



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Jean-Charles St-Louis

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (science politique)

GRADE / DÉGRÉ

École d'études politiques

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Engagement et Inscription de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard Desjardins dans la chanson
québécoise. Entre appartenance et liberté**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Dimitrios Karmis

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

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

Dalie Giroux

Jean-Pierre Couture

Gary W. Slater

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

**Engagement et inscriptions de Gilles Vigneault, Loco Locass et Richard Desjardins dans la
chanson québécoise. Entre appartenance et liberté**

Jean-Charles St-Louis

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

École d'études politiques
Faculté des sciences sociales
Université d'Ottawa

Directeur de thèse : Dimitrios Karmis



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-73867-2
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-73867-2

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.

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

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

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


Canada

RÉSUMÉ

Cette thèse propose d'aborder les tensions marquant les discours de *la chanson québécoise*. Elles sont articulées autour d'une quête d'appartenance *et* de liberté (Tully 1999). Abordant cette problématique depuis quatre « lieux » – les trames interprétatives de la chanson québécoise, les propos de Gilles Vigneault, les œuvres des Loco Locass et de Richard Desjardins – il s'agit d'interroger *les conceptions de la communauté politique et des identités qui y sont proposées et ce qu'elles indiquent quant aux modalités de la parole politique au Québec*. Ces lieux apparaissent marqués par une tension entre un engagement critique multivoque et une insertion dans un récit de la communauté à tendance essentialiste ou consensuelle; ils correspondent à différentes *inscriptions* au sein de l'institution de la chanson. Considérant que les artistes sont engagés dans un vaste dialogue de (re)définition des communautés politiques, cette thèse souhaite amorcer une réflexion sur les tendances interprétatives d'une société – sur ce qu'il est possible d'y dire et d'y faire entendre.

REMERCIEMENTS

Les questionnements à l'origine de cette thèse ne se seraient jamais approchés de leurs formes et directions actuelles si je n'avais pas eu la chance d'avoir pour directeur le professeur Dimitrios Karmis. Son ouverture, sa patience, sa confiance et sa rigueur auront rendu mon cheminement toujours plus enrichissant et stimulant, en plus de l'ouvrir sur nombre de mondes dont je ne soupçonnais pas même l'existence. Pour avoir nourri mes réflexions de commentaires et de discussions empreints de générosité, de questionnements et de pistes de lecture d'une pertinence toujours imminente; pour avoir durablement et sur d'innombrables aspects contribué à « l'ouverture de mes horizons » : merci mille fois.

Je tiens à saluer les professeures, professeurs, amies et amis qui font de l'École d'études politiques un lieu agréable à fréquenter au quotidien. Parmi eux, je remercie la professeure Dalie Giroux, dont les commentaires sur mon projet de thèse ont joué un rôle majeur dans l'évolution de ma réflexion jusqu'au présent texte. Merci pour les encouragements répétés; merci aussi d'oser demander aux étudiants qu'ils se risquent un peu à penser. Je remercie également l'ami Alexandre Paquin-Pelletier pour sa générosité sans borne et la richesse de ses lectures et de ses conseils. J'espère que la rigueur et l'intelligence de tes modèles et de tes commentaires auront un peu déteint sur mon travail.

Pour leur appui indéfectible et leurs encouragements soutenus, je remercie mes parents Suzanne et Étienne, ma famille et ma belle-famille : Philippe, Patrick, Hélène, Alain, Lyne et Jacques. Merci de toujours croire que ce que j'essaie de faire à un sens, même lorsque je suis loin d'en être convaincu moi-même.

Je remercie jusqu'à l'infini Vicky, la plus belle et la plus gentille fille du monde. Merci d'endurer les mauvaises humeurs qui viennent avec mes passages à vide, mes airs préoccupés ou de désespoir; merci de rendre la vie toujours plus simple quand tout à l'air compliqué, de nous permettre de décrocher quand la vie quotidienne devient un peu débile; merci pour ta passion débordante, ton dévouement, ta détermination et tes sourires toujours spontanés et inspirants; merci d'être là toujours et pour la vie.

Les meilleurs mots de cette thèse proviennent sans conteste des artistes dont j'ai entrepris d'étudier les propos. J'ai eu l'occasion d'écouter et de lire au quotidien des discours volontaires, intelligents et enthousiasmants; ce n'est pas la moindre des chances. Oser proposer des textes qui se veulent significatifs et souvent polémiques tout en remplissant des exigences de création stylistiques et musicales élevées et en affrontant des critères de reconnaissance aussi impitoyables qu'incertains (les recettes ne fonctionnent jamais longtemps); tout cela demande, à mon avis, un courage et des efforts hors du commun. Cette thèse ne se veut qu'un commentaire fragmentaire sur des œuvres qui devront être (re)fréquentées elles-mêmes par le lecteur qui voudra mesurer toute leur profondeur et l'investissement qu'elles ont pu demander.

Je remercie enfin le Conseil de recherches en sciences humaines pour l'appui financier accordé à la réalisation de cette thèse.

**ENGAGEMENT ET INSCRIPTIONS DE GILLES VIGNEAULT, LOCO LOCASS ET RICHARD
DESJARDINS DANS LA CHANSON QUÉBÉCOISE. ENTRE APPARTENANCE ET LIBERTÉ**

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
----------------------------	---

CHAPITRE 1 : CADRES THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE, CORPUS

INTRODUCTION ET QUESTION GÉNÉRALE : L'ART, LA CULTURE, L'IDENTITÉ ET LE POLITIQUE	9
---	---

1.1. UNE ANALYSE DE DISCOURS

1.1.1. L'artiste, l'institution	13
1.1.2. Le champ discursif de la culture	15
1.1.3. La chanson québécoise, une institution « concernée » par le champ culturel.....	19
1.1.4. Question et hypothèse spécifiques	24

1.2. DE LA NATION ET DU PLURALISME AU QUÉBEC

1.2.1. Un espace discursif	27
1.2.2. Identités, communauté, culture, mémoire et exclusion.....	33
1.2.2.1. Nationalismes mélancoliques et de la (re)fondation	34
1.2.2.2. Approches pluralistes.....	37

1.3. GRILLE DE LECTURE ET LIEUX D'INVESTIGATION

1.3.1. Opérationnalisation	44
1.3.2. Corpus	50

CONCLUSION	53
------------------	----

**CHAPITRE 2 : QUI CHANTE(NT) ET AU(X) NOM(S) DE QUI? LES CARACTÉRISTIQUES DE LA
CHANSON QUÉBÉCOISE ET LEURS EFFETS**

INTRODUCTION.....	54
-------------------	----

2.1. LES TRAMES INTERPRÉTATIVES DE LA CHANSON QUÉBÉCOISE

2.1.1. Remarques préliminaires.....	55
2.1.2. Contexte : La Révolution tranquille et le néonationalisme	58
2.1.3. Chansons canadiennes-françaises et chanson québécoise : un héritage.....	60
2.1.4 La thèse du reflet.....	63
2.1.5. L'évolution d'une chanson authentique	66
2.1.6. Francophonie, territoire et politique.....	74

2.2. GILLES VIGNEAULT : LA CHANSON, « MIROIR DE POCHE » DES « GENS DE MON PAYS »

2.2.1. Remarques préliminaires.....	80
2.2.2. Nommer, une pratique anarchique	82
2.2.3. L'engagement, la politique	85
2.2.4. « Mon pays » : les gens, la culture, la langue	92

CONCLUSION	101
------------------	-----

CHAPITRE 3 : LOCO LOCASS. « LANGAGE-TOI » : AU RELAIS DE LA VOIX QUÉBÉCOISE	
INTRODUCTION.....	103
3.1. Remarques préliminaires.....	105
3.2. « Nerfs d’une guerre langagière » : de la prise de parole à la défense de la langue	106
3.3. Le Québec et les Québécois : nation, culture, communauté politique et citoyenneté.....	112
3.4. Figures du peuple québécois, hier et aujourd’hui	120
3.5. « Résistance » : fédéralisme canadien, néolibéralisme et impérialisme	124
3.6. Communauté politique, peuple québécois et dissension chez Loco Locass	132
CONCLUSION	137
 CHAPITRE 4 : RICHARD DESJARDINS. LES VOIX DES « DERNIERS HUMAINS »	
INTRODUCTION.....	138
4.1. Remarques préliminaires.....	139
4.2. Les personnages « autres » : l’exercice de la liberté et le relais de voix inaudibles	141
4.3. « Malgré le frette et les barbares » : de la résistance.....	147
4.4. « Homme libre ou bum perdu ? » : la répression quotidienne de la vie.....	153
4.5. « Ici finit la garantie » : le capitalisme, l’État, la communauté politique et l’exclusion.....	159
4.6. « Le cœur est un oiseau » : amour, résilience, espoir et révolution	164
4.7. Communauté politique, peuple québécois et dissension chez Richard Desjardins.....	169
CONCLUSION	173
 CONCLUSION GÉNÉRALE	175
 BIBLIOGRAPHIE	185
 ANNEXE 1 : GRILLE DE LECTURE.....	196
ANNEXE 2 : ESSAIS, OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA CHANSON QUÉBÉCOISE	198
ANNEXE 3 : ENTRETIENS AVEC GILLES VIGNEAULT ET COMMENTAIRES SUR SON ŒUVRE	201
ANNEXE 4 : LOCO LOCASS – CORPUS	204
ANNEXE 5 : RICHARD DESJARDINS – CORPUS	207

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'éventail des représentations admises de ce qu'est l'art – comme celles de ce qui est politique – semble aujourd'hui pour le moins éclaté et difficile à circonscrire. L'aspect conventionnel et négocié du statut d'« œuvre d'art » est largement souligné dans sa théorisation contemporaine, tant par ceux qui pratiquent l'art que ceux qui l'apprécient. Jan Swidzinski, pionnier de l'art « contextuel », prône par exemple jusqu'à la fin « du concept ou, mieux, de la dénomination *art* » : « il faut peut-être cesser de prendre au sérieux le terme d'art; peut-être faut-il le mettre entre guillemets » (2005 : 80; souligné dans le texte original)¹. Il ne sera pas nécessaire d'abandonner ici le mot « art » et son champ lexical, puisqu'ils *existent* et servent toujours à organiser les questionnements sur les pratiques dites « artistiques »; seulement, je ne souhaite pas proposer de définition de l'art surplombant *ce qu'on en dit*, dans sa multiplicité et sa conflictualité. L'art sera plutôt entendu dans le sens d'un « jeu de langage » particulier, au sens de Wittgenstein (2004), de même que sa relation au politique : ce qui est de « l'art engagé » ne peut l'être que dans certains systèmes de représentation qui permettent (ou contestent) qu'une pratique donnée soit reconnue comme telle et ait pour cela quelque conséquence.

Cela semble convenir d'abord aux nouvelles définitions courantes de l'art contemporain et de l'engagement. Alors que les pratiques se définissent de plus en plus autour des thématiques de la définition de soi, de l'expression subjective et de la quête d'authenticité (Fortin 2000a; È. Lamoureux 2007, 2009), les rapports institués entre l'art et la société prennent des formes moins évidentes et attendues. D'une part, les frontières mouvantes et conventionnelles de l'art deviennent plus explicitement reconnues : l'« art devient ce qui est socialement défini comme

¹ Dans le but de « restituer la force d'invention des mouvements sociaux et la créativité individuelle et collective de leurs membres », le rôle des émotions et de la production de sens dans l'engagement politique, le sociologue James Jaspers parle précisément d'« art de la protestation sociale » (2001 : 137; voir aussi Jaspers 1997). D'une certaine façon, il propose, en sens inverse, le même type de décalage des représentations que Swidzinski, qui avance « une conception de l'art comme l'une des formes de l'activité culturelle de l'homme et non comme domaine autonome avec des règles tout aussi autonomes qui lui seraient propres » (2005 : 90).

tel » (Fortin 2000a : xiv), « est art ce que l'artiste déclare art et qui est avalisé par le milieu » (È. Lamoureux 2007 : 21). D'autre part, l'engagement des artistes contemporains semble vouloir se dérober, dans ses formes, prétentions et dénominations, aux définitions « traditionnelles » de l'art politique; en même temps, il investit des sphères d'activité multiples sans chercher à se mettre au service d'une ou de la cause (voir È. Lamoureux 2009). Ainsi, on peut supposer que l'« artiste engagé » a aujourd'hui au moins la possibilité d'être vu moins là où on l'attend(ait) et davantage là où il souhaite poser son discours, sous une forme plus diffuse, nuancée et à sa mesure.

Cela dit, malgré la variété des définitions de l'art avancées aujourd'hui, les pratiques artistiques et leurs lectures demeurent inévitablement influencées par certaines significations habituelles et convenues, par certaines traditions d'interprétation. Au même titre que les institutions plus formelles, ces clés d'accès au sens d'une œuvre sont devenues « “normales” et souvent aussi normatives » (Taylor 1992a : 137), comme autant de « codes » réglant de manière plus ou moins cohérente, conflictuelle et sévère les pratiques et les discours qui les abordent (voir Belleau 1981). Au Québec, depuis les années 1960, les discours sur l'art ont difficilement pu faire abstraction du contexte large, mouvant et tendu de la « question nationale ». Parce que l'activité des artistes est liée de différentes manières aux idées de culture et d'identité québécoises² – notamment à la question de leurs « production », actualisation et affirmation (voir Fortin 2000a) –, elles ont été, avec leurs mises en sens, largement marquées par la « préoccupation identitaire » (Brisset 1990 : 312)³.

² Les différentes articulations produisent nombre de lieux communs sur les liens entre la production artistique et la différence culturelle québécoise. Les arguments de l'opposition québécoise aux coupures du gouvernement fédéral dans les subventions aux programmes culturels, au cours de l'été et de l'automne 2008, en est un bon exemple. Même Josée Verner, ministre du Patrimoine canadien de l'époque, se portant à la défense de ces coupes, insistait pour dire qu'en tant que « Québécoise [...] consciente que la culture est un outil indispensable pour faire rayonner cette nation », elle se porterait toujours à la défense du travail des artistes (citée dans Cassivi 2008 : 1).

³ D'après Annie Brisset, la traduction théâtrale québécoise, domaine marqué par les contacts « interculturels » s'il en est, aurait précisément été caractérisée par « l'éclipse de l'altérité ». Elle remarque que le propos des pièces traduites entre 1968 et 1988 avait spécifiquement pour but de « mettre en scène le “fait québécois” », par delà le discours

Cela se joue sous diverses modalités, tant chez les artistes que chez leurs interprètes, et forme une variété de discours sur les sens des pratiques artistiques québécoises. La sédimentation et la métamorphose de certaines représentations dominantes donnent lieu à la constitution de différents « mythes » autour de productions artistiques jugées déterminantes dans la genèse de la société québécoise actuelle⁴. Selon les cadrages et inférences, certaines œuvres viennent à acquérir des significations qui tiennent autant et parfois plus aux conditions de leur réception qu'à leur propos explicite (qui ne saurait, cela dit, être entendu et extrait *par delà* certaines conditions de réception⁵). Par réactualisations ou décalages sémantiques, elles peuvent prendre différentes significations dans les discours sur la culture et l'identité québécoises, significations qui acquièrent elles-mêmes parfois une autonomie importante par rapport aux buts, propos et intentions initiales derrière l'œuvre. Du « conflit des interprétations » (Ricoeur 1969) sur les sens de ces activités, on peut déduire que le recouvrement parfait entre les multiples significations qu'elles portent – celles qui leur sont attribuées, celles qu'elles appellent ou revendiquent – ne peut être tenu pour acquis⁶. La diversité des lectures peut en tout cas être problématisée.

Il y a donc lieu de s'interroger sur l'occurrence de diverses interprétations à portée collective des phénomènes artistiques. Les orientations que donne à ces lectures la récurrente

initialement « étranger » (1990 : 311-312). C'est ce genre d'influence, à la fois prégnante et volatile, de certains sens institués sur les discours culturels et artistiques, qu'il s'agira d'étudier dans cette thèse.

⁴ Le *Refus global* est une de ces œuvres pour lesquelles l'investissement de significations collectives est fort et varié. Patricia Smart considère qu'il obtient différentes « résonances » selon les générations (plutôt que d'être strictement « déformé », marquant du coup l'appropriation d'une œuvre par une communauté d'interprètes) (1998 : 6). Julie Gaudreault (2007) fait quant à elle valoir une lecture *du recueil Refus global*, dont le propos aurait été largement négligé dans les réceptions au profit du seul texte introducteur de Paul-Émile Borduas. Jean-Christian Pleau (2002), dans son étude des œuvres de Hubert Aquin et de Gaston Miron, est plus tranchant : ces auteurs « révolutionnaires », profitant pourtant d'une grande reconnaissance institutionnelle, n'auraient jamais vraiment été écoutés ou compris.

⁵ En ce sens, il ne sera jamais question dans cette thèse de souhaiter rétablir ce que serait *le* sens authentique d'une œuvre par delà toute appropriation subséquente, mais bien d'interroger différents paramètres d'interprétation.

⁶ Dans une lettre ouverte récente, Pierre Nepveu (2010 : A7) demandait aux intellectuels souhaitant se porter à la défense de l'intégrité de « la culture québécoise » s'ils avaient « seulement lu, vu, entendu ce que les artistes et les écrivains québécois imaginent et inventent depuis un demi-siècle? ». Il indiquait par là la possibilité de décalage entre une certaine conception de la culture, où le travail des artistes est mobilisé, et une autre qui, pour lui, s'inspirerait en quelque sorte de la culture artistique en acte, telle qu'elle se produit dans son indétermination initiale, son ouverture et la multiplicité de ses sources.

mobilisation des notions polysémiques d'identité et de culture semblent à ce titre pouvoir être sondées. Ce questionnement général, qui s'arrime en amont à une réflexion théorique sur l'interprétation et les dimensions collectives de la réception, se pose ainsi : *Quelles relations entre l'art et le politique les discours les liant par l'intermédiaire des notions d'identité et de culture dénotent-ils?* Cette interrogation, qui sera déclinée plus avant dans le premier chapitre, est nourrie par une certaine préoccupation quant aux modalités de l'engagement des artistes, qui seront considérés comme des interlocuteurs insérés dans des dialogues plus larges sur la communauté politique. Mon hypothèse générale est que les différentes conceptions des identités et des cultures qui médiatisent la compréhension des activités artistiques posent en tension, à même les œuvres et leur interprétation, l'appartenance à une ou des communautés et la possibilité d'en critiquer les us, codes et pratiques – ce que James Tully a désigné comme les deux biens de l'appartenance et de la liberté (1999 : 30-31). En somme, cette question porte sur la capacité des artistes de participer à la définition, mais aussi à la redéfinition des formes et contenus des cultures, des identités et des communautés politiques.

Le domaine de *la chanson québécoise* apparaît comme un terrain particulièrement fécond pour ce genre d'étude. Je m'intéresserai ainsi aux significations collectives qui lui sont attribuées dans ses différentes mises en récit, et plus précisément au rapport très souvent évoqué entre une certaine identité québécoise et une chanson dite québécoise précisément parce qu'elle la mettrait à jour ou en serait le reflet. Sur cet aspect, ma thèse s'arrime aux nombreuses pistes ouvertes par les travaux de Line Grenier, qui relèvent précisément les significations hégémoniques contenues (et parfois contestées ou révisées) dans ce qu'elle nomme le « dispositif » chanson (1992, 1995, 1997, 2000; Grenier et Morrison 1995). En tant que récit, la chanson québécoise n'est jamais neutre et exhaustive; elle est toujours « jeu de langage » et institution discursive. Elle enceint et règle la compréhension de phénomènes qu'elle entend englober et représenter sous le signe de la

chanson d'un peuple ou d'une nation. Si on a souvent fait valoir que *la chanson québécoise* pouvait représenter et signifier plus que la stricte somme des propos chantés – ce qui s'avère –, ces approches peuvent être confrontées à une autre perspective : non seulement les propos des chansons produites sur le territoire québécois ne se résolvent pas dans les thématiques mises en valeur par les différentes trames narratives dominantes de « la chanson québécoise », mais on retrouve, au centre même de l'institution (pour ne rien dire de ses marges officielles et de ses *nowheres*⁷), des éléments appelant directement à la contestation de ces paramètres.

Cette thèse se pose ainsi sur quatre lieux particuliers de l'espace discursif chargé qu'est *la chanson québécoise*, à partir de la question spécifique suivante : *Quelles conceptions de la communauté politique et des identités sont proposées par 1) les trames interprétatives de la chanson québécoise, 2) Gilles Vigneault, 3) les Loco Locass et 4) Richard Desjardins, et qu'indiquent les configurations de ces discours quant aux modalités de la parole politique au Québec?* Mon hypothèse spécifique est que le discours des artistes de la chanson et de leurs commentateurs est marqué par une tension entre l'engagement critique – passant par l'expression d'une pluralité « problématique » ou « subversive » – et l'insertion dans un récit de la communauté québécoise à tendance plus essentialiste ou consensualiste. Cette tension fluctue selon les lieux et moments d'où s'expriment les discours de la chanson; elle influence par là les possibilités de dire la communauté politique et de se faire entendre. Son aménagement appelle enfin à différents récits de cette communauté et, partant, différentes inscriptions au sein de l'institution de la chanson. Cette proposition est étayée dans quatre chapitres.

⁷ Cette thèse, puisqu'elle s'intéresse à l'institution de la chanson telle qu'elle est et a été mise en récit, demeure attachée à l'« objet » chanson tel qu'il a été normalement découpé. Les contours de cet objet varient certainement selon les lieux et moments de son énonciation; on peut tout de même remarquer que certaines pratiques s'inscrivent dans les discours de la chanson *précisément* à titre d'activités marginales. C'est le cas, pour prendre un exemple récent, de la nébuleuse fort hétérogène des musiques « émergentes », qui compte sur des instances de diffusions de plus en plus officielles et intégrées (des festivals régionaux, des compilations et la chaîne Bande à part, de Radio-Canada, entre autres). Plusieurs pratiques, par leur résonance limitée ou leur nature difficile à domestiquer, n'apparaîtront quant à elles jamais sur les cartes même les plus exhaustives de la chanson.

Le premier chapitre pose les cadres théorique et méthodologique de la thèse, puis présente les matériaux sur lesquels elle se penchera. Y sont jetées les balises d'une analyse de discours menée à l'intérieur du vaste « champ discursif » de la culture au Québec. Il y est proposé que *la chanson québécoise*, comme institution discursive, est depuis ses débuts directement concernée par les enjeux du « champ culturel » québécois, en tant qu'il est considéré comme un opérateur majeur de la « gouvernementalité » au Québec (Allor et Gagnon 1994). Je soutiens ensuite que les manières dont ce champ discursif touche la chanson peuvent être abordées à partir de l'« espace discursif » que forme la question de la nation et du pluralisme à l'intérieur de ce champ. Sont alors présentés, à des fins conceptuelles, deux formations discursives constitutives de cet espace – les nationalismes « mélancoliques » et de la (re)fondation (Maclure 2000) et les approches pluralistes – qui maintiennent d'importants questionnements sur la communauté politique québécoise. Une grille de lecture est enfin développée à partir de ces questionnements afin d'aborder un corpus correspondant aux lieux que cette thèse souhaite investir.

Le deuxième chapitre a pour but de mettre à jour certains des paramètres principaux structurant les discours sur la chanson québécoise en analysant les perspectives distinctes des spécialistes de la chanson et du chansonnier et poète Gilles Vigneault. Il s'agit de voir comment le récit général est bâti – sa logique, ses composantes – et dans quelles circonstances il devient problématique ou contraignant pour ceux qui participent à son écriture. Dans la première partie, je m'intéresse aux études proposant des trames interprétatives de la chanson québécoise. Les sélections et cadrages qui produisent et reproduisent le discours « institutionnel » sur la chanson québécoise de même que les éléments de sa contestation y sont examinés. J'y propose que les interprétations « traditionnelles » de la chanson proposent un récit largement orienté et difficile à soutenir sur toute la période, notamment parce qu'il tend à présenter les artistes d'abord comme les porte-parole unanimes et univoques d'un nationalisme souvent étroit. Moyennant quelques

ruptures narratives et réorientations thématiques, les pratiques sont au final inscrites sous le sceau d'une authenticité québécoise plurielle qu'elles représenteraient avec harmonie. La deuxième partie examine les façons dont Gilles Vigneault présente son propre engagement et réagit au rôle qu'on lui attribue dans l'histoire de la chanson québécoise. J'y soutiens que les propos de Vigneault présentent des éléments qui remettent en question ou appuient de manière plus ou moins importante, selon les conjonctures, les interprétations dominantes de la chanson. Ils se présentent tout comte fait comme une *inscription volontaire et nuancée*, parfois ambivalente, ambiguë ou tiraillée. Le poète apparaît dès lors comme un témoin privilégié des difficultés dialogiques *continues* qu'il y a à porter un discours contenant d'importantes touches pluralistes au cœur même de l'institution de la chanson québécoise.

Les troisième et quatrième chapitres prolongent le questionnement initial à partir de l'œuvre d'artistes contemporains, à savoir respectivement les Loco Locass et Richard Desjardins. Y sont présentées deux façons différentes d'articuler la critique et l'appartenance dans les réflexions sur la communauté politique québécoise, la nation et le pluralisme; elles correspondent à deux inscriptions particulières dans l'institution de la chanson. Dans le cas des Loco Locass, ma lecture suggère que l'engagement passe en dernière instance par une prise de parole *au nom du peuple québécois*; il apparaît ainsi comme une *volonté d'inscription légitime au relais de la voix québécoise*. C'est autour d'une *certaine* figure ouverte de la nation, en l'appelant à rester fidèle à son être culturel et sa trajectoire historique *pluriels*, que se résout la question de la critique pour les rappeurs. Une appartenance au monde libre apparaît dès lors possible à même l'épanouissement du réel esprit civique de la culture québécoise, dans un Québec indépendant où communautés majoritaire et minoritaires trouveraient à s'inscrire.

Dans le cas de Richard Desjardins, je propose que la critique surgit plutôt de multiples voix représentant souvent l'aliénation ou l'exclusion; son œuvre peut de la sorte être interprétée

comme une *inscription à caractère considérablement dissident* dans le domaine de la chanson. Le « peuple québécois » apparaît certes comme un lieu d'appartenance spontanée pour le poète, mais sa figure est traversée par les contestations. La résistance culturelle, avant d'être la défense d'une culture, apparaît comme la défense d'une présence légitime et indépendante dans le monde, contre toute tentative d'usurpation ou de soumission. Parce que l'exploitation et l'hétéronomie y subsisteraient, l'indépendance du Québec telle qu'elle est généralement conçue ne satisferait pas, pour le poète, les exigences de réalisation de véritables appartenances aux lieux habités.

CHAPITRE 1 : CADRES THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE, CORPUS

INTRODUCTION ET QUESTION GÉNÉRALE : L'ART, LA CULTURE, L'IDENTITÉ ET LE POLITIQUE

Generally, I think it is a sound principle not to view poetry as an arcane cryptogram for scholars, but rather as something intended for the members of a shared language community, a world in which the poet is just as much at home as his listeners or readers.

Hans-Georg Gadamer (1997 : 129)

De cette remarque de Hans-Georg Gadamer, issue de sa réflexion sur la poésie de Paul Celan, sera tirée d'abord une proposition d'ordre « méthodologique » : aussi hermétique que puisse parfois paraître son langage, la poésie n'est pas d'ordinaire écrite à l'intention des spécialistes. Une érudition quant au contexte de composition, aux thématiques abordées et aux intentions de l'auteur peut certes produire des interprétations riches, souvent éclairantes; elle ne constitue pas cependant une condition nécessaire ni même une propédeutique normale à l'abord du texte. Évidemment, la teneur d'un propos peut exiger des connaissances particulières, un bagage culturel plus ou moins pointu. Néanmoins, pour Gadamer, le texte se tient généralement seul devant les lecteurs et devrait s'y suffire à lui-même, tel un « message dans une bouteille » (1997 : 63; je traduis). Parce qu'ils partagent un même langage, poète et destinataires devraient se rencontrer sur un terrain commun, « chez soi » (« *at home* »), en quelque sorte.

Puisque l'écriture, sur papier, phonogramme ou autre support, garantit la reproduction de la présence matérielle intégrale d'un texte à chaque nouvelle approche, on peut dire que la nature de ce lieu « partagé » dépend en définitive du travail de l'interprète, de l'« horizon » qu'il déploie à la rencontre du texte, pour parler comme Gadamer (1996). *A priori* (et *ceteris paribus*), le partage d'une langue et, plus largement, d'une *culture* commune favoriserait la commensurabilité des horizons⁸. Toutes choses n'étant cependant pas égales par ailleurs quand « dire c'est

⁸ Prenant en compte la condition finie et située de l'être humain, la compréhension demeure pour Gadamer une possibilité mouvante à toujours reconduire, rectifier, parfaire. Cela dit, d'après Donatella Di Cesare, pour Gadamer, « "agreement is more originary than disagreement". This is not optimism. In line with the hermeneutic understanding

faire » (Austin 1975), il faut s'attendre, dans le domaine de la parole politiquement signifiante, à des situations de mécompréhension et de « mésentente » (Rancière 1995 : 12-15), à des asymétries dans la capacité de donner sens aux mots et aux choses. La publication d'un texte ou d'une œuvre d'art, cela est déjà entendu dans le vocabulaire gadamérien, peut être considérée comme une amorce ou une reprise de dialogue. Or, cet échange n'implique pas automatiquement qu'il y ait, de la part de l'interprète, volonté de coopération ou intention de rapprocher des « univers de contextualisation » potentiellement dissemblables (Blommaert 2005 : 44-45). Ainsi, il convient d'interroger le rôle que joue la culture comme intermédiaire ambigu du dialogue entre les artistes et « leur(s) » communauté(s), comme espace herméneutique chargé ou sous tension et comme lieu d'émergence et de rencontre de différents récits de la communauté politique.

D'après Andrée Fortin, la démarche artistique moderne peut être considérée comme un « appel à la communication », « à l'autre, à sa reconnaissance » (2000b : 257). Partant, elle aurait des affinités théoriques avec ce qu'on nomme parfois la « politique de l'identité » ou, suivant Charles Taylor (1997a), la « politique de reconnaissance ». Il s'agit bien entendu d'une certaine compréhension de l'activité artistique – il est possible d'en imaginer et d'en soutenir d'autres – et non pas d'un critère d'admissibilité à la guilde contemporaine des artistes. Pour les créateurs dont les travaux seront étudiés plus en détail dans cette thèse, elle semble tout de même avalisée ou « intériorisée » de manière significative. Ils expliquent eux-mêmes au moins en partie leur pratique dans les termes d'une expression, d'une incitation au dialogue⁹. Ces « prises de parole »

of language, speaking articulates the previous *community* that the common language ensures. The community is a wordly orientation articulated in language » (2004 : 87; souligné dans le texte original).

⁹ Brièvement, car j'y reviendrai : Gilles Vigneault se souvient avoir commencé en chanson « avec un vouloir terrible de nommer les gens », dans l'espoir de « se nommer et nommer l'autre pour être à son tour reconnu » (cité dans Barbry 1978 : 59); les Loco Locass « se sen[tent] habilité[s] à débiter [leur] identité dans la cité » (« I represent rien pantoute », 2000), « [c]ar dire, c'est exister davantage » (Loco Locass 2005 : 9); Richard Desjardins fait ressortir la possibilité de parler « pour un autre », de prêter virtuellement sa voix, en quelque sorte : « Quand j'ai écrit "Le Screw", dans *Le Party*, j'étais un gars dans le fond du trou qui criait. Je me mettais dans la peau du gars. Même

se conjuguent au singulier comme au pluriel. Là où est soulevée la question de l'identité nationale, elles peuvent se comprendre elles-mêmes ou être interprétées comme la capacité de dire la communauté, d'élaborer et de mettre à jour la culture nationale, d'exprimer sa diversité harmonieuse, presque organique, d'assurer sa vitalité ou son rayonnement à travers le monde, etc.

Ces glissements de l'individuel au collectif, pour fréquents qu'ils soient dans le discours des artistes et celui des critiques, demeurent problématiques. Dans une perspective faisant valoir le potentiel subversif de la mise en récit de l'altérité, c'est précisément son caractère « corrosif » qui est oblitéré, au mieux par sa « normalisation » (Harel 2007a), au pire par son rejet ou son effacement. Si, comme le considère Murray Edelman (1995 : 52), l'art influence les régimes du sensible, on peut se demander ce qu'il advient de sa disposition à faire valoir de nouvelles significations sous des conditions d'élocution et de réception qui tendent à masquer ou recadrer la « conflictualité » inhérente à certaines expressions¹⁰. La mise en récit du monde par l'activité artistique est ainsi, par ses différents rapports aux autres narrations ambiantes, précisément un travail « politique ». Les enjeux de l'appartenance, du détachement et de la (re)définition des collectivités s'y jouent, notamment autour des thématiques de la culture et des identités.

Aux intersections de ces quelques problématiques peut donc être posée la question générale suivante : *Quelles relations entre l'art et le politique les discours les liant par l'intermédiaire des notions d'identité et de culture dénotent-ils?* De quelles manières les pratiques artistiques participent-elles de certaines cultures, et de quelles manières les redéfinissent-elles? Quelles tensions sont induites par l'action de l'art sur ces cultures, qu'on voudrait par ailleurs au fondement de diverses identités collectives? Sous quelles modalités l'art

chose pour "Nataq", où c'est une femme qui parle. Je ne serai jamais une femme. Dans "La Mer intérieure", je suis un Mohawk » (cité dans Blain 1992 : 11).

¹⁰ Voir à ce sujet les projets du groupe de chercheurs « Zones de tension : expression de la conflictualité dans la littérature québécoise et canadienne, 1981-2006 », en ligne : <http://www.er.uqam.ca/nobel/conflic/index.php?lang=fr&id=23> (page consultée le 22 septembre 2009).

se présente-t-il comme une activité de reconnaissance et de définition des identités individuelles et collectives? Entre (re)définition, appartenance et critique, comment s'articulent les rapports entre l'activité artistique et la communauté politique? Quels en sont les enjeux et écueils?

Ces questionnements seront abordés sous l'angle de la quête de ce que James Tully a identifié comme les biens de l'appartenance et de la liberté. Leur poursuite concomitante articulerait de manières diverses, parfois contradictoires et conflictuelles, les aspirations à l'« autonomie politique » et, dans un langage semblant moins formel, la volonté d'« être chez soi dans le monde » (1999 : 1-6, 31). Si liberté de critique et allégeance apparaissent souvent comme « inconciliables », Tully soutient plutôt qu'elles « se soutiennent » en définitive (*ibid.* : 197, 202). Pour lui, la « liberté démocratique » consiste précisément à pouvoir « questionner [l]es normes de reconnaissance et de coordination d'actions », à « avoir un droit de parole dans un dialogue sur les normes par lesquelles [on est] rég[i] » (2007a : 47). S'opposant à l'exclusion et à l'assimilation, elle est directement liée à la possibilité de cohésion et d'appartenance dans des sociétés irréductiblement diversifiées (2005 : 216-217; voir aussi 1999 : 199-202).

Il s'agira, dans cette thèse, d'analyser quelques manières dont se joue cette « liberté démocratique » dans un domaine particulièrement marqué par les discours sur l'appartenance. D'après Tully, les premières limites à l'exercice de ce type de liberté se trouvent dans les règles et « jeux de langages » ambiants – ceux des institutions et des usages quotidiens – tenus pour complets, valables pour tous, suffisants et appropriés à la délibération démocratique (voir notamment 1999 : 33-40); conséquemment, « *an important aspect of concrete human freedom will be “testing” the rules and purported meta-rules of the current game* » (2008 : 145)¹¹. Afin de

¹¹ Outre cette remarque indicative, je considérerai ici la liberté que comme une *aspiration* ou *prétention*, sans autant que possible me prononcer sur la « validité » des conceptions avancées. En d'autres mots, il apparaîtra plus important de replacer en contexte ce qu'un auteur semble considérer comme (la possibilité de) « l'exercice de la liberté » que de pointer vers les forces ou les limites projetées des définitions qui pourraient être trouvées.

réfléchir aux possibilités de (re)définition des communautés politiques par l'intermédiaire de l'engagement des artistes, il faudra ainsi s'interroger sur la manière dont ils arrivent à « jouer » le jeu associé aux représentations courantes de la communauté politique québécoise.

