d'interpréter le texte comme il le veut. Par conséquent, on peut dénombrer dix hexasyllabes. De plus, toujours à la recherche de régularité rythmique, il m'est loisible, dans une opération toute mathématique, de réduire à son plus simple dénominateur commun ces trois types de vers (hexasyllabe, ennéasyllabe et alexandrin). Ainsi, j'arrive au constat qu'ils sont tous multiples de trois, ce qui donne 27 séquences de trois syllabes. Je pourrais pousser cette logique en cherchant à savoir, par exemple, combien de séquences dissyllabiques comptent les vers pairs. Or, je tente moins ici de mettre en évidence de façon exhaustive les rythmes présents dans le texte que de voir, hors de toute contrainte formelle, comment ils se déploient.

Par ailleurs, si je m'attarde aux autres formes de répétition, je constate un certain nombre de figure de répétition, dont des rimes irrégulières (v. 9 et 13, 17-19, 31-32<sup>68</sup>), des assonances (v. 3 et 6, 16-17, 18-19<sup>69</sup>), des allitérations (« L'écume de sa bière s'émousse

---

<sup>68</sup> Je ne les considère qu'à l'intérieur d'une même strophe.

<sup>69</sup> Ici aussi, je ne les considère qu'à l'intérieur d'une même strophe.

dans le sillon des songes » est probablement la plus évidente<sup>70</sup>) et un parallélisme (v. 21-22) qui crée ce que Dupriez appelle un « écho rythmique<sup>71</sup> », lequel est une variante de l'écho sonore. Cette précision m'amène à noter que les échos sonores sont plus présents que je ne l'aurais cru au départ. Par exemple, le son vocalique *a* et sa nasale *an* fourmillent. Ces phénomènes de répétition confèrent sans contredit une certaine musicalité au texte.

Dans un autre ordre d'idées, j'ai tenté de voir à quel point la forme peut avoir une incidence sur le sens. C'est dans cet objectif que j'ai écrit une deuxième version d'« Hydrofugace 1 » (CI, p. 48). Pour y arriver, je me suis contraint à utiliser la rime ou l'assonance et à recourir à la symétrie des vers (une scansion permissive d'*hypomètres* et d'*hypermètres*<sup>72</sup> permet de respecter ce critère) et des strophes. Les ressemblances reposent sur le fait qu'une grande partie du lexique attaché au capitaine, aux lieux, aux temps, demeure telle quelle. Les divergences sont davantage significatives. D'emblée, j'ai dû choisir une longueur de vers. L'alexandrin s'est imposé pour deux raisons interdépendantes : comme j'en ai fait état précédemment, plusieurs multiples de trois sont présents dans le texte original, ce qui facilite le rapprochement des séquences textuelles et la construction d'un vers relativement long susceptible de rendre justice à l'information contenue dans le texte de référence. Des phrases nominatives du premier texte, l'énonciation passe à des phrases assertives.

Ainsi, bien que la réécriture propose encore nombre d'images que je qualifie d'impressionnistes, elle se fait plus active, dynamique. Par conséquent – est-ce vraiment

<sup>70</sup> Les frontières entre allitération, écho sonore et simple hasard consonantique étant plus floues que celles de l'assonance, je me contente de n'identifier que la plus évidente.

<sup>71</sup> Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 169-170. Ce procédé y est défini comme la reprise du rythme d'un groupe rythmique dans le suivant.

<sup>72</sup> Ces mots sont utilisés par Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 172, qui n'en offre pas de définition. Celle qui suit est forgée à partir de ce que je peux en déduire du contexte. Ce sont deux types de vers qui ont une métrique un peu plus courte ou un peu plus longue que la métrique de base, mais qui permettent malgré l'irrégularité qu'ils présentent de respecter la mélodie.