La suite de ce chapitre tentera de préciser comment seront entendus les questionnements généraux présentés plus haut. La première partie servira à rapprocher, à l'aide des notions de champ discursif et d'institution, les thématiques de la culture comme pilier narratif de la « production » de la communauté politique québécoise et celui de la chanson québécoise comme institution liée à cette production. Elle mènera à la formulation d'une question de recherche spécifique. La deuxième partie découpera, à même le champ de la culture, un espace discursif qui concerne particulièrement l'institution chansonnière, formé par la question de la nation et du pluralisme. Les paramètres de cet espace seront traduits, dans la troisième partie, en un cadre opérationnel et une grille de lecture; le corpus qu'ils serviront à aborder sera ensuite présenté.

1. UNE ANALYSE DE DISCOURS

1.1. L'artiste, l'institution

D'entrée de jeu, puisqu'il s'agira ici de s'intéresser *aux* significations que prennent les œuvres de certains artistes et d'en tirer quelques observations sur les modalités de la parole politique au Québec, il faudra se détacher d'une conception de l'artiste comme énonciateur premier et indépendant d'un message « original » lancé à sa communauté pour le replacer dans le cadre des discours plus larges dans lesquels il est plongé et engagé. Non seulement *ce qu'est aujourd'hui la chanson* – avec ses composantes technologiques et économiques autant que strictement musicales et sa « reproductibilité technique » (Benjamin 2007) – teinte inmanquablement les possibles de l'énonciation chantée (Frith 2007 : 94), mais *les* chansons

(entendues comme des pièces musicales individuelles) *s'inscrivent*¹² également dans les discours et structures déployés autour de l'« institution » qu'est *la chanson québécoise*.

Certes, la production artistique est d'abord associée aux artistes, figures mythiques et bohèmes dont on aime imaginer qu'ils vivent au quotidien la liberté de la création. S'il peut être question ici d'institution, c'est certainement dans une acception relativement relâchée, informelle et éclatée¹³. Je le souligne d'emblée parce que le langage utilisé aura souvent tendance à suggérer des mécanismes et déterminations forts, couvrant tout le « terrain » de la chanson; le vocabulaire critique porte en lui ce ton dramatique qui donne à son objet, à tort ou à raison, les allures d'un inquiétant système totalitaire autoréalisant. Toujours est-il qu'il est possible de voir la chanson comme une pratique formalisée, « avec sa normativité implicite », où s'élabore, se joue et se reproduit un certain idéal, une certaine morale, et qui est source d'identifications et de contestations (Taylor 1992a : 139-140)¹⁴. D'un point de vue discursif, une telle institution infléchit ce qu'il est possible de dire au sujet de son domaine et définit, non sans contestation, les positions de ceux qui énoncent et de ceux qui écoutent¹⁵. Ainsi, comme le dit Line Grenier, ce « dispositif » particulier qu'est la chanson comprend « l'ensemble des structures et modes d'opérations de l'industrie musicale prise dans son ensemble », de la composition musicale au

¹² La notion d'inscription cherche à rendre compte de l'interdiscursivité constitutive de l'énonciation. Dans cette perspective, un énoncé, aussi marginal soit-il, se rattache nécessairement aux autres discours qui l'ont précédé, ne serait-ce que par le fil ténu du rejet absolu ou de l'ignorance radicale qui permet au destinataire (ou co-énonciateur) moyen une (in)compréhension minimale. Dans cette perspective, les énoncés, dans leur multitude, « entretiennent une relation essentielle à une filiation et une mémorisation [et] s'insèrent dans un système de conservation et de réemploi » (Mangueneau 1991 : 20). Ainsi, « [l']inscription est traversée par l'imperceptible décalage d'une répétition constitutive » (*idem*), elle situe les énoncés quelque part entre le même et l'autre.

¹³ Puisque *le langage*, suivant la perspective de Wittgenstein, est institution (voir à ce sujet Seymour 2005), les codes et conventions qui régissent plus ou moins sévèrement certaines pratiques artistiques, à titre de « jeux de langage » particuliers, semblent également pouvoir être considérés comme des institutions particulières.

¹⁴ « Nous pouvons parler d'institution chaque fois que la pratique d'une population donnée se stabilise autour de certaines formes. Certaines façons d'agir deviennent "normales" et souvent aussi normatives » (Taylor 1992a : 137).

¹⁵ Mangueneau (1991 : 18) définit, de manière un peu univoque, une institution comme « tout dispositif qui délimite l'exercice de la fonction énonciative, le statut des énonciateurs comme celui des destinataires, les types de contenus que l'on peut et l'on doit dire, les circonstances d'énonciation légitimes pour un tel positionnement ». Cela ne doit pas nous faire perdre de vue le caractère toujours plus ou moins mouvant et contesté des institutions.

commentaire médiatique (Grenier 1995 : 77, note 7). Tous ces relais introduisent des éléments qui font que la signification de *la* chanson dépasse la stricte somme des propos chantés¹⁶.

1.1.2. Le champ discursif de la culture

Pour parvenir à problématiser cette position de l'artiste dans un contexte ou un environnement d'élocution plus large, les perspectives développées par les analystes du discours semblent appropriées en ce qu'elles suggèrent de considérer les textes comme les « *traces* [d'un] procès énonciatif » liées à des « positions d'énonciation qui les rendent possibles » (Maingueneau 1991 : 108). Vu sous cet angle, l'auteur même génial navigue « sous la double contrainte du déjà-dit et du dicible, [il] doit composer à la fois avec la langue et l'interdiscours » (*ibid.* : 20). Pour un « procès » donné, sa parole se situe nécessairement par rapport à celles des autres qui ont dit et qui diront; elle s'y rattache par différentes relations d'attraction ou de répulsion et s'inscrit dans un ensemble large, mais vraisemblablement fini de *discours*. Entre l'idéal d'une parole « libre » (mais asociale) et un système symbolique complet d'évidences et de nécessités épuisant les possibilités de dire le monde, il y a un jeu complexe de glissements sémantiques et d'interprétations divergentes du réel qui s'agglomèrent, s'écoulent et s'entendent partiellement.

Les discours seront entendus ici en tant que « sense-making stories that can be viewed as circulating in society, that are not easily attributable to a particular originary source » (Locke 2004 : 5), qui « articul[ent] la différenciation sociale au sein de la population » et en posent la légitimité (Allor et Gagnon 1994 : 2). Au Québec, depuis ce qu'on a coutume d'appeler la Révolution tranquille, un des grands récits organisant, réglant et légitimant l'ordre présent et les

¹⁶ Si le champ de *la chanson québécoise* tel qu'il est défini dans ce travail inclut virtuellement toutes les pratiques se disant « chansons » sur le territoire du Québec – toutes celles qui s'inscrivent dans ce lieu discursif contesté –, il importe de remarquer que cette définition ne va pas de soi et n'est pas nécessairement « neutre ». Consciemment ou non, cette expression a été historiquement investie de différentes connotations normatives portant sur l'authenticité ou la spécificité de la pratique chansonnière québécoise. Il en sera question davantage dans les prochaines parties.

visées de la collectivité québécoise se construit précisément autour de la thématique culturelle¹⁷. La culture peut ainsi être posée, comme l'ont fait Martin Allor et Michelle Gagnon (1994), comme point focal d'une multiplicité d'énoncés sur le vivre ensemble québécois qui, de différentes façons, mettent en scène sur le territoire du Québec un peuple, une communauté nationale ou citoyenne avec *sa* culture, un projet qui lui est arrimé et un État qui a un rôle à jouer dans sa réalisation. Bien entendu, les importantes divergences sur la portée des termes et (surtout) sur leur implication politique participent à la dynamique même de ce récit et à celle d'un pan imposant des débats politiques québécois. Cela dit, à même ces régularités, tensions et paradoxes est projeté un *champ culturel* comme « système virtuel qui articule la singularité culturelle du Québec » et « modèle central de la souveraineté et de la citoyenneté » (*ibid.* : 11, 14).

Le champ hétéroclite et contesté de la culture sert dès lors de lieu de déploiement de discours identitaires *québécois* qui fondent et justifient les actions étatiques et « civiles » en même temps qu'ils s'y renforcent. Le champ culturel apparaît ainsi comme un « dispositif d'instances discursives et non discursives » complémentaires ou oppositionnelles, véritable « terrain de lutte où sont contestés des actions économiques et politiques (Québec, inc.) et le domaine de l'identitaire – les actions propres à l'élaboration d'un peuple québécois et le développement de “son” État » (*ibid.* : 10, 8). La culture *québécoise*, en ce qu'elle constitue précisément l'élément distinctif de cette société – peu importe les gouvernements et les

¹⁷ Il est pertinent de remarquer, comme l'a fait Michel de la Durantaye, que l'article premier du programme du Parti libéral de 1960 portait sur la création du ministère des Affaires culturelles, motivée en ces termes par son premier responsable, Georges-Émile Lapalme : « Dans le contexte québécois, l'élément le plus universel est constitué par le fait français que nous nous devons de développer en profondeur. *C'est par notre culture plus que par le nombre que nous nous imposerons.* C'est par la langue et la culture que peut s'affirmer notre présence française sur le continent nord-américain » (cité dans de la Durantaye 2002 : 181; souligné dans le texte original). « Voilà un credo qui, d'après de la Durantaye, transcende toute partisanerie politique depuis des générations au Québec » (*idem*). Le recours à ce passage ne doit pas réduire la complexité des trames historico-narratives en cause, mais il demeure une pièce intéressante de la constitution du « Québec moderne ». Pour la petite histoire, notons que, malgré les ambitions de Lapalme, la première décennie d'existence du ministère fut surtout marquée par « une conception traditionnelle, élitiste, de la culture »; ce n'est qu'au début des années 1970 qu'une conception « large » ou « anthropologique » de la culture imprègne réellement les préoccupations et les actions du gouvernement (Poirier 2005 : 237-238).

définitions – est une pierre d’assise du Québec comme entité politique revendiquant une certaine forme de souveraineté¹⁸ et un opérateur rarement escamoté dans les mises en forme de la citoyenneté québécoise (voir Labelle 2008).

Le champ culturel ainsi décliné par Allor et Gagnon peut être considéré, d’après la conceptualisation de l’interdiscours proposée par Maingueneau (1984 : 27-30; 1991 : 157-159), comme un « champ discursif ». Organisé autour de cette hypothèse voulant que la gouvernementalité québécoise soit culturelle, il découpe dans l’univers « fini, mais irréprésentable » des énoncés en interaction certaines lignes permettant d’organiser les relations qui existent entre diverses positions d’énonciations. L’interdépendance, la complémentarité, les frictions et les incompatibilités qui peuvent se présenter entre les formations discursives d’un même champ qui, malgré tout, se tient comme « jeu de langage » (Wittgenstein 2004) central dans la production régulière et régulièrement tirillée d’une communauté politique sur le territoire du Québec, sont de la sorte représentées.

Cet ensemble ratisse large. Il délimite et met en ordre un réseau historiquement constitué d’énoncés aux relations ambiguës, souvent divergents, mais ponctuellement réconciliés, qui définissent les termes de plusieurs débats politiques au Québec¹⁹. Il est d’abord composé des tentatives récurrentes de définir « *la culture québécoise* » comme composante première d’une société éponyme et d’en établir l’authenticité, la continuité et la cohésion. Il débouche sur la

¹⁸ La mise en scène de cette souveraineté ne repose pas toujours expressément sur une différence substantielle explicite et s’appuie sur des référents de la pensée politique occidentale dépassant de beaucoup une quelconque spécificité culturelle québécoise consciente d’elle-même (voir la discussion de Michaud 2004). Par contre, l’institution et la légitimation mêmes de cette communauté politique, avant qu’elle soit « en marche », pourraient difficilement se passer de la *distinction* culturelle; du moins est-ce ainsi qu’elle s’est présentée et se présente encore aujourd’hui. Cela est certes vrai dans le discours indépendantiste (Webber 1999), mais également dans la plupart des discours qui projettent le Québec autrement que comme une division territoriale et administrative commode : vie publique et industries culturelles y sont inséparables, et l’articulation entre économie, État, société et « communauté imaginée », posée comme évidente et implacable (voir Allor 1993).

¹⁹ Sur le développement des politiques culturelles québécoises, qui constituent ou reflètent (sans l’épuiser) une bonne part des contributions « gouvernementales » à ce discours, voir, outre Allor et Martin (1994), les travaux de Diane Saint-Pierre (2002 et 2004) et de Christian Poirier (2005 : 237-244).

configuration d'une « citoyenneté culturelle », dont un des enjeux – nous le verrons dans la partie 1.2. – est d'articuler la diversité de la population du Québec à la figure du *peuple québécois*. La culture représente dès lors un champ à gérer, capable de produire et reproduire la nation comme ensemble symbolique, politique et économique. Elle englobe des éléments allant de la culture comme « aspect de la vie sociale » (la culture au sens « anthropologique ») à la culture comme bien ou marchandise nationale. Sa gestion passe également par les préoccupations concernant les technologies et politiques de diffusion et la condition des artistes comme acteurs culturels et socio-économiques essentiels (Allor et Gagnon 1994 : 16-23). « C'est donc les interactions entre ces formations qui rendent compte de la productivité du champ culturel comme lieu où les tensions et les contradictions confrontant les actions souveraines de l'État québécois sont contestées et provisoirement résolues » (*ibid.* : 23). En bref, la culture – au sens *plus que large* et selon diverses acceptions qui ne sont pas toujours compatibles – est un des opérateurs discursifs les plus répandus pour parler du Québec, s'en disputer la représentation et la conduite et se l'« imaginer » comme communauté.

Bien que poser un « champ culturel » en production permette une première mise en sens des discussions sur la communauté politique québécoise, il s'agit encore d'un champ discursif très vaste, à l'image du concept particulièrement polysémique qu'il mobilise. Il peut, comme je le proposerai en détail dans la troisième partie de ce chapitre, être circonscrit davantage, de manière à sonder plus en profondeur certains enjeux politiques observables dans la chanson québécoise. J'identifierai donc un « espace discursif » particulier – c'est-à-dire « un sous-ensemble du champ discursif [liant] au moins deux archives [ou formations discursives] dont il est permis de penser qu'elles entretiennent des relations privilégiées, cruciales pour la compréhension des discours concernés » (Maingueneau 1991 : 158) – se déployant autour de la problématique de la nation et du pluralisme. Cet espace *recoupe* le champ plus large de la culture dans la mesure où il en

constitue une fraction et porte des significations qui « l'excédent » ou qui, en tout cas, peuvent remettre en question certains de ses aspects structurants.

Avant d'aborder plus rigoureusement les paramètres qui seront considérés comme constitutifs de cet espace, je me dois toutefois d'indiquer en quoi le domaine de la chanson participe à cette conversation, qui met en jeu, autour des mêmes notions de culture, d'identité et de communauté politique, les problématiques de l'appartenance et de la liberté. Ces thèmes, s'ils sont souvent ensevelis dans le discours sous des motifs plus « terre-à-terre » – par exemple : *nos* artistes comme sources de fierté collective, de divertissement ou de prospérité économique – sont tout de même au fondement d'une certaine conception tiraillée de l'activité créatrice et artistique²⁰. Peut-être faut-il y être d'autant plus attentif à une époque où l'« engagement » des artistes est formulé moins dans les termes de l'avant-gardisme et de la révolution collective et plus dans ceux de la démarche personnelle et de la quête d'authenticité (È. Lamoureux 2009).

1.1.3. La chanson québécoise, une institution « concernée » par le champ culturel

À travers ce que Roger Chamberland a identifié comme un « effet de cadrage institutionnel » (1992 : 277-278; 2000a : 105; 2002 : 715) et ce que Line Grenier a théorisé comme un dispositif « opér[ant] un régime de vérité qui régularise la production d'énoncés » (1995 : 12), la chanson (d'abord et toujours surtout francophone) produite au Québec a été présentée, à partir des années 1960, comme une production culturelle tout à fait particulière, comme l'activité artistique *nationale* par excellence des Québécois. Elle a été érigée et mise en

²⁰ Dans les mots de l'insoumis sculpteur Robert Roussil : « le pire des dangers pour le créateur vient de son propre milieu qui, dans sa majorité, fait le jeu du pouvoir dans le but de spéculations immédiates. Cela peut et pourra encore stabiliser et limiter pour des périodes indéterminées, l'imagination créatrice de l'homme. L'artiste ne peut donc être qu'un contestataire permanent de toute forme étatique [...] et ne peut exister réellement qu'au sein d'une confrontation entre la société établie et lui-même » (Roussil, Chevalier et Perreault 1973 : 8). Pour radicale qu'elle puisse paraître ainsi formulée, cette perspective plane en puissance sur une compréhension fort répandue de l'art moderne et de sa quête paradoxale, balançant entre la reconnaissance publique, la liberté créatrice et l'émancipation (voir à ce propos l'ouvrage classique d'Otto Rank (1984 : 302-315)).

récit comme le substrat artisticoculturel principal de la Révolution tranquille²¹ et de la prise de conscience nationale du peuple québécois – le lieu où les poètes et le peuple se rassemblent autour de leur identité enfin cernée et affirmée. La proposition principale se lirait ainsi :

La musique populaire représente l’emblème, l’expression vivante de la culture québécoise; plus que toute autre forme culturelle, elle évoque l’ensemble des dynamiques sociopolitiques et plus particulièrement le mouvement nationaliste, dont serait tributaire l’entrée du Québec dans la modernité au début des années 60. [...] [D]e tels comptes rendus [...] offrent au Québec une représentation officielle de lui-même par l’entremise d’un portrait mystifié et mystifiant de la musique populaire largement incontesté (Grenier 1995 : 11).

Que ce soit par la mise en valeur plus ou moins implicite d’un répertoire particulier – celui des chansonniers et des auteurs-compositeurs-interprètes qui auraient suivi leurs traces –, par la recherche d’une indigénéité esthétique ou par la promotion de l’autonomie économique de la production et de la mise en marché, l’idée de la chanson québécoise s’est largement construite autour de l’affirmation d’une authenticité immanente à la pratique, évidente, normale et *significative politiquement* (Grenier 1992). À travers les différents cadrages et médiations, la chanson devient 1) « l’affaire de tout le monde », « la voix du peuple [...] qui en elle se reconnaît »; 2) « une matière ayant une importance politique », faisant le lien entre l’activité artistique et l’engagement citoyen; 3) le « terrain d’une lutte unique, à la fois culturelle et nationale », traversé par les thématiques d’autonomie, de spécificité et d’indépendance (*ibid.* : 12-13). Cela a pour conséquence de « poser le domaine musical dit populaire en partenaire obligé de la nationalité comme de la citoyenneté et, dès lors, à faire inexorablement de l’histoire de cette musique celle du “peuple québécois” » (Grenier 1997 : 31-32).

Telle que relayée par plusieurs instances de l’institution de la chanson, la signification générale des compositions musicales chantées au Québec – celle qui les unit et les transcende –

²¹ Il s’agit d’un lieu commun sur le sujet : voir par exemple les propos des historiens Jacques Lacoursière et Denis Vaugeois (Lacoursière 2008), du politicien Jacques Parizeau (1997 : 351; Duchesne 2001 : 210), ou des spécialistes Robert Giroux, Constance Havard et Rock Lapalme (1996 : 27, 93).

s'attache donc à l'idée d'appartenance à la communauté québécoise comme expérience et affirmation d'une certaine culture (*ibid.* : 43-46). Les caractéristiques mises ainsi en valeur dans les investissements de sens particuliers, sans nécessairement qu'on en affirme l'exhaustivité, sont posées comme des marques d'authenticité manifestes, à la remorque d'une certaine idée de la communauté politique québécoise. Comme l'a remarqué Simon Harel pour le domaine des lettres, la « littérature québécoise » (c'est-à-dire « l'institution littéraire qui régleme avec plus ou moins de succès ce qui constitue le corpus représentatif de la littérature québécoise ») a précisément pour « discours critique » l'identité (2007a : 41). Tout s'y joue comme si les lettres devaient *représenter* la collectivité, ou plutôt lui renvoyer l'image qu'elle souhaite projeter à un moment donné, dans une « homologie rêvée entre le littéraire et le social » (*ibid.* : 42). Cette incarnation artistique du consensus social, banalisant l'altérité et la conflictualité qui s'y expriment, est le souhait de l'institution en même temps que son effet ou sa direction sémantique principale. Elle est pourtant en pratique « diff[érée] sans relâche » (*idem.*).

Les sens qu'a pris et prend aujourd'hui la chanson québécoise comme lieu constitué, avec ses bornes, ses caractéristiques et ses enjeux propres, ont toujours été marqués, comme c'est le cas pour les lettres, par l'hétérogénéité, les contestations, les contradictions. Ses significations se sont étendues et transformées, en phase avec les pratiques singulières qui s'y sont inscrites ou qui y ont « revendiqué » une place légitime. Le genre (chansons « à texte » et « populaires »), le mode de composition ou de représentation (auteurs-compositeurs et simples interprètes), les sonorités, la langue et ses accents ont tour à tour été mis en jeu comme des éléments de possibles distinctions entre une pratique valorisée et une pratique inférieure, « colonisée » ou « commerciale ». Cette portée normative des discours se joue peut-être davantage dans les jugements présentés comme des faits, dans les absences et les non-dits, plutôt que dans la définition explicite d'une chanson authentique; la chanson québécoise est plus souvent produite

par des mises en valeur, des cadrages et des omissions que par des rejets explicites. Les contestations passent donc par l'exposition des limites de ces discours montrés comme complets.

Ainsi a-t-on pu contester la portée des discours accordant le monopole du nationalisme aux chansonniers au profit des chanteuses et chanteurs « yéyés », autant sur les plans linguistique et symbolique (Drapeau 1993) qu'économique (Straw 2002). De la même façon, la reconnaissance (relative) des interprètes populaires comme source potentielle d'identification collective s'est fait valoir en contraste avec l'hégémonie habituelle des auteurs-compositeurs-interprètes en cette matière, notamment en remarquant les discours sur la québécoité entourant le succès de Céline Dion (Demers 1999; Grenier 2000). La langue et le pays d'origine des interprètes passent également, en des occasions de plus en plus fréquentes, de critères discriminatoires implicites à éléments de dynamisation et de diversification d'une pratique toujours plus métissée (Grenier et Morrison 1995; Entwisle 1999; Chamberland 2000b). Le chant anglophone demeure peut-être l'ultime objet de réticence d'une certaine garde culturelle, les constats plus ou moins alarmistes sur la situation de la langue française au Québec appuyant les réserves quant aux prestations en anglais lors de rendez-vous musicaux dits nationaux²².

Ces différentes remises en question du maître mot sur l'institution culturelle qu'est la chanson au Québec, si elles en changent ponctuellement les contours tels qu'ils ont été et sont

²² Deux événements récents ont donné lieu à des échanges intéressants sur le sujet : d'abord, la prestation de Sir Paul McCartney lors des festivités du 400^e anniversaire de la ville de Québec à l'été 2008, dont la première partie était assurée par les groupes anglophones The Stills, de Montréal, et Pascale Picard Band, de Québec; ensuite, la présence de deux groupes québécois anglophones dans une fête de quartier de Montréal, à l'occasion de la Fête nationale 2009, qui a provoqué une menace de retrait du commanditaire de l'événement, quelques réactions pour le moins inquiètes sur le début de la bilinguisation de la St-Jean et de l'« identité québécoise » (voir par exemple Dubuc 2009 et Dufour 2009) – largement compensées cela dit par les nombreux appuis au spectacle – et une micromanifestation sur place. Le commentaire de Simon Harel quant au défi posé par l'interprétation des lettres anglo-québécoises semble éclairer ce rapport difficile de certains membre de la majorité francophone au chant québécois anglophone : « ce corpus représente une conflictualité en acte qui perturbe l'assise normative de la littérature québécoise. [...] Autant il semblait aisé de promouvoir la fin des ghettos identitaires (par le recours explicite à l'écriture migrante), autant ce discours devient soudainement inefficace dans le contexte d'une relecture des lettres anglo-québécoises. [...] Sans qu'il soit question ici de faire référence à la thèse fort discutable d'un inconscient collectif, nous devons néanmoins envisager avec sérénité la prévalence d'un imaginaire de l'adversité » (Harel 2007a : 47-48).

toujours énoncés à certains moments ou endroits, n'entament pas nécessairement ses caractéristiques régulatrices fondamentales, d'autant plus que la mise en évidence d'exceptions actives, mais souvent éphémères dans le paysage de la chanson, ne signifie pas une modification majeure de la règle²³. Par ailleurs, l'ouverture du champ de la chanson à la diversité de *ce qui est chanté* ne représente pas le fin mot que la critique peut adresser aux producteurs d'un discours exclusiviste certes parfois peu subtil. La remise en question de la tendance à insister systématiquement sur les vertus *symboliques* de la chanson « à texte » et sur les conditions de production de la musique populaire (Durand 2005 : 10) – camouflant au passage l'inévitable reproduction industrielle de la première, qui entacherait sa pureté, et la portée symbolique de la deuxième, malgré sa simplicité parfois gênante – a certainement permis de complexifier les questionnements liés à la construction et à la mise en récit de la chanson. Une étude de la chanson ne peut cependant se limiter à constater la diversité de la chanson produite dans le Québec contemporain. Ce serait reconduire d'autres récits qui, d'une manière ou d'une autre, modulent les significations de la chanson au Québec et se présentent comme des régimes d'évidence sur la société; ainsi, dans l'exemple précédent, le récit qui lie directement et sans friction les initiatives des entreprises culturelles québécoises aux visées et au bien du peuple québécois, et qui organise la fierté industrialo-culturelle des Québécoises et Québécois²⁴.

²³ Force est de constater que les cas de figure comme le groupe Kashtin (Grenier et Morrison 1995) et les diverses vagues de popularisation du hip-hop n'ont pas grandement entamé la définition spontanée de la chanson qu'on peut retrouver dans l'expression populaire : « Joue-nous don' du québécois » (Pépé et sa guitare). Sur les années-lumières qui séparent les débats officiels sur la langue française au Québec et le parler de la « génération hip-hop », distance intéressante quant au rapport entre institution, normes et pratiques, voir Sarkar (2008).

²⁴ Les possibilités de glissement, de l'ouverture à la diversité à la stricte et implacable consécration du succès commercial, sont sensibles à même les discours libéraux sur la démocratisation de la culture. Comme l'indique Guy Bellavance (2000 : 13), « [l]e populaire rassemble en fait sous une fausse universalité le *mainstream* autant que ses franges, le commercial autant que le marginal ». Pour une défense du soutien public à la diversification de l'offre culturelle refusant de se plier aux dictats du marché, voir Santerre (2000). Pour un argumentaire opposé, voir la position du premier ministre du Canada Stephen Harper sur le « soutien de choses dont la population ne veut pas » et sur les « créateurs et [l]es producteurs qui sont complètement coupés des besoins et des demandes du public » (cité dans Baillargeon 2008).

Tout cela pour dire que la chanson, malgré la construction très large qui est de plus en plus relayée – celle qui est produite sur le territoire québécois, sans autres critères d’authenticité explicites –, n’est pas pour autant un lieu politiquement désamorcé. Entre le maintien des d’interprétations « traditionnelles » dont la résonnance est toujours forte et l’affirmation des différents discours articulant le génie créatif ou entrepreneurial *québécois* se constituent différentes mises en sens qui surinvestissent les chansons de significations collectives qui les dépassent et qui participent à la composition du Québec comme espace culturel distinct, consolidé et cohérent. En renversant la perspective, on constate que les artistes se retrouvent d’avance insérés dans certains schèmes d’interprétation de leurs activités qui, portant autant de « rôles », orientent la portée que l’on veut bien attribuer à leurs travaux. En même temps, les artistes participent à la composition, à l’actualisation et à la redéfinition de ces récits. Parce que la chanson s’est historiquement constituée comme un lieu particulier où se jouent, selon les perspectives et les conjonctures, différentes articulations de ce qui est québécois, il est possible de s’interroger sur l’impact de tels discours suggérant la cohésion, l’unité et le déploiement nécessaire de l’identité culturelle québécoise sur les possibilités de critique et de remise en question des artistes qui y participent – à savoir, non seulement sur ce qu’ils peuvent *y dire*, mais aussi sur ce qu’ils peuvent *y faire entendre et comprendre*.

1.1.4. Question et hypothèse spécifiques

C’est ici que se recourent les différents discours institués autour de la chanson et les paramètres de l’espace discursif formé par la question de la nation et du pluralisme telle qu’elle s’est développée au Québec. De la même façon que l’innovation et la préservation culturelle ou la création libre et la mise en marché des produits artistiques s’opposent ou, du moins, se concilient non sans effort dans les visées performatives du discours sur la citoyenneté culturelle (Allor et

Gagnon 1994 : 19), je propose que les lignes fortes de l'institution chansonnière québécoise se posent comme une « charge » symbolique (à l'image d'une quantité d'électricité et d'un poids) sur l'activité chansonnière au Québec, sur la production du discours et sur son interprétation. En suggérant des conceptions consensuelles et subsumantes de la communauté québécoise – un ralliement de la chanson autour de l'être culturel québécois, qui y serait unanimement célébré et défendu – elles induisent une courbure dans les discours de la chanson et y influencent les possibilités d'engagement discursif et de mise en récit des communautés politiques.

Ma question spécifique est donc la suivante : *Quelles conceptions de la communauté politique et des identités sont proposées par 1) les trames interprétatives de la chanson québécoise, 2) Gilles Vigneault, 3) les Loco Locass et 4) Richard Desjardins, et qu'indiquent les configurations de ces discours quant aux modalités de la parole politique au Québec?* Il s'agira, à partir de ces quatre lieux principaux, d'étudier les rapports entre différentes mises en sens du phénomène de la chanson – d'écouter l'institution parler à travers quelques-unes de ses voix, en quelque sorte. L'idée n'est pas de souhaiter restituer « l'intention » des artistes contre des lectures jugées « erratiques » de leurs œuvres, ce qui n'ajouterait qu'une autre interprétation (pourtant nécessaire) à celles déjà accumulées (Saint-Gelais 2007 : 179-180). C'est plutôt les sens que prennent les questionnements sur la communauté politique et les identités dans le domaine de la chanson québécoise – dans quelques œuvres, leurs interprétations et le dialogue entre les deux – que je tenterai d'observer. Quels cadrages sémantiques sont faits de ces questions? Qu'est-ce que les artistes semblent vouloir ou pouvoir dire, selon les contextes et les interlocuteurs? Quels passages opèrent-ils eux-mêmes d'une notion ou d'une acception à l'autre, lorsqu'ils tentent de dire la communauté politique? Quelles réceptions ces propos attirent-ils? Quels décalages peuvent être remarqués entre les interlocuteurs? Comment tente-t-on de les combler?

Mon hypothèse est que le discours des artistes de la chanson et de leurs interlocuteurs²⁵ est marqué de différentes manières par une tension entre l'engagement critique – passant par l'expression d'une pluralité « problématique » ou « subversive » – et l'insertion dans un récit de la communauté à tendance plus essentialiste ou consensualiste. Cette tension fluctue selon les lieux et moments d'où s'expriment les discours de la chanson; elle influence par là les possibilités de dire la communauté politique et de se faire entendre. Elle est aménagée dans divers récits de la communauté qui correspondent à différentes inscriptions dans l'institution de la chanson.

D'un point de vue « historiographique », mon hypothèse met en doute la thèse de la rupture, à un certain moment entre le milieu des années 1970 et le début des années 1980, entre une chanson ayant comme fin première l'avènement d'une communauté politique nationale et une chanson délaissant l'engagement nationaliste pour se lancer dans des causes jugées plus personnelles ou universelles. Elle propose plutôt que ces éléments, malgré la fluctuation des cadrages et des mises en récit de soi et des autres, se sont maintenus depuis les années 1960 et jusqu'à aujourd'hui autour d'un même questionnement récurrent sur la communauté politique québécoise. Ce questionnement, fortement marqué par les discours institutionnels sur la culture et l'identité collective, peut être exploré en relation avec les débats récents sur la question de la nation et du pluralisme. Il s'agira donc, après avoir présenté quelques trajets discursifs qui font que cette question perpétue un important espace de discours sur la communauté politique québécoise, de relever en général et en quelques endroits plus précis ce que cet espace implique quant à l'engagement des artistes de la chanson envers leur communauté.

²⁵ La dimension « réception » de la problématique sera plus sensible dans le second chapitre que dans les suivants, notamment parce que les œuvres des Loco Locass et de Richard Desjardins ont un rapport moins direct et systématique aux réponses qu'ils obtiennent que les propos de Gilles Vigneault. Quoique moins appuyée, elle permettra de situer plus précisément ces discours dans la conversation plus large où ils s'inscrivent.

1.2. DE LA NATION ET DU PLURALISME AU QUÉBEC

1.2.1. Un espace discursif

Les réflexions et discussions au sujet de l'identité québécoise et de la diversité culturelle, qu'elles aient lieu à l'Assemblée nationale, au sein des ministères, dans les colloques universitaires, les journaux ou les consultations publiques, marquent toute la profondeur du questionnement que la pluralité constitutive des sociétés contemporaines pose aux représentations et organisations politiques occidentales, et notamment aux conceptions les plus pérennes du couple État-nation. Puisque le pluralisme, comme constat sur le réel, peut être érigé en « valeur positive » et en « lieu de contestation » des relations de pouvoir instituées et des hiérarchies tenues pour légitimes, voire naturelles (Simon 1999 : 27-28), il met directement en question les formes que devraient prendre les communautés politiques, leurs contours et leur éthique de délibération. Le pluralisme normatif pouvant être défini comme une sensibilité *variable* quant aux implications de la diversité culturelle pour les formes que prend la citoyenneté (Karmis 2003), je proposerai, après un très bref survol de la composition institutionnelle de la question et de courtes précisions méthodologiques, une esquisse de l'espace discursif qu'il forme autour des notions d'identité, de culture, de mémoire, d'exclusion et de communauté politique.

La question du pluralisme de la société québécoise prend une dimension nouvelle à partir des années 1960, avec le passage sensible, d'abord dans les représentations collectives de la communauté d'héritage canadien-français, de l'identité canadienne-française à l'identité québécoise. Ce changement de référent implique une transition vers des paramètres identitaires potentiellement plus inclusifs et englobants : « la culture, la langue et [l]es composantes civiques de l'identité nationale » deviennent les préoccupations centrales des principales réflexions sur les formes de la communauté politique québécoise (Karmis 1994 : 315). Pour l'État québécois, l'articulation de la citoyenneté et de l'appartenance au *peuple québécois* s'est dès lors constituée

comme un enjeu incontournable. Elle passe notamment par le développement d'un modèle et de politiques d'intégration qui, en rapports souvent ouvertement compétitifs avec le gouvernement fédéral, cherchent à affirmer et concrétiser les prétentions du Québec au titre de « société globale » (voir Gagnon et Iacovino 2003; Labelle et Rocher 2004). La question de la culture, dans ce contexte, est au cœur des discussions sur l'aménagement de la diversité, que « l'héritage historique de la question nationale » maintient comme « un objet de tensions fondamentales » (Labelle 2008 : 20). Les concepts d'« interculturelisme », de « convergence culturelle » et de « culture publique commune », qui servent ou ont servi à discuter et développer différentes initiatives quant à l'aménagement de la diversité au Québec témoignent précisément de cette centralité²⁶. La question de la nation et du pluralisme traverse ainsi indéniablement le champ discursif de la culture au Québec tel qu'il a été décrit précédemment. Elle s'y inscrit et y constitue, comme je le soutiendrai maintenant, un important *espace discursif* où se jouent les termes devant servir à représenter le Québec comme communauté politique.