une conséquence? – l'énonciation morcelée disparaît presque complètement et laisse la place à une énonciation qui s'inscrit dans la continuité et qui, par le fait même, impose davantage au lecteur le sens à donner aux mots. Se peut-il, ce faisant, que le texte perde en polysémie? Si tel est le cas, il faudrait, pour préserver la richesse d'évocation, compenser d'une quelconque manière. Cette question m'amène à en formuler une autre : si des contraintes formelles comme celles que je me suis fixées guident les sens véhiculés par les mots, le texte de chanson doit-il délaissier les formes traditionnelles pour tenter d'atteindre la plurivocité? C'est peut-être le cas, mais il demeure toujours le présupposé de la nécessaire recherche de musicalité qui est elle aussi une contrainte. À cela, Zumthor répond qu'un « texte composé sans structuration rythmique propre, s'il est chanté, assume en performance le rythme de la mélodie<sup>73</sup> ». Ainsi, le « performateur » de poésie orale, pour rester dans la perspective zumthorienne, peut très bien se contenter de prose. C'est pourquoi une réponse catégorique à mes interrogations me paraît impossible. L'écriture d'un texte de chanson implique peut-être tout au plus la contrainte de tendre vers une quelconque musicalité. Il y a aussi un extrême à cette autre direction, précise Zumthor : « Okpewho, à propos de genres africains, va jusqu'à soutenir que cette poésie n'a pas pour fonction de transmettre des contenus intelligibles, mais seulement des sons et des rythmes. Paradoxe, mais non point contre-vérité. Le rythme est sens, intraduisible en langue par d'autres moyens<sup>74</sup>. » Ainsi, à la lumière des deux citations du critique, la performance poétique mise en forme oralement peut très bien s'accommoder, selon les traditions et les cultures, précise-t-il, de l'élasticité du tissu textuel. Mais, puisque je m'attarde au texte

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 165.

seul, de tels textes, au-delà de leur interprétation possible, dévoilent-ils des valeurs musicales?

Par ailleurs, il se peut que ce soit moi qui aie, par les jeux de l'inconscient collectif et individuel, associé la contrainte formelle à la contrainte du sens. C'est possiblement en raison de ces méandres du subconscient que le dernier vers de chaque texte met fin à l'énonciation d'une façon aussi différente. En effet, du premier texte où la colère du capitaine ressort (« La marée haute dans un verre d'eau »), j'ai fait monter l'intensité dramatique jusqu'au suicide (« On parle à la radio du capitaine qui tangué »). Ai-je pu éviter la tentation de peaufiner l'histoire implicite en fonction de la version originale? Bien que j'eusse pu emprunter d'autres voies, il s'avère que la forme adoptée m'a amené vers quelque chose qui se rapproche d'une narration, ce qui a pour effet de rapprocher le texte encore plus de la tradition des chansons françaises et québécoises, d'inscrire ce texte dans une continuité générique. Surtout, ce qui apparaît primordial pour le texte de chanson, c'est sa musicalité propre, laquelle passe inévitablement par les procédés de répétition.

### L'aspect tridimensionnel de la chanson

Après la mise en relief d'éléments qui fondent la littérarité des textes de chanson, il m'apparaît important de consacrer ne serait-ce que quelques paragraphes à l'aspect textuel, musical et scénique. Selon Maria Spyropoulou Leclanche, ces trois dimensions impliquent trois écritures différentes « et derrière chacune d'elles un opérateur humain [qui], au moment où il opère, a en perspective les deux autres opérations<sup>75</sup> ». Par conséquent, elle en vient à affirmer que

---

<sup>75</sup> Maria Spyropoulou Leclanche, *op. cit.*, p. 240.

[I]' « excellence » éventuelle ne peut [...] résulter que d'un équilibre entre les trois opérations en interaction. Ce qui a conduit à faire taxer la chanson de genre mineur, c'est l'inévitable « modération », l'éventuelle modestie, des éléments qui la constituent en un tout, lequel n'est pas une simple addition.<sup>76</sup>

Que dire alors de l'opéra ou du théâtre? D'aucuns n'auraient l'idée de les rétrograder au rang de genres mineurs, sous prétexte qu'ils nécessitent également plusieurs « opérations » menées par différents « opérateurs ». Et que dire des textes de chanson de Léo ferré qui était poète, compositeur, chef d'orchestre et interprète?

Par ailleurs, René Poupart<sup>77</sup> et Carole Couture<sup>78</sup> portent à notre attention l'autonomisation de certains textes de chanson, notamment par leur publication en recueil<sup>79</sup>. Ce faisant, on s'intéresse dès lors surtout à leur valeur littéraire. De plus, plusieurs auteurs de textes de chanson sont considérés comme faisant partie du champ littéraire par quelques critiques dont René Poupart<sup>80</sup>, Paul Zumthor<sup>81</sup> et Donald Smith<sup>82</sup>. Ces critiques rappellent en même temps le sempiternel débat entre poésie et chanson, précisément en ce qui concerne leur « destination » : la poésie confinée entre les pages d'un livre serait plus noble que la chanson faite pour être entendue. Ceux qui le pensent ne fréquentent pas le Festival Voix d'Amériques et le Festival international de poésie de Trois-Rivières, dans le programme desquels sont présentés différents types de poésie que l'on retrouve sous les appellations de « poésie vocale », « poésie performance » ou « poésie performée », « poésie du comportement » et « *spoken word* ». C'est sans compter les soirées de poésie plus

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> René Poupart, *op. cit.*, p. 95.

<sup>78</sup> Carole Couture, « Richard Desjardins : Pluralité de la forme et du discours pour une réception mitigée », Faculté des Lettres de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1997, f. 70. Ce mémoire de maîtrise est disponible à l'adresse suivante : <http://www.collectionscanada.ca/thesescanada/index-f.html>.

<sup>79</sup> Félix Leclerc, Raymond Lévesque, Gilles Vigneault, Richard Desjardins, Sylvain Lelièvre, Lucien Francoeur, Gilbert Langevin, Jim Corcoran, Michel Rivard, Luc Plamondon et plusieurs autres ont publié leurs textes.

<sup>80</sup> René Poupart, *op. cit.*

<sup>81</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*

<sup>82</sup> Donald Smith, *Gilles Vigneault, conteur et poète*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, 158 p.

traditionnelles où on se contente de lire les poèmes. Dans tous ces cas, la voix, l'emphase et même le langage corporel sont mis à contribution pour faire ressortir les subtilités des textes. Ainsi, le texte est interprété, incarné. Son support n'est plus de papier, mais de chair. Par exemple, la poésie de Claude Gauvreau a bénéficié de la lecture qu'il a faite en cette fameuse nuit de la poésie du 27 mars 1970. Pour ainsi dire, sa poésie a « passé le test de l'écoute ». Léo Ferré a résumé de manière poétique cette situation : « Eh bien, je lancerai des mots, dans la foule, au hasard, et les livres ne seront plus de mise. On lancera la poésie avec les mains, avec des caractères gutturaux, - du romain de glotte - : des cris jetés comme des paquets parleurs à la face de la commodité et du confort plastifié<sup>83</sup>. »

L'une des thèses avancées par Paul Zumthor pour expliquer les causes de la dépréciation de l'aspect poétique de l'oralité est que les sociétés d'écriture, issues d'empires coloniaux, ont systématiquement dévalorisé les cultures « colonisées », qui étaient généralement des cultures de l'oralité. Maintenant que l'ethnologie occidentale, à la suite de plusieurs décolonisations, a approfondi ses études fondées sur la différence, il est temps, toujours selon Zumthor, que la critique littéraire en fasse autant<sup>84</sup>. Bref, tout texte peut être lu et entendu; ce n'est pas le support qui fonde la qualité littéraire.

---

<sup>83</sup> Cité par Maria Spyropoulou Leclanche, *op. cit.*, p. 235.

<sup>84</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 283.