Un espace discursif peut être délimité par l'identification d'au moins deux formations discursives dont les interactions auraient une incidence particulièrement importante sur les structurations et conséquences des discours étudiés. L'identité de ces formations tient précisément dans les relations qu'elles entretiennent entre elles, dans les « trajets interdiscursifs » qui dominent les enjeux de l'espace en question. Si les échanges entre personnalités politiques prennent souvent l'allure de confrontations bien campées, les dynamiques entre les formations et à l'intérieur de celles-ci ne sauraient être réduites à un tel manichéisme :

²⁶ Sur l'évolution conceptuelle et normative des politiques québécoises, voir Labelle (2008). Pour des discussions récentes autour de la notion de « culture publique commune » et, plus généralement, sur la conceptualisation de la culture et sa place dans l'aménagement des communautés politiques, voir le volume dirigé par Gervais, Karmis et Lamoureux (2008), le « symposium critique » coordonné par la revue *Recherches sociographiques* (Gagnon 2009; Bock-Côté 2009; Caldwell 2009) et la réponse des directeurs de l'ouvrage (Gervais, Karmis et Lamoureux 2009).

une formation discursive ne doit pas être conçue comme un bloc compact qui s'opposerait à d'autres [...], mais comme une réalité « hétérogène à elle-même ». [...] [C]ontrairement aux représentations spontanées des sujets, la formation discursive apparaît comme *un lieu de travail dans l'interdiscours*; elle est un domaine « inconsistant », ouvert et instable, et non la projection, l'expression stabilisée de la « vision du monde » d'un groupe social (Maingueneau 1991 : 160, je souligne).

Ainsi, les formations discursives n'apparaissent pas spontanément comme des positions unitaires qui se seraient constituées indépendamment les unes des autres. Leur configuration tient autant à ce qu'elles doivent avoir prise sur les positions concurrentes, avec lesquelles elles se disputent le sens du monde sur lequel elles se posent, qu'à une démarche « autonome ». Les formations d'un même espace partagent ainsi les mêmes « règles » qui permettent à la fois leur (in)compréhension mutuelle et leur opposition, qui sont *dialogiques à la base et dès le départ*. En définitive, chaque groupement d'un champ ou d'un espace discursif n'existerait pas comme tel si ce n'était de l'ensemble des énoncés qui strient ce champ et qui peuvent être agglomérés plus ou moins facilement par des relations d'affinités ou de répulsion différenciées.

Il est possible d'esquisser les lignes fortes d'un espace discursif en prenant pour points de départ les éléments de litige les plus fréquemment ou intensément mis en jeu dans cet espace.

Si c'est l'univers sémantique même de l'Autre qui se trouve rejeté, a priori, n'importe lequel de ses énoncés peut être mis en cause; pourtant, la liste des sujets effectivement débattus apparaît très limitée si on la compare à la liste des débats possibles : les controverses tournent en général obstinément autour de quelques points, laissant dans l'ombre des zones immenses. Il est difficile de ne pas voir là des *points clés*, comme on parle de *mots clés*, qui sont autant de voies d'accès privilégiées au dialogisme constitutif (Maingueneau 1991 : 166; souligné dans le texte original).

Le choix de ces « points clés », comme celui des formations, espaces et champs discursifs, tient essentiellement dans des propositions de mise en ordre des discours issues de constats continuellement raffinés sur ces mêmes discours. L'acuité du découpage se joue dans les détails et nuances que l'analyse apporte, l'objectif étant de trouver le meilleur équilibre entre la réification des propos en des positions stéréotypées et leur dispersion dans une mer d'idiolectes incommensurables – entre l'unité de l'archive et son effritement (voir *ibid.* : 25-28). Ainsi, en

proposant la thématique de la nation et du pluralisme comme opératrice principale d'un certain espace discursif et les concepts d'identité, de culture, de mémoire, de communauté politique, et d'exclusion comme opérateurs secondaires de différences sémantiques significatives, j'organiserai en *une certaine constellation*²⁷ des énoncés sur la communauté politique québécoise. Cette esquisse n'épuise pas ce qui peut se dire à ce sujet, pas plus que les arrangements potentiels des énoncés, qui pourraient suivre d'autres lignes de partage. Elle participe également, comme toute entreprise critique²⁸, d'une certaine position normative quant à cet espace. Mon propre travail ne saurait ainsi se situer complètement à l'extérieur ou au-dessus du champ qu'il souhaite explorer (voir During 2007 : 13-14; Locke 2004 : 36; Maingueneau 1991 : 23-24).

Les foisonnantes propositions de mise en récit de la société québécoise, comme les autres discours, ne se développent pas en vase clos; une bonne partie de leur propos consiste, plus ou moins explicitement, à commenter, critiquer, actualiser et mettre en ordre les propositions précédentes. Les narrations suggérées ont ainsi prise sur le « déjà dit » et se situent par rapport à lui. Dans une telle tentative de cartographier les récits identitaires québécois, Jocelyn Maclure identifie « deux catégories identitaires (et politiques) paradigmatiques » particulièrement durables et prépondérantes, qui ont eu tendance à polariser les débats et confiner les interlocuteurs dans l'une ou l'autre de ces positions discursives : le « nationalisme mélancolique » et de la « (re)fondation » et l'« antinationalisme libéral et cosmopolitique » (2003 : 46). Remarquant les possibilités sociologiques et politiques limitées qu'offrent les paramètres de ces schémas narratifs à tendance « moniste », Maclure insiste sur la nécessité de « leur opposer d'autres récits qui [...]

²⁷ Donatella Di Cesare utilise la même expression pour illustrer ce qui peut lier la déconstruction derridienne et l'herméneutique gadamérienne, montrant un peu de ce qu'ils partagent avec l'analyse de discours : « the differences of the deconstruction are the stars necessary for the constellation of hermeneutics, and [...] the constellation is nevertheless necessary for every new stars. [...] Unity and difference, difference and unity, reassert the secret of their bound and the elusive cross-reference between hermeneutics and deconstruction » (2004 : 73, 98) Michel Foucault parle également de « constellation discursive » et de son « économie » dans *L'Archéologie du savoir* (2008 : 92).

²⁸ À l'exception peut-être de la critique radicale, qui s'y refuserait (voir Olivier 2004).

semblent produire moins d'exclusion et mieux correspondre à l'expérience québécoise contemporaine » – à savoir, des approches « pluralistes » (2000 : 205)²⁹. Or, il appert que ces perspectives peuvent être mesurées en tant que formation discursive à ces deux autres formations qui structurent le champ discursif de la question nationale québécoise, particulièrement en ce qu'elles s'impliquent dans les réflexions sur les significations politiques de la diversité identitaire et culturelle. Le sociologue Jacques Beauchemin voit à ce titre

[dans la pensée politique québécoise] une tension, qui n'est habituellement pas reconnue comme telle, entre un idéal de citoyenneté dont une certaine définition de la nation constituerait le foyer et une autre en vertu de laquelle on poursuit concomitamment le projet d'ouverture tous azimuts à la diversité politico-identitaire (Beauchemin 2003 : 29).

C'est donc dire que les approches pluralistes forment, avec les discours de la refondation nationaliste et de l'individu cosmopolite, un espace de délibération important sur la forme des identités nationales en général et de l'identité québécoise en particulier et sur leur place dans la mise en forme des communautés politiques. La chanson québécoise ayant été très fréquemment présentée comme un « temple sacré d'authenticité » (Grenier 1995 : 77) et très rarement comme un lieu où les divisions nationales s'oublieraient définitivement dans l'universel³⁰, je me concentrerai pour la suite sur ce qui peut distinguer les positions nationalistes de la (re)fondation et pluralistes sur la question de l'identité québécoise, laissant planer le discours antinationaliste comme un spectre dont les tentatives d'exorcisme demeurent souvent plutôt évidentes dans les

²⁹ Jusqu'à présent, le pluralisme a été présenté à la fois comme une constatation sur la diversité du social et comme une thématique qui, avec celle de la nation, constitue un espace discursif à visée normative; les *approches pluralistes* seront entendues comme une certaine position d'élocution, aux propos diversifiés, se situant dans cet espace.

³⁰ Et ce, comme le remarquait le journaliste Alexandre Vigneault à la suite de la controverse sur la chanson anglophone à la Fête nationale, malgré le discours très répandu sur la musique comme moyen de communication universel : « Je ne compte plus les fois où, en douze ans de journalisme musical, un artiste m'a lancé avec un je-ne-sais-quoi de dévot dans la voix que la musique était un langage universel. Une suite d'accords plaqués sur un piano ou une mélodie grattée à la guitare constituent peut-être une seule et même langue universelle, c'est vrai. Tant que personne n'a la drôle d'idée de mettre des paroles dessus » (2009 : 4). Les commentateurs de la chanson ont par ailleurs su faire ressortir la portée universelle des textes de certains auteurs-compositeurs québécois, en oubliant rarement de remarquer que cet universel est énoncé d'une manière *spécifiquement* québécoise (sans trop préciser la nature et la signification de ce spécifique cependant). Le traitement de la chanson « Quand les hommes vivront d'amour », de Raymond Lévesque, constitue un cas de figure de cette tendance.

énoncés des deux autres formations discursives. Le parcours que je propose de suivre à cet effet se concentra autour de la notion d'*identité* en ce qu'elle est liée à celles de *culture* et de *mémoire*, et pour ce qu'elle implique dans la conception des *communautés politiques*, notamment quant à la question de l'*exclusion*. Sans épuiser tous les points de friction qui peuvent constituer ce dialogue particulier, ce trajet devrait donner une certaine stabilité à ces formations. Les détails qui en font des positions « différentes d'elles-mêmes » seront par contre négligés.

Mon but étant d'obtenir une certaine grille de lecture théorique et conceptuelle, le portrait manquera également d'exhaustivité et d'historicité. En somme, je m'attarderai à présenter quelques positions conceptuelles et théoriques qui, à mon avis, placent en une tension intéressante des éléments constitutifs des significations politiques que prend la chanson au Québec³¹. Dans l'esprit de ce que James Tully (2008 : 15-38) a présenté comme une activité de philosophie publique, critique et pratique (« *public philosophy as a critical activity* »), je souhaite m'inscrire dans la discussion et tirer de ces itinéraires en contraste une esquisse des critères d'application et de contestation des concepts en cause. Il s'agira, au moins partiellement, d'ouvrir une fenêtre sur « *what can be said and can be done under a set of practices and problematisation* » (*ibid.* : 31), de présenter deux « aires du dire » (Xanthos 2007) sur la nation et le pluralisme au Québec qui demeurent en dialogue constant et qui s'interpénètrent dans les nombreux parcours non paradigmatiques existants.

À ce titre, ma grille de lecture servira d'« horizon » d'interprétation explicite de mon travail, pour reprendre l'expression chère à Gadamer (1996). Dans cette optique, elle servira à « traduire » des discours provenant du monde de la chanson à partir de perspectives et de

³¹ Il est souvent de mise, dans la construction des formations discursives par l'analyse de discours, de s'intéresser davantage aux *énoncés* qu'aux *auteurs*, pour rendre justice à la composition d'abord sociale des discours; cela permet également un découpage plus précis des éléments en cause et une réflexion sur la conciliation d'éléments apparemment contradictoires et sur l'hybridité des positions. Ma propre présentation, largement dichotomique et orientée autour de quelques auteurs, ne permettra pas cette sensibilité.

questionnements développés en sciences sociales, le but étant de les déplacer sur un terrain familier à ma pratique et de les y rendre intelligibles. Parce qu'une tentative de « fusion des horizons » (*idem*) enrichissante implique un minimum de décentrement, la considération des discours développés par les artistes et leurs commentateurs devrait permettre d'ouvrir la discussion théorique esquissée et d'en élargir la portée. Le traitement de discours en partie différents de ceux habituellement produits par les sciences sociales laisse espérer qu'on puisse par là court-circuiter, ne serait-ce qu'en partie, les contraintes et limites liées aux cadrages normaux de la question de la nation et du pluralisme dans ce milieu particulier

1.2.2. Identités, communauté, culture, mémoire et exclusion

La dynamique des réflexions abordant l'identité comme un « projet narratif » est marquée par des caractéristiques de l'identité narrative qui sont source de tensions, de délibérations et d'aménagements. La représentation de l'identité peut être articulée, à la suite de Paul Ricœur (1990), autour des pôles de la « mêmété » (*idem*) et de l'ipséité (*ipse*) – respectivement, l'identité comme *caractère* et comme *maintien de soi*. Les identités individuelles et les identités collectives entretiennent différents rapports où les mêmes pôles sont en interaction, notamment dans les « réflexions sur l'identité nationale » (Ricœur 2000 : 68-69). On peut comprendre la portée politique de ces réflexions sur la consistance des identités collectives en contexte pluraliste en considérant, à la suite de Charles Taylor, que « [l]a vie éthique réelle se construit inévitablement entre l'unité et la pluralité. Nous ne pouvons supprimer ni la diversité des biens [...], ni l'aspiration à l'unité qui est implicite dans le fait de mener sa vie » (1997b : 306). Dans la mesure où cette vie éthique se joue en un groupe qu'il s'agit d'« identifier » et dans un certain esprit démocratique (Taylor 1999), ce qui constitue ce groupe dit « autoproclamé » comme tel, ses raisons d'être et de perdurer deviennent nécessairement objets de luttes et de débats.

1.2.2.1. Les nationalismes mélancoliques et de la (re)fondation

Dans les textes nationalistes qui cherchent à (re)fonder la communauté politique québécoise autour d'une certaine définition de son identité, l'accent semble d'emblée posé sur les contours et contenus de l'identité *nationale*, sur l'importance d'une mémoire « présente » et d'une culture relativement précise dans la vie des gens. La relation entre l'identité nationale et les identités individuelles et collectives autres que nationales s'articule autour de préoccupations sur l'individualisme, le relativisme moral et la fragmentation des communautés politiques, préoccupations qu'ils partagent d'ailleurs avec d'autres auteurs actifs dans le champ discursif de l'identité québécoise³², mais qui y prennent des significations particulières. Ainsi Jacques Beauchemin pose-t-il la « définition du sujet politique et de la communauté politique au sein de laquelle il émerge en tant que figure totalisante de la société » (2003 : 27) comme la problématique prioritaire des sociétés contemporaines, *a fortiori* la société québécoise, puisqu'y subsistent des revendications nationales fortes et que le pluralisme identitaire s'y fait de plus en plus entendre. Certes menées avec l'objectif louable de faire progresser l'égalité, les revendications identitaires « particulières » (individuelles ou collectives non-nationales), selon Beauchemin, condamneraient à courte échéance la possibilité pour la société politique québécoise de poursuivre efficacement « un véritable projet politique de mise en commun » (2007 : 11). En l'absence d'un sujet politique défini et (largement) accepté parvenant à subsumer les différentes « factions » identitaires, la poursuite d'un certain bien commun deviendrait impossible, la politique s'étiolant devant le résultat socialement destructeur de « la course à la reconnaissance

³² Les travaux de Charles Taylor, par exemple, témoignent d'une conscience constante et aiguë de la perte de sens partagé dans les sociétés occidentales modernes et des écueils de l'individualisme relativiste (Taylor 1992b), en même temps que du potentiel oppressif des majorités en contexte démocratique et de la nécessité d'une éthique du dialogue et de la reconnaissance toujours reconduite (Taylor 1997a; 1999).

des singularités identitaires », et de « la concurrence [...] de nombreux regroupements sur le “marché” de l’identité » (Beauchemin 2001 : 219, 211).

Dans le même but de « préserv[er] la cohésion nationale et sociale de la dissolution de l’être-ensemble qui vient fatalement avec la société des identités comme nouvelle représentation de la communauté politique », Mathieu Bock-Côté appelle à une réinsertion forte – comme Beauchemin, dans la conception de la communauté politique québécoise en général et à travers le projet souverainiste en particulier – de la « transcendance politique » et de la « sacralisation de l’appartenance » que permettrait une définition dense et historiquement ancrée de la nation (2007a : 150). S’appuyant sur l’idée que « l’identité, [...] bien avant d’être décrétée, est *héritée* », il soutient que le projet nationaliste québécois, pour obtenir résonance, succès et postérité, doit pouvoir puiser dans la symbolique et la mémoire historiquement constituées du peuple, plutôt que dans un simple formalisme citoyen. Pour Bock-Côté, « [l]a nation doit s’épaissir d’une culture, d’une mémoire, de traditions » (*ibid.* : 42-43; je souligne). Or, avec la quête moderne d’une citoyenneté libérale rationnelle et universalisable, c’est précisément *la nation* qui disparaîtrait, alors que *son* histoire et *sa* culture sont évacuées de la sphère publique. Dans la rupture sensible qu’instaure le passage du nationalisme canadien-français au nationalisme québécois se serait perdu quelque chose d’essentiel : l’« intention » historique qui donnait un sens et un projet à la communauté. Pour le dire avec Joseph-Yvon Thériault, une nation

est une communauté mémorielle. Sans mémoire, elle ne serait qu’un groupement utilitaire (systémique). [...] Penser la société comme rupture est une position cohérente pour ceux qui ne croient pas à l’existence d’une nation québécoise. Mais pour ceux qui y croient, et ils sont nombreux, la nation ne peut s’affirmer qu’en dialogue avec sa tradition. *La mémoire de la nation québécoise, c’est le Canada français* (Thériault 2007 : 224-225; je souligne).

Le projet du Québec comme société politique distincte à affirmer et à construire ne trouve son sens que dans « le prolongement [de cette] expérience historique jugée insatisfaisante » qui est

(principalement) celle des générations de francophones vivant et ayant vécu sur le territoire québécois (*ibid.* : 225). Les questionnements spécifiques attachés à ce cheminement ne doivent pas être évacués des réflexions sur ce que c'est que de vivre au Québec, au nom d'une citoyenneté formelle, sans âme, sans possibilité de réelle cohésion³³.

L'« héritage » canadien-français – sa culture et sa mémoire –, dans cette optique, doit réinvestir le domaine public pour contrer l'évaporation du sens communautaire dans les sociétés politiques modernes. D'après Beauchemin,

[L]a crise actuelle du lien social vient de l'évanescence de la représentation de la société aux yeux des acteurs sociaux et de la faible propension de ces derniers à situer leur pratique dans la perspective de la solidarité et de la participation [] [L]a recomposition du lien social passe par la capacité à produire un monde commun suffisamment signifiant pour pouvoir redonner aux acteurs sociaux les moyens et la volonté de contribuer à la production de la société (Beauchemin 2002 : 132)

Il importe donc de définir un « sujet politique », une figure nationale puisant dans la « conscience historique francophone », laquelle constitue un pôle d'identification largement consensuel et pérenne « s'affirmant [dans le groupe] au-delà des divisions qui le traversent » (*ibid.* : 166-167)³⁴.

Il s'agirait d'un « parcours historique particulier qu'il conviendrait de prolonger » parce qu'il

³³ Sur le lien entre une citoyenneté qui se prétendrait strictement « civique » et la *dénationalisation* des communautés politiques, voir également Beauchemin (2002 : 119-122). Ce type de défense de la mémoire et de la culture canadienne-françaises/québécoises s'en prend à la fois, dans un mélange qu'il serait intéressant de décanter, à des énoncés à fondement antinationaliste-cosmopolitique et à d'autres davantage apparentés aux approches pluralistes. La pérennité du cadrage rhétorique « nationalisme québécois ethnique contre nationalisme canadien civique », d'une part, et la place que joue le multiculturalisme dans ce cadrage *et dans sa critique*, d'autre part, me semblent des relais importants de ce glissement, qui prend aussi d'autres formes, à d'autres niveaux d'argumentation. La présentation en bloc du « multiculturalisme comme idéologie » de la « société des identités » apparaît à ce titre comme un opérateur particulièrement efficace de ces passages discursifs (voir Bock-Côté 2007b).

³⁴ Même pour ces défenseurs de la mémoire, la question de la stabilité (et, en définitive, du contenu) de ces représentations reste problématique. Thériault souligne le danger de figer ces références au passé, et souhaite qu'elles ne se posent que comme « chantier », « trace » ou « questionnement » (2007 : 226-228). Ce ne serait pas tant pour lui les valeurs, qui ne se présentent que « comme un ensemble en conflit inscrit dans une nébuleuse – un espace public forgé par une tradition nationale », que « la manière dont elles [ont été] historiquement débattues » qui devrait être considérée (2008 : B5). Beauchemin, de son côté, situe ces assises mémorielles dans « une certaine narration de la situation historique dont les grandes balises événementielles, argumentatives et éthiques sont *relativement stables* » (2002 : 200, note 1, je souligne), donnant quelques exemples telles la « gentillesse » et la culture d'entraide, et notant au passage que l'unité postulée n'est qu'une « commodité » argumentative. Bock-Côté parle quant à lui de « la lecture que les hommes québécois font *intuitivement* de leur parcours dans l'histoire », qui serait axée sur une « perspective de l'émancipation nationale », contre la réinvention « multiculturelle » de l'histoire par les « experts en diversité » (2007a : 146, 144, 56, je souligne).

forme la base solide et légitime du projet éthique et politique *québécois* (*ibid.* : 166). Sa mise en valeur explicite à travers les institutions sociales et étatiques viendrait mettre en ordre les diverses revendications individualistes et redonner à la société une certaine conception de la solidarité : « Cela permettrait peut-être de voir les exclus de la société comme des citoyens québécois dont la situation relève d'une injustice qu'il faut réparer collectivement » (*ibid.* : 134). En somme, pour ces auteurs du nationalisme de la mémoire et de la (re)fondation, un « sujet politique » se référant aux « identités particulières » mine l'esprit même du projet nationaliste; plus largement, il s'agit *du politique*, entendu comme « ce par quoi la société cherche à conjurer les effets de ces forces destructrices de cohésion, afin que se reproduise la société comme réalité morale » (Beauchemin 2007 : 211), qui s'effrite au profit, au mieux, de l'éthique et de la procédure juridique et, au pire, de l'individualisme relativiste généralisé. La communauté politique québécoise doit alors revivifier l'esprit d'abord national qui assure encore son unité relative si elle veut éviter la disparition des solidarités dans la compétition des groupes identitaires pour leur reconnaissance.

1.2.2.2. Les approches pluralistes

Les approches pluralistes problématisent différemment le rapport entre identités individuelles et collectives, soulignant, comme l'a fait Taylor (1999), les possibilités d'exclusion qui viennent nécessairement avec la (tout aussi nécessaire) recherche de cohésion, de définition de soi et de « personnalité » des sociétés démocratiques. Là où certains cherchaient la possibilité de rattacher les individus à une représentation collective forte tirée de leur histoire et de leur culture communes et d'en faire la promotion par le politique, Jocelyn Maclure fait plutôt valoir qu'il est impossible – vu la complexité, la pluralité et le caractère fluctuant des identités – de penser une telle définition substantielle et subsumante :

La différence est inscrite dans les pores mêmes des cultures et les sources de l'identité personnelle sont multiples et disséminées. L'impossibilité d'une coïncidence parfaite entre la partie et le tout, ou entre l'individu et la communauté, est l'une des conséquences que l'on doit tirer de cette pluralisation. En effet, la multiplicité des codes identitaires qui se trouvent au cœur même des individus fait imploser les conceptions organiques des communautés (Maclure 2000 : 193).

Les cultures, par ailleurs, ne portent pas ici en elles cette « relative unité » qui constituerait l'empreinte originale de l'intention d'un groupe dans l'histoire. Elles évoluent, avec une certaine cohérence assurément, mais jamais de manière univoque ou téléologique, et certainement pas en vase clos. Elles doivent être vues comme

des « étranges multiplicités » où les identités sont faites, défaites et refaites. [...] Même à l'intérieur des frontières (mouvantes) d'une identité collective, comme l'ancienne identité canadienne-française par exemple, les mémoires sont trop plurielles et les projections dans le futur trop diverses pour que ce « nous » puisse parler à l'unisson (Maclure 2000 : 185, 193).

Dans cette perspective, les cultures, comme compréhensions du monde et modes d'interaction avec lui, s'actualisent et se reconfigurent sans cesse à même les rapports entre les gens. Comme le souligne James Tully, cette dynamique est à la fois *inter* et *intraculturelle*. Les cultures sont non seulement interdépendantes les unes des autres, mais elles sont loin d'être « uniformes intérieurement » : « Elles sont sans arrêt contestées, imaginées, réimaginées, transformées, négociées, tant par leurs membres que par leur interaction avec d'autres cultures. [...] Du fait de la superposition, de l'interaction et de la négociation des cultures, l'expérience de la différence culturelle est interne à une culture » (Tully 1999 : 10, 12)³⁵.

Les perspectives « concurrentes » étant habituellement plus sceptiques ou moins enthousiastes à l'égard de telles lectures de l'expérience humaine contemporaine, on voit d'assez loin le passage d'un tel constat sur la diversité factuelle des identités, cultures et mémoires à la réflexion sur une éthique communautaire qui cherche à s'y accorder. Cela dit, ce n'est pas « la pluralité en soi des schèmes de valeurs » qui appelle à la réflexion collective, mais bien plutôt le

³⁵ Voir également la discussion de William H. Sewell Jr. (1999)

fait qu'il n'existe pas de position morale universelle ou transcendante du haut de laquelle cette multiplicité pourrait être mise en sens et en ordre de manière absolue et définitive (Maclure 2007 : 139). Si la sensibilité d'une communauté à sa propre diversité peut aller grandissante, c'est qu'elle remet en question des principes qu'elle jugeait auparavant intouchables, fondamentalement et exhaustivement bons, justes ou vrais³⁶. Dans cette perspective, il ne saurait exister de critères fixes et exhaustifs de ce qui devrait composer de toute éternité une culture ou une mémoire nationale, à moins de vouloir définitivement renoncer à la libre inscription dans la nation de ceux qu'elle dit rassembler – et par là à la légitimité de ses prétentions démocratiques, rassembleuses et englobantes en tant que lieu de délibération politique. Maclure remet ainsi en question non seulement l'idée selon laquelle les nouveaux arrivants auraient l'obligation de s'identifier à *une certaine interprétation* de l'histoire de la communauté qu'ils joignent, mais également le fait qu'il y ait, pour quiconque, un impératif à poursuivre une certaine « marche » collective : « Que l'identité se façonne à même un matériau que l'on n'a pas choisi décrit un état de fait; cela [...] ne génère pas *prima facie* de devoirs spécifiques » (2008 : 100). Dans le même ordre d'idées, Jocelyn Létourneau a maintes fois affirmé que l'héritage d'une communauté, en plus d'être plurivoque, restait ouvert à la critique – qu'il « n'est jamais testament » (2000 : 25)³⁷.

À terme envisageable, ce sont les principales conventions qui organisent les sociétés politiques modernes, et notamment la souveraineté nationale étatique comme paradigme premier

³⁶ C'est, pour James Tully, la grande difficulté à laquelle font face par exemple les peuples autochtones du Canada : « Les deux discours [non autochtone et autochtone, "eux-mêmes sujets à controverse interne"] n'évoluent pas en vase clos ni ne sont complètement déconnectés ou incommensurables. Leurs pouvoirs discursifs respectifs n'en sont pas moins foncièrement inégaux. Le premier, qui est dominant, se présente comme l'idiome universel de l'intelligibilité et de la réflexion, tandis que le second apparaît comme un discours subalterne [...] pour autant que l'on en tienne compte » (2007b : 312).

³⁷ Les travaux de Létourneau, dans une perspective qui se veut à la fois euristique et normative, insistent sur les « processus entremêlés et ambivalents, dissonants et divergents, singuliers et universels » par lesquels les sociétés évoluent et se constituent comme telles à un moment de leur histoire, et l'ouverture correspondante qui doit caractériser leur devenir (2004 : 5; voir aussi 1997). Puisque d'une part, il n'existe pas de « vision univalente de la destinée collective » ni de modèle obligatoire de sa réalisation (2006 : 12, 135) et que, d'autre part, les communautés ne sauraient ni ne voudraient faire fi de leurs « fonds accumulé[s] de culture », il invite à penser leur évolution, contre toute téléologie, en termes de « passages » et d'« actualisation » culturelles (2003 : 437-439).

et central, qui s'ouvrent à la remise en question (voir Nootens 2007). Les auteurs pluralistes appellent, de différentes façons, à la multiplication des récits collectifs, qui viennent contester ou amender une mémoire « officielle » hégémonique. L'effet de ces nouvelles narrations ne serait pas nécessairement la dissolution de la communauté : historiquement, d'après Edward Said, « les récits d'émancipation et de lumière, dans leur expression la plus forte, étaient aussi des récits d'*intégration* et non de séparation, l'histoire de catégories qu'on avait exclues de la société et qui se battaient pour y avoir leur place » (2000 : 30; souligné dans le texte original). En bref, après avoir mis en évidence la pluralité des voix potentielles et des récits de la communauté politique, est contesté le fait que l'on puisse demander en même temps le silence et l'adhésion.

C'est dans cette optique qu'il est possible de considérer ce qu'on peut appeler les « mobilisations identitaires » ou, suivant l'expression de Tully, les « luttes au sujet de la reconnaissance », comme des lieux de délibération et de recomposition de la coopération sociale, plutôt que de sa dissolution, notamment en leur qualité d'« espaces de liberté civique et de transformation des identités citoyennes » (2007 : 34). Diane Lamoureux parle ainsi de « nouvelles exigences d'inclusion sociale ». Elle fait remarquer que les « localisations dans le social » – les éléments essentiellement contingents, ni strictement construits ou choisis, de l'identité individuelle, situant les individus en relation aux « trois grands rapports de domination qui créent des inégalités, des injustices et des oppressions : le capitalisme, l'(hétéro)sexisme, et le racisme » – sont à l'origine des initiatives émancipatrices et de restructurations égalitaires du sujet politique dans la modernité (D. Lamoureux 2008 : 209). De la même façon, Nancy Fraser peut souligner que les questions de reconnaissance identitaire ne doivent être légitimement entendues que dans la mesure où elles « peuvent être combinées à une revendication sociale d'égalité ». Si justice doit être rendue au nom des « différences culturelles », c'est que ces différences constituent des entraves à la participation « en tant que pair à la vie sociale » (Fraser

2005 : 14, 50). Ce qui est reconnu, pour ces théoriciens, ce n'est donc pas tant une identité pour elle-même que le fait qu'elle soit injustement source d'exclusion.

Les discussions de Maclure (2001) et de Diane Lamoureux (2008) autour des travaux de Jacques Rancière cherchent également à faire ressortir ce même argument voulant « que les différences identitaires puissent servir d'impulsion à la remise en cause de l'ordre, à la vérification de l'égalité dans la sphère publique » (Maclure 2001 : 258-259)³⁸. Elles soulignent, contre les appréhensions de Rancière lui-même, « le caractère labile et changeant de la politique de reconnaissance » (Maclure 2001 : 262-263). Rancière pose en effet les manifestations identitaires comme l'expression par excellence de la logique consensuelle, de l'administration des intérêts de divers groupes sociaux bien campés, en compétition pour leur part de ce qui est présenté sans reste comme le réel en partage. En somme, il s'agirait d'un mode de subjectivation reconduisant essentiellement, par l'affirmation d'un consensus sur l'étant, l'ordre actuel et le discours sur celui-ci, représentant « l'accord entre un régime sensible de présentation des choses et un mode d'interprétation de leur sens » (Rancière 2005 : 8).

Si les revendications identitaires peuvent se présenter comme l'action de groupes d'intérêt à l'assaut pour leur gain propre du commun en partage – c'est d'ailleurs ce que redoute, dans un autre registre, Jacques Beauchemin –, les auteurs pluralistes remarquent que les mouvements identitaires recouvrent en eux-mêmes des conceptions fort différentes et en constantes reformulations de l'identité mise en scène. Les mouvements identitaires, de ce point de vue, ne sauraient être associés qu'à des professions d'allégeances essentielles et intéressées, bien qu'ils puissent également prendre cette forme; la dynamique des identités individuelles doit pouvoir

38 Outre Maclure et D. Lamoureux, Ève Lamoureux semble également rapprocher les luttes au sujet de la reconnaissance (Nancy Fraser, Axel Honneth et Charles Taylor notamment) et les « combats pour l'égalité » (au sens de Rancière) comme différents angles d'analyse et de rationalisation du même phénomène de diversification des lieux et enjeux du politique (È. Lamoureux 2007 : 18-19).

être comprise autour de la recomposition et la mise en récit, en dépit de la relative contingence des aléas d'une vie, que souligne le concept d'identité narrative (Ricœur 1990³⁹; Maclure 1998 : 6-8). De même, les « luttes au sujet de la reconnaissance » ne peuvent être vues simplement comme des revendications à arbitrer dans un jeu à somme nulle; comme le suggère Tully, leur répercussion sur l'agencement des sociétés politiques peut être beaucoup plus profonde :

Une lutte pour la reconnaissance d'une minorité remet toujours en question et (si elle est victorieuse) modifie – souvent de manière complexe – les formes existantes de reconnaissance réciproque entre participants d'un même système, plus large, de gouvernance dont est membre cette minorité. *Aucun membre (y compris les Parlements, les tribunaux et les États) ne transcende le champ de cette lutte. [...]* Les luttes pour la reconnaissance sont en effet relationnelles et mutuelles plutôt qu'indépendantes, et multiples plutôt que dyadiques (Tully 2007 : 35; je souligne).

Les diverses demandes de reconnaissance peuvent de cette manière être comprises comme « l'irruption de la souveraineté populaire, aussi ancienne et interminable que la politique elle-même, contre la répression de la différence ». Elles sont entreprises, malgré leur hétérogénéité apparente, sous le même « motif politique traditionnel : l'injustice d'une forme d'autorité étrangère et l'aspiration à l'autonomie en accord avec les coutumes et usages propres à chacun » (Tully 1999 : 26, 6). Il s'agirait de manières particulières de contester les discours hégémoniques sur le « partage du sensible ». À condition de considérer la culture comme « une façon d'établir un rapport avec les autres dans toute interaction » (*ibid.* : 14) et conséquemment d'accepter que la mise en évidence de l'exclusion de certaines voix « culturelles » remet en question l'ordre social présenté comme naturel, les luttes au sujet de la reconnaissance représentent en puissance des moments politiques au sens de Rancière. C'est dire qu'elles ont, suivant sa lecture du politique, le potentiel de suspendre l'activité de « police » quotidienne, en mettant en évidence et en « actualis[ant] l'égalité dernière sur laquelle repose tout ordre social » (Rancière 1995 : 37).

³⁹ Sur les limites des travaux de Ricœur à ce sujet, notamment en ce qui a trait au passage des récits individuels aux récits collectifs, voir Wodak et coll. (2009 : 13-14, 26-27).

En définitive, d'un point de vue pluraliste, les luttes pour la reconnaissance peuvent constituer « une troisième vague d'anti-impérialisme » repoussant l'articulation de la tension entre la liberté et l'appartenance, entre « l'aspiration à se libérer des usages de sa culture et de son milieu propre [...] et l'aspiration tout aussi humaine à appartenir à une culture et à un milieu, à être chez soi dans le monde » (Tully 1999 : 31). Cela, de toute évidence, remet en question une conception de la communauté politique mettant en son centre une certaine *authenticité* québécoise (historiquement ou socialement définie), une certaine manière d'entrevoir la communauté politique et d'y prendre part, sous l'égide d'une identité nationale présentée comme première, consensuelle et transcendante. Les sociétés politiques sont plutôt vues, « dans la longue durée, [...] en tant que sites agoniques de narration, de dévoilement, de délibération de reconnaissance hypothétique et de dissension » (Maclure 2000 : 197).