## Définition du texte de chanson

À la suite de tout ce qui précède et fort de tout ce que j'ai lu sur le sujet, je risque la définition suivante du texte de chanson : relativement bref, généralement écrit en vers, sa caractéristique fondamentale est la présence d'une prosodie fondée sur l'homophonie, qui passe par des figures de répétition, ce qui en fait ressortir une certaine musicalité et le rend susceptible d'être mis en musique. À l'heure du postmodernisme et de l'hybridité des formes littéraires, cette définition, aussi ouverte, inclusive et minimaliste soit-elle, permet de concilier les visions traditionnelle et contemporaine du texte de chanson.

De nombreux auteurs, depuis les contributions de grands noms tels Boris Vian et Léo Ferré, montrent qu'il est toujours possible d'innover. Même que certaines nouvelles formes explorées par la chanson la rapprochent de la prose. Dans une perspective plus large, l'on peut même soutenir que la chanson participe au mélange des genres considéré comme une caractéristique de la littérature québécoise contemporaine. Selon François Dumont et Richard Saint-Gelais,

plusieurs textes contemporains, écrivent-ils, font nettement percevoir la généricité comme une "fonction textuelle", comme un « "matériel" parmi d'autres sur lequel il[s] travaille[nt] » (Schaeffer, 1986 : 197). Ce phénomène, qui n'est pas nouveau, ne signale pas un retour pur et simple aux traditions. En effet, une dimension de cette dynamique semble la distinguer des modèles canoniques : l'effacement de la hiérarchie des genres, laquelle constituait, autant chez Aristote que chez Hegel ou Mallarmé, une dimension fondamentale de la poétique<sup>85</sup>.

À n'en pas douter, les textes de chanson possèdent des ressources moins limitées que ce qu'on a bien voulu croire jusqu'à présent.

---

<sup>85</sup> François Dumont et Richard Saint-Gelais, « La dynamisation des genres dans la littérature québécoise contemporaine », *Que vaut la littérature ?*, Denis Saint-Jacques (dir.), Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Les Cahiers du Creliq », 2000, p. 219.

## CONCLUSION

Quand on écrit le texte d'une chanson, on n'a pas la même approche de la réalité. Ou du rêve ou de l'humour. Une chanson, c'est fait pour être chanté, ça va vers toi. Les poèmes sont enfermés dans des livres. C'est plus secret, un poème. Quand je commence un texte, je ne sais pas si ce sera une chanson ou un poème. Je le découvre en écrivant.<sup>86</sup>

Gilbert Langevin

Dans la première partie de ma thèse, j'ai expérimenté certains procédés littéraires liés à la chanson. Dans la deuxième partie, j'ai voulu mettre en relief sa valeur littéraire. C'est dire que la question du littéraire est au cœur de ma thèse.

Afin de présenter des textes qui soient « littéraires », j'ai eu recours aux procédés formels habituellement associés à la chanson : le refrain, le couplet et la versification. Les formes types de la chanson offrent encore aujourd'hui diverses possibilités qui permettent un travail langagier original. J'ai expérimenté également, au cours de mon processus créateur, la polysémie et la « di-sémie », ce dernier procédé étant intéressant pour la chanson puisqu'il constitue une passerelle entre l'écrit et l'oral dans un mouvement où le sens suggéré par la graphie bascule vers un autre sens proposé par la phonie. Cela m'a permis de démontrer à quel point le texte de chanson peut être un terrain fertile en foisonnement évocateur. L'utilisation de différents niveaux de langage l'a également permis en multipliant les possibilités d'évocation et de connotation, ce qui a pour effet d'élargir le champ de l'écriture.

Par ailleurs, la chanson étant plus protéiforme que jamais, non seulement la rime n'est plus le passage formel obligé, mais il en va de même pour tout le domaine de la

---

<sup>86</sup> Gilbert Langevin, *PoéVie*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1997, p. 17

versification. Déjà en 1974 Léo Ferré en avait fait l'expérience dans « Les oiseaux du malheur » et « Les amants tristes », deux chansons de l'album *L'espoir*<sup>87</sup>. Au XXI<sup>e</sup> siècle, plusieurs auteurs de chanson écrivent des textes en vers libres, utilisent des structures parfois complètement asymétriques et font appel à des jeux de sonorités où, par exemple, l'allitération est absente. Quelques-uns de mes textes de chanson s'inscrivent dans cette mouvance de moins en moins marginale. Il appert que la libération de la forme offre plus de possibilités au langage de se déployer et de tendre vers la formation d'un idiolecte singulier propre à chaque texte. Ce faisant, elle ouvre aussi plus grandes les voies de la polyphonie entre les textes d'un même recueil, contribuant du même coup à la richesse du détail et de l'ensemble et à multiplier les modes de représentation de l'univers que j'ai réussi – du moins, je l'espère! – à créer en cours d'écriture.

Surtout, j'ai pu le constater à la suite de l'expérience de réécriture menée avec le texte « Hydrofugace 1 » (CI p. 48), des rythmes semblent naturellement se créer, même hors de toute contrainte formelle. C'est un constat auquel était déjà arrivé Paul Zumthor à la suite de ses recherches en matière de poésie orale : « Le texte, si par artifice on l'isole [du contexte de la performance], apparaît prosodiquement presque informe : la voix de l'exécutant le formalisera selon les exigences concrètes et immédiates de telle musique, telle danse, telles exclamations ou mouvements de l'auditoire.<sup>88</sup> » Citons, parmi plusieurs autres exemples, Chloé Sainte-Marie avec son interprétation de « La marche à l'amour<sup>89</sup> » de Gaston Miron mise en musique par Gilles Bélanger, non sans toutefois quelques modifications dans le but de construire un refrain. Cette remarque m'amène sur la voie de la répétition, procédé protéiforme et omniprésent en chanson.

<sup>87</sup> Léo Ferré, *L'espoir*, Barclay, 1974, pages 3 et 5.

<sup>88</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 170.

<sup>89</sup> Chloé Sainte-Marie, *Je marche à toi*, Octant Musique, 2002, page 5.

Il semble que, dans la hiérarchie des caractéristiques chansonnières, la répétition occupe la position la plus élevée, peu importe les formes mises en œuvre. Que ce soit par la reprise de grandes structures telles que le refrain ou le couplet, par des échos de toutes sortes (rime, assonance, allitération, échos sonores) ou par les récurrences syntaxiques et lexicales, la répétition crée le rythme nécessaire à la musicalité du texte. La richesse de cette dernière peut être augmentée de manière facultative par une multitude de jeux vocaliques et consonantiques.

Pour faire suite à la deuxième partie de ma thèse, il faut laisser tomber quelques préjugés défavorables et tenaces envers la chanson. Certes, la chanson jouée par les radios commerciales mérite parfois les qualificatifs péjoratifs qu'on lui attribue. Or, comme tout genre à l'aune de « la » littérature, les textes de chanson sont tantôt mauvais, tantôt bons, tantôt encore excellents. Dans un tel contexte, les propos de Claude Lafarge au sujet de la valeur littéraire sont toujours pertinents : « C'est dans la société et les usages sociaux de la littérature, et non dans l'objet lui-même, que la pratique (lire ou écrire) prend son sens et que se définit le statut de l'objet<sup>90</sup>. » Je l'ai déjà mentionné, peu de critiques portent un regard littéraire sur la chanson, ce qui contribue sans aucun doute à sa dévalorisation. Pour qu'un changement survienne, le champ universitaire a un rôle primordial à jouer, comme l'attestent les remarques de Jacques Migozzi en conclusion de son ouvrage sur la paralittérature : « L'exploration des "frontières du littéraire" ne conduit donc pas à faire litière de toute hiérarchie symbolique. Elle nous force seulement à avouer la labilité et la partialité de nos critères évaluatifs<sup>91</sup>. » Ainsi, d'autres critiques en arriveront-ils peut-être

---

<sup>90</sup> Claude Lafarge, *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, p. 29.