Ce bref aperçu de deux formations discursives passablement complexes n'a rien d'une analyse complète des débats contemporains autour de la question de la nation et du pluralisme. Il laisse en plan de nombreux auteurs et d'importants aspects des travaux respectifs de ceux mobilisés. Il a été développé de manière à informer la question de l'engagement discursif à l'intérieur d'un domaine largement investi par les discours sur l'authenticité québécoise. Il me semble ainsi mettre en tension des éléments importants de cette problématique, autour des concepts proposés plus haut et de leurs acceptions, tout en laissant entrevoir des zones de passages ou d'indétermination, dont certaines seront abordées à partir des études qui suivront.

1.3. GRILLE DE LECTURE ET LIEUX D'INVESTIGATION

1.3.1. Opérationnalisation

Questionner, c'est ouvrir des possibilités de sens; ce qui fait passer ce qui a sens dans la pensée propre à celui qui questionne. [...] Comprendre une question, c'est la poser. Comprendre une opinion, c'est la comprendre comme réponse à une question.

Gadamer (1996 : 398-399)

Le but de la discussion théorique précédente n'était pas d'ouvrir deux tranchées dans lesquelles il s'agirait de faire tomber tout participant au débat sur la nation et le pluralisme. Si, pour les besoins de la présentation, la formule « paradigmatique » semblait appropriée, c'est surtout comme un ensemble relativement ouvert de questions que nous devrions nous représenter cette discussion pour la suite. Les possibilités de positionnement et de modulation des interrogations sont trop nombreuses pour qu'on puisse prétendre disposer à l'avance d'un outil cernant et distribuant sans surprise les propos. Par ailleurs, la chanson, comme d'autres types de discours, obéit à des règles internes différentes de celles de la théorie politique et sociale; les critères d'intelligibilité et de réception des secondes ne sauraient être tenus comme obligatoires pour la première. En d'autres mots, les trajets argumentatifs tracés plus haut – à partir du lieu relativement restreint des débats académiques contemporains – n'englobent et ne contiennent pas nécessairement la parole « ordinaire » des chanteuses et chanteurs; ils participent cependant, à partir d'autres situations d'élocution, aux mêmes activités de réflexion publique – de « practical reasoning » (Tully 2008 : 28-29) –, ce qui laisse espérer que leurs propos soient commensurables. Il s'agira d'observer comment les mêmes thèmes sont abordés dans ce lieu spécifique, doté d'enjeux et de modes d'interrogation propres, mais en phase avec les questionnements qui animent la société dans laquelle les artistes se situent et à qui ils s'adressent⁴⁰.

⁴⁰ Malgré les limites de cette conception de l'activité chansonnière – les artistes ne s'adressent au final qu'à la communauté généralement plus restreinte de ceux et celles qui les écoutent et les écouteront –, elle demeure largement structurante de la perception qu'ont les artistes de leur pratique (voir Robitaille 1999).

Comme je l'ai déjà évoqué, il faudrait considérer cette discussion, complétée par les remarques sur la constitution du champ culturel et de l'institution de la chanson au Québec déjà esquissées et qui seront précisées au début du second chapitre, comme une partie explicite de l'« horizon d'interrogation » (Gadamer 1996 : 393) à partir duquel seront abordés les travaux des artistes à l'étude. Il s'agira de poser sur certains lieux choisis de la chanson québécoise la « question » de la nation et du pluralisme, qu'elle semble appeler de plusieurs façons. Pour ce faire, j'ajouterai aux considérations précédentes les contributions des travaux de Ruth Wodak et de ses collaborateurs (2009) sur la construction discursive de l'identité nationale. Elles seront réorganisées dans une grille de lecture, qu'il s'agit maintenant de présenter (voir l'annexe 1), autour des concepts d'*identité*, de *culture*, de *mémoire*, de *communauté politique* et d'*exclusion*. Dans la mesure où c'est l'aspect « problématique » de leur signification ou de ce que ces concepts doivent représenter qui m'intéressera, les définitions qui seront présentées ne doivent pas être considérées comme exhaustives. Elles servent plutôt à canaliser les propos vers certaines thématiques et en faciliter le traitement.

Les notions proposées semblent pouvoir intégrer les thématiques identifiées par Wodak et coll. (2009 : 30-31)⁴¹ en même temps qu'elles relancent les investigations sur les stratégies, les moyens et les formes de la construction de l'identité nationale. Plutôt que de me concentrer sur la *construction* de l'identité nationale, « *based on the formation of sameness and difference* » (*ibid.* : 31), j'insisterai sur la *problématisation* de cette dynamique entre l'altérité et le même telle qu'elle est ouverte par les débats sur le pluralisme et en ce qu'elle influence la façon dont la question de la nation est discutée. La possibilité de cette légère correction de l'angle d'approche

⁴¹ Ces concepts semblent également en bonne partie recouper ceux utilisés par Christian Poirier (2004) dans le premier tome de sa recherche sur le cinéma. L'auteur insiste d'abord sur la temporalité (rapport au passé, au présent, à l'avenir), puis sur les représentations de la diversité identitaire et de la multiplicité des appartenances; il complète avec les représentations de « l'activité politique » qui, dans ma grille, se trouvent en partie considérées par l'intermédiaire des idées de communauté politique et d'exclusion, notamment en ce qu'elles ont rapport à la conception de l'engagement des artistes à l'étude.

est ouverte par les travaux de Wodak et coll., qui insistent sur la cohabitation des procédés discursifs de construction, de perpétuation, de transformation et de démantèlement du peuple ou de la nation. Autrement dit, ma grille de lecture servira à observer le jeu et les interactions entre les principales composantes des « macrostratégies » que sont les stratégies discursives d'« assimilation » (présupposition d'homogénéité) et de « dissimulation » (présupposition de différence) (*ibid.* : 33).

Sous la thématique de l'*identité* seront principalement traités les personnes, les groupes de personnes et les personnages, les *voix* entendues : Qui chante? Au nom(s) de qui? De qui parle-t-il? À qui s'adresse-t-il? Les identifications individuelles, collectives et les passages des unes aux autres y seront observés. En accord avec ce qui a été énoncé auparavant, l'identité sera d'abord considérée comme le « [r]ésultat de processus de définition de soi combinant la position objective des individus dans la société et la définition subjective de cette position, au travers d'activités de socialisation » (Nay 2008 : 247)⁴². Il s'agira donc de voir comment s'identifient les personnages en société et par rapport aux autres, et ce que cela signifie pour leur existence sociopolitique. Pour ce faire, il faudra porter attention aux références personnelles, notamment aux opérateurs de subjectivation individuelle et collective que sont les pronoms personnels. Dans ce contexte, les composantes et référents des pronoms pluriels apparaissent comme révélateurs des opérations d'assimilation et de différenciation à l'œuvre dans les passages de l'individuel au collectif, dans la production d'une Identité et de qui en est l'Étranger (Wodak et coll. 2009 : 30-31, 35, 45-47). Les principes à la base de ces constructions, leurs dimensions essentielles et contingentes et les lignes de fraction et de conflit particulières qu'elles instituent seront examinés. Enfin, puisqu'il

⁴² En ce sens, les « localisations dans le social » face aux « trois grands rapports de domination » relevées par D. Lamoureux (2008 : 209) et la « compréhension de nous-mêmes » composée de nos engagements, de nos identifications et de leurs corrélats moraux de Taylor (1998 : 47) comportent toutes deux des dimensions « factuelles » et « interprétées », sans qu'on puisse les détacher de manière absolue.

s'agit de se demander *qui chante?*, il faudra aussi observer le rapport de l'artiste lui-même à la société à laquelle il s'adresse – la manière dont il y opère les associations et les dissociations.

La notion de *culture*, qui dans son sens courant vaut généralement pour un monde de significations relativement délimité et *distinguant* un groupe d'un autre (Nay 2008 : 114-115; Sewell Jr 1999), sera déployée en complément de celle d'identité. Il s'agira d'identifier les propos portant sur les *particularités* linguistiques, religieuses, morales, artistiques des individus et groupes en question et celles qui marquent la vie des gens au quotidien, leurs modes de vie et leurs rapports entre eux (Wodak et coll. 2009 : 31). Comment définit-on la culture? Quels sont ses fondements, ses principes, ses limites objectives? Quelles significations prend-elle dans l'existence des gens et dans l'organisation de la vie commune? Appelle-t-elle à l'attachement ou au détachement – à la défense ou à l'émancipation? Cette série de questions portera à la fois sur la forme générale des cultures et sur le contenu spécifique des cultures en cause. Je chercherai ainsi à cerner les différentes conceptions de la culture qui sont mobilisées et les différentes séries d'unité et d'altérité qu'elles cherchent à marquer ou à briser. Cette thématique, dans la mesure où elle s'intéressera aux questions de normalité et de marginalité, sera liée plus précisément à la question de la *communauté politique* par l'entremise de la problématique de l'*exclusion*.

Le thème de la *mémoire* servira à articuler les conceptions de la dimension temporelle des productions identitaires, de la formation des cultures et des agencements politiques. Il réunira notamment les tentatives d'affirmation et de contestation d'un « passé politique commun » (*idem.*; je traduis) et, plus largement, le rapport au passé, sa signification dans le présent et pour l'avenir : Quelles tâches politiques le passé exige-t-il? Quel est son poids sur l'existence des gens? Quels genres de filiation (idéologique, culturelle, généalogique, etc.) lient les acteurs du présent aux acteurs du passé? Comment le *maintien* dans le temps des individus et des collectivités est-il et doit-il être assuré? Comment cette réitération est-elle perçue?

La question de la *communauté politique* liera ces trois premières problématiques en ce qu'elles affirment et interrogent les liens politiques institués. Le terme même de communauté est marqué par la tension entre l'holisme et l'individualisme, le sentiment d'appartenance « positif » ou substantiel et le « contrat »⁴³. Il est également lié aux enjeux de cohésion, de conflit et de dissolution. Il s'agira donc de s'intéresser aux conceptions des liens politiques et de leur institutionnalisation. Cela inclut les considérations sur l'existence d'un « corps national » (*idem.*; je traduis), sur la justification ou la contestation de ses frontières et de son incarnation dans les différentes organisations de l'État et de la « société civile ». Plus largement, il s'agira de voir comment l'aménagement de la coexistence est perçu et quel est le rapport des acteurs aux institutions formelles ou informelles. Les conceptions de l'État(-nation), de son rôle, de sa forme et des règles de sa nécessité doivent ainsi être observées; dans le contexte québécois, cela suppose que l'on s'intéresse au sens attribué à l'État québécois, mais aussi à l'État fédéral canadien, aux régions, municipalités et villes et aux revendications des peuples autochtones.

Enfin, le thème de l'*exclusion* articulera les relations entre altérité identitaire ou culturelle et marginalité politique. Ses modes de représentation seront explorés sous deux angles complémentaires quant au traitement de la problématique de la communauté et de l'exclusion. D'une part, il s'agira d'observer les qualités des processus de normalisation des sociétés démocratiques (voir Taylor 1999) et leurs effets sur la vie des personnes qui y sont sujettes, notamment en ce que ces processus semblent « nécessaires » en même temps qu'ils renforcent potentiellement le sentiment de marginalité de ceux et celles qui les subissent avec plus de violence. D'autre part, il faudra porter attention à l'importance des thématiques de

⁴³ Cette tension s'exprime dans la distinction conceptuelle « classique » entre communauté et société (voir entre autres Raynaud et Rials 1998 : 101-103; Saillant et Gagnon 2005 : 7-9; Honneth 2004 : 338-343) – distinction que la terminologie du présent travail ne prend cependant pas en compte – et, plus récemment, dans les critiques de l'expression « vivre ensemble », qui évacuerait la dimension culturelle et la spécificité des *communautés* politiques au profit d'une gestion impersonnelle, juridique, désincarnée des sociétés (voir Rioux 2007; Dubuc 2007).

l'individualisme et de la marchandisation des rapports sociaux dans les discussions sur la dissolution des solidarités. Ces deux perspectives se complètent plutôt qu'elles s'opposent dans la mesure où une certaine attitude « individualiste » et compétitive peut être *socialement* valorisée comme base d'un système de coopération valable et profitable pour tous.

Ces interrogations, à défaut de cerner exhaustivement la manière dont peut se poser la question de la nation et du pluralisme à partir des notions proposées, offrent une grille de travail pour aborder les textes en relation avec les discussions théoriques précédentes. Certaines de ces interrogations sont délibérément très ouvertes, prêtes à se laisser circonscrire par les discours à l'étude; les autres sont déjà passablement orientées vers les formations discursives élaborées plus haut, sans toutefois être fermées aux apories, conciliations, écarts et glissements sémantiques qui déborderaient les « familles » intellectuelles déjà évoquées. En somme, il ne faut pas les voir tant comme des questions qui peuvent être répondues à la pièce après la lecture de chaque texte que comme des préoccupations constantes aiguillant l'interprétation. Parce que je souhaite autant que possible ouvrir la discussion aux qualités particulières du corpus à l'étude, il s'agira moins d'y plaquer strictement les questionnements du domaine dont est issue ma grille de lecture que de tenter de tracer des points de rapprochement et d'« élucidation réciproque » entre ce domaine et certains « lieux » de la chanson. Cela implique que mes lectures débordent parfois le propos qui a été élaboré jusqu'à présent ou viennent s'y rattacher de manière inattendue. Cette approche suppose également, quant à la « forme » que prendront ces études, qu'elle soit suffisamment souple pour s'ajuster aux paramètres particuliers des différents textes choisis, de manière à tenter de les comprendre avant d'espérer les intégrer dans le complexe de mes « préjugés »⁴⁴.

⁴⁴ Sur le rapport entre préjugés et ouverture du lecteur à ce que dit un texte, voir Gadamer (1996 : notamment 286-312).

1.3.2. Corpus

Le terrain qui sera couvert dans les trois prochains chapitres ne représente pas une surface énorme par rapport au très large domaine des discours de la chanson québécoise. Il est probablement d'une centralité relative, mais on ne peut pas dire qu'il soit pour chaque questionnement l'endroit le plus déterminant. Il n'est pas non plus composé de territoires parfaitement contigus. L'analyse qui suit propose plutôt un parcours – en partie « comparatif », dans la mesure où il est guidé tout au long par les mêmes interrogations – qui traverse quatre lieux où se jouent de manière particulièrement importante, par l'entremise de la question de la nation et du pluralisme, les enjeux de l'appartenance et de la liberté. Vu la diversité des matériaux à l'étude, ces questions ne se poseront pas exactement de la même manière sur chaque lieu. Il s'agit pour l'instant de délimiter chacun de ces lieux d'analyse et d'en justifier brièvement les frontières, en rapport aux modalités de questionnement propres à chacun. Les « remarques préliminaires » de chaque partie (2.1.1., 2.2.1., 3.1., 4.1.) préciseront davantage les enjeux propres à chacun des lieux et leur situation dans l'ensemble de la réflexion.

Le chapitre 2 portera sur quelques aspects de la constitution historiographique de l'institution chansonnrière et de son rapport à la question de la nation et du pluralisme. J'interrogerai en bloc les significations qu'on a données aux activités chansonnrières dans les ouvrages et articles proposant des trames interprétatives de la chanson québécoise (voir la liste en annexe 2). Quelques autres types de discours ayant déjà été étudiés avec profit⁴⁵, je me concentrerai sur les livres et articles produits par les spécialistes de la chanson québécoise. Ce lieu, sans être le plus influent dans la circulation des idées sur la chanson québécoise, est formé de récits qui abordent le phénomène sous des formes particulièrement longues et étoffées. Dans leur prétention à couvrir l'ensemble du domaine de « la chanson québécoise » et à en rendre

⁴⁵ Pour un balisement des analyses du discours sur la chanson, voir la section 2.2.1.

compte de manière cohérente sur toute la période couverte, ces textes permettent d'analyser les différents cadrages, explications, transitions et mises en sens qui caractérisent sa construction graduelle comme institution discursive.

Dans la deuxième partie du chapitre 2, je m'intéresserai plus particulièrement au cas du conteur, poète et chansonnier Gilles Vigneault. Figure marquante de « l'âge d'Or » de la chanson québécoise, « poète national » pour plusieurs, Vigneault, par son œuvre et les significations qui y ont été investies, représente un lieu d'étude particulièrement intéressant des interprétations les plus répandues et pérennes de la chanson. Pour cette discussion, je m'intéresserai aux commentaires que Vigneault lui-même a formulés sur et autour de son travail, en étudiant un lot important d'entretiens et d'entrevues auxquels il a participé de 1960 à 2008, et à quelques interprétations de son œuvre (voir la liste des textes cités en annexe 3). Le choix d'un nombre important de textes pour chacune des cinq décennies permet de relever à la fois les possibles fluctuations du discours sur l'identité selon les conjonctures (Bickerton 2007 : 220) et le maintien de certaines positions à travers le temps. Le nombre d'entretiens permet de vérifier la récurrence de certains propos de Vigneault et de s'interroger sur les occurrences plus rares.

Le choix d'étudier les commentaires de Vigneault plutôt que ses chansons doit évidemment être justifié. Les quelque cinquante prolifiques années de création du poète de Natashquan ont à maintes reprises été étudiées, analysées, présentées et commentées de manière érudite et sensible; il ne semblait pas immédiatement nécessaire – ni même possible, compte tenu de l'espace restreint qui m'est assigné – d'y ajouter ma voix. Mon étude permettra toutefois de mesurer la figure publique ou médiatique de Vigneault – le « mythe » ou le « monument » Vigneault, tel qu'il se présente dans l'entretien – à l'auto-interprétation que fait le chansonnier de son travail, afin d'y voir les recouvrements, convergences, divergences et décalages. Parce que la formule des entretiens implique une certaine dynamique entre questions et réponses, il s'agit

d'une fenêtre ouverte sur le travail d'interprétation, sur les ententes et mécompréhensions possibles entre les interlocuteurs autour de ce qui semble être le même sujet – en bref, sur la « co-construction » du discours (Wodak et coll. 2009 : 3). Cette incursion dans le discours politique déployé par et autour de Vigneault permettra de mettre à jour quelques-uns des processus de formation de *la* chanson québécoise du début des années 1960 à aujourd'hui, dans la mesure où Vigneault a été à la fois (et non sans quelques contradictions) un acteur et un « matériau » majeurs dans la mise en place, la consolidation et l'actualisation du sens de cette institution.

Les troisième et quatrième chapitres seront consacrés à l'étude de l'œuvre⁴⁶ chantée et du discours des Loco Locass et de Richard Desjardins, en lien avec les commentaires qu'ils ont suscités. Ces chanteurs comptent parmi les artistes contemporains dont l'engagement politique a connu le plus d'écho ces dernières années. S'identifiant tous au moins partiellement à la communauté d'héritage canadien-français, et partageant ainsi *a priori* une certaine compréhension et un certain rapport à la « question nationale », ils témoigneront de la complexité que le traitement public de la question de l'appartenance et de la critique peut prendre. La portion principale de ces études portera sur les discours chantés. Ils seront complétés par certains commentaires des artistes ou de leurs interprètes en ce qu'ils qui semblent éclairer (sans autant que possible le limiter) la lecture des chansons⁴⁷ (voir la liste pour Loco Locass et Richard Desjardins, respectivement en annexes 5 et 6).

⁴⁶ L'« œuvre » – entendue comme l'accumulation des textes produits sous un même nom – demeurera l'« unité » de base largement prise pour acquise de cette thèse. Elle constitue certes, comme le remarquait Foucault, le résultat d'une « opération [...] interprétative (puisqu'elle déchiffre, dans le texte, la transcription de quelque chose qu'il cache et qu'il manifeste à la fois) » (2008 : 38). Puisqu'aucun des artistes à l'étude n'a publiquement renié les chansons à l'étude (elles sont même *reproduites* régulièrement en spectacle), les matériaux à la base de chaque « œuvre » ne semblent pas d'emblée poser problème. La composition et la mise en sens ultérieure sous le signe de « l'œuvre de l'artiste à l'étude » restent quant à elles ouvertes à la critique.

⁴⁷ D'après Gadamer le recours aux commentaires d'un auteur sur son œuvre doit être guidé par ce « principe », qui ne se joue au final que dans la pertinence qui sera reconnue à la lecture elle-même : « *the legitimacy of such help is determined, finally, by the poetry itself. If it is not fully redeemed by the poetry, such "help" is false* » (1997 : 128).

CONCLUSION

Ce premier chapitre a permis de tracer les contours d'une analyse de discours portant sur quatre endroits particuliers du domaine de la chanson québécoise. Après avoir posé le *champ discursif de la culture* comme lieu de déploiement majeur de la gouvernamentalité au Québec, j'y ai dégagé un *espace discursif* important composé par la question de la nation et du pluralisme. L'examen de deux formations discursives constitutives de cet espace – les nationalismes de la (re)fondation et les approches pluralistes – a permis d'obtenir un portrait conceptuel et théorique des questionnements qui constituent cet espace. Ces questionnements, articulés autour des notions d'identité, de culture, de mémoire, de communauté politique et d'exclusion, ont été organisés dans une grille de lecture qui servira à interroger les différents lieux à l'étude. Le prochain chapitre est dédié au premier mouvement de cette analyse. Il s'agira d'y interroger la composition narrative et les effets de certains discours dominants sur la chanson à partir de deux points de vue sur la genèse et le cheminement historique de l'institution : celui des spécialistes ayant proposé des études de la chanson québécoise, puis celui du chansonnier Gilles Vigneault.

CHAPITRE 2 : QUI CHANTE(NT) ET AU(X) NOM(S) DE QUI? LES CARACTÉRISTIQUES DE LA CHANSON QUÉBÉCOISE ET LEURS EFFETS

Le Québec est un pays divisé, excepté quand il chante.
Chante Québec et tu ne mourras pas.

Félix Leclerc (cité dans J.-P. Durand 2008)

INTRODUCTION

À partir des années 1960, la culture devient un thème clé des discours sur la citoyenneté québécoise. Sa prise en charge par le gouvernement passe par le déploiement d'une acception plus « démocratique » du domaine culturel, qui est présenté comme une richesse commune du peuple. La culture est dès lors investie comme telle dans des initiatives mêlant intérêts publics et privés⁴⁸. La chanson vient à représenter la pratique artistique *populaire* par excellence : « Elle est devenue la voix du peuple (la façon dont le peuple prend la parole et dont il réussit à se faire entendre) qui, en elle, se reconnaît (car elle est ce qu'il connaît) » (Grenier 1995 : 13).

Il s'agira de voir, dans ce chapitre, comment ce récit est bâti et dans quelles circonstances il devient problématique pour ceux qui l'écrivent, en explorant *quelles conceptions de la communauté politique et des identités sont proposées par les trames interprétatives de la chanson québécoise et par Gilles Vigneault, et ce que cela indique quant aux modalités de la parole politique au Québec*. En posant dos à dos les récits de la pratique chansonnière proposés par ses trames interprétatives et par un de ses acteurs importants, il sera possible d'observer, d'une part, les formes respectives qu'y prend la tension entre l'engagement critique multivoque des artistes et leur insertion dans le récit de l'univocité québécoise puis, d'autre part, d'obtenir un portrait des effets de cette tension sur le sens des actes de paroles des artistes.

La première partie vise à analyser les mises en récit de la chanson québécoise dans les ouvrages et articles qui proposent des interprétations et des remises en cause de ses significations

⁴⁸ Sur l'évolution du discours gouvernemental sur la culture dans les années 1960 et 1970, voir Saint-Pierre (2002); sur le « paradoxe industriel » qui marque la diffusion culturelle contemporaine au Québec, voir Martin (2002).

« identitaires ». La chanson apparaît construite à partir de la « thèse du reflet », posant que le peuple québécois est exposé à lui-même à travers la chanson et s’y reconnaît. Son évolution suppose la formation et le déploiement nécessaire, sous la forme d’une quête, d’une identité québécoise ouverte et authentique (historique ou socialement représentative) mise en scène dans la chanson. L’inscription des différentes pratiques dans ce récit s’opère dans la mesure où elles trouvent à correspondre à l’image d’une communauté politique québécoise actuelle et à venir que l’on souhaite voir représentée par la chanson. La deuxième partie examine les diverses façons dont Gilles Vigneault réagit au rôle important qu’il joue dans les narrations de la chanson québécoise. En étudiant comment le poète emploie certaines expressions particulièrement chargées, il est possible de dépasser les questions de l’engagement initial unanime et des ruptures thématiques dans l’engagement chansonnier pour aborder la question de l’appartenance et de la liberté comme une tension constante dans le domaine de la chanson. Les propos de Vigneault, empreints de nuances et de circonspection, témoignent de ses précautions quant aux fortes orientations sémantiques qui sont contenues dans l’idée de faire de la chanson « engagée » au Québec. Selon les conjonctures, ils donnent une certaine prise aux lectures les plus unanimistes ou essentialistes de la chanson québécoise, mais ne s’y résolvent jamais parfaitement. Ils peuvent être lus comme une *inscription volontaire et nuancée*, parfois ambivalente, ambiguë ou tiraillée.

2.1. LES TRAMES INTERPRÉTATIVES DE LA CHANSON QUÉBÉCOISE

2.1.1. Remarques préliminaires

Certaines idées, bien qu’elles semblent traverser la plupart des discussions sur un sujet, ne se laissent pas épinglez facilement. Elles se répètent partout et nulle part à la fois. Elles peuvent être, chez le même énonciateur, affirmées en quelques mots bien pesés, puis nuancées ou contredites. Elles réapparaissent encore plus fortes au cœur d’une envolée lyrique conclusive ou

sont oubliées à la chute d'un passage émotif, lui-même échappé au milieu d'un propos sérieux et analytique. Ainsi, on ne saurait déterminer précisément d'où provient le discours institué sur la chanson, *qui* parle quand cela compte. Il est commun et régulier, mais n'a pas, comme sa contestation (consciente ou non), nécessairement de porteurs légitimes ou assignés⁴⁹.

Quelques sources ou lieux d'expression des discours sur la chanson québécoise ont déjà été identifiés et explorés. Chamberland (2000a, 2002) a fait valoir que la jeunesse nationaliste des années 1960, en s'appropriant le répertoire des chansonniers, a jeté les bases d'un « effet de cadrage institutionnel » durable alliant chanson, nationalisme et modernité; Caroline Durand (2005, 2008) a dévoilé l'importance de la presse artistique de 1960 à 1980 dans la construction continue d'une chanson « authentiquement » québécoise; Grenier – en plus de suggérer, dans des travaux qui ont grandement influencé l'articulation de la présente recherche, une problématisation et une esquisse des postulats généraux de ce discours (1992, 1995) – en a remarqué la manifestation exemplaire dans une exposition publique portant sur la chanson (1997); enfin, Grenier et Morrison (1993, 1995), poussant plus avant la théorisation de la question, ont analysé la consécration *québécoise* du groupe innu Kashtin, relevant l'ouverture des paradigmes qu'elle laissait entrevoir ou espérer à l'époque. En outre, la définition du « dispositif » chanson proposée par Grenier et Morrison contient moult lieux, vastes et hétérogènes, de production narrative de la chanson québécoise⁵⁰.

Je propose ici d'étudier les écrits visant précisément la mise en sens sociopolitique et identitaire de la chanson québécoise, que ce soit pour en poser les lignes directrices ou pour les

⁴⁹ Foucault parle à ce titre des « pratiques discursives » comme « un ensemble de règles *anonymes*, historiques, toujours déterminées dans le temps et l'espace qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire [...] donnée, les conditions de la fonction énonciative » (2008 : 162; je souligne).

⁵⁰ « Nous entendons par dispositif (apparatus) l'ensemble des structures et modes d'opérations de l'industrie musicale prise dans son ensemble, c'est-à-dire tout ce qui assure non seulement la production, la distribution et la diffusion des produits musicaux (disques, vidéo-clips, spectacles) mais aussi leur promotion (articles de journaux, émissions de télévision, etc.) et celle des produits et pratiques connexes ou dérivés (production et ventes d'articles promotionnels en tous genres, organisation de fans clubs, etc.) » (Grenier et Morrison 1995 : 77, note 7).

contester (voir annexe 2). Leur intérêt ne repose pas nécessairement dans l'influence qu'ils ont pu avoir dans la mise en place ou la remise en question des discours sur la chanson. Bien que ces textes ne soient pas exactement marginaux – il s'agit d'actes de colloque, d'articles scientifiques et littéraires, et d'ouvrages grand public qui ont profité d'une diffusion raisonnable compte tenu du lectorat ciblé –, on ne saurait cependant supposer qu'aucun d'eux n'ait exercé un ascendant perceptible ou significatif sur les interprétations courantes de la chanson québécoise. À ce titre, la presse, la télévision, la radio, les cours de français et de littérature et les spectacles à grand déploiement, entre autres, semblent des lieux plus propices à la propagation sémantique massive. Cela dit, les discours à l'étude répondent à des exigences de rigueur et de cohérence supérieures à celles, par exemple, d'une critique de disque dans un quotidien ou des quelques phrases sur « la chanson d'ici » qui peuvent être lancées aux rassemblements de la Saint-Jean. Ainsi, en sondant ces trames interprétatives, il sera possible d'observer plus méthodiquement les concepts mobilisés, leurs articulations et leur arrimage aux divers phénomènes de la chanson au Québec.

Si ces textes sont unis par un souci commun – parler de « la chanson québécoise » –, ils ne constituent pas exactement un corpus reconnu, dans le sens où ils auraient explicitement bâti et discuté ensemble une série de questions⁵¹. À moins d'être signés par le même auteur, les écrits se réfèrent assez peu l'un à l'autre; en tout cas, les interactions conceptuelles sont rares⁵² et les critiques ou polémiques restent pour l'essentiel larvées. L'analyse qui suit rapprochera ou posera

⁵¹ À consulter la bibliographie des mémoires sur la chanson québécoise, on constate cependant qu'ils constituent un ensemble de références « incontournables » pour quiconque tente de balayer le champ clairsemé des études sur la chanson au Québec. Par ailleurs, l'adverbe *explicitement* est important ici, pour deux raisons : 1) l'exercice qui suit mettra précisément l'accent sur quelques questionnements communs, malgré la rareté des références formelles; 2) certains débats ou préoccupations « disciplinaires » – par exemple, en études littéraires – orientent probablement davantage le déploiement des travaux à l'étude que ne pourrait l'attester un « étranger » de mon espèce.

⁵² Outre les travaux de Caroline Durand, qui s'inspirent explicitement des travaux de Grenier et de Grenier et Morrison, et les travaux de Gaulin et Chamberland, qui partagent quelques conceptualisations, les auteurs à l'étude construisent de manière plutôt indépendante leur objet d'étude. Sur la thématique de l'engagement nationaliste des auteurs-compositeurs-interprètes québécois, *Pouvoir chanter* de Roy (1991) semble être l'ouvrage le plus souvent évoqué; pour l'étude de la chanson en général, la typologie de Giroux (1989) et les collectifs qu'il a dirigés (1984, 1985, 1989, 1993) sont les plus fréquemment mentionnés, bien qu'ici encore, il soit impossible de conclure à une influence et une filiation évidente dans les travaux qui les ont suivis.

en contraste des propos qui, peut-être instinctivement (au sens où certaines thématiques et certains angles d'approches peuvent *sembler inévitables*), tentent d'élucider les mêmes phénomènes. Les filiations avancées ne doivent pas être entendues comme si chacun des auteurs acquiesçait sans condition aux affirmations des autres et qu'au final, tous servaient unanimement un discours identique. Il s'agit davantage de variations qui, par l'occurrence d'« airs de famille » (Wittgenstein 2004 : 63-65), peuvent être rassemblées en des propositions générales étoffées et répandues. Dans le même esprit, le but de cet examen n'est pas de critiquer en bloc des ouvrages qui pourraient être associés, de près ou de loin, à certaines positions « problématiques » sur la chanson québécoise, ni de jeter les bases d'une autre lecture qui paraîtrait plus adéquate. Les travaux à l'étude ont à cet égard beaucoup plus à dire que ce à quoi les réduira mon analyse. De plus, même les écrits ayant le plus d'affinités avec le discours institutionnel « typique » ne l'affirment pas sans réserve, sans devoir évoquer au minimum ce qu'il peut présenter comme difficultés ou tenter de concilier ses contradictions. En somme, les propositions individuelles ne m'intéressent qu'en ce qu'elles permettent d'observer une variété de façons de traiter des problèmes récurrents dans les discussions sur la chanson québécoise, variété qui vient à former certaines tendances elles-mêmes composées de tensions internes et rassemblées autour de lieux communs.

2.1.2. Contexte : La Révolution tranquille et le néonationalisme

À défaut de tracer pas à pas la genèse de la construction narrative de la chanson québécoise, entreprise qui demanderait des efforts aux visées différentes de ceux déployés dans la présente recherche, il convient de préciser brièvement les paradigmes historiographiques qui lui servent de contexte de mise en sens. Dans la trame historique du Québec moderne, la chanson *québécoise* (en tant que mise en sens d'une pratique) naît avec la Révolution tranquille. Elle fait

partie intégrante de cet « événement » politico-culturel; elle en est le « fer de lance » (Bégin 1993 : 58) ou lui « pav[e] la voie » (Lacoursière 2008 : 15). Elle est ainsi souvent placée, comme cela est commun pour cette période, sous le signe de l'anticipation (voir Létourneau 1997) : elle incarne idéaux en formation ou espoirs déçus, selon les attentes, les évaluations et l'optimisme des commentateurs. Cette époque est, dans la plupart des écrits, synonyme d'une *modernisation identitaire et culturelle authentique*, le moment où la société québécoise serait sortie de son « repli identitaire » historique pour entrer « à sa façon » dans la modernité occidentale⁵³.

Par rapport aux différentes narrations nationalistes de la francophonie en Amérique, le discours sur la chanson québécoise se situe donc clairement dans l'émergence du néonationalisme québécois, dont le récit se confond en plusieurs endroits avec celui de la Révolution tranquille. Il s'inscrit, avec une instantanéité franchement impressionnante, dans la « lecture [...] que le nationalisme québécois se donne de lui-même : l'histoire du cheminement naturel d'un peuple vers la maturité politique » (Thériault 1999 : 111-112). Ce synchronisme organise la plupart des lectures du phénomène chansonnier au Québec. Il les place, en même temps, devant les difficultés de rationalisation que pose cette association congénitale à des mouvements qui se veulent rassembleurs, mais qui ne sont pourtant ni unanimes, ni univoques⁵⁴. Cette filiation immédiate, qui semble naturelle, forme un nœud important autour de *la chanson*. Elle est par là liée à une trame narrative considérablement téléguidée, où le sens du cheminement

⁵³ De manière non exhaustive, l'interprétation de la Révolution tranquille comme un passage brusque d'une société traditionnelle et repliée sur elle-même à une société moderne et nationale se retrouve dans Millière (1978), Roy (1977, 1978, 1991, 1993), Giroux, Havard et Lapalme (1993) et Léger (2003). Pour une critique historiographique du paradigme de la rupture, voir Rouillard (1998); voir également le commentaire sceptique de Lacoursière autour du « mythe » contemporain de la Révolution tranquille (2008 : 438).

⁵⁴ Outre que les divers discours nationalistes et le récit plurivoque de la Révolution tranquille ne se recouvrent pas parfaitement, la « conception autonomiste de l'identité nationale des francophones » n'épuise pas l'éventail des référents identitaires disponibles aux francophones du Québec (Thériault 1999 : 112). La francophonie américaine et internationale et l'identité canadienne, par exemple, sont des lieux d'identification ayant une possible résonance, mais ils sont souvent obliés (ou considérés comme secondaires, accessoires ou aberrants) dans les lectures du destin collectif québécois tel qu'il se serait exprimé dans la chanson.

historique de *la collectivité québécoise* se laisserait enfin lire dans sa mémoire récente. Cette trajectoire suit les tribulations d'une identité et d'une culture en voie d'être cernées et affirmées, notamment par une certaine réalisation politique de la communauté québécoise.