<sup>91</sup> Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, Pulim, 2005, p. 217.

un jour, à l'instar de Paul Zumthor, à croire que « [l]a chanson, c'est le cri poétique, antérieur aux phrases que banaliserait l'époque où elles tombent<sup>92</sup> ».

Enfin, aucune thèse en création littéraire soutenue au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa ne s'étant jamais terminée par un texte de création, je vais me permettre de le faire pour rappeler avec force l'objet premier de ma thèse.

### **Au clair-obscur de la lune**

Des bottes innombrables

Piétinent le temps bitumineux

Et rythment les chants des enfants qui nous restent

Mélancolie nacre suspendue à nos rêves

Flocon de rires emmitouflés

Enfant de la lune dans les parcs de la ville

Qui évite les craques entre l'arbre et le béton

Mélancolie chien écrasé au carrefour des serments

Pleine lune néon à la marche saccadée

Visage orphelin de nuit de début du monde

Félure de bâton de hockey

---

<sup>92</sup> Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 286.

Des bottes innombrables

Piétinent le temps bitumineux

Et rythment les chants des enfants qui nous restent

Ce texte, écrit après avoir complété la partie réflexive de ma thèse, repose sur des procédés de répétition sur lesquels j'ai mis l'accent précédemment. Surtout, au terme de ma réflexion, ce texte me permet de constater que mon écriture a évolué et tend vers un alliage entre tradition et innovation. En effet, de par sa structure symétrique (tercet, quatrain, quatrain, tercet), il reprend des formes canoniques; de par les vers libres et l'absence d'un système de rime, il s'en éloigne. La présence d'échos sonores et la reprise d'une strophe offrent, me semble-t-il, assez d'éléments répétitifs pour suggérer une musicalité.

Au terme du double parcours créateur et réflexif de ma thèse, je suis des plus enthousiasmés face à l'ampleur des explorations encore réalisables dans ce domaine. En effet, sans pour autant mettre complètement de côté la tradition, j'ai bien l'intention de pousser plus à fond dans la voie du renouvellement des formes et des procédés créateurs de musicalité.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Ouvrages et articles

#### A. Ouvrages

BESSIÈRE, Jean, *La littérature et sa rhétorique*, Paris, PUF, 1999, 238 p.

BOUAZIS, Charles, *Littérarité et société. Théorie d'un modèle du fonctionnement littéraire*, Tours, Mame, 1972, 254 p.

Collectif, *La mort du genre*, actes du colloque tenu à Montréal en octobre 1987, Outremont, La Nouvelle Barre du jour, 1987, 201 p.

COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992, 201 p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977, 247 p.

HAMON, Philippe, *Imageries : Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie José Corti, 2001, 315 p.

LAFARGE, Claude, *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usage sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, 354 p.

LÉONARD, Albert, *La crise du concept de littérature en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1974, 270 p.

MARGHESCOU, Mircea, *Le concept de littérarité. Essai sur les possibilités théoriques d'une science de la littérature*, Paris, Mouton, 1974, 119 p.

MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, Pulim, 2005, 243 p.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Lettres sup. », 2000, 179 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2003 [1948], 308 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1989, 185 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 308 p.

### B. Articles

FRAISSE, Luc *et al.*, *Pour une esthétique de la littérature mineure*, actes du colloque « Littérature majeure, littérature mineure » tenu à Strasbourg, du 16 au 18 janvier 1997, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-Varia », 2000, 266 p.

MILOT, Louise et Fernand ROY (dir.), *La littérarité*, Sainte-Foy, PUL, 1991, 280 p.

SAINT-JACQUES, Denis (dir.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Les Cahiers du Creliq », 2000, 375 p.

## **2. Ouvrages sur la chanson**

BARBY, François-Régis, *Gilles Vigneault, Passer l'hiver*, Paris, Éditions du Centurion, 1978, 156 p.

BÉGIN, Denis, *Comprendre la chanson québécoise*, Ottawa, Les éditions Greme, 1993, 440 p.

CHARPENTEAU, Jacques, *Georges Brassens et la poésie quotidienne de la chanson*, Paris, Éditions du cerf, 1963 [1960], 107 p.