2.1.3. Chansons canadiennes-françaises et chanson québécoise : un héritage

Oui, je l'aurai dans la mémoire longtemps!
« La visite du Jour de l'An » (traditionnel⁵⁵)

La composition discursive de la chanson québécoise puise à certaines marques de continuité, dont les plus évidentes sont la persistance et le renouvellement local d'une chanson francophone en Amérique du Nord et la constitution de réseaux de production et de diffusion de cette chanson comme produit culturel sur le même territoire. La chanson canadienne-française, comme pré-histoire de la chanson québécoise, apparaît simultanément comme un réservoir sonore et thématique agissant comme un sceau d'authenticité pour la chanson nouvelle et l'amorce d'une régénérescence identitaire à venir, devant gagner toute la société québécoise.

Il existe un important fonds de chansons folkloriques dont les conditions de diffusion et de reproduction ont longtemps relevé des traditions orales. Dès les années 1910, plusieurs airs seront consignés sur rouleaux de cire, à l'initiative de Marius Barbeau (1883-1969), ou reproduits sous la forme de cahiers⁵⁶, figeant certains éléments de cette culture populaire qui deviendront le « patrimoine chansonnier québécois » (Chamberland 2002 : 698; voir aussi Bellemare 2008 : 41-48). Même si ces chants subsistent jusqu'à aujourd'hui, en versions orales ou enregistrées, c'est rarement d'eux dont il est principalement question lorsqu'on raconte l'histoire de la chanson

⁵⁵ Le texte est disponible en ligne sur le site du Centre régional d'animation du patrimoine oral (voir CRAPO 2010).

⁵⁶ *La bonne chanson*, publiée de 1937 à 1955 par l'abbé Charles-Émile Gadbois (1906-1981), est la plus connue de ces entreprises à la fois patrimoniales et pédagogiques (voir De Surmont 2001).

québécoise⁵⁷. Elles représentent habituellement sa souche musicale, un repère sonore important et un lien renouvelé avec les pratiques ancestrales. Pour Robert Léger, « un trésor culturel a été sauvé de l'oubli [par l'archivage du folklore musical canadien-français] et pour la quête de l'identité nationale, cette réappropriation des racines a été essentielle » (2003 : 23). Luc Bellemare soutient aussi que le retour des sonorités associées à « la musique traditionnelle d'un Québec français », à l'aube de l'an 2000, correspond avec celui de l'engagement dans la chanson et vient « renforcer le renouvellement du nationalisme québécois des années 1960, à savoir un Québec français souverain, maître de son économie et de ses institutions, ouvert aux autres cultures, mais attaché en même temps à ses valeurs traditionnelles » (2008 : 50, 41). En somme, la chanson traditionnelle canadienne-française sonne comme une référence aux origines, un lien toujours renouvelé avec le passé et un sceau d'authenticité (parmi d'autres), d'autant plus que ses sonorités particulières survivent souvent dans une chanson qui se « modernise »⁵⁸.

Plus que de la chanson de tradition orale, c'est surtout de la chanson de composition « moderne » et reproduite techniquement – celle à qui on reconnaît un auteur, un compositeur et un (ou des) interprète(s), qui est enregistrée et réitérée sur disque et en spectacle – dont on parle lorsqu'il est question de la chanson québécoise⁵⁹. Ce type de chanson existe également avant l'époque de la Révolution tranquille, mais elle ne prend le nom de « québécoise » qu'avec le début de cette narration historique spécifique – ou un peu avant, grâce à ce qu'elle permet, à rebours, d'anticiper. Ainsi, parce que leurs œuvres précèdent chronologiquement les discours de

⁵⁷ Toutefois, les expressions « de la musique québécoise » ou « du québécois » sont, dans le langage courant, fréquemment utilisées pour parler de la musique traditionnelle ou d'inspiration folklorique.

⁵⁸ À ce sujet, les deux auteurs cités plus haut remarquent l'origine mixte de cette chanson « typiquement » canadienne-française (puis québécoise) : « si le texte est français, la musique est souvent d'origine anglo-saxonne » (Léger 2003 : 10), ce qui « apparaît comme un mélange culturel des plus intéressants » (Bellemare 2008 : 50). Néanmoins, pour Léger, il n'y a « naissance d'une véritable chanson nationale » qu'à partir du 19^e siècle, puisqu'avant cette époque, les chansons réfèrent à la France et à la ruralité plutôt qu'*aux « réalités du pays »* (2003 : 21; je souligne), ce qui constitue une marque d'authenticité importante.

⁵⁹ Sur les bouleversements entraînés dans les pratiques musicales par le développement de la production *industrielle* de musiques, voir Frith (2007).

la Révolution tranquille et du néonationalisme, Mary Travers, dite La Bolduc (1894-1941), et Félix Leclerc (1914-1988), peuvent d'abord être identifiés comme les représentants d'un « nous qui s'ignore » (Perron 2007 : 30).

Si la Bolduc s'éteint à une époque où l'identification nationale canadienne-française est encore prégnante – ce qui la consacre sans ambiguïté comme aïeule d'un changement à venir⁶⁰ –, Leclerc vit le passage vers le nationalisme québécois et en embrassa éventuellement la cause ouvertement. Il inspire par ailleurs directement la naissance du mouvement des chansonniers et des boîtes à chansons. Son engagement souverainiste « officiel » vient cependant sur le tard. Le militantisme nationaliste modéré étant considéré comme une caractéristique presque essentielle de l'institution chansonnière *québécoise* pour cette époque – ce serait, nous le verrons, le sens principal de son engagement, au moins jusqu'en 1980 –, cela exige des commentateurs voulant le placer « à l'origine même de cette prise de conscience du pays québécois » (Zimmerman, cité dans Naud 2002 : 5) qu'ils expliquent ce qui se présente comme une contradiction : Leclerc serait un précurseur du renouvellement du discours politico-culturel québécois – il « annonce *l'engagement de tout un peuple* à partir de 1960, dans le contexte de la Révolution tranquille » (Giroux, Havard et Lapalme 1996 : 40; je souligne) –, qui s'associe toutefois tardivement aux formes plus institutionnalisées que prend le mouvement⁶¹.

Bien que dès 1951, ses « crapauds chantent la liberté » (L'Hymne au printemps), la portée collective de ses chansons ne lui apparaît pas d'emblée. Pourtant, *celui qui met au monde la chanson québécoise* inspirera très tôt à ses émules une manière de s'inscrire parmi les autres (Perron 2007 : 30; je souligne).

⁶⁰ Le rôle de pivot qu'aurait joué la Bolduc, d'un traditionalisme paralysant vers une modernité *collective* bien « enracinée » et maître d'elle-même, est ainsi décrit par Guy Millière : « La mère Bolduc [...] fit oublier ce que ce repli [identitaire] avait de frileux, et le magnifia telle une relique offerte. Elle légitima les arriérations en même temps qu'elle fut la proue par laquelle celles-ci s'offrirent un avenir » (1978 : 8).

⁶¹ Que cela paraisse comme une difficulté pour les commentateurs ne signifie pas qu'il y ait une incohérence escamotée : on peut très bien imaginer qu'une personne et son discours viennent à symboliser quelque chose qu'il n'avait pas prévu, imaginé, réalisé ou même souhaité initier. C'est plutôt l'anticipation du sens de ses créations et la nécessité de la « conversion » de Leclerc (en même temps que sa signification) qui sont intéressantes ici.

Esprit frondeur, par devoir et solidarité pour son peuple, qui chante une joie de vivre dangereusement inconsciente, il évoluera de la chanson poétique traditionnelle, à base de nature, d'amour et d'humour, à la chanson de plus en plus engagée après 1970 (Tétu de Labsade 2001 : 400; je souligne).

Parce qu'il symbolise la naissance de la chanson québécoise, le début de la carrière d'auteur-compositeur-interprète de Félix Leclerc *doit être lié dès le départ* à la Révolution tranquille et au déploiement du néonationalisme québécois. Il doit les laisser entrevoir et en porter d'avance les thèmes de prédilection. Sorte d'avant-garde poétique d'abord un peu naïve, il « identifie, d'après Pierre Nault, les mêmes tensions, agents responsables et solutions potentielles que le mouvement souverainiste. Il tiendrait donc un rôle de leader et de mobilisateur et ferait œuvre d'idéologue » (2002 : 12). Par affinités, croisements, influences et concomitances, il annonce en même temps qu'il exprime les transformations sociopolitiques à venir. Au final, il personnifie assez aisément une certaine lecture du Québec moderne, son œuvre se laissant comprendre en accord avec cette interprétation aux moments opportuns.

2.1.4. La thèse du reflet

Les interprétations de la transition vers une chanson d'« auteur » reproduite et diffusée massivement⁶² et des parcours de La Bolduc et de Félix Leclerc mériteraient certes une discussion plus approfondie et nuancée que celle qui vient d'être avancée. Ces quelques paragraphes visaient à donner un aperçu des éléments donnant une prise durable à la construction narrative de la chanson québécoise et marquant irrémédiablement sa destinée. Ils constituent autant de repères d'authenticité référant à l'évolution d'un être culturel fortement associé à l'héritage canadien-français; ils constituent (plus ou moins à rebours) les premières marques d'une évolution conséquente, où sont approuvées, regrettées ou ignorées les pratiques selon qu'elles s'accordent

⁶² Sur le développement et l'impact de la structure bilingue des institutions publiques de radiodiffusion au Canada (CBC et SRC), voir les travaux de Michel Filion (1994, 1996).

ou non à l'esprit (toujours mouvant) de la chose. Dans sa version la plus condensée, la moins subtile peut-être, le récit se présente ainsi : lorsqu'elle émerge au début des années 1960, la chanson québécoise « se fai[t] porteuse des aspirations cruciales d'un peuple en train de se lever » (Millière 1978 : 4^e de couverture). Les auteurs, compositeurs et interprètes québécois exprimeraient ainsi avant tout une volonté collective et un mouvement populaire qui prennent conscience d'eux-mêmes.

Je nommerai cette interprétation fort répandue, déclinée de maintes façons et avec un degré de nuance variable, la *thèse du reflet*. Il s'agit de cette idée – lancée d'abord pour les chansonniers des années 1960, mais reprise pour leurs successeurs, non sans quelques difficultés et ajustements – selon laquelle l'âme et le discours des artistes de la chanson québécoise sont *en phase* avec ceux de la population (d'abord et surtout francophone) du Québec :

Conscients qu'il ne faut pas parler pour ne rien dire, les chansonniers soignent leurs textes, qui expriment le malaise profond d'une société qui se sent tout à coup devenir québécoise. [...] [Puis, sur la chanson en général :] *C'est ainsi que parle un peuple* qui ne s'étonne plus d'avoir une identité culturelle bien à lui. [...] La chanson, expression d'une culture populaire, permet à la collectivité d'exprimer librement et de mille manières l'âme d'un peuple d'autant mieux que le peuple la comprend et y trouve ses forces vives; elle permet à cette même collectivité de s'affirmer, de se détendre, voire de rouspéter. Elle permet aussi à l'individu de s'identifier, de se retrouver, de ne pas se sentir seul (Tétu de Labsade 2001 : 402, 414, 415).

Bien qu'elle soit le fait d'artistes « professionnels » de plus en plus connus et reconnus, la chanson apparaît ainsi comme un *art d'expression populaire*, à travers lequel parlerait le peuple. C'est probablement Bruno Roy, auteur prolifique sur la chanson au Québec s'il en est, qui a le plus appuyé cette idée dans ses lectures de l'histoire de la chanson. Pour lui, « la chanson est une manifestation populaire de la conscience collective. Elle est l'affirmation moderne de plus en plus précise de son unité ». Son histoire est « *notre* propre histoire, voire *notre* évolution en tant que peuple distinct et original » (1977 : 9, 11; je souligne).

La chanson québécoise est le témoin constant et la conscience historique d'une société avec les difficultés d'être et de s'affirmer. [...] Elle a appréhendé et exprimé l'inconscient d'un peuple. [...] La chanson

québécoise transcende l'immédiat pour affirmer l'essentiel de l'homme québécois, où dégagé de sa confusion historique, il pourra être lui-même, c'est-à-dire plus que lui-même (Roy 1978 : 230, 274).

Si, de ce point de vue, les artistes de la chanson prennent d'abord des allures de prophètes, ils se voient attribués cette clairvoyance sur le collectif surtout parce qu'ils sont presque instantanément entendus et confirmés par « le peuple ». Toujours d'après Roy, la chanson est

peut-être la plus profonde entreprise de parole, dont le mérite particulier est de *rejoindre tous les Québécois* (Roy 1991 : 185; je souligne).

Poursuivie par l'affirmation de son identité, la chanson québécoise, devenue publique, absorbe par le fait même les mouvements de conscience de ceux qui la faisaient, *mais aussi de ceux qui l'écoutaient* (Roy 1993 : 200; je souligne).

[E]n adoptant l'ensemble la chanson québécoise comme force d'expression d'une identité, le public en a fait (au sens combiné de *folk* et de *lore* : ce que le peuple sait) une création populaire (Roy 2008 : 17).

Les artistes de la chanson québécoise parleraient ainsi des gens québécois, aux gens québécois et pour les gens québécois. De son côté « [l]e public se reconnaît dans leurs chansons et leur sait gré de si bien lui renvoyer son reflet » (Tétu de Labsade 2001 : 402). Dans cette *écoute fusionnelle*, se confirmant notamment lors des spectacles à grand déploiement et des « grands rassemblements indépendantistes » (voir Aubé 1990), résiderait la dimension populaire de la chanson québécoise.

La thèse du reflet, ainsi comprise, représente le cadrage principal à l'œuvre dans l'institution de la chanson. Elle organise sa production dans les écrits sur la chanson au Québec. La création chansonnière au Québec est placée sous le signe d'une écoute *québécoise*, collective et largement consensuelle. La sanction « nationale » apparaît presque comme une mission; l'expression du nationalisme, comme le seul univers de légitimité possible. À moins d'être bêtement commercial parce que source de simple divertissement, le succès et la résonance de la chanson *s'expliquent* par sa mobilisation d'un sentiment national fortement ancré chez le peuple. Les chansons, pour les années 1960 à 1980 à tout le moins, paraissent finalement n'appeler qu'à ce type de lecture; composition et réception s'y résolvent sans reste.

Le concept d'« horizon d'attente » (Gaulin 1994, 2007; Chamberland et Gaulin 1994) permet de détacher la production chansonnière de l'écoute, de poser la question de la réception et de différer le moment de fusion entre un artiste et « sa » communauté. Il suppose aussi un déjà-là – situé historiquement, peut-être moins nécessaire – une commande tacite du public à laquelle répondra plus ou moins heureusement une chanson. De fait, ces « déjà-là » existent, d'une certaine façon, et se maintiennent précisément dans les récits comme celui de la chanson québécoise et, de manière plus diffuse, dans les diverses traditions, habitudes ou actualités culturelles d'un lieu et d'une époque. Dans le cas de la chanson, on pose cependant peu la question de leur diversité, de l'étendue potentielle des attentes, que l'on juge habituellement convenues sans pourtant les décliner toujours précisément. La dynamique dialogique, avec ses surplus, ses décalages sémantiques et ses ratés, est conséquemment largement occultée.

Comme nous le verrons dans la prochaine partie, en appliquant en boucle et d'avance les mêmes clés interprétatives générales, la lecture du reflet disqualifie ou escamote les éléments de la pratique chansonnière sur lesquels elle ne trouve pas prise; elle tend également à donner un sens univoque à ceux qui l'appuient. L'horizon d'attente limité et plus ou moins souple, en ce sens, agit comme une lentille convergente. Les sélections et mises en sens qu'elle opère servent précisément à établir la spécificité et l'authenticité de la chanson québécoise et, par là même, l'originalité, la validité et la force de la culture québécoise.

2.1.5. L'évolution d'une chanson authentique

Les cadrages et sélections opérées dans l'écriture des trames historiques de la chanson québécoise servent en général à appuyer l'idée voulant que le peuple québécois, depuis la Révolution tranquille, se soit reconnu et identifié à une chanson qui exprimait *d'abord et essentiellement* sa spécificité identitaire. Son évolution est racontée comme celle du discours

identitaire québécois⁶³, dont la dynamique serait marquée par la progression simultanée de l'authenticité, de l'ouverture et de la sérénité identitaires, toutes trois en germe dès l'émergence de la chanson québécoise.

Le discours sur la chanson québécoise, qui naît au début des années 1960, donne presque instantanément sens à l'apparition des boîtes à chansons et des chansonniers. L'authenticité des chansonniers, pour les commentateurs, ne fait aucun doute. Selon l'expression consacrée, ils « nomment le pays », ce qui veut dire, pour l'essentiel, évoquer l'hiver, la toponymie et autres réalités québécoises, utiliser le mot pays pour désigner le Québec. On met également l'accent sur le caractère poétique renommé des textes, qui rend compte du génie québécois. D'après Durand,

Cette valorisation des textes et de certaines thématiques a eu une incidence au plan culturel et identitaire. En répétant que les chansonniers utilisent le français d'une manière poétique, les journalistes montrent que la langue appartient bel et bien à la collectivité, qu'elle n'est pas seulement un héritage de la « mère-patrie ». Ils prouvent que les Québécois se sont pleinement approprié cette langue en l'utilisant pour évoquer le territoire, leur société et leurs aspirations (Durand 2005 : 107)⁶⁴.

Langue française, poéticité, patriotisme : voici à peu près les marques d'authenticité de la chanson québécoise pour cette époque et pour longtemps. La musique populaire francophone de l'époque – le yéyé –, au moins aussi appréciée de la jeunesse québécoise que la musique des chansonniers, est pour cette raison négligée dans la mise en sens de la chanson québécoise : « Chez elle, l'importance du texte est négligeable; d'où le caractère peu “national” ou local de cette chanson, à l'inverse de la chanson poétique. Les yé-yé n'inventaient rien. Ils copiaient. Ils suivaient un maître étranger. Parfois, ils écrivaient des chansons originales » (Roy 2008 : 35).

⁶³ Il s'agit de l'angle de lecture par excellence, voire incontournable, de la chanson : « An historical overview of the expression of Quebecois nationalism in *la chanson* indicates that the representation of Quebecois nationalism in music has evolved as Quebec society and culture have evolved » (Entwistle 1999 : iii).

⁶⁴ Durand remarque d'ailleurs, dans sa revue des écrits sur la chanson au Québec, que la tendance à relever d'abord la valeur *poétique* des textes chez les chansonniers et la valeur *commerciale* des productions dites populaires se traduit aussi dans les travaux universitaires (2005 : 10).

Seul lui est accordé le mérite d'avoir préparé la langue française à une musique plus rythmée, en prévision de l'avènement du *véritable* rock québécois (Drapeau 1993)⁶⁵.

Le renouvellement de la musique québécoise, au cours des années 1970, ne s'insère pas sans difficulté dans le chemin déjà tracé par l'interprétation du travail des chansonniers. Les influences musicales se diversifient et se confondent; poésie et arrangements rythmés, du reste, ne s'opposent plus aussi facilement. Cela pousse les commentateurs à nuancer les notions d'authenticité et de spécificité, bien qu'ils ne doutent pas qu'elles puissent s'appliquer aux nouvelles créations francophones. Par exemple, l'importation des sonorités « rock » – d'abord associées à l'univers musical anglo-saxon – prend, le sens d'une modernisation authentique et d'une appropriation québécoise de l'Amérique, notamment avec l'*Osstidcho* (1968); elles avaient pourtant valu peu d'éloges aux musiciens yéyés qui les avaient mobilisées quelques années auparavant (voir Chamberland 2002 : 703-704).

Cette musique a une valeur inaugurale pour la modernité de la chanson québécoise parce qu'elle a cherché, même si on ne l'a pas toujours compris, à consigner dans la chanson l'espace américain. Le rock de L'*Osstidcho* était une forme d'expression authentique. [...] Ce spectacle, vu comme une rhétorique de notre modernité, voire de notre américanité, *nous a fait passer de la chanson française à la chanson québécoise*. Survolant l'Amérique québécoise, ce spectacle est *la première métaphore transgressive de notre identité originelle* (Roy 2008 : 103, 130; je souligne).

La période antérieure, pourtant considérée comme l'âge d'Or de la chanson québécoise, se retrouve légèrement déclassée; la quête d'authenticité des chansonniers, en tout cas, a pu être portée plus avant par les artistes émergents de cette époque. Elle paraît ainsi, par contraste, trop traditionnelle et, dans une moindre mesure, trop dépendante de la reconnaissance française ou de ses standards anticipés; elle n'assume pas suffisamment les réalités esthétiques d'ici. Il s'agit bien ici d'un ajustement – et non pas d'interprétations divergentes sur le sens à donner à certaines

⁶⁵ William Straw soutient qu'il serait plus juste de parler de « deux modèles de musique nationale » : la chanson à texte, qui se retrouve assez rapidement chapeautée par les multinationales du disque, et la musique populaire qui, bien qu'étant « la plus banale et la plus commerciale des musiques [crée néanmoins] ce riche réseau de liens à travers lequel une culture nationale se raffermirait » (2002 : 83).

périodes historiques constituées de la chanson – puisque ces propos sur chaque « époque » se succèdent dans les mêmes ouvrages. Ce n'est pas par ailleurs une incohérence franche : le récit s'attache plutôt aux transformations de la chanson comme à une évolution « racontée comme l'histoire d'une lutte pour trouver sa propre voix » (Straw 2002 : 83). La chanson authentique, puisant à la même source, est toujours plus assurée. Les nouveaux venus tirent le meilleur du travail de leurs prédécesseurs, qui demeurent d'ailleurs pertinents, tout en inscrivant avec plus d'audace et de confiance la spécificité du génie québécois parmi les cultures modernes.

Bien que les artistes de la chanson soient fortement impliqués dans les manifestations nationalistes au courant des années 1970, il semble également plus ardu de poser « le pays » comme thème par excellence de leurs compositions ou comme *le* message à entendre. Le propos des chansons est de toute évidence diversifié; l'engagement ne se résout plus dans le « raccourci idéologique » qu'est le « nationalisme univoque » (Roy 1993 : 204) :

Ce qui a changé dans la chanson québécoise, c'est *qu'elle ne renvoie plus à une image figée de nous-mêmes. Elle ne fixe plus des identités convergentes qui empêchent les gens d'évoluer.* Un constat s'impose : il n'y a plus de courant. Les tendances sont multiples. La chanson ne porte plus de drapeau mais appuie des valeurs; elle ne secoue plus des symboles mais tente de secouer les gens (Roy 1993 : 212-213; je souligne).

Le discours identitaire des années 1970 est ainsi présenté comme résolument ouvert. Il n'a plus la même ascendance hégémonique sur les créations, qui s'ouvrent à d'autres questions dites « sociales » : « Leur message : le Québec, désormais, ne peut plus se permettre d'être une culture close » (Roy 2008 : 176). Les artistes de cette décennie seraient à l'origine d'une rénovation bien sentie de l'identité québécoise, comme l'avaient été par ailleurs les premiers chansonniers, lors de la décennie précédente, pour l'identité canadienne-française.

La chanson poursuit ainsi sur la même lancée affirmationniste tout en gagnant en subtilité et en multipliant ses points d'engagement. Au nationalisme chanté vient s'ajouter le discours associé à la contre-culture⁶⁶. Les thématiques changent, mais le même aura collectif demeure :

[De 1969 à 1978,] la chanson reprend sa place *sans se sentir dorénavant en service national commandé*. Plus fragile, plus fragmentée, mais davantage sollicitée par toutes sortes d'avenues, *moins dépendantes de l'horizon d'attente*, la chanson s'inscrira dans des nouvelles valeurs sociales et refera autrement un imaginaire partagé entre le rêve et la réalité (Chamberland et Gaulin 1994 : 15-16; je souligne).

La référence à un horizon d'attente nécessairement nationaliste, de la pression duquel les artistes auraient réussi à s'affranchir sans pour autant le délaisser, indique bien que la signification originelle de la chanson québécoise – celle qui est anticipée – est liée à la question politique de l'identité québécoise. Les années 1970, en chanson, sont ainsi synonymes de diversification, mais aussi (et peut-être surtout, en dernière instance) d'un nationalisme pleinement assumé. La participation des artistes aux grands rassemblements sociopolitiques de l'époque, dont la plupart sont vus comme en rapport, de près ou de loin, avec la « question nationale » (voir Aubé 1990), complète le sens d'une création effervescente, allant dans toutes les directions. Le public étant au rendez-vous, cette diversité n'illustre que mieux les multiples facettes d'un peuple malgré tout soudé, uni et fier. Tout devient l'expression profonde d'un peuple en marche; par exemple, Robert Léger dira de son propre groupe, Beau Dommage : « Et comment ne pas voir, dans le mariage émouvant et lumineux des trois voix du groupe, un symbole du Québec d'alors qui, unissant ses différences forme un tout supérieur à la somme des parties? » (2003 : 81).

Cette osmose entre le Québec et ses artistes se maintient plus ou moins jusqu'au référendum de mai 1980. Au lendemain de la défaite du Oui, l'histoire d'amour entre la chanson québécoise et sa collectivité vit ses premiers moments sombres. Les ventes de disques et de billets de spectacle, après des années de croissance extraordinaire, chutent tragiquement (voir

⁶⁶ Par exemple, toujours sur l'Osstidcho : « Quant aux chansons de Charlebois, il faut situer leur analyse dans un contexte élargi à la contre-culture plutôt que dans le contexte précis de la question nationale » (Roy 2008 : 124).

Brunet 1998 : 4-6). Cette défection du public s'explique, dans la plupart des récits, comme une conséquence directe de l'échec référendaire et du rejet collectif de l'être québécois, après tant d'années de célébration : « Le syndrome post-référendaire affecte à peu près toutes les disciplines artistiques. Le public, victime d'une indigestion de fleur de lys, rejette l'identité québécoise, qu'elle se manifeste sous la forme de littérature, de cinéma ou de théâtre » (Giroux, Havard et Lapalme 1996 : 133). La crise économique qui sévit n'aide en rien l'industrie musicale québécoise, qui vit des moments dramatiques⁶⁷. On remarque par ailleurs que les productions québécoises, moins nombreuses à paraître chaque année, n'évoquent plus la communauté :

Tout semble craquer. Les produits anglo-américains profitent de cette turbulence et envahissent de nouveau le marché québécois. [...] Les chanteurs québécois ne chantent plus au nom de la collectivité. Michel Rivard de Beau Dommage, Richard et Marie-Claire des Séguin, [Raoul] Dugay et [Robert] Charlebois chantent l'individu, l'intimité [...] (Giroux 1984 : 169).

Montréal devient à la même époque une capitale de la production et du remixage de musique disco, genre culturellement aseptisé et « mondialisé » par excellence (voir Straw 2002 : 836-838).

La lente reprise de la chanson est marquée par l'émergence de nouveaux talents, qui se joignent à l'ancienne garde. Ensemble, ils continuent d'explorer le thème de l'appartenance du Québec à l'Amérique (Tétu de Labsade 1991). Les interprètes, personnages toujours secondaires de l'histoire de la chanson – au sens où ils (mais surtout *elles*) en structurent moins fortement le récit – gagnent également en reconnaissance (Grenier 1993). Le cas de Céline Dion prouve qu'ils peuvent représenter, malgré les contestations et le sarcasme, le talent québécois et être source d'identification populaire (Demers 1999; Grenier 2000). Enfin, la musique des vingt dernières années est marquée par l'émergence de partiques métissées, des « musiques du monde » locales

⁶⁷ Si la plupart des commentateurs donnent le syndrome post-référendaire comme facteur déterminant de la crise du disque au Québec, Straw souligne que le rock national de plusieurs pays s'est effondré précisément au même moment, « à cause notamment de deux facteurs conjoncturels. Le premier a été la crise économique qu'a connue l'industrie du disque après 1978, crise qui a entraîné une réduction des investissements faits par les grandes multinationales dans les musiques nationales en dehors de l'axe Angleterre-États-Unis. Le second, vraisemblablement, a été l'émergence de la musique punk et des styles qui lui étaient apparentés, car ils ont fractionné l'auditoire rock [...] » (2002 : 836). Pour une étude comparée de la crise du disque, voir D'Angelo (1989).

et de la culture hip-hop notamment, qui viennent ébranler, au moins en principe, ce que l'on entendait jusque-là par chanson québécoise (Chamberland 2002 : 713).

Depuis quelques années, les collaborations s'intensifient. [...] [I]l serait impossible, sur les récents albums parus, devant une telle floraison de styles empruntés à toute la planète, de prétendre recenser précisément toutes les influences d'ailleurs... Si, pendant des siècles, la société québécoise a vécu repliée sur elle-même pour préserver sa langue et sa culture, cet exubérant métissage est peut-être l'un des signes les plus convaincants d'une affirmation sereine de son identité (Léger 2003 : 134-135).

Ici encore, le déploiement discursif de l'identité québécoise dans la chanson franchit une étape, tout en étant franchement ancré dans ce qui se dessinait depuis une quarantaine d'années. L'ouverture était déjà un aspect important de la chanson québécoise : « les chansonniers des années 1960 ou les groupes des années 1970, porte-étendards du pays, de l'idée d'indépendance, ne verront pas le nationalisme autrement. Leur “nous” est inclusif, ouvert sur le monde, tout en reconnaissant l'importance des racines » (Perron 2007 : 32). Or, la diversité, l'échange, le métissage « heureux » (voir Harel 2007b : 21) et une conscience « mondialisée » sont précisément les attributs du dynamisme du paysage musical québécois contemporain.

Qu'on place cette nouvelle mutation sous le signe de la redéfinition des identités locales à l'ère de la globalisation (Entwistle 1999) ou, plus prosaïquement, « des changements démographiques et culturels de la population québécoise de l'époque actuelle » (Alarie 2008 : 13), il paraît clair que la chanson actuelle ne peut plus se comprendre simplement à travers les schèmes qui l'ont caractérisée historiquement.

[N]ous observons en chansons *les différences marquées entre les composantes traditionnelles et récentes de l'identité exprimée*. La chanson québécoise engagée de la période actuelle compose nécessairement avec les présences autochtones, anglophones et immigrantes et donne à entendre une identité appelée à se transformer. [...] [L]'enjeu du projet politique d'émancipation, s'il en est un, ne serait plus tant la question identitaire tel qu'on l'affirme depuis les chansonniers, mais bien davantage le mode de vivre-ensemble et partant, les pouvoirs nécessaires à son développement (Alarie 2008 : v; je souligne).

La chanson, encore aujourd'hui, serait par conséquent au diapason des transformations de l'identité québécoise. De plus en plus d'artistes se réclamant d'héritages autres que canadien-

français viennent *s'y inscrire* et redéfinir les traits caractéristiques de la culture populaire. Malgré l'apparente rupture d'avec les « années nationalistes » – qui elles-mêmes étaient placées sous la double enseigne de l'authenticité et de l'ouverture sur le monde – l'époque contemporaine de la chanson est toujours liée intrinsèquement à l'identitaire québécois, qui s'y manifeste. Non moins que les périodes antérieures, elle est le symbole dense de la communauté politique québécoise; la diversité sociale et culturelle du Québec converge, encore aujourd'hui, à travers sa chanson.

En définitive, l'évolution de la chanson québécoise est présentée comme un procès politico-identitaire où l'authenticité, la représentativité et l'ouverture de la chanson illustrent celle d'une identité québécoise en déploiement. Chaque période ne semble correspondre à elle-même qu'en contraste avec les nouveautés flagrantes (et également légitimes) de celle qui la suit. Les ruptures et transformations sont élucidées en dernière instance comme des continuités conséquentes, presque attendues. *Elles se résolvent sous un même nom*, celui de *la chanson*, dont les critères et déclinaisons se renouvellent pour ne pas laisser se dérober des manifestations qui doivent lui appartenir. L'authenticité, la spécificité et la cohérence culturelle québécoise s'affirment ainsi toujours dans la chanson, dans la mesure où elle est représentative d'une ouverture et d'une diversité *caractéristiques* de l'identité québécoise. L'institution réaffirme ainsi constamment sa légitimité.

Cette orientation constante du récit de la chanson québécoise, malgré la variété et l'imprévisibilité des créations qui ont constitué le corpus de ce qui a été chanté au Québec, trouve sa source et sa motivation dans ce qui pourrait être considéré comme la cause historique de la chanson québécoise : le maintien d'une culture francophone en Amérique. Cette perpétuation est, dans l'optique du nationalisme québécois, très fortement associée au territoire du Québec et à la souveraineté d'un État québécois. La série Langue-Culture-Peuple-Autodétermination-État, largement tenue pour pleine, continue et allant de soi, donne le ton général à l'engagement

identitaire dans la chanson. Seulement, elle pose problème lorsqu'il s'agit de rendre compte de la conflictualité potentielle de chansons voulues comme critiques.

2.1.6. Francophonie, territoire et politique

La chanson québécoise n'est pas seulement composée et diffusée au Québec. Telle qu'elle a été définie comme institution discursive, *elle est d'abord et surtout francophone*. Elle est *d'emblée engagée* par le seul fait d'être en français, parce qu'elle porte une signification existentielle, celle d'une culture distincte en Amérique du Nord déterminée à survivre :

parler français fut toujours un choix, l'affirmation d'une appartenance, l'affirmation de sédiments coupés, mutilés, à oublier pour les refondre et s'en refaire Changer fut toujours plus qu'un choix comme une nécessité vitale, celle de ne pas vivre courbés, anéantis, celle de ne pas devenir les nègres blancs du Canada, celle de pouvoir encore se dire, et pour se dire, de se souvenir, de s'identifier (Milhère 1978 : 16)

Si les créations en langues autochtones ou étrangères sont épisodiquement inscrites dans le récit de la chanson québécoise contemporaine, sa trame reste celle de la vitalité de la production francophone. Les chansons anglo-québécoises sont souvent, au moins tacitement, considérées comme des productions étrangères à la culture québécoise; leur exclusion semble aller de soi :

D'entrée de jeu, nous n'avons pas retenu la chanson qui se pratique en langue anglaise Elle se manifeste d'ailleurs en marge du champ de production relativement autonome que constitue la chanson francophone québécoise Il nous a semblé indispensable de bien délimiter cette chanson québécoise, quitte à rappeler les relations multiples qu'elle entretient avec la chanson anglo-américaine en général et la chanson francophone en particulier, notamment celle de la France (Giroux, Havard et Lapalme 1996 : 7)⁶⁸

Les pratiques francophones, par ailleurs, n'ont pas toutes le même poids dans cette histoire; à ce titre, le multilinguisme et le français à l'accent métissé de la « génération hip-hop », s'il est

⁶⁸ Alarie, dans le but de « dresser un portrait plus réaliste et de trouver de nouvelles pistes afin de reconsidérer l'identité québécoise » (2008 : 4, je souligne), plaide précisément pour une approche tenant compte de « toutes les manifestations chantées qui ont eu lieu au Québec, sans distinction de langue ou d'origine » (*idem*) Dans cette perspective, le pluralisme chante marquant la période contemporaine indiquerait une reformulation sensible de l'identité collective, dans sa forme comme dans son contenu Dans la mesure où on chantait en d'autres langues que le français au Québec bien avant la relative reconnaissance qui est actuellement accordée aux pratiques anglophones et allophones, on peut supposer que leur inclusion (voire leur apparition) dans la définition de la chanson doit être précédée par certaines démarches d'inscription ou d'habitations opérées par diverses instances de l'institution

largement marginalisé dans les débats sur la régulation de la langue française au Québec et le « nationalisme unilingue québécois » (Sarkar 2008 : 40), semblent se frayer un chemin dans la narration récente de la chanson québécoise. Cette musique y prend place dans le balancement entre les thèmes de l'« inscription » ou de la rénovation identitaire et de la subversion franche ou la remise en question des schèmes de mise en valeur de la chanson. Ainsi, la popularité grandissante de cette musique, d'un point de vue majoritaire, « élargi[t] l'idée de ce que doit être un Québécois » et « nous donne à réfléchir sur l'appartenance nationale qui a longtemps servi à définir la musique populaire » (Chamberland 2002 : 713). Elle peut également remettre en question le discours sur l'expression de l'unanimité et de la « cohésion sociale, politique et culturelle » québécoise en chanson : « le hip hop s'en prend à ce discours hégémonique et adopte une position de revendication pour les laissés-pour-compte de la société : les jeunes, les minorités ethniques et les marginaux cherchent à faire entendre leur voix » (Chamberland 2000b : 75)⁶⁹.

Si la chanson québécoise est *d'abord et surtout francophone*, elle est aussi, faut-il le rappeler, *québécoise*. Les rares travaux québécois risquant le cadrage de l'Amérique francophone n'y échappent pas : dans leur association au néonationalisme, les chansons francophones produites au Québec sont liées à l'histoire de ce territoire comme à un pays à posséder.

On ne pourrait concevoir en effet une francophonie américaine sans l'un et l'autre de ses appuis territoriaux. Pour qu'une culture ait des chances de se dire sans aliénation ou sans occultation, il faut qu'elle puisse répondre d'elle-même sans interférence, surtout sur un continent qui l'a souvent trahie, qui parle une langue également prestigieuse par sa bibliothèque et sa présence dans le monde. En tout cas, la chanson québécoise, elle, a fait son indépendance; comme la poésie, elle a nommé le territoire, elle est passée de la *canadienne francitude* (notion littéraire) à la *québécoitude*. Il reste à l'Histoire la possibilité de s'ajuster à la réalité (Gaulin 1994 : 107)⁷⁰.

⁶⁹ « Bien installés dans le confort du pouvoir relatif de l'emploi, les gens [des générations précédentes] font la sourde oreille au rap parce qu'ils n'y retrouvent plus les éléments unificateurs de ce ciment social grâce auquel tous les rêves et les espoirs étaient permis, même celui de se doter d'un pays » (Chamberland 2000b : 75). Ici, le phénomène hip-hop semble incompatible avec la lecture unanimiste qui aurait dominé depuis les années 1960.

⁷⁰ Ce texte de Gaulin est le seul, dans le corpus à l'étude, à discuter de manière significative de la francophonie québécoise comme d'une variante des francophonies américaines. Elle est présentée beaucoup plus souvent comme

L'analyse de l'« américanité » dans la francophonie chantée au Québec équivaut également à une réflexion sur le rapport du Québec lui-même, comme entité francophone, à l'Amérique :

c'est à l'avantage du Québec qui peut posséder l'Amérique alors que l'Amérique anglo-saxonne ne peut pas posséder le Québec. Les chansonniers québécois [dans une acception élargie : les auteurs-compositeurs-interprètes des années 1980] font ainsi à partir du pays natal un retour au pays originel (Tétu de Labsade 1991 : 101).

La mise en récit du phénomène chansonnier est ainsi tout acquise – à l'exception des quelques intrusions autochtones, immigrantes et, plus rarement, anglophones – à l'adéquation entre nation québécoise (francophone et basée sur l'héritage canadien-français⁷¹) et territoire québécois.

Cette association forte entre langue francophone, culture distincte et autodétermination du peuple québécois, dans la construction de la chanson québécoise, influence la définition, explicite ou sous-entendue, qui est donnée de l'engagement politique : *la* lutte politique des artistes de la chanson est avant tout une lutte nationale⁷². Dans son étude de la participation politique des artistes de la chanson de 1960 à 1980, Jacques Aubé remarque que l'indépendance « regroupe cinq des sept types d'intervention [sociopolitiques] », qui excluaient cependant les « spectacles-bénéfices au profit d'*organismes théoriquement apolitiques* (féministes, homosexuels, écologistes), ou encore d'œuvres de charité » et les collectes de fonds « dont les objectifs se veulent purement humanitaires » (Aubé 1990 : 21, 111; je souligne). L'implication de « la “milice” artistique » en faveur de « l'unique solution à apporter à la question nationale » doit idéalement rester pure et ne pas céder à l'appel des « sirènes du “bon-ententisme” » (*ibid.* : 79-

la francophonie américaine : pour le dire avec Roy, « cette Amérique chante en québécois » (1978). Le récent collectif de Bizonnai et Prévost-Thomas (2008), *La chanson francophone engagée*, est composé de communications sur la chanson au Québec et en Europe.

⁷¹ Réfléchissant sur la place de la culture hip-hop, Sarkar désigne ces sous-entendus par le terme plus tranchant de « Québécoïcité », qui « englobe les deux dimensions absentes du discours identitaire officiel, c'est-à-dire la couleur de la peau et l'accent en français. La “Québécoïcité” se situe à l'intersection du vu et de l'entendu » (2008 : 32).

⁷² Type d'entreprise plus marginale, *De lutte en turlutte. Une histoire du mouvement ouvrier québécois à travers ses chansons*, édité par Pierre Fournier (1998), propose plutôt de lire la mise en récit des luttes des travailleurs québécois à travers un certain corpus de chansons. Il n'est pas rare par ailleurs de voir dans les guides de la chanson une segmentation thématique que la trame explicative principale ne recouvre pas (voir par exemple Bégin 1993).

80); tout engagement ignorant les lignes de partage entre fédéralistes et souverainistes demeure suspect, toute « collaboration » paraît aberrante devant l'évidence de la tâche politique première. Les propos non nationalistes sont vus comme exprimant des préoccupations personnelles plutôt que collectives. Les artistes « priviligi[eraient alors] l'approche sociale plutôt que politique » (Giroux, Havard et Lapalme 1996 : 134; voir aussi Giroux 1984). Cet engagement « social », bien que valorisé par les commentateurs, n'apparaît jamais aussi primordial que le discours nationaliste : « On y trouve, en filigrane, le refus d'un conformisme bourgeois, un désir d'affirmation encore flou mais vibrant [...]. Mais l'apport le plus significatif des chansonniers aura été d'exacerber le sentiment national » (Léger 2003 : 56)⁷³. Bien qu'elle soit prise en compte et encouragée dans les récits, l'implication autre que nationaliste influence peu la mise en sens principale de la chanson québécoise, qui « est traversée par ce système global de concepts dominé par cette idée majeure de notre histoire : mettre le pays au monde » (Roy 1991 : 152)⁷⁴.

Cela dit, les narrateurs de la chanson québécoise se méfient d'une trop grande proximité des artistes et de *la* politique – celle des politiciens. Ils questionnent ainsi – particulièrement après le référendum de 1980, synonyme de déceptions, parfois de trahisons – la confiance peut-être trop grande que les artistes ont accordée à la classe politique, toujours cible de soupçons. Leur présence constante dans les événements liés de près ou de loin à la « cause nationale », si elle participe d'un enthousiasme sincère, ne paraît pas, après coup, comme profitable pour les chanteuses et chanteurs québécois : « la chanson est présente partout, dans tous les

⁷³ Le passage d'une description qui se veut exhaustive du propos des artistes à une évaluation de *leur contribution*, qui serait liée d'abord et avant tout au renforcement d'un certain discours identitaire, paraît exemplaire du recouvrement régulier des œuvres et de leur réception anticipée opérant la reproduction du discours sur la chanson.

⁷⁴ Durand remarque à ce titre la difficulté pour les journalistes à évaluer la portée d'un engagement non nationaliste, par exemple chez Claude Dubois : « L'expression de cet humanisme universaliste de gauche est perçue comme une forme de contestation, mais comme il ne s'agit pas de nationalisme, il est peu fréquent que la presse artistique mentionne cette contestation et encore plus rare qu'elle la qualifie d'engagement [...] Le fait que Claude Dubois se définisse comme un chanteur conscientisé et politisé sans être nationaliste semble finalement confondre la presse artistique, qui paraît avoir de la difficulté à le juger et à le classer » (2005 : 35).

rassemblements populaires (la Fête nationale, la Chant'Août) et dans toutes les manifestations politiques. Encore ici, nous sommes en droit de se demander [sic] laquelle, de la politique ou de la chanson, a le mieux servi la cause de l'autre » (Giroux, Havard, Lapalme 1996 : 96). La chanson, si elle est chose nationale, doit rester autonome quant aux jeux des politiciens – même les chefs nationalistes –, au risque d'y perdre sa vitalité, son intelligence, sa pertinence. On lui reproche ainsi une trop grande complaisance, après l'élection du Parti québécois, envers les gens au pouvoir, une soumission qui la fait outil du marketing politique du camp du Oui :

[A]près 1976, la chanson québécoise prend une teinte œdémateuse; elle est « gonflée » par un excès de fierté et inconsciente du fait que, entre le chant patriotique et le nationalisme de propagande, il n'y a qu'un petit pas (Aubé 1990 : 78-79).

[L]a chanson québécoise a-t-elle été véritablement une échappatoire à l'oppression coloniale? N'a-t-elle pas été un commerçant du nationalisme à rabais, un marchand d'identité comme d'autres sont marchands de cigarettes? (Roy 1993 : 209)

À même les récits typiques sur la chanson québécoise, la trame de l'unanimité d'une chanson nationale montre ainsi quelques apories. Les commentateurs à l'étude connaissent l'histoire de la chanson dans ses moindres détails; surtout, on le devine, ils sont profondément attachés à ces chansons, à ce qu'elles disent, évoquent et laissent espérer. L'« instrumentalisation » de la chanson dans les campagnes nationalistes – au cours desquelles les artistes ont beaucoup donné et, au final, très peu gagné – ne peut alors qu'être condamnée. Si les artistes de la chanson québécoise sont vus, en quelque sorte, comme les porte-parole de la volonté unanime d'émancipation et d'autodétermination du peuple québécois, leur compromission autour de « vraies » activités politiques, avec les sacrifices pragmatiques que de telles activités électorales supposent, paraît les en éloigner. L'anticipation d'une communauté politique à *venir* entendue – l'État-nation indépendant des Québécois, lieu collectif d'émancipation – dont sont investies les principales figures institutionnelles de la chanson, vient

se buter aux aléas de délibérations, tractations et décisions politiques toujours complexes. Ce qu'on a toujours entendu et vu advenir dans *la chanson* est sans cesse déçu par l'issue d'événements qui auraient dû être décisifs.

En définitive, la « thèse du reflet », paradigme maître des récits sur la chanson québécoise, suppose la formation et le déploiement nécessaires d'une culture et d'une identité québécoises viables et authentiques (historiques ou socialement représentatives) mises en scène dans la chanson. Elle incite les auteurs y adhérant à opérer des sélections et mises en forme passablement contraignantes. L'unanimité et le caractère d'abord collectif portés par cette idée laissent peu de marge de manœuvre pour rendre compte de la complexité des engagements et des significations dans le domaine de la chanson. Cette lecture exige non seulement une mise en valeur fort inégale des divers phénomènes chansonniers au Québec, mais elle tend à ramener toute discussion de la question nationale à l'avènement univoque d'un État québécois souverain, qui demeure *la* signification politique de la chanson. Alors que cet objectif est à court terme mis à mal par les résultats référendaires, l'idée que la chanson québécoise est l'expression légitime d'une communauté nationale n'est jamais abandonnée. Différentes inscriptions et habilitations sont opérées au fil du temps, frappant les pratiques du sceau de l'authenticité et de la spécificité québécoise et en faisant ses fiers représentants. L'étude des propos de Gilles Vigneault sur les sens de son engagement permettra de problématiser plus avant à la fois l'engagement initial dit unanime et univoque des artistes de la chanson et les ruptures thématiques supposées dans l'engagement chansonnier. Elle servira à aborder le rôle de l'artiste en société tel qu'il est perçu par un poète qui se frotte avec récurrence à cette question depuis une cinquantaine d'années.

2.2. GILLES VIGNEAULT. LA CHANSON, « MIROIR DE POCHE » DES « GENS DE MON PAYS »

2.2.1. Remarques préliminaires

On n'a pas toujours tant à dire que l'on croit. Mais c'est parce qu'on a toujours l'impression qu'il y a quelqu'un à qui on ne l'a pas dit. Et on a raison : il y a toujours quelqu'un à qui on n'a pas dit ce qu'on avait d'important à dire sur la terre. Et ce qu'on a d'important à dire, ça se résume à très peu de mots; et beaucoup de gens l'ont dit avant nous. Mais on a la preuve qu'ils n'ont pas été écoutés. Alors, on recommence.

Gilles Vigneault (Contact TV 2007)

Depuis le début de sa carrière, à l'aube des années 1960, Gilles Vigneault fait partie prenante des narrations sur la chanson québécoise. Il n'y figure pas seulement comme un (grand) artiste parmi les autres; son vocabulaire, ses thématiques et les interprétations de son œuvre structurent fortement les récits. Si la chanson est à l'image du peuple québécois, l'œuvre de Gilles Vigneault est emblématique de la chanson dans son ensemble – de son âge d'Or certes, mais aussi de son héritage et de son empreinte sociopolitique. Par recoupement, « Vigneault et le Québec s'inscrivent dans une même image » (Rioux 1969 : 5). Le poète semble ainsi porter en lui et représenter l'essence de la société québécoise, en même temps que ses possibilités.

Petit à petit, le cadre s'estompe, l'homme apparaît, poète et chanteur, bien sûr, mais aussi, mais surtout, porteur de l'espérance d'un peuple, « crieur public ». Et ce cri du Québec, qui donc peut l'ignorer? [...] Pour beaucoup, des deux côtés de l'Atlantique, Gilles Vigneault, c'est plus qu'un Québécois, [...] c'est le Québec! Au fil de ces pages, derrière l'homme, par l'homme surgira le pays. Par touches successives, la Belle Province se construira, se révélera (Barbry 1978 : quatrième de couverture).

Vigneault n'a eu de cesse de nuancer, corriger ou refuser ces hommages qui lui sont servis depuis ses premiers disques, non seulement par humilité, mais parce qu'ils lui paraissent souvent réduire à bien peu de choses son propre engagement. Il exprimait récemment cette impression de ne pas toujours avoir été écouté ou compris : « [O]n nous réduit souvent à notre apparente simple expression. [...] [Q. : Quand donc cette expression réductrice a été la plus désagréable?] Au référendum. [En 1980?] Aux deux référendums. S'il y en avait un troisième, ça serait la même chose. » (De Repentigny 2008 : 12). Or, les propos de Vigneault donnent certainement prise à des

lectures osmotiques de la communauté politique québécoise, où l'« indépendance » apparaît comme une fin ultime et entendue, ne serait-ce que par l'omniprésence du mot « pays » et par son recours, en certaines circonstances, à des explications à penchant essentialiste de la situation historique du peuple québécois. Ils attestent ainsi des tensions et difficultés qu'il y a à porter un discours comportant d'importantes touches pluralistes au cœur de l'institution de la chanson.

Il ne s'agira pas ici d'extraire *le* sens des propos de Vigneault ou de rendre enfin justice à un message mal entendu depuis toutes ces années. D'abord, les commentateurs de l'œuvre du poète l'aiment et la connaissent trop bien pour l'interpréter bêtement ou en abuser sciemment. Ils rendent compte de manière sensible d'un travail riche et nuancé, bien que la recherche de la « québécity » exprimée y soit la plupart du temps posée avec une certaine presse. Cela reflète sans doute la complexité (voire l'ambiguïté) des explications du principal intéressé sur le sujet, en même temps qu'une appréhension forte de la part des lecteurs⁷⁵. Ensuite, vouloir réduire à *un* sens un si grand nombre de paroles porterait atteinte à la fois aux dimensions *dialogiques* et *plurielles* qu'il attribue lui-même à l'interprétation⁷⁶ et aux fluctuations d'un discours qui se « maintient » depuis près de cinquante ans. De l'aveu même de l'auteur, les thèmes et positions sont d'une formidable récurrence sur cette période : « Je me répète autrement. Moi, j'insiste. Tout le monde se ressemble soi-même, et comme personne n'écoute vraiment, alors il faut répéter autrement » (Presse canadienne 1978 : A10). Pour faire honneur à l'entreprise cependant, il faudrait parler de la persistance de *questionnements* – portés autant par l'auteur que par ses interprètes (dont, au premier chef, ceux qui l'ont directement interrogé). Les réponses n'y ont pas toujours le même ton, mais les éléments à concilier restent les mêmes. Enfin, s'il devait y avoir

⁷⁵ Voir par exemple ce que dit Roy sur l'homme *québécois* et l'homme universel chez Vigneault (1997 : 10, 12).

⁷⁶ « C'est que le poème a des milliers d'interprétations, qui sont toujours les bonnes. La bonne n'aurait pas de sens, ou alors ce serait celles de l'auteur qui, même si elle *passé*, correspondra encore à une vision de l'intérieur, pas de l'extérieur » (dans Martel 1983 : E1).

une « philosophie » pleine et cohérente à extraire du cheminement de Vigneault, il faudrait prioritairement la chercher dans ses œuvres plutôt que dans ses entretiens⁷⁷. Les échanges étudiés, s'ils ne représentent peut-être qu'un appendice des activités artistiques du poète⁷⁸, permettront à tout le moins de cerner les nœuds autour desquels les significations politiques de ces activités, presque indistinctement, se sont développées et ont été discutées.

2.2.2. Nommer, une pratique anarchique

Cette section, en plus d'aborder la question de la fonction de la chanson et des auteurs-compositeurs-interprètes telle que Vigneault la perçoit, servira à poser quelques pistes interprétatives qui permettront subséquemment d'éclairer ce que dit Vigneault sur la culture, le pays et la politique. Des éléments qui seront présentés, plusieurs seront laissés un instant en plan, comme une idée déposée au passage et qui prendra davantage sens plus loin. C'est que Vigneault a un don pour tout pondérer et mélanger, encore et encore. Cela peut apparaître comme le signe d'une inscription qui sera décrite comme *volontaire et nuancée, parfois même ambivalente et tiraillée*. On pourra retenir de cette partie, à partir de l'expression « nommer les gens de mon pays », que le poète semble vouloir d'abord faire parler *des gens*, là où on s'est souvent empressé de n'entendre que *le pays*.

L'interprétation que Vigneault donne du rôle de la chanson pour la société québécoise présente d'évidentes familiarités avec les interprétations étudiées précédemment, notamment en ce qu'elle propose une métaphore rappelant la thèse du reflet : la chanson « comme miroir (de poche) ». Cette image est au centre d'une compréhension de l'activité chansonnière comme *une*

⁷⁷ « Ce que j'ai de meilleur à dire c'est [sur scène et sur disque] que je le dis [...]. En scène, on montre un peu de son âme. Cela me semble plus difficile en entrevue, en ce qui me concerne » (dans Barbry 1978 : 135)

⁷⁸ Une lecture des œuvres de Vigneault suivant les mêmes questions mènerait fort probablement à des conclusions similaires – à tout le moins à des lectures compatibles. Plusieurs passages de l'ouvrage de Donald Smith (1984), par exemple, présentent déjà des affinités profondes avec mon propos.

entreprise de communication, de dialogue; par le fait qu'elle *nomme* l'artiste et ses semblables, elle espère déboucher sur une certaine forme de *reconnaissance mutuelle*.

La chanson, dans l'histoire récente du Québec, c'est vraiment [...] le miroir de poche qui nous a permis de nous voir [...]. C'est un miroir qui n'arrive pas, à mon sens, à nous regarder de façon collective assez efficacement. Mais de façon individuelle, c'est très efficace... [...] [S]i je voulais exprimer sur le plan collectif les Québécois, j'aurais plus de chansons à écrire sur des personnages. [...] [J']ai eu envie de les nommer, nommer en fait les gens de mon pays. C'était une tendance vers le nommer collectif, nommer l'autre pour être reconnu soi-même, c'est toujours ce que fait celui qui écrit (Vigneault 2000 : 12-13).

Dans un premier sens – encore très près de la thèse du reflet –, la chanson est considérée comme un miroir parce qu'elle déploie un imaginaire auquel le public s'identifie, qu'il reconnait et qui résonne en lui. Cette identification représente une manifestation spontanée, plus ou moins consciente ou volontaire, contre un certain impérialisme culturel : « Nous avons subi les montreurs de monde d'ailleurs. Puis nous avons décidé d'avoir nos montreurs du monde d'ici. Le public a été enchanté de se découvrir. Il s'est reconnu » (dans Gagné 1974 : 28).

Toutefois, s'il doit y avoir pour Vigneault « un peuple » qui s'exprime à travers « sa » chanson – je suppose que l'on tienne à cette formulation – cela se fait par des médiations importantes, qui viennent sérieusement entamer les caractères organique et essentiel que cette expression peut véhiculer. Les chansons de Vigneault souhaitent nommer, d'une manière proprement *anarchique*, les gens dans leur multitude, dans la diversité de leurs rapports à l'espace et au temps. Elles ne prennent une dimension « collective » que dans le dialogue amorcé, toujours précaire et reconduit, idéalement sans frontière. Elles revêtent divers sens pour diverses personnes, pour qui elles symbolisent *des formes de vie qui veulent exister*.

Nommer, pour Vigneault, c'est d'abord se nommer soi-même, dire que l'on existe : « on écrit des chansons pour se nommer à l'autre, et un peu dire qu'on est vivant, qu'on ne veut pas mourir et qu'on veut que l'autre, nous ayant reconnu, nous nomme à son tour » (Vigneault 2000 :

41)⁷⁹. Ensuite, c'est nommer les gens autour de soi, ceux qui n'ont jamais été nommés, mais qui vivent et ont vécu, en hommage à leur existence. Pour Vigneault, ce fut en premier lieu les « gens de chez nous, de Natashquan, qui n'étaient pas nommés [...] [puis] toute la province de Québec, qui n'avait pas de noms sur les individus [*sic*]. Pas encore » (dans Barbry 1978 : 60). Néanmoins, la portée et la pertinence du propos n'ont potentiellement d'autres limites que celles de l'humanité. Il s'agit d'une entreprise éminemment subjective⁸⁰, « locale », qui vise à exprimer *plus*, soit quelque chose de l'universalité de la condition humaine :

Être international, ce peut être aussi décrire, d'une façon sérieuse et profonde, un homme de quelque part. Je veux m'adresser au plus grand nombre d'individus possible en continuant de faire des chansons locales [...] et atteindre l'universel par l'intérieur de l'homme. Je pense que la seule façon d'être universel, c'est d'être profondément de quelque part. On peut dire l'Homme aussi bien et le plus souvent mieux en exprimant son voisin, qu'en essayant d'exprimer [...] une collectivité (dans Gagné 1974 : 40).

Ainsi, pour Vigneault, si « [o]n témoigne de ce qu'on est, de ses racines », c'est pour rejoindre et exprimer, les thèmes communs « de l'humanité » : « la mort, la vie, le temps » (dans Smith 1984 : 129, 115). Le rôle du poète serait, en définitive, de rendre compte à ses semblables de la condition humaine, toujours située et finie. Il rêve par le fait même d'être l'humble amorce d'une large conversation pacifique et libératrice :

si mes chansons doivent être utiles, j'aimerais qu'elles soient ce point de rencontre où les gens se découvriraient proches, voisins, et se mettraient à parler. [...] Il me semble que des mots agencés ensemble peuvent être assez puissants pour faire se lever les gens, se parler, se reconnaître [...]. On en rêve tous [...] de cette magie [...] qui serait susceptible de *transformer le monde*, une espèce de magie des mots qui ferait que *les gens [...] prennent conscience d'eux-mêmes et du voisin*, à nos dépens! [...] [L]es gens se mettraient à prendre conscience non pas de ce qui leur a été dit, mais d'eux-mêmes, de ce qu'ils sont, de ce qu'ils font dans la société, *de leur pouvoir. Que les gens s'en aillent investis de pouvoir!* (dans Barbry 1974 : 114-115; je souligne)

⁷⁹ « On a besoin de se nommer. On crie qu'on est là, pour ne pas être mort la veille » (dans Smith 1984 : 118).

⁸⁰ « Tout ce qu'on dit est extrêmement subjectif. Le poète est un être subjectif » (dans Gagné 1974 : 17).

Ce pouvoir peut être compris en lien avec les sympathies de Vigneault pour l'anarchisme, qui serait « dans le fond la démocratie idéale » (dans Piazza, Lecompte et Trudel 1969 : 13)⁸¹. Cette affinité parfois avouée – elle est rarement explicite, mais elle semble traverser les espoirs « démocratiques » de Vigneault – doit être certes considérée dans l'articulation entre le local et l'« universel », mais aussi dans sa conception du nationalisme et de la nation. Il ne s'agit pas d'une clé d'interprétation fréquemment invoquée; si elle ne doit pas saturer la lecture, elle permet d'éclairer certaines de ses réticences quant aux interprétations trop passionnément nationalistes de son travail. Pour Vigneault, le rôle du poète est de

donner son avis sur le temps et l'espace des humains. *C'est d'être anarchique, sciemment, au cas où cela serait utile à quelqu'un quelque part [...]. Six millions d'individus parlant presque français en Amérique sont par eux-mêmes une anarchie qui réclame qu'on la dise.* Je considère qu'en exprimer ne serait-ce qu'un symbole, qu'un reflet égaré dans la crasse quotidienne, est un métier honnête (dans Gagné 1974 : 26; je souligne).

Il faudra revenir sur cette « anarchie » francophone en Amérique qui se doit d'être dite. Pour l'instant, il faut préciser que ce rôle n'est pas exactement celui d'un porte-parole d'une nation ou d'une culture, encore moins celui d'un « poète national »⁸². Cela semble tenir à la fois à une volonté de préserver son autonomie et à une compréhension de l'action « démocratique » qui, nous l'avons vu, ne peut se satisfaire de la « représentation ».

2.2.3. L'engagement, la politique

La pression des interprétations convenues, collectives et organiques de *la chanson québécoise* sur le discours de Vigneault se fait sentir d'abord dans les constantes reformulations

⁸¹ Le système représentatif serait, quant à lui, plus près des gouvernances monarchiques : « Il n'est pas question, pour moi, de me présenter comme député. Je considère que je suis plus capable de faire de bonnes chansons que de bonnes lois. J'ai peut-être plus d'attitudes [*sic*] pour l'anarchie que pour la monarchie » (*idem.*).

⁸² « [Q. Est-ce que vous sentez que vous êtes un poète national du Québec?] Pour l'amour du ciel, faites-moi la grâce de penser ces choses-là vous-mêmes et surtout de ne pas me les dire... Je pourrais les croire. Et ce serait très grave » (dans Bélanger 1966 : 2). « Moi, je ne me prends pas pour le porte-flambeau de la culture québécoise. [...] Et ça n'a aucun charme d'être traité de poète national. Comme si j'étais engagé au service de la nation pour écrire des vers » (dans De Repentigny 2008 : 11).

et nuances qu'il propose à ses interlocuteurs. Il semble par là vouloir aménager un peu plus d'espace dans un environnement discursif fortement orienté, réduisant son propos à des concepts souvent trop étroits, parfois même contraires à l'esprit de son entreprise. Les tensions posées par la question de la nation et du pluralisme s'expriment également dans les fluctuations « conceptuelles » décelables dans son discours. Elles balancent entre certaines définitions idéales, ouvertes et nuancées, inspirées par la liberté et l'anti-impérialisme, et certaines affirmations rendues *nécessaires* par le contexte d'élocution et les possibilités d'élucidation qu'il présente.

Si on a voulu voir en Vigneault un porte-parole du peuple québécois, l'homme de Natashquan paraît à tout le moins prudent devant l'ampleur de la tâche, celle – *peut-être* – d'exprimer l'« inexprimable » (Vigneault 2000 : 41) : « Je ne veux pas être le porte-parole des Québécois tous les 24 juin. Le manteau est trop grand pour moi, je veux être mon propre porte-parole » (dans Petrowski 1977b : 12)⁸³. Ce n'est pas que ce travail soit précisément vil ou inintéressant, au contraire : pour Vigneault, « [l]e poète n'est lui-même qu'au moment où les gens lui demandent d'être plus que lui-même » (dans Gagné 1974 : 19), quand il réussit à aller chercher chez les autres et en lui-même quelque chose qui touchera en profondeur le plus grand nombre possible. L'image de l'éclaireur lui semble cependant plus à la mesure de ce qu'un artiste peut (et devrait) accomplir pour une collectivité : aller voir devant, tenter de déceler ce qui s'y trame et le rapporter au public; le faire rêver de mieux, lui donner le goût et l'espoir de le réaliser. Ce n'est pas « faire le chemin », mais assurer aux gens qu'il y a un chemin à faire, qu'on en soit sûr ou non (LeSieur 1977; Barbry 1978 : 103); c'est aussi, nous le verrons, faire réfléchir sur les directions que devrait prendre ce « chemin ». Le chansonnier ne traduit donc pas mot pour mot la

⁸³ Au lendemain de l'élection du Parti québécois, en 1977, qui doit représenter une victoire *pour lui et son peuple*, Vigneault affirme : « [J]e ne voudrais pas avoir l'air du porte-parole de service. Je ne veux pas me structurer, je tiens à être amovible » (dans Beaulieu 1977 : D7).

pensée du peuple, *il ne le représente pas*; il est le maillon (plutôt éloquent, il est vrai) d'une chaîne, il fait partie d'un mouvement qui, idéalement, sourd de partout.

L'accession du Parti québécois (PQ) au gouvernement en 1976 – interprétée dans les entretiens comme une importante victoire pour le peuple québécois – est l'occasion pour Vigneault d'expliquer, contre des considérations par trop euphoriques, le mouvement populaire auquel il souhaite participer. Outre que cette élection, pour être encourageante, ne constitue pas une fin en soi⁸⁴, elle doit être le signe d'un éveil « démocratique » durable, mené par et pour *le peuple québécois*. Elle résulte, en ce sens, de prises de conscience et de prises en charge individuelles agglomérées, tel « un gros camion de petits cailloux » (dans Beaulieu 1977 : D7). Cette somme de petits gestes ayant mené à l'élection du PQ équivaut parfois, dans les propos de Vigneault, à l'œuvre collective du peuple québécois :

ils avaient compris qu'*ils* ne pourraient compter que sur *eux*. [...] Nous [les artistes] avons remonté, pendant quinze ans, un réveille-matin qui devait sonner à son heure. Les artistes ont participé à ce mouvement *comme tous les Québécois*. Nous, nous étions sur scène, mais eux étaient dans la salle. On était des voix, mais ce sont leurs mains qui ont tout changé (dans Barbry 1978 : 106; je souligne).

C'est même en certains cas le Québec – en tant que pays en devenir, « en état d'accession à lui-même » – qui se déploie à travers les actes de construction de ceux et celles qui l'habitent :

Le Québec nous fabrique aussi, nous secrète comme se secrète la nacre autour d'un grain de sable. Le Québec nous fabrique tout autant qu'on est en train de le faire. [...] Et à qui accorder le bénéfice et le mérite? Mais à tout le monde, de façon tellement disparate et indécélable. [...] [*L*]e Québec nous a faits. Tout le monde nous a fait. Tout est dans tout et tous sont dans chacun et se fabriquent chacun (dans *Le Jour* 1977 : 9; je souligne).

Ce passage de la multiplicité des sources d'action à l'acteur collectif québécois, chez Vigneault, survient surtout en période de consultations populaires prenant pour enjeu la question nationale,

⁸⁴ À la fois parce qu'elle n'est qu'une étape dans la lutte « des Québécois » – « Depuis le 15 novembre, nous souffrons tous un peu de complaisance. Nous nous sommes placés dans la course, d'accord, il s'agit maintenant de courir. Mais nous sommes parfois beaucoup trop occupés à nous regarder le nombril » (dans Beaulieu 1978 : D1) – et parce qu'elle n'est pas la tâche ultime, dernière, d'une vie engagée – « Il y a autre chose à dire dans le pays et puis il n'y a pas que le Québec, il y a l'univers et les hommes, la terre qui meurt à petit feu, les problèmes d'écologie » (dans Petrowski 1977a : 12).

ou lorsqu'il en est question. À ces occasions, certaines options se révèlent objectivement comme *le choix québécois* à un carrefour de l'histoire.

Si la société québécoise semble parfois avoir de tels intérêts objectifs, il faut remarquer qu'ils ne font pas tant partie d'un destin à réaliser, qu'ils apparaissent aux détours d'une série d'initiatives qui s'influencent et se renforcent. S'il y a causes communes – parmi lesquelles, nous le verrons, la survie d'une culture –, il n'y a pas à strictement parler de transcendance nationale pour Vigneault. Il y a des engagements, des fidélités, des appartenances culturelles au centre des définitions de soi actuelles, mais pas d'allégeances univoques ou de devoir obnubilant. Il y a, par ailleurs, un *pays* qui doit venir au monde, mais cela aussi prend divers sens, plus ou moins ouverts, selon les circonstances. La section 2.2.4. tentera de les mettre à jour.

Il convient, avant tout, de préciser les réserves qu'émet Vigneault quant à une prise de position nationaliste qui deviendrait par trop contraignante. Comme lorsqu'il conteste la justesse du rôle de porte-parole qui lui est attribué, ces appréhensions se basent sur la crainte de perdre sa propre liberté – d'être récupéré ou exploité, en quelque sorte –, en même temps que la foi en une action véritablement « populaire », contre tout dogmatisme, endoctrinement ou complaisance avec les politiques qui en détournerait le sens.

C'est d'abord le mot *nationaliste* lui-même qui lui semble devoir être utilisé avec circonspection, parce que potentiellement funeste : « Il ne veut pas qu'on dise qu'il est nationaliste. “Je n'aime pas les mots en ‘iste’, ils sont tous dangereux dans leurs excès” » (Samson 1979 : D1)⁸⁵. Avec la même crainte des bellicismes nationaux⁸⁶ – et prenant

⁸⁵ D'une manière qui lui est typique, Vigneault passe aisément, pour une même question, d'un non avec explications à un oui avec nuances : « Oui [je suis nationaliste], encore que ce soit un peu décourageant quand on regarde ce que les humains ont fait du nationalisme ces derniers siècles ». « D'une certaine manière, oui, je suis nationaliste. Les nations doivent devenir – hélas! – nationales avant de devenir internationales » (dans Gagné 1974 : 90, 107).

⁸⁶ « Ma chanson voudrait plutôt dire paix que victoire » (dans Bélanger 1966 : 2). Dans la même veine pacifique et insoumise : « Les poètes, c'est des gens qui trouvent que ça coûte trop cher d'impôt pour fabriquer des armes! » (dans Royer 1967 : 2).

pour exemple « La Marseillaise » – Vigneault ne souhaite pas que ses chansons soient considérées comme des hymnes nationaux, hommage qui lui est fréquemment servi :

The labels they apply to me about being the poetic voice of the movement and the way they associate me with “Mon Pays” is really totally unimportant. I’m not excited about the idea of composing a national anthem because I look at what mankind has done with national anthems and flags and it’s not good. I don’t believe in any kind of flag. You won’t find one on me, ever (dans Fitzgerald 1982 : D1).

Vigneault fait d’ailleurs parfois la distinction entre le nationalisme et l’engagement pour son « pays », le deuxième lui semblant plus digne, appelant à moins de compromissions⁸⁷. Il faudra voir en quoi, dans l’esprit de Vigneault, les notions de pays et d’État national souverain ne se recouvrent pas nécessairement. Cela dit, le nationalisme reprend, dans les propos du poète, ses lettres de noblesse lorsqu’il est chose du peuple, lorsqu’il est attribué à un mouvement de résistance des masses québécoises (francophones) : « depuis 1960, dès qu’on ouvre la bouche, ça prend une allure politique. *On est nationaliste par définition*. Mais trouver de la politique directe dans ce que je fais, il ne faut pas y compter, parce que ce n’est pas aussi intéressant que de travailler à long terme » (dans *Québec-Presse* 1970 : 15a; je souligne). La question nationale peut ainsi prendre, les dimensions d’une *entreprise collective* qui ne se résout pas dans la « vraie » politique, mais qui la déborde autant en dignité qu’en signification. Même les hymnes nationaux, s’ils doivent être *choisis* par les gens plutôt qu’écrits expressément, peuvent devenir chose noble lorsque, posés tel un « drapeau » sur le mât du « bateau » québécois – une métaphore fréquente chez Vigneault, lorsque *les gens* deviennent *un peuple* –, ils servent à illustrer un peu « qui on est » : « Mais pour le moment, tant qu’on a pas le bateau, puis la voile pour aller dessus, je vais écrire des chansons... mais après coup... » (Vigneault 2000 : 42).