GAGNÉ, Marc, *Propos de Gilles Vigneault*, Montréal, Les nouvelles éditions de l'Arc, 1974, 127 p.

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

\_\_\_\_\_, *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, 249 p.

\_\_\_\_\_, *La chanson : carrière et société*, Montréal, Triptyque, 1996, 220 p.

LAFORTE, Conrad, *Poétiques de la chanson traditionnelle française*, Sainte-Foy, PUL, coll. « Les archives de Folklore », 1976, 162 p.

LAMOTHE, Maurice, *La chanson populaire ontarioise, 1970-1990*, Ottawa/Montréal, Le Nordir/Triptyque, 1994, 391 p.

LÉGER, Robert, *Écrire une chanson*, Québec Amérique, Montréal, 2002, 209 p.

MOUSTAKI, Georges, *Questions à la chanson*, Paris, Stock, 1973, 152 p.

NAUDIN, Marie, *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France : Rôle unificateur de la chanson*, Paris, A. G. Nizet, 1968, 272 p.

POUPART, René, *Aspects de la chanson poétique*, Paris, Didier Érudition, 1988, 147 p.

ROY, Bruno, *Et cette Amérique chante en québécois*, Montréal, Leméac, 1978, 295 p.

SMITH, Donald, *Gilles Vigneault, conteur et poète*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984, 158 p.

VIGNOL, Baptiste, *Des chansons pour le dire*, Paris, Tourmon, 2005, 381 p.

### 3. Recueils de textes

DUGUAY, Raoul, *Chansons d'Ô*, Montréal, L'Hexagone, 1981, 177 p.

FERRÉ, Léo, *Poètes, vos papiers!*, Paris, Éditions de la Table ronde, 1984 [1956], 182 p.

FRANCOEUR, Lucien, *Chants de l'Amérique inavouable*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Chansons et monologues, 2002, 203 p.

LANGEVIN, Gilbert, *PoéVie*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1997, 269 p.

### 4. Dictionnaires

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, 634 p.

POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Belin, 2006, 475 p.

Collectif, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopédia universalis/Albin Michel, 1997, 918 p.

DE BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel et Alain REY (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. 2, Paris, Bordas, 1998, 2875 p.

DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri et Albert DAUZAT (dir.), *Dictionnaire étymologique et historiques du français*, Paris, Larousse, coll. « Expression », 1998, 822 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1980, 541 p.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988 [1827-1839], 505 p.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003, 2949 p.

VAN GORP, Hendrik *et al.*, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001, 533 p.

## 5. Thèses

COUTURE, Carole, « Richard Desjardins : Pluralité de la forme et du discours pour une réception mitigée », Faculté des Lettres de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1997, 198. f. Ce mémoire de maîtrise est disponible à l'adresse suivante : <http://www.collectionscanada.ca/thesescanada/index-f.html>.

GAULIN, Pascale, « Métapoésie et poésie française au XX<sup>e</sup> siècle », thèse soutenue au Département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa, décembre 2006, 370 f.

## 6. Albums cités

BASHUNG, Alain, *Osez Joséphine*, Barclay, 1991, 11 pages.

\_\_\_\_\_, *Chatterton*, Barclay, 1994, 12 pages.

\_\_\_\_\_, *Fantaisie militaire*, Barclay, 1998, 12 pages.

CHARLEBOIS, Robert, *Robert Charlebois*, Gamma, 1967, 10 pages.

\_\_\_\_\_, *Un gars ben ordinaire*, Gamma, 1970, 11 pages.

\_\_\_\_\_, *Tout écartillé - Charlebois au National*, La Tribu, 2006, disque 1, 12 pages.

CORCORAN, Jim, *Corcoran*, Audiogram, 1990, 10 pages.

\_\_\_\_\_, *Pages blanches*, Audiogram, 2005, 11 pages.

DESBOIS, Urbain, *États d'âne*, La tribu, 2000, 15 pages.