La même dynamique, marquée par le va-et-vient entre la précaution et la prise de positions plus exaltées, s’articule autour de la problématique de l’engagement en général. Ce

⁸⁷ « Je ne joue pas sur le nationalisme, mais sur le pays. Vous voyez, je me méfie beaucoup de l’engagement lorsque c’est marqué en gros sur la porte » (dans Thériault 1968 : 10).

terme est fortement associé, dans les entretiens, au militantisme nationaliste, lui-même presque confondu avec les visées de ses instances officielles. Or, l'homme de Natashquan insiste pour que son engagement ne soit pas réduit au premier sens, moins encore au deuxième. Il se dit engagé, certes : « *Engagé à vivre*. Et à ne pas empêcher les autres de vivre. [...] [C]'est très prétentieux de croire qu'on va aider les autres à vivre. Mais il faut essayer » (dans Royer 1967 : 1; je souligne). Lorsqu'il sent que le nationalisme prend une place démesurée dans son activité – et qu'elle semble alors tronquée –, Vigneault insiste sur sa préoccupation d'abord « humaine » :

D'abord, la politique... Je suis d'abord un auteur-compositeur de chansons. Un homme d'abord. Un Québécois ensuite. Un auteur-compositeur québécois après. Le premier engagement de ma vie, et dont je me suis soucié d'abord et avant tout, c'est mon métier d'homme (dans Bouchard 1977 : 1).

Je suis terrien d'abord, homme d'abord et... Québécois ensuite [...]. On est qui on est d'abord individuellement, et ensuite on peut se permettre de mettre d'autres manteaux, si on est capable de les porter (dans De Repentigny 2008 : 12).

Pour le poète, « [l]e seul fait d'évoquer la réalité, c'est de l'engagement » (dans Barbry 1978 : 127). Il est possible ici de rattacher, pour une première fois, le fait de *nommer* les gens – et notamment cette « anarchie » francophone en Amérique – à la conception de l'engagement que défend Vigneault. Ce qui constitue un engagement, pour l'homme tout situé et fini qu'il est, c'est de *dire* le fait français, de le montrer vivant et le faire vivre en chantant :

Nous ne mettons pas le mot en caractère trop gros sur la porte, mais toute notre chanson est engagée. *Le fait d'écrire une chanson en français est un engagement*. On ne peut se dire engagé que si cet engagement influence tous les actes de notre vie. *N'est pas nécessairement engagé celui qui colle le mot Québec à tout bout de couplet. Cela relève plutôt de l'affichage, de la publicité*. [...] [Les poètes] doivent être des révolutionnaires [...] par leur désir de changer le monde, de l'améliorer. *Je chante le Québec* avec ses données sociologiques, démographiques et géographiques (dans Gagné 1974 : 95; je souligne).

[Ê]tre [...] sur scène et s'adresser aux gens, c'est être engagé par définition, et puis chez nous, chanter, c'est un acte politique, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non! [...] [O]n est toujours en train de se nommer, toujours en train de dire qu'on existe (cité dans Bizzoni et Prévost-Thomas 2008 [1995] : 12-13).

L'engagement, tel que le conçoit Vigneault, prend donc une dimension subversive tout à fait existentielle. Il n'est pas couvert, dans ses éléments les plus significatifs, par l'activité des partis politiques officiels. Ces partis, et notamment le PQ, en portent cependant parfois certaines tâches importantes. Si Vigneault affirme fièrement être « [s]on propre parti »⁸⁸ et n'être membre d'aucun autre, le recouvrement de ses objectifs et des démarches politiciennes apparaît plus clair en certains moments. Lorsqu'il se sent accusé d'une trop grande complicité avec les politiciens, l'auteur ne peut s'empêcher d'avouer au minimum une affinité objective très forte :

I am not a member of the Parti québécois or any other party and never have been. I am not an instrument of the party and I would be insulted to be considered a member. I have my ideas and those ideas were around much longer than Mr Lévesque. *I was péquiste before the word was invented* (dans Fitzgerald 1982 : D1; je souligne).

Je m'excuse, *j'étais indépendantiste bien avant le PQ*, bien avant qu'il existe. J'étais antilibéral bien avant M. René Lévesque. *J'étais péquiste avant la lettre* (dans Samson 1982 : D1; je souligne).

La personne de René Lévesque, par ailleurs, semble faciliter cette association à moitié consommée. S'il « considère [les politiciens] comme [s]es ennemis jurés », Vigneault avoue avoir eu « une grande confiance, qu'[il] aurai[t] encore [pour le premier chef du PQ]. C'était quelqu'un qui croyait profondément en ce qu'il faisait, en ce qu'il disait et *qui avait un grand respect pour le peuple* » (Vigneault 2000 : 36, 72; je souligne). En général, le politicien, pour le poète, ressemble « au guide, au berger, au pasteur », rôle qu'il ne pourrait ni ne voudrait assumer, notamment parce qu'il implique de diriger. « Mais on peut faire d'autres sortes de politique, il me semble... Ou la faire autrement! » (*ibid.* : 36).

Malgré certaines collaborations à peine voilées, il y a donc une méfiance plutôt tenace de Vigneault envers la classe politique, entretenue par un souci « démocratique », celui de participer à une prise en charge populaire plutôt que de conduire un mouvement de masse, mais aussi par la crainte de perdre le contrôle de sa parole. Ces appréhensions se manifestent dans la prudence

⁸⁸ « Je travaille à l'indépendance, de façon indépendante de tout indépendantisme » (dans Samson 1979 : D1).

dont l'artiste fait preuve lorsqu'on l'interroge à partir de termes particulièrement chargés. En certaines circonstances pourtant, les précautions ne semblent plus de mise : le Québec, ses gens et le peuple québécois s'équivalent, leur lutte est entendue – les politiciens en font partie – et leur identité commune est bien définie. Dans la prochaine partie, ces balancements seront explorés à partir du thème du *pays* – si cher à Vigneault – et de ses liens avec la culture et la langue.

2.2.4. « Mon pays » : les gens, la culture, la langue

[Bélanger :] Quand vous dites « les gens de mon pays », qu'est-ce que c'est, pour vous, le pays?

[Vigneault :] C'est d'abord Natashquan, parce qu'on parle d'abord à ceux qui sont près de nous. Puis, si ça porte assez, ça va plus loin, ça devient Québec, Montréal. J'ai même vu ça dépasser Montréal. Je suis allé chanter à Sudbury, par exemple (dans Bélanger 1966 : 3).

L'attachement dont Vigneault témoigne pour les « gens de son pays » est ancré dans une profonde admiration pour la richesse du monde qui se constitue autour de l'être humain situé, dans son interaction avec son milieu et ceux avec qui il l'habite. Cette « épaisseur » en partage de l'existence, pour lui, c'est *la culture* :

La culture? C'est une façon d'être et de vivre dans un espace et un temps donnés. Elle se compose autant des connaissances acquises que des visages vus, que des visages regardés; autant des métiers exercés que des choses connues. *La culture peut se passer de livres beaucoup mieux qu'elle ne saurait se passer de conversations* [...]. C'est l'homme entier, étroitement lié à son milieu, à sa géographie, à son histoire, à son évolution. On ne saurait s'acheter une culture (dans Gagné 1974 : 113; je souligne).

La culture, c'est aussi la première caractéristique d'un pays, de sa constitution « spontanée » par ceux qui vivent ensemble. Elle est de petite échelle avant tout. C'est en ce sens que Natashquan prend des airs de premier pays pour ceux qui y ont habité : à une époque où ils vivaient dans l'indifférence du gouvernement du Québec tout en y « pay[ant] les mêmes taxes que tout le monde », ses gens y ont « fabriqué le pays en l'habitant, en le marchant, en le vivant tous les jours » (Vigneault 2000 : 20). Ce pays n'est pas cependant une appartenance primordiale à « sa » terre. Il est d'abord « intérieur », pour reprendre l'expression du poète, et naît des rencontres

particulières entre des individus qui cohabitent : « Je ne crois pas qu'il y ait un mouvement collectif qui puisse faire ça : faire rencontrer des êtres, l'intérieur des êtres » (dans Barbry 1978 : 115). On reconnaît, au passage, l'idéal exprimé par Vigneault, que ses chansons invitent les gens à se parler; ce serait sa première raison d'écrire pour les « gens de son pays ».

Se rencontrer, vivre ensemble, partager certaines façons de faire au quotidien : cela se passe, se perpétue et se conserve à travers la langue. D'où l'importance, pour Vigneault, de la protection du fait français en Amérique :

[Ç]a touche à notre essence même, à ce qu'on a en nous de plus sacré. C'est un peu comme si on [se demandait] collectivement . être ou ne pas être (dans Homier-Roy 2008 : 72) [C]onserver sa langue, c'est se conserver soi-même La langue, c'est l'ADN de la culture (dans Cayouette 2008 : 106)

Si le vocabulaire utilisé – essence, sacré, ADN – semble suggérer une certaine substance francophone qui se transmet dans la langue, c'est davantage une manière de « penser le monde différemment » (Vigneault 2000 : 50) qu'il s'agit de préserver. La langue, c'est aussi le véhicule de traditions, d'un « consensus humain », de manières de vivre ensemble situées qui ne sont rien d'autre qu'un *pays* : « plus j'y pense, plus je me dis que le pays que je veux faire, c'est plus ça qu'autre chose. À partir de ça, tout le reste suit. [...] La langue, c'est le barrage » (*idem.*).

Si le « pays » est véritablement ancré dans la persistance de la culture francophone en Amérique⁸⁹, qu'il est idéalement sans frontière⁹⁰, il vient assez aisément à prendre le nom de Québec. La culture francophone, par ailleurs, devient alors sans friction la culture québécoise :

Nous autres, les Québécois, on est distincts grâce à notre langue Voilà le pays Le pays, ce n'est pas un territoire, c'est un ensemble de gens qui ont décidé d'habiter ensemble une certaine portion de la planète d'une certaine façon [...] Nous parlons d'identité. Il y a ici une façon de vivre distincte de l'Amérique (dans Demetz 2002 : 70 je souligne)

⁸⁹ « [C]ette espèce de mouvement irrépissible de survie, de vie, de surrection La volonté de paraître plus tard, d'exister de façon immortelle, éternelle, l'intention de demeurer là parce que on a une culture qui survit miraculeusement au milieu d'un îlot, d'une marée, d'un océan d'anglophones, d'Anglo-saxons qui auraient dû logiquement, il y a longtemps, nous submerger » (dans Couture-Laliberté 1976 : 5)

⁹⁰ Vigneault explique que le mot Québec ne se retrouve pas dans la chanson « Mon pays » entre autres « parce [qu'il] ne voulais[t] pas arrêter ce pays à quelque frontière que ce fût » (dans Barbry 1978 : 96)

Si les jeunes Québécois s'anglicisent, [...] c'est la mort. Et moi, la mort, sous toutes ses formes, ça ne m'intéresse pas (dans *Le compositeur canadien* 1974 : 12).

Le Québec est un îlot dans un océan d'anglophonie (dans Leménager 2001 : 59; je souligne).

Le Québec, comme entité culturelle distincte et francophone, apparaît ainsi fréquemment dans le vocabulaire du poète. De la même façon, Québécois et francophones (d'héritage canadien-français) se recouvrent aisément; le passage de l'un à l'autre est souvent indistinct. C'est probablement dans le sillage du référendum de 1980 que l'État québécois se présente dans sa version la plus nécessaire, la plus essentielle aussi, comme *pays à faire* par et pour les Québécois (francophones). Vigneault a souvent fait preuve de parcimonie en cette matière : il réitère, en 1979, qu'il craint « les mots en “istes” [...] dans leurs excès », que le « référendum n'est qu'une formalité, un incident de parcours » dans une lutte qui se mène sur bien d'autres fronts. Les possibilités laissées ouvertes par la campagne référendaire portent cependant, au final, précisément sur les conditions d'existence d'une société distincte. Dans ce qu'il qualifie de « tempête » qui a secoué le « bateau » québécois (dans Larue-Langlois 1982 : 13), les Québécois y auraient refusé de se prendre en main, de « se choisir »⁹¹. Ce fut l'occasion de tester la portée d'un message. Or, pour l'artiste, « 60 % des gens n'ont pas compris » (dans Beaulieu 1980 : B6).

Je peux dire que c'est de ma faute. *Je n'étais pas assez nombreux à penser comme moi.* Je n'ai pas convaincu assez de monde. *Je n'ai pas fait les bonnes chansons qu'il fallait.* Je n'ai pas été assez convaincant pour faire avancer *mon idée* dans la tête des gens. [...] [S]i ça s'est passé comme ça, [...] [c]'est parce que *nous avons bien voulu nous trahir nous-mêmes* (dans Samson 1982 : D1; je souligne).

Outre que son message se confond et se résout, pour l'occasion, dans une réponse positive à la question référendaire, cette réponse est spécifiquement dans l'intérêt de la population francophone de la province : « en 1995, passons au déluge... les anglophones de Montréal et du Québec en général *nous* ont montré comment faire – j'espère qu'on aura retenu la leçon –, *ils* ont

⁹¹ C'est par ailleurs l'option qui aurait été proposée aux Québécois aux deux référendums : « si les Québécois en avaient connu le sens [du mot voter], ils eussent voté pour eux-mêmes lors des référendums. *Nous* avons échoué, c'est notre faute » (Leménager 2001 : 59; je souligne).

voté à 95 % pour *eux-mêmes* » (dans Vigneault 2000 : 62). Ainsi, devant l'imminence d'une décision « collective », les frontières du pays se concrétisent; son « identité » aussi.

L'antagonisme entre un Québec francophone et un Canada anglophone n'est cependant pas toujours aussi marqué qu'en ces instants de fébrilité. En général, l'engagement de Vigneault – même en ces moments plus intenses – ne vise pas tant à faire *contre* les Canadiens (anglais) un État-nation historiquement dû aux Québécois (d'héritage canadien-français) qu'à mener une lutte puisant plus largement aux idées d'anti-impérialisme, d'égalitarisme et de dialogue. Les anglophones personnifient rarement un adversaire direct ou objectif dans les mots du poète. Au lendemain du référendum, encore une fois, Vigneault disait espérer que les gens « reconnaîtront un jour *l'étranger dans la maison*, comme l'appelait Félix [Leclerc], *l'ennemi*, puisqu'il faut l'appeler par son nom » (dans Beaulieu 1980 : B6; je souligne). Cela doit être entendu non pas littéralement – comme la présence objectivement indésirable des anglophones en tant qu'anglophones au Québec –, mais plutôt dans la perspective de ce que l'auteur appelle « *posséder le pays* », une notion qui dépasse celle d'indépendance ou de séparatisme dans leurs significations les plus (sous)entendues. Le reste du temps, par ailleurs, Vigneault fonde beaucoup plus d'espoir dans le dialogue, qui est trop souvent escamoté, que dans l'affrontement :

[W]e are fortunate here, you know. In other countries, [...] I would be in prison for what I say today and have been saying all along. *We would be enemies*. [...] We are human beings after all. Whether you agree with me or not, you interest me. *And we can talk*. Perhaps, I think, there is still hope (dans Fitzgerald 1982 : D1; je souligne).

Fort de cet espoir, et déterminé à « posséder le pays », à s'en emparer, Vigneault se prononce néanmoins sur l'*indépendance* du peuple québécois avec les précisions sémantiques qui lui sont chères. Au-delà du mot qui semble sur toutes les lèvres, il invite à réfléchir sur la forme que devrait prendre un arrangement politique qui s'en inspirerait :

[Q. L'indépendance est-elle nécessaire?] Nécessaire, je pense bien! Mais de quelle indépendance [s'agit-il]? On est dans ce piège. Indépendant de qui? En tout cas, cela ne peut pas être indépendant du monde. Indépendant, mais associé tout de suite après. *Autrement* (dans Barbry 1978 : 107; je souligne).

Je ne crois pas à l'indépendance et je n'y ai jamais cru... [ce que le journaliste considère comme une « ruse, pour ajouter après une pause »] C'est à l'interdépendance que je crois (dans Leménager 2001 : 59).

Critique d'une *certaine idée* de l'indépendance qui serait synonyme de fermeture sur soi – ou qui, en tout cas, ne tiendrait pas suffisamment compte des échanges nécessaires entre communautés politiques voisines – Vigneault insiste par ailleurs pour dire que « l'indépendance est en train de se faire tous les jours » (dans Smith 1984 : 133), dans les nombreuses mesures sociales et culturelles que met en place la société politique québécoise pour assurer la survie de la langue française en Amérique. Entendue comme une option antagonique « unilatérale », l'indépendance n'apparaît pas particulièrement souhaitable; elle n'est pas garante de succès ni de libération instantanée : « Cependant, *si c'est le seul chemin, si on nous oblige à le prendre*, et si c'est le cas, il ne faudrait pas s'étonner qu'on le prenne » (dans Bouchard 1977 : 2; je souligne).

Les mêmes précautions et conditions sont appliquées au séparatisme, Vigneault lui préférant le terme « emparatiste ». D'une part, on ne doit pas s'illusionner devant les bienfaits d'un projet dit de sécession : « Même quand on sera séparé, associé, reséparé à je ne sais pas quoi et avec je ne sais pas qui, ce n'est pas sûr que l'on y arrivera [à se posséder] » (dans Piazza, Lecompte et Trudel 1969 : 13). Le mot lui-même lui semble porteur de dérives lorsqu'il est fétichisé. S'il importe de combattre le « colonialisme de l'esprit » qui règne sur la culture francophone québécoise et sur ses lettres en particulier, certains discours d'allégeance « sécessionniste » œuvrent plutôt à l'isolement qu'à l'émancipation : « Pour ce qui est des “auteurs séparatistes”, un grand danger les menace : toute forme de chauvinisme comporte en soi des dangers d'aveuglement et de non-libération » (dans *Le Devoir* : 1965 : 30).

Ces mises en garde et précautions s'adressent aux nationalistes québécois. Lorsqu'il est question de discuter avec les tenants du statu quo fédéral cependant, les possibilités d'élucidation du problème sont toutes dépendantes de ce que ces interlocuteurs sont prêts à entendre. Si le but est virtuellement le même dans l'esprit du poète, il est fort probable que les démarches à emprunter ne soient pas idéales, que « le seul chemin » à emprunter soit choisi *faute de mieux* : « [Q.] So you are a separatist? [R.] In that way, yes! *Oui. Parce que c'est tout ce qu'"ils" comprennent.* Ou plutôt, je ne suis pas séparatiste, je suis "emparatiste". S'emparer » (dans Gagné 1974 : 93-94; je souligne). Ce n'est donc pas que la différence linguistique et culturelle appelle nécessairement à la création d'un État-nation québécois « indépendant » – État qui ne résoudrait pas à coup sûr et certainement pas complètement la question de la culture francophone en Amérique. Les possibilités d'arrangements politiques varient plutôt, pour Vigneault, en fonction de l'ouverture au dialogue de part et d'autre, qui est souvent fort menue : « Au Québec, lorsqu'on dit que c'est un problème de langage, je crois que ça va beaucoup plus loin que cela. C'est un problème d'intercompréhension et d'incommunication culturelles. C'est deux facteurs tout à fait différents » (dans Bouchard 1977 : 2). Devant une certaine urgence d'agir pour le bien de la francophonie québécoise, et dans l'exaspération de s'entendre un jour avec « le Canada », l'option de l'État québécois vient à constituer une étape nécessaire pour « faire le pays » :

... la question de savoir si j'étais tellement séparatiste et si j'étais tellement anti-Canada. Moi, le Canada, je serais... pour. C'est le Canada qui prend du temps – à s'y entendre, à s'y reconnaître... Un pays comme ça, c'est extraordinaire, mais c'est pas mauvais de commencer à arroser la maison quand on voit brûler la forêt (dans *Le compositeur canadien* 1974 : 12).

[Q.] Vous n'êtes pas réconcilié avec le Canada? [R.] Je ne peux pas : il n'y a jamais eu de chicane. Le Canada devrait simplement se rendre compte qu'il doit sortir du Québec. Le Canada est un pays qui ne veut pas exister. Il avait une occasion extraordinaire d'exister en ayant le Québec avec lui. Chaque fois, il a refusé, à Meech, à Charlottetown. [...] Le Canada est un pays intéressant à faire, je veux dire, avec le Québec. Mais il ne veut pas (dans Demetz 2002 : 70).

D'après Vigneault, cette difficulté à exister tient notamment à ce que les Canadiens (anglophones), contrairement aux Québécois (francophones), n'ont pas de « pays intérieur » – de langue, de culture et d'identité clairement distinctes des Étatsuniens⁹². Cette insécurité les empêcherait d'envisager une organisation politique viable avec les francophones (*donc le Québec*) en même temps que de comprendre, peut-être, la situation des cultures minoritaires.

Mais si « posséder le pays » n'équivaut pas exactement ni forcément à l'avènement d'un État francophone souverain en Amérique, de quoi les Québécois doivent-ils, d'après Vigneault, « s'emparer »? Quel est le sens de ce « combat [...] pour *obtenir le droit d'être chez soi quelque part sur la terre* » (Vigneault 2000 : 59; je souligne)? Il s'agit, d'une part, d'une tâche économique : arrêter le pillage des ressources au profit des compagnies étrangères⁹³, redonner aux travailleurs leur juste part et aux citoyens des services et une reconnaissance conséquents quant aux taxes qu'ils paient. Si ces subordinations ont notamment pris, pour Vigneault, la figure d'un employeur ou d'un grossiste « canadien-anglais », elles supposent également d'autres antagonismes : les grandes entreprises étatsuniennes et la population des régions « ressources », le pêcheur de Natashquan et le grossiste de Montréal, la population du Québec et le gouvernement fédéral canadien, les gens des régions éloignées et le gouvernement du Québec. Cette dimension de la possession du pays témoigne de la préoccupation du poète pour le « peuple » dans un premier sens. Elle refuse l'exploitation, se méfie du capital, des administrations, des États. Elle prend la défense des petites gens.

⁹² « Ils ne savent pas qui ils sont. Le Canadien se demande à chaque jour : est-ce que je suis un Américain? [...] Pas un Nord-Américain. Nous autres, les Québécois, on est distincts grâce à notre langue. Voilà le pays » (dans Demetz 2002 : 70). « [I]l faudrait que les Canadiens anglais, ceux du Canada, soient d'abord conscients de leur désir d'être canadiens-anglais, soient eux-mêmes définis [...]. [Un poète canadien-anglais] a une identité fort peu définissable, encore plus difficile que la nôtre. Nous, par définition, sommes identifiables : nous sommes les fauteurs de trouble au Canada » (dans Gagné 1974 : 29).

⁹³ « [C]e pays, on se le fait voler tous les jours! Il faut voir les tonnes de fer qui partent de Havre-Saint-Pierre à Cleveland pour s'en rendre compte » (dans Barbry 1978 : 127).

Cette première acception en croise une autre, celle des francophones du Québec, qui porte sur « la misère culturelle de tout le monde, bourgeois compris » (dans Gagné 1974 : 92). Il y a donc, d'autre part, une lutte culturelle. Elle se confond en plusieurs endroits avec la première, notamment lorsqu'il est question de la nationalisation de certains services ou, à une certaine époque, de la subordination criante des travailleurs canadiens-français. Les deux aspects participent par ailleurs d'une même inspiration anti-impérialiste, poussée idéalement tous azimuts, qui se pose sur certains lieux, selon les conjonctures et qui s'intéresse autant à la relation des Québécois avec le géant étatsunien qu'à celle du Québec avec l'ensemble canadien : « Nous sommes intéressants à titre de symbole du cri de liberté poussé par l'Amérique et, dans le sens exactement contraire, par les peuples qu'elle opprime. Nous intéressons les hautes sphères de la finance comme une tumeur maligne » (dans Gagné 1974 : 88)⁹⁴. La superposition des deux engagements n'est pas toujours évidente, et la cause culturelle prend souvent la place la plus importante dans les entretiens et l'actualité politique en général. Le souci d'une économie plus juste et, globalement, d'un monde pacifique semble toujours exercer une pression sur la portion plus strictement « culturelle » du discours de Vigneault. Il appelle à la prudence contre les dogmatismes, il met en garde contre les braquements et les solutions trop sommaires.

Enfin, si le pays idéal est intérieur et sans frontière, le chevauchement entre la communauté d'héritage canadien-français, le peuple québécois et le Québec est très souvent posé comme plein par Vigneault, particulièrement lorsque son message porte sur les revendications de reconnaissance culturelle. Il est clair, cependant, que le mot pays – même dans son acception très territoriale – ne peut pas être synonyme de chasse gardée. Le mouvement de possession du pays est, ultimement, ouverture sur les êtres humains : « “Tous les humains sont de ma race” [“Mon

⁹⁴ « Nous sommes le plus développé des pays sous-développés. Colonisés culturellement par la France, économiquement par les États-Unis, institutionnellement par l'Angleterre et politiquement par le Canada. Comme colonisation, ce n'est pas mal » (dans Barbry 1974 : 121).

pays”], voilà quelques mots qui, glissés dans le corps d’une chanson, lui donnent une figure particulière, *un éclairage obligatoire* » (dans Barbry 1978 : 94; je souligne)⁹⁵. Pour Vigneault, il faut avoir la possibilité de se sentir chez soi quelque part pour s’ouvrir; à l’encontre d’un certain cosmopolitisme, il est illusoire de souhaiter « nous voir devenir tout le monde avant même que nous soyons quelqu’un » (dans Stanton 1984 : 35). La quête du pays, de la reconnaissance du droit à préserver un mode de vie, semble ainsi renforcer plutôt que contredire la possibilité d’un projet d’accueil et d’échange⁹⁶. Et puisque ce « pays » existe déjà en partie, dans le fait de vivre en français tous les jours, il est déjà possible de le « donner » :

[N]ous avons intégré sans intégrisme des cultures, des morceaux de cultures extérieures qui renforcent la culture québécoise. Ça rend la culture québécoise cultivée. Et c’est une dynamique extraordinaire d’être non seulement tolérant, mais accueillant, « recevant », comme on disait chez nous, à Natashquan, quand j’étais petit. Ça veut dire bienveillant à l’égard de celui qui arrive. Le Québec doit surtout ne pas avoir peur. La peur, c’est le meilleur ferment pour le racisme. Et tous les intégrismes du monde. Et tous les fascismes. Il y a des « ismes » qui se suivent, même s’ils ne se ressemblent pas toujours (dans Demetz 2002 : 70).

La présence des autochtones sur le territoire québécois doit aussi, impérativement, faire réfléchir les Québécois (d’héritage canadien-français) à leur projet de pays :

Nous sommes venus ici avec des mots différents [...] Avec l’expression propriété privée [...] [e]t puis le mot pays. [...] Et quand on est arrivé avec ces mots-là, on les a vraiment imposés. [...] Et nous n’avons pas su voir l’autre, nous n’avons pas su voir que l’autre était déjà là et qu’il était déjà quelqu’un. [...] Le mot pays n’a de sens ici que depuis que nous y sommes. Ce n’est pas une vantardise à se donner. C’est simplement un constat. Triste parfois peut-être (Vigneault 2000 : 14-16).

Si le grand drame de la relation entre anglophones et francophones en Amérique est le manque d’écoute et d’échange – comme celui de l’humanité, d’ailleurs, à petite et grande échelle⁹⁷ –, celle

⁹⁵ « “Ma chanson, ce n’est pas ma chanson, c’est ma vie”... Cela s’adresse, quelque part, à quelqu’un du monde entier. [...] Aussi, donc, se présentait l’occasion de dire quelque chose de plus important que simplement essayer d’exprimer l’espace de ce pays » (Vigneault 2000 : 41).

⁹⁶ « Il y a une sorte d’espérance [...]. Quand je m’adresse aux anglophones et que je dis : “C’est pour toi que je veux posséder mes hivers”, je ne parle pas du tout à la légère. [...] [Ç]a veut dire que pour pouvoir inviter quelqu’un chez soi, il faut être quelque part chez soi » (dans Le compositeur canadien 1974 : 13).

⁹⁷ « L’histoire se fait d’une pierre à l’autre, sans lesquelles on ne traverse pas la rivière [...] qui va de l’incompréhension de l’homme par l’homme à un espoir de compréhension. [...] C’est effrayant d’aller sur la Lune,

entre les communautés autochtones et non autochtones se déroule sous les mêmes auspices : une cohabitation silencieuse et suspicieuse, une « paix raciste » (dans Gagné 1974 : 94). Lorsqu'il y a rencontre, sous le signe de l'éthique triomphante de « l'homme blanc », elle vise son intérêt immédiat, mais détruit toute possibilité d'enrichissement mutuel et de collaboration viable : « Il fallait "convertir" les Indiens. [...] *Convertere*, c'est tourner vers soi-même, amener vers soi, vers ce que l'on pense » (dans Barbry 1978 : 110). Pour Vigneault, le moindre honneur qui puisse être rendu à leur présence fière est de les nommer comme il les connaît – c'est-à-dire trop peu. Il s'agit de les montrer *là*, mêlés aux Blancs, mais menant des existences parallèles. Montrer qu'il y a, à proximité, d'autres humains, avec d'autres mots, d'autres représentations des mêmes temps et espace qui gagneraient à être partagées. Pour Vigneault, dire ces absences d'échanges en même temps que leur possibilité c'est rendre hommage aux rapports des êtres humains aux lieux de leur existence dans toute leur diversité, espérer leur rencontre et, peut-être, leur coopération pacifique et respectueuse. « Ce n'est que rendre justice à la vie elle-même » (Royer 1976 : C12).

CONCLUSION

Ce chapitre avait pour but d'étudier les caractéristiques et les effets du discours dominant sur *la chanson québécoise* à partir de deux lieux : les trames interprétatives de la chanson et les entretiens de Gilles Vigneault sur son engagement. Dans le premier cas, *la chanson* s'est présentée d'abord sous la forme d'une pratique collective du peuple québécois, par l'entremise de la « thèse du reflet ». Tablant sur l'idée que la chanson aurait exprimé *l'identité québécoise* et déployé *une culture authentique*, les récits communs sur l'histoire de la chanson en ont fait le véhicule largement téléguidé de la réalisation d'une communauté politique sur le territoire québécois. Ces postulats entraînent des mises en valeur asymétriques et orientées des pratiques

déguisé en Américain, quand on n'est pas capable d'aller chez son voisin habillé en soi-même » (dans Barbry 1978 : 107-108).

sous deux modes. D'une part, l'évolution de *la chanson* est posée comme un procès d'inscription de pratiques toujours *résolument québécoise*, et ainsi signe dense d'une communauté qui advient. D'autre part, l'appréhension de l'engagement selon une acception étroite de ce qui est politique – le militantisme indépendantiste (considéré comme) univoque – force à conclure à la rupture thématique lorsque la réalisation de cette tâche première est déçue ou reportée. Les excédents de ce récit apparaissent dans les pratiques qui en critiquent, par delà leur inscription, les formes et lorsque l'engagement refuse de se réduire au nationalisme chanté.

La deuxième partie a permis de remettre en question, à partir des propos de Gilles Vigneault, l'engagement initial unanime et restreint et ses ruptures périodiques, à partir d'un des piliers de ses mises en récit. Les limites que voit Vigneault dans les interprétations communes de la signification de la chanson sont perceptibles dans les constantes reformulations qu'il propose à ses interlocuteurs dans l'emploi d'expressions particulièrement chargées. Ces réticences à endosser sans nuances les rôles qui lui sont attribués se fondent, d'une part, sur la volonté de préserver l'autonomie de sa parole puis, d'autre part, sur une conception des cultures et des collectivités qui favorise le dialogue plutôt que la représentation. Le balancement entre des conceptions idéales de l'aménagement politique, qui ne se satisfont pas de certains termes compris étroitement, et l'utilisation épisodique de ces mêmes termes, semble fonction de ce que le contexte et la disposition des interlocuteurs permettent de dire et d'espérer faire entendre. Son inscription dans la chanson peut donc être dite *volontaire et nuancée*; elle paraît parfois, selon les contextes, *ambivalente, ambiguë ou tiraillée*. Le chapitre qui suit étudiera, à partir des propos de Loco Locass, un discours qui fait le choix de tenir une parole *au nom de la nation* et de considérer les dédoublements que cela entraîne lorsque cette nation est présentée à la fois comme un foyer d'épanouissement culturel *et* citoyen.

CHAPITRE 3 : LOCO LOCASS. « LANGAGE-TOI » : AU RELAIS DE LA VOIX QUÉBÉCOISE

INTRODUCTION

La chanson québécoise des années 1960 et 1970, et particulièrement celle de certains de ses héros comme Gilles Vigneault, a souvent été lue sous le prisme d'un unanimisme nationaliste parfois réducteur, toujours ambigu, rarement « égal à lui-même »⁹⁸. L'évaluation de la signification « politique » de la chanson au Québec lors des trente années suivantes est plus ambivalente. Après la triste première moitié des années 1980, la reprise progressive de l'activité musicale commerciale s'accompagne d'une variété de constats plus ou moins contradictoires qui s'entendent à peu près sur une chose : l'engagement n'est plus le même que lors des deux décennies précédentes. Au gré du climat politique ou de l'actualité artistique, on conclut au désengagement croissant des artistes ou, au contraire, au maintien de leur foi indépendantiste (Brassard-Desjardins 2008), au déplacement sensible de leurs préoccupations (Alarie 2008) ou au retour, métamorphosé, de l'engagement dans la chanson⁹⁹.

Je propose dans les deux prochains chapitres de reconduire le questionnement qui a permis, dans le deuxième chapitre, de problématiser l'unanimisme de l'époque fondatrice de la chanson québécoise moderne. Plutôt que d'interroger la chanson contemporaine sous le paradigme de la rupture et de chercher la nature complexe de cette discontinuité thématique, je la situerai plutôt dans le prolongement d'un même questionnement dialogique toujours irrésolu autour de la communauté politique québécoise, de la nation et du pluralisme. Je me pencherai, pour ce faire, sur l'œuvre d'artistes contemporains de la chanson particulièrement engagés, les Loco Locass et Richard Desjardins. Cet examen, dont la portée est de toute évidence limitée, ne

⁹⁸ Calqué et dans l'esprit de cette expression de Jacques Derrida voulant que « [l]e propre d'une culture, c'est de n'être pas identique à elle-même » (cité dans Tully 1999 : 13).

⁹⁹ Au printemps 2004 a eu lieu, par lettres d'opinion interposées, un intéressant débat sur le renouveau, véritable ou non, de la chanson engagée au Québec, à travers l'œuvre d'une nouvelle génération d'artistes (voir Trottier et Descheneaux 2004 : A7; Cornellier 2004 : A9; Sasseville 2004 : A7).

permettra pas d'émettre de grandes conclusions sur le sens la chanson engagée d'aujourd'hui. Cependant, il tentera de mettre à jour, dans deux discours de factures plutôt différentes, les manières originales dont la critique et l'appartenance peuvent être articulées.

Le présent chapitre cherchera à cerner *quelles conceptions de la communauté politique et des identités sont proposées par les Loco Locass et ce qu'elles indiquent quant aux modalités de la parole politique au Québec*. Ayant posé comme hypothèse que les discours du domaine de la chanson sont marqués par une tension entre un engagement critique multivoque et l'insertion presque nécessaire dans un récit nationaliste suggérant dans une bonne mesure une conception consensuelle et subsumante de l'identité et de la communauté québécoises, j'observerai comment les Loco Locass, à travers leurs chansons, arriment leur quête de libération individuelle et collective et leur désir d'appartenance à une collectivité.

Pour le groupe, la question semble pouvoir être résolue par son positionnement au relais de *la voix québécoise*. Les rappeurs proposent ainsi une prise de parole qui est d'abord une *volonté d'inscription légitime* à titre de défenseurs d'une collectivité. Les figures de la nation et du peuple québécois, entendues indistinctement, sont conséquemment présentées comme le foyer duquel peuvent être tirées et auquel peuvent être arrimées l'aménagement de libres appartenances au monde. Les contours de ces figures à vocation rassembleuse sont variables et se dédoublent dans la mesure où elles cherchent à tenir ensemble des éléments constitutifs à résonance variable, interpellant tantôt *d'abord* la communauté d'héritage canadien-français, tantôt l'ensemble de la population en ce qu'elle aspire à vivre dans une communauté signifiante, libre et démocratique. L'engagement des Loco Locass se formule ainsi *au nom du peuple québécois* et de la fidélité à (une certaine interprétation de) la trajectoire de son être culturel et historique ouvert et pluriel. L'appel au déploiement de son réel esprit civique ancre à la foi les critiques du monde politique actuel et les promesses de réalisation d'une communauté à laquelle appartenir librement.

3.1. Remarques préliminaires

— On n’a même pas parlé de notre musique! []
— Ce qui aurait été original, c’est que tu nous parles de notre musique
Personne ne nous en parle jamais

Biz et Chafnik (dans Lemieux 2004 B3)

Depuis la sortie de leur premier album, *Manifestif* (2000), et particulièrement depuis la diffusion de leur brûlot « Libérez-nous des Libéraux » au mois de mai 2004, les Loco Locass¹⁰⁰ ont su investir l’espace médiatique québécois comme peu d’artistes de la chanson l’ont fait ces dernières années. Présentant une « rapoésie » (Saint-Laurent 2008 : 89) résolument engagée, abordant sans détour les questions d’actualité autant que les débats sociopolitiques récurrents qui traversent la société politique québécoise, ils participent régulièrement à des événements politico-culturels d’envergure qui laissent rarement indifférents¹⁰¹. Reconnus comme d’importants militants nationalistes – leur statut de Patriotes de l’année 2007 en fait foi –, on les situe par le fait même aisément dans la tradition des grands artistes québécois engagés dans la cause nationale¹⁰². Soucieux de l’autonomie de leur parole, les membres du groupe souhaitent par ailleurs l’inscrire en filiation avec une vaste tradition de littérature engagée à laquelle ils réfèrent

¹⁰⁰ Pour une revue chronologique des activités et de l’évolution du groupe de 1995 à 2004, voir la biographie officielle, en ligne <http://www.locolocass.net/nouvelles/content/view/full/32/> (page consultée le 30 mars 2010)

¹⁰¹ Parmi les plus médiatisés, notons la participation à un spectacle de la Fête nationale se présentant comme solution de rechange au spectacle officiel jugé *apolitique*, organisé avec les Cowboys fringants le 24 juin 2005 à Montréal, et la mise sur pied du Moulin à paroles, une lecture à relais de textes jugés importants dans l’histoire du Québec, à Québec, les 12 et 13 septembre 2009. Le premier événement, en plus d’être critiqué parce que payant (voir Petrowski 2005 : 3, Jodoin 2005 A25), a soulevé la question de la division de la population québécoise autour de la question de l’indépendance le jour même de la Fête nationale. Le Moulin à paroles, qui se voulait une célébration historique de « la parole au Québec », a connu une polémique de même type, certains trouvant le ton et le choix des textes par trop souverainistes. La lecture du « Manifeste » du Front de libération du Québec a particulièrement été débattue.

¹⁰² D’après l’éditorialiste de *La Presse* André Pratte, « Bernard Landry soutient même que Loco Locass a pris le relais des Vigneault, Ferland et Leclerc “pour le bien-être de notre nation” » (2005 A10). Pour Bellemare (2008 40), les sonorités traditionnelles de la musique canadienne-française de certaines chansons situent les Loco Locass comme héritiers d’un « folklore nationalisant », qui appuie leur propos à la défense d’un Québec francophone et souverain.

abondamment¹⁰³. Par cette *inscription*, nous le verrons, ils revendiquent pour leur propos la représentation légitime au moins partielle de la voix de la communauté québécoise.

S'ils s'insèrent volontairement dans un héritage politique complexe auquel ils donnent, à coup de citations et d'allusions dispersées, un sens idiosyncrasique intéressant, les Loco Locass élaborent un propos original¹⁰⁴, qu'il s'agira d'explorer. L'ensemble des textes sera confondu sous un auteur unique, répondant au nom de Loco Locass, bien que le groupe soit composé de trois auteurs – Batlam, Biz et Chafiik –, puisque les chansons se présentent généralement sous cette forme¹⁰⁵. Si quelques pièces laissent davantage place à l'expression individuelle des rappeurs, c'est d'abord « [l]e char d'assaut Loco ^o¹⁰⁶ [qui] prend la scène d'assaut » (« L'assaut », 2000)¹⁰⁷; c'est peut-être même « l'idée Loco Locass qui prend place ° face à l'adversité » (« Engouement », 2004; je souligne). Dans la même logique, les commentaires et extraits d'entretiens qui viendront appuyer ou compléter certaines interprétations ont été sélectionnés dans la mesure où les membres du groupe y expliquaient ou défendaient leur œuvre commune.

3.2. « Nerfs d'une guerre langagière » : de la prise de parole à la défense de la langue

Nerfs d'une guerre langagière que l'on mène avec front
Et fiers, aux frontières d'hier et d'aujourd'hui en pensant à demain
« L'assaut » (2000)

Les Loco Locass, s'ils redoutent la surexposition, la récupération et les agrégations abusives, présentent d'emblée leur entreprise comme de l'art *engagé*, comme une prise de parole

¹⁰³ Par exemple, le recueil de l'album *Manifestif* est présenté ainsi : « À nos pères et à nos mères, à tous ceux qui nous ont devancés : Julien Dacosta, De Lorimier, Arthur Buies, La Bolduc, Gaston Miron, Fernand Dumont, Anne Hébert, André Fortin. À nous de relayer le don des morts » (Loco Locass, cité dans Saint-Laurent 2008 : 99; je souligne).

¹⁰⁴ Étant entendu qu'« il n'est pas facile de dire quelque chose de nouveau » (Foucault 2008 : 65).

¹⁰⁵ Les livrets et recueils mentionnent individuellement l'apport des auteurs selon les chansons, dont les couplets sont souvent écrits en alternance par deux ou trois membres du groupe. Il ne semble pas cependant y avoir de décalages suffisamment significatifs entre les trois auteurs pour justifier leur distinction dans le traitement des textes. Sur les désaccords et débats d'idées au sein du groupe, voir l'entretien avec Nathalie Petrowski (2006).

¹⁰⁶ Le signe « ° », plus commode ici que le traditionnel retour à la ligne, marquera le passage d'un vers à un autre.

¹⁰⁷ Pour la référence complète des chansons citées, voir l'annexe 4.

dédiée à la propagation de l'esprit critique et de l'engagement citoyen. Avec une confiance et une détermination qui a peu d'équivalents contemporains, ils entendent d'entrée de jeu prendre la parole *en tant que Québécois*; ils parlent ainsi à leur peuple¹⁰⁸ et en son nom, ils endossent et s'adressent fréquemment à un « nous » *québécois* aux contours changeants. Cette identification immédiate et primordiale instaure un dédoublement des figures devant se trouver, pour les chanteurs, au fondement de la communauté politique québécoise. Cette doublure s'opère autour des préoccupations culturelles et des préoccupations citoyennes formulées par les rappeurs. Si elles s'appellent, se recoupent et se renforcent souvent, les passages d'une à l'autre ne sont pas toujours symétriques : les premières appellent à une représentation plus restreinte et déterminée du peuple et la fixe généralement comme prioritaire. Dans cette partie, il s'agira de voir comment ce dédoublement s'ancre dans l'identification collective initiale du discours des Loco Locass.

Sous sa forme la moins déterminée ou orientée, l'engagement des rappeurs se trouve dans le mouvement engendré par le jeu de la création, dans la liberté d'agencer les mots et les sons dans un esprit « manifestif » (voir Loco Locass 2005 : 86). À l'autre bout du spectre se trouvent des textes plutôt conjoncturels et plus directement militants qui, s'ils présentent en soi une valeur dépassant leurs visées pamphlétaires, demeurent « commandés » par l'actualité¹⁰⁹. Entre la manifestation esthétique diffuse et le message « zéro-subtilité » s'en prenant au gouvernement en place, les Loco Locass souhaitent « fai[re] de la musique pour changer le monde » (Biz, dans Lamarche 2004 : E1). Leur propos se base sur la conviction que la parole peut et doit être action

¹⁰⁸ « Peuple » et « nation » semblent utilisés sans distinction pour référer à une même entité dans le vocabulaire des Loco Locass : le *peuple québécois* est une *nation* et la *nation québécoise* est formée par le *peuple du Québec*.

¹⁰⁹ Les chansons « Super Mario » (2003) et « Libérez-nous des Libéraux » (2004), par exemple, ont respectivement été produites en réponse à la montée de l'intérêt des électeurs pour l'Action démocratique du Québec (ADQ) lors de la campagne électorale de 2003 et en appui au mécontentement croissant de certains groupes sociaux quant aux actions du gouvernement nouvellement élu de Jean Charest en 2003. La première s'ouvre ainsi : « Loco Locass! On r'fait surface! ° Le temps d'la campagne on arrive en ville ° Faut qu'la toune spine pour contrer le spin de la droite adroite ». Le message de « Libérez-nous des Libéraux » a quant à lui été considéré suffisamment militant pour que le Directeur général des élections s'interroge sur la légalité de son éventuelle diffusion lors d'une campagne électorale; il conclut que la pièce tenait de l'art plutôt que du message partisan (voir Cardinal 2004 : A3; Delisle 2005 : D4).

politique. Il est motivé par le constat que la « société [est] rongée par le pire des maux ° ce fléau qu'est la perte de mots »; « Que le verbe faire est un verbe qui se perd » (« Langage-toi »).

Les Loco Locass investissent l'espace public dans le but de conjuguer esprit critique, parole et engagement. Ils souhaitent ainsi secouer une population qu'ils jugent amorphe, apathique : « Pareilles à des pales, mes paroles ° hachurent et déchiquettent ° le vide interstitiel du néant social actuel » (« L'empire du pire en pire », 2000). Leur but avoué est de rétablir la pensée critique et volontaire, de briser l'inertie d'une société peu encline à la remise en question, à l'effort civique et politique. Il s'agit de réhabiliter le goût de la réflexion et d'oser questionner, en se posant contre l'ignorance, l'indifférence, l'opinion et le conformisme ambiants.

Équivoque est la vocation soliloque ° à une époque où rien ne choque ° où le vox pop toxique règne en rex ° Notre discours court côté cour et côté jardin ° car nous croyons que les mots sont le terreau ° des idéaux les plus hauts (« L'assaut »).

Pense, le gros, ça prend du courage [...] Devant la beauté d'un acte terroriste ° Penser est un acte laïque, un acte héroïque ° Devant la beauté d'un acte historique ° Penser est un acte, un attentat symbolique (« Groove grave », 2004).

Ainsi, outre ses qualités artistiques lui conférant une valeur *per se*, l'œuvre des Loco Locass se prête des visées progressistes concrètes. Elle espère, par delà la simple expression de points de vue, agir comme une contagion, encourager la réflexion et l'implication. Elle se veut ainsi *œuvre pédagogique* à plusieurs niveaux. Elle est à la fois énonciation *et* invitation à suivre l'exemple, elle porte un propos et invite à ce qu'il soit relayé, développé :

Nous v'là devant vous ° lanternes pour les fous ° dangereux comme des boute-en-train ° qui, en s'défoulant ° parlent et donnent des coups ° dans tout ce qui nous prouve encore ° qu'y reste un bout de temps ° avant l'émancipation absolue d'absolument tout ° Sens-tu mon feu roulant ° chauffer comme le couchant ° dans l'seul but qu'ça bouge en masse ° mais que le mouvement soit surtout dans les idées [...] En loquaces efficaces on décrasse ° en esti l'esprit (« Engouement »).

En somme, l'ambition des Loco Locass est de communiquer à la fois une attitude et des idées. D'une part, ils souhaitent fouetter leurs auditeurs et leur inculquer, dans un esprit qui se veut

démocratique, l'envie de l'engagement quotidien par la parole¹¹⁰. D'autre part, dans le même mouvement, ils cherchent à partager, à communiquer, voire à convaincre un public qui n'est pas toujours rompu aux enjeux qu'ils abordent¹¹¹; ils espèrent « en vers libres, mon frère, [se frayer] un chemin dans la terre de ta tête » (« Langage-toi »).

Pour les Loco Locass, la nécessité de parler dans un monde où la pensée critique fait défaut – thème fondateur d'une importante tradition dans la musique rap¹¹² – est doublée de préoccupations spécifiquement linguistiques et culturelles. Il importe pour eux d'autant plus de parler qu'il s'agit de le faire *en français*, puisqu'une pensée et une parole ankylosées exposent les francophones d'Amérique à la menace de l'extinction culturelle. La « résistance culturelle » apparaît comme le leitmotiv de la prise de parole du groupe; elle lie, sous des modalités que nous verrons dans les parties suivantes, l'avenir de la langue française et le destin politique du peuple québécois. Si la critique des rappeurs prend d'autres cibles, la problématique culturelle demeure une préoccupation principale. Elle revient, par association ou par glissement, surdéterminer ou compléter plusieurs thématiques. Le constat que la communauté francophone québécoise vit toujours sur le seuil de l'aliénation culturelle pèse sur chaque problématique comme une cause primordiale ou un facteur de risque supplémentaire¹¹³. Ainsi, l'engagement chanté des Loco

¹¹⁰ « Donne-toi pour loi-sir ° de mettre au repos l'oisiveté ° ce rouage de la fuite du langage [...] Et fais du verbe faire un verbe qui s'opère ° Langage-toi » (« Langage-toi »). L'orthographe scindée du mot « loi-sir » rappelle un engagement qui, pour les rappeurs, est toujours « manifestif », au cœur de la vie, à l'intersection du devoir et du jeu.

¹¹¹ « [Biz :] Faut prendre les gens où y sont. Pour nous, l'objectif c'est toujours de niveler par le haut. [...] [Batlam :] Il y a aussi l'idée [...] qu'on est une sorte de courroie de transmission pour un public qui est moins sensible ou qui a moins accès, ou qui est plus fermé. [...] On est une caisse de résonance pour plein de gens qui n'ont pas... qui n'écoutent pas ce qui se passe » (dans Loco Locass 2005 : 16).

¹¹² Pour Hugo Bazin (1995 : notamment 223-234), le rap se représente précisément comme un retour de la parole, de la foi en son pouvoir d'activer les consciences et de mener des batailles sociopolitiques.

¹¹³ Par exemple, le propos de la chanson « Médiatribes » (2000) passe aisément de la critique de la convergence médiatique et de la mise en évidence des risques de l'uniformisation de l'information pour la démocratie à la dénonciation d'une presse qui servirait à relayer « l'opinion de quelques gros canons du NON ». Dans la pièce « Résistance », de semblables modulations apparaissent : si le groupe soutient dans le refrain « r'met[tre] tout en question ° sinon y a régression », c'est surtout la situation constitutionnelle et ses conséquences identitaires qui sont sujettes à débat; la crainte de voir la population endormie par les médias de masse est également associée directement au manque de fierté et de courage particulier *du peuple québécois*, à son indifférence généralisée.

Locass se fait sous le thème premier de *la lutte politico-culturelle*, menée sous le signe de la nation québécoise : « C'est l'Intifada d'la faconde qui fronde face au Canada » (« Résistance »)¹¹⁴.

Cette lutte se situe, d'après le groupe, dans la longue tradition de résistance des francophones d'Amérique face à la menace de l'assimilation :

Nerfs d'une guerre langagière que l'on mène avec front ° et fiers, aux frontières d'hier et d'aujourd'hui en pensant à demain ° je jure sur le DC ° de ne jamais abaisser ° les bras voilà l'ABC des... « Gens du pays » ° qui m'ont précédé ° dans « la longue marche des avents » (« L'assaut »).

Par l'échantillonnage, la référence ou la citation, les Loco Locass redonnent vie, réinterprètent et réactualisent un message qu'ils considèrent comme fondateur de leur propre prise de parole. Suivant la même logique que Vigneault – qui affirme que toute chanson *en français* est par le fait même *engagée* – ils souhaitent contrer ce qu'ils considèrent comme les risques de folklorisation de la culture francophone par une « inondation lyrique ». En cela, ils se placent au relais d'une activité artistique et intellectuelle qui a su garder vivantes la langue et la culture francophones d'Amérique : « L'oasis de notre langage n'est pas un mirage ° car il fait *Beausoleil* sur *Desjardins* qui ont *Ducharme* ° et du haut *Dumont* nous nous *Miron* dans le vacarme ° d'un peuple à l'accent circonflexe qui ne veut pas être en annexe » (« Sheila, ch'us là »; je souligne).

Il ne suffit cependant pas de l'activité d'une avant-garde artistique pour assurer la survie d'une culture. Les Loco Locass, nous l'avons vu, appellent les citoyens à l'engagement par la parole; ils convient du même souffle les francophones à « défend[re] [leur] patrie contre l'anglosphyxie », à secouer leur indifférence et à participer à la « résistance lyrique »

¹¹⁴ Le frontispice du recueil *Poids plume* (Loco Locass 2005) illustre bien cette association initiale entre prise de parole, résistance culturelle et lutte nationale. L'idée d'une littérature de combat, saisie dans le détournement de l'expression « poids plume », liant combat (de boxe) et écriture, est renforcée par l'illustration modifiée du Patriote d'Henri Julien (1904), se tenant sur une arène et portant des gants de boxe. Pour une discussion plus étendue de l'iconographie des Loco Locass, voir Saint-Laurent (2008).

(« Malamalange »). L'engagement des citoyens francophones par la parole prend ainsi immédiatement une dimension collective; ils maintiennent par le fait même vivante leur culture :

Tant de gens se terrent et se taisent de mon vivant ° Tant et tant d'argent te v'là coi – quoi? – à terre, à l'aise, content ° sûr d'être vivant, survivant... sursis ° Je te susurre ceci : *contemple le montant de ton bâillon* ° *c'est comme signer son bail-bye pour l'auto-extinction* ° Crois-en ma parole, la parole est un geste, mieux une action ° Si tu parles, n'aie crainte : l'on t'entend longtemps [...] *L'écho des mots lointains ne s'éteint pas* ° *si au relais tu es là* (« Langage-toi »; je souligne).

Il y a donc doublure de l'enjeu de la parole chez les Loco Locass : il participe à la fois d'une préoccupation « démocratique » et citoyenne – dans le sens qu'il invite les citoyens à participer à la manière dont ils sont gouvernés – et « culturelle », dans l'optique de la survie et de l'épanouissement de la culture francophone en Amérique¹¹⁵. Articulant leur propos autour de ces deux problématiques collectives, les Loco Locass se posent comme des interlocuteurs particuliers. La question linguistique au Québec et au Canada étant pour eux directement associée, selon les modalités qui seront vues dans les sections qui suivent, à l'expression politique de la nation québécoise, leur propre environnement d'élocution prend presque immédiatement ce nom : ils s'adressent *en tant que Québécois* à leurs interlocuteurs projetés.

À la question « Qui chante(nt) et au(x) nom(s) de qui? », il faut certes répondre que les trois rappeurs souhaitent s'exprimer en leur nom et en celui de leur collectif, mais aussi *au nom de leur nation, de leur peuple*. Ils se posent alors comme voix légitimes d'un sujet politique collectif, habilités à défendre ses intérêts contre qui le menace, de l'intérieur comme de l'extérieur. De cette manière, concernant la place du Québec dans la fédération canadienne, « Loco Locass réitère *au nom de la nation* ° son intention de garder une attention constante sur les tensions » (« Résistance », 2004; je souligne); accusant le gouvernement Charest d'attaquer dans leur spécificité même les institutions québécoises, c'est « *le poing de la patrie* à la face des

¹¹⁵ Une « doublure » semblable est souvent remarquée dans le mouvement hip-hop en général. Elle est à l'ordinaire présentée sous le signe de la résistance des cultures migrantes et métissées contre les visées uniformisantes des sociétés d'accueil, plutôt que sous celui de l'affirmation nationale (voir Sarkar 2008; Low, Sarkar et Winer 2009).

bandits » que les Loco Locass disent brandir (« Libérez-nous des Libéraux »; je souligne)¹¹⁶. L'identification à un acteur collectif *québécois* est récurrente chez les Loco Locass; elle traverse et vient informer ou moduler, sur différents registres, la plupart des prises de parole¹¹⁷.

L'articulation de ces deux préoccupations politiques, autour de la défense de « la nation québécoise », fera l'objet des prochaines parties. Il s'agira de voir comment sont conciliés, dans l'œuvre des Loco Locass, la poursuite d'une lutte nationale fortement axée sur la défense d'une culture dite québécoise et l'aménagement, sur le même territoire, d'une société politique qui est et que l'on veut culturellement diverse et démocratique.

3.3. Le Québec et les Québécois : nation, culture, communauté et citoyenneté

Les Loco Locass sont fort conscients des tensions qui peuvent se ressentir dans la définition du « peuple québécois » comme constituant et constitué légitime de l'État québécois, notamment quant à la conciliation de ses caractéristiques dites culturelles et civiques¹¹⁸. Convaincus que la survie et l'épanouissement de la culture francophone en Amérique passent, sous l'opérateur de la nation québécoise, par l'indépendance du Québec, ils sont également persuadés que la société politique québécoise doit être ouverte à la diversité des gens qui l'habitent et l'habiteront, de même qu'à leur apport démocratique. Ainsi, bien qu'ils recherchent expressément une façon de protéger, à travers l'identité collective québécoise, l'héritage culturel francophone en Amérique du Nord, la fermeture sur soi demeure pour eux inacceptable :

¹¹⁶ Malgré le partage objectif de certaines visées politiques, Chafiik tient à dissocier l'engagement nationaliste de la partisanerie qui pourrait en être déduite : « On n'est pas les chantres du PQ, on est le *band* du peuple! [...] On n'est pas des militants, on est des simples citoyens. On ne veut pas être associés à un parti » (dans Savoie 2006 : 29).

¹¹⁷ Même dans certaines chansons témoignant d'émotions et de situations personnelles de « trois individus qui se regardent le nombril » (Biz, dans Lamarche 2004 : E1), l'identification personnelle forte à la collectivité nationale québécoise transparait. Dans « La survenante » (2004), par exemple, Batlam parle de « l'intime loi qui [l']intime de toujours chanter "Sheila, ch'us là" », puis affirme qu'il « veu[t] que dans tout c'qu'[il] fai[t], tout c'qu'[il] di[t] ° s'profile le visage d'un pays ».

¹¹⁸ Sur les limites analytiques et normatives de la distinction classique entre nationalismes civique et ethnique et sa fonction rhétorique, voir Karmis (2003 : 90-94).

« I'm'pogne des fois des envies d'hermétisme à l'extrême ° une néo-nipponnerie ° un genre de juiverie ° mais j'vivrais mal d'être jugé lepéniste » (« Malamalange »)¹¹⁹. Les rappeurs se distancient de cette manière de groupements nationalistes enclins à promouvoir, souvent par des moyens violents, la rigidité linguistique et culturelle et une conception fortement assimilationniste de la nation québécoise, tels que la Brigade d'autodéfense du français (BAF) et le Mouvement de libération nationale du Québec (MLNQ) :

J'crisse des gifles su'l pif d'la BAF ° qui veut être calife à la place du *fat ass* (« Engouement »).

Ce qui m'harasse c'est l'ostie d'gros kyste ° MNLquiste [*sic*] extrémiste ° que le mélange effarouche ° À tous ceux qui n'ont en bouche ° que « Pas touche à mon Québec de souche » ° J'les envoie sur la touche, aux douches! (« Art Politik », 2004)

Le groupe profite d'ailleurs à l'occasion de sa notoriété pour dénoncer les actes d'intolérance ou de racisme (voir Bérubé 2004 : A4; Baillargeon 2004 : B8), ou pour participer à des manifestations contre la discrimination et pour le rapprochement entre les communautés autochtones et non autochtones (voir Doherty 2010). De toute évidence, les Loco Locass n'acceptent pas que leur nationalisme soit taxé d'ethnisme ou de fermeture; ils le souhaitent ouvert, tolérant et inclusif.

Le point de vue du groupe sur la diversité culturelle et l'intégration au Québec se présente, dans sa version la plus appuyée, dans la chanson « Art Politik ». La société québécoise contemporaine y est décrite (ou projetée) comme une terre d'accueil et de partage, respectueuse et enthousiaste face aux cultures migrantes : « La vertu du citoyen te parle d'espace mitoyen ° Salut à toi l'Irakien, l'Iranien, l'Nord-Coréen ° Ahlan wa sahan ° dans mon tam-tam jam ethnique contemporain ° [...] Tire-toi donc une bûche ° dans mon tam-tam jam ethnique contemporain ». L'analogie du « jam » musical, pour parler du côtoiement quotidien de la

¹¹⁹ Lors du spectacle du 24 juin 2008 au parc Maisonneuve, Biz s'est assuré de préciser à la foule au moment d'entonner « Résistance » : « Résistance et non repli » (dans Renaud 2008 : 1). La pièce donne d'ailleurs le ton à l'album *Amour oral* en s'ouvrant sur les paroles du cinéaste Pierre Falardeau : « On n'est pas des racistes, il faut arrêter de tout le temps s'excuser... ».

diversité, fait certainement ressortir la festivité et l'enrichissement réciproque qui caractérisent pour les membres du groupe les échanges interculturels¹²⁰. Par delà la valorisation de ces échanges, les questions du vivre-ensemble et du type d'esprit communautaire qui animerait idéalement la société politique québécoise doivent, pour les Loco Locass, arriver à concilier deux éléments : le métissage inévitable des sociétés contemporaines et la volonté des Québécois d'héritage canadien-français de perpétuer leur culture. Le passage qui suit précise sous quelles modalités devrait être envisagée la cohabitation en territoire québécois; il pose le partage de la langue française comme agent liant entre une communauté d'héritage canadien-français « désethnicisée » depuis la Révolution tranquille et des citoyens d'origines diverses :

Pour avoir tenu tête aux tempêtes, à *la conquête* ° il faut que j'en convienne, *les pure laine* ° *on était maillés serré* ° sauf qu'après avoir flushé la race et la religion ° comme bases de la demeure ° une question de base demeure ° Comment vivre ensemble? ° *Il me semble que Fernand dans ses Raisons communes* ° *avait raison : communauté politique vaut mieux qu'État nation* ° N'en déplaise aux tenants du bon vieux gai temps ° fini le temps sans bon sens du 100 % pur sang
Que tu sois Grec, Tchèque, Guatémaltèque ou métèque ° le Québec t'accepte, te respecte ° Fuck ceux qui rouspètent! ° *Tant que mon patois laisse pas tes enfants pantois* ° *mon toit c't'à toi* ° Ici y a de la place en masse ° pour rassembler toutes les races ° [...] En fait je souhaite ° que le moule des idées de la droite se gauchisse ° au contact d'une planète qui RAPetisse et se métisse (« Art Politik »; je souligne).

Le groupe reprend ici la distinction qu'opère Fernand Dumont entre nation et communauté politique. Le sociologue y voyait précisément un moyen de concilier les aspirations nationales des francophones d'héritage canadien-français vivant au Québec avec le caractère plurinational de la société québécoise, l'idée étant d'« édifier une communauté politique où la nation [“française en Amérique”, plutôt que “québécoise”] trouvera un appui, sans pour autant s'identifier à l'État » (Dumont 1997 : 67-68). La référence à l'adoption de la langue française

¹²⁰ La musique des Loco Locass incarne en quelque sorte cet esprit de jam métissé. En plus de mélanger des sonorités et thèmes de différentes origines, le français fait parfois place à des chants raïs (« Sheila, ch'us là »), tibétains (« Isabelle et Biz », 2000), darijas (« Maison et idéal », 2004) et algonquins (« La Paix des Braves », 2007). L'anglais, sauf lorsqu'il est intégré au français parlé du groupe, est plutôt utilisé dans un dessein cynique, pour marquer l'incompréhension des anglophones pour la situation culturelle des francophones (voir « ROC Rap », 2003).

comme condition d'intégration pour les nouveaux arrivants peut par ailleurs rappeler la notion de « culture de convergence » sur laquelle débouche la discussion de Dumont, quoi que les parts respectives des enjeux « communicationnels » et « culturels » dans la transmission de cette langue ne soient pas précisées par les chanteurs¹²¹.

Cette proposition de distinction entre nation et communauté politique semble cependant devoir être entendue davantage dans son esprit que comme une résolution conceptuelle. Le groupe souhaite voir abandonnée l'idée d'un État-nation qui serait *celui* des Québécois d'héritage canadien-français, mais il ne renonce pas pour autant à l'idée que les Québécois puissent aspirer *en tant que nation* à l'indépendance de *leur* État. Le premier couplet d'« Art Politik » s'ouvre d'ailleurs sur la nation comme « plébiscite de tous les jours » de Renan, non pas tant pour insister sur le caractère civique plutôt que culturel de l'appartenance à la nation québécoise (comme c'est souvent le cas dans l'opposition classique de Renan avec le nationalisme de Fichte, par exemple), mais pour souligner que les citoyens ont droit à un État à la mesure de leur propre investissement dans la vie politique. Dans cette optique, la qualité démocratique d'un État est proportionnelle à la vertu et à l'engagement de ses citoyens rassemblés en un corps, en une nation. La série citoyens-nation-État québécois est surtout affirmée comme continue et pleine. Si ce décalage ponctuel au sein d'une même chanson peut s'expliquer par le fait que les deux couplets ont été produits par des auteurs différents, il pointe néanmoins vers *une certaine ambivalence dans la définition de la nation et du peuple québécois*. Ces termes désignent tantôt *d'abord* la collectivité d'héritage canadien-français, tantôt l'ensemble des habitants du Québec sans distinction.

Il n'est pas évident en effet de saisir une fois pour toutes quelles sont les qualités des gens sur qui se pose la « nation québécoise » décrite par Loco Locass. Ce à quoi elle réfère semble

¹²¹ Dumont est un auteur ayant laissé sa marque chez les Loco Locass. Outre les références et hommages que lui sert le groupe dans ses chansons, il fait partie selon eux des auteurs qu'il faut lire avant 18 ans (voir Doucet 2006 : 83).

osciller entre la désignation du groupe majoritaire d'héritage canadien-français, inquiet de sa pérennité, et celle de l'ensemble de la population du Québec, qui serait collectivement préoccupée par certaines problématiques en tant que société politique constituée. Cette fluctuation est particulièrement prégnante lorsqu'il est question des contextes dans lesquels le Québec devient un *espace de référence*, lorsqu'une personne ou un groupe s'identifie ou est identifié comme Québécois. Par exemple, dans « M'accrocher » (2008), texte à facture très personnelle où le narrateur est un adolescent en proie à des idées suicidaires, l'éventualité de la mort du héros prend, lors de deux références à portée « collective », deux significations distinctes. La première occurrence, bien qu'elle puisse être investie de différents sens, peut d'abord être considérée de l'ordre du strict recensement, de la « statistique » : « Un Québécois de plus en moins ° ça ferait-tu de quoi à quelqu'un? ». La deuxième lie sans grande équivoque l'existence du jeune désespéré à celle de la communauté d'héritage canadien-français, en même temps qu'à un auteur dont la mélancolie personnelle et « collective » est aussi célèbre que tragique : « Je viens de terminer le bouquin ° d'un certain Hubert Aquin ° c'est pas du arlequin ° *Il prévoit la fin des miens* ° est-ce que son destin sera le mien? » (je souligne).

Ici, si les deux « lieux » de référence – le Québec comme entité territoriale, l'héritage canadien-français comme appartenance culturelle – se partagent les enjeux d'une même mort, ils ne s'équivalent pas explicitement. Dans la chanson « Résistance », ils se superposent : le suicide des jeunes francophones, couplé au phénomène de la dénatalité, constituent des menaces démographiques dont l'impact est précisément *identitaire* pour le Québec et les Québécois :

Quand je vois les stats, j'constate ° qu'on est Québec et mat ° [...] Un pays sans enfants, sans nouveau sang, c'est sans bon sens ° On fait pus de flos mais y nous en faut pour maintenir le rafirot à flots ° d'autant que les petits gars qu'on a ° trippent su'l trépas à ce point-là ° qu'y se sonnent eux-mêmes le glas pour l'au-delà [...] J'essaie juste d'être lucide ° parce que spermicide ou suicide ° dans les deux cas, *pour nous c'est l'autogénocide* ° Fa'que décide ou décède ° Chaque pouce d'identité que tu cèdes ° nous mène, humiliés, poings et pieds liés ° à la fatale (fat ass)imilation (« Résistance »; je souligne).

Dans ce cas, destinées individuelles et collectives sont clairement soudées autour d'une certaine identité québécoise en péril : la survie de la communauté québécoise en tant que lieu d'une culture particulière passe par la volonté de ses membres (francophones) de participer à sa régénération, à la « résistance » contre sa dissolution.

Pour les Loco Locass, le Québec n'apparaît cependant pas uniquement comme le lieu de survie et de sauvegarde principal d'une identité francophone. En tant qu'État et complexe institutionnel déployé sur un territoire éponyme, il est aussi un pourvoyeur de services ou « outil » collectif pour la population qui s'y trouve. Comme nous le verrons lors de la discussion sur la défense du « modèle québécois » (section 3.5), cette dimension n'est pas culturellement neutre ou insignifiante; cela dit, elle ne concerne au premier chef les gens qu'en tant que citoyens, qu'ayants droit à ce qui y est mis en partage, en quelque sorte¹²². Les ambiguïtés dans la définition de la communauté nationale sont plus sensibles lorsque la nation québécoise devient un lieu identitaire rassembleur pour toute la population. Alors que la contribution des cultures migrantes apparaît sous l'aspect festif du métissage dans « Art Politik », la pièce « Le but » (2008) propose les Canadiens de Montréal à titre de lieu symbolique de ralliement des Montréalais et, plus largement, de « tous les Québécois » :

Le corps de l'équipe *c'est le cœur de la nation* ° [...] le tissu social de Montréal ° c'est de la Sainte-Flanelle ° [...] C'est plus qu'un sport : *c't'une métaphore de notre sort* ° c'est ça qui nous ressemble ° c'est ça qui nous rassemble ° Anglo, franco, peu importe ta couleur de peau ° si tu détestes Toronto ° [...] *Les Canadiens pour une fois rallient tous les Québécois* ° [...] Les Canadiens de Montréal : *notre équipe nationale* (« Le but »; je souligne).

¹²² Par exemple, la pièce « Antigone » (2004) présente les motards criminalisés comme « sans souci social »; la Sûreté du Québec et les lois apparaissent alors comme les (inefficaces) outils collectifs de lutte contre l'atteinte au bien commun : « la SQ qui se pogne le cul ° c'est pas avec un joujou comme Carcajou ° qu'on va les tenir en joue ° [...] On joue trop doux ° Calvaire! Ça va faire ° Faut qu'on légifère » (je souligne). Dans la chanson « Bonzaïon », le groupe propose d'ajouter le commerce de la marijuana aux industries *nationales* des Québécois : « Faut qu'on la nationalise ° C'est comme avec Hydro-Québec ° On pourrait payer *nos* dettes » (je souligne).

La chanson insiste particulièrement sur la réconciliation épisodique entre anglophones et francophones que favorise le ralliement autour de l'équipe de hockey professionnel et souligne l'apport historique des joueurs anglophones à son succès¹²³. Cette fraternisation inespérée, trêve dans une relation qui serait surtout marquée par l'adversité¹²⁴, se trouve toutefois posée autour d'un signe ambigu, puisque les Loco Locass tentent également de le faire valoir comme vestige et marque « des temps si lointains qu'les francos s'appelaient Canadiens » (*idem.*).

Cette dimension