DESJARDINS, Richard, *Tu m'aimes-tu*, Montréal, Fukinic, 1990, 10 pages.

\_\_\_\_\_, *Kanasuta*, Fukinic, 2003, 14 pages.

\_\_\_\_\_, *Les derniers humains*, Fukinic, 1992 [1988], 10 pages.

\_\_\_\_\_, *Au Club Soda*, Fukinic, 1993, 17 pages.

FERLAND, Jean-Pierre, *Ce soir-là*, disque 2, Jaune, 2007, 7 pages.

FERRÉ, Léo, *L'espoir*, Barclay, 1974, 7 pages.

LATRAVERSE, Plume, *Pommes de route*, London Deram, 1975, 14 pages.

LECLERC, Félix, *L'héritage*, Universal Music, 2003, 21 pages.

LELIÈVRE, Sylvain, *Programme double*, Presqu'île, 1976, 10 pages.

LÉON, Martin, *Kiki BBQ*, La Tribu, 2002, 13 pages.

PERREAU, Yann, *Nucléaire*, Fullspin, 2005, 11 pages.

PICHÉ, Paul, *Paul Piché*, Kébec-Disc, 1982, 9 pages.

\_\_\_\_\_, *À qui appartient l'beau temps ?*, Kébec-Disc, 1977, 11 pages.

SAINTE-MARIE, Chloé, *Je marche à toi*, Octant Musique, 2002, 16 pages.

VALLIÈRES, Vincent, *Le repère tranquille*, Disques BYC, 2006, 14 pages.

VIGNEAULT, Gilles, *Mon pays*, Columbia, 1966, 12 pages.

## 7. Autres

BISMUTH, Nadine, *Scrapbook*, Boréal, coll. « Fiction », Montréal, 2004, 394 p.

POULIN, Jacques, *Volkswagen blues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Babel », 1988 [1984], 323 p.

SEGHERS, Pierre, *Le livre d'or de la poésie française*, Paris, Marabout, 1972, 466 p.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>II</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>IV</b>
<b>NOTE</b> .....	<b>V</b>

### PREMIÈRE PARTIE

<b>CHANSONS INFINIES</b> .....	<b>1</b>
<b>PRÉSENTATION DES TEXTES : PERSISTANCE ET SIGNATURE</b> .....	<b>2</b>
J'ai pris mes ailes .....	4
L'illustre inconnu .....	6
Camée Camille .....	10
La vérité part en fumée .....	12
L'hôtel du ciel .....	13
Ça faisait longtemps .....	16
Gouo Bébé .....	18
Ça recommence .....	20
Je t'ai quittée .....	22
Le joyeux luron .....	23
Les visages de ton nom .....	27
Mon chien .....	29
Marcher marcher .....	32
Le blues de la complaisance .....	35
Ici .....	37
Chez Mélancole .....	38
Où étais-tu .....	39
Mes yeux vitreux dans le miroir de la vie .....	41
Dans ton abri .....	43
Juin à Tadoussac .....	45
Hydrofugace 1 .....	48
Hydrofugace 2 .....	50
Nous est un .....	52
Pour faire une bonne chanson .....	54

## DEUXIÈME PARTIE

<b>LA VALEUR LITTÉRAIRE DE LA CHANSON.....</b>	<b>56</b>
EN GUISE D'INTRODUCTION : LE CHANT DES SIGNES.....	57
LES COMPOSANTES LITTÉRAIRES DU TEXTE DE CHANSON .....	61
Le couplet .....	61
Le refrain.....	68
Procédés littéraires .....	74
a) Isotopie, polysémie et métaphore .....	75
L'isotopie.....	75
La polysémie.....	76
La métaphore .....	78
b) Cliché et répétition.....	80
L'exploitation de clichés.....	81
La répétition.....	85
c) L'expérience Hydrofugace .....	88
L'ASPECT TRIDIMENSIONNEL DE LA CHANSON.....	92
DÉFINITION DU TEXTE DE CHANSON.....	95
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>96</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>101</b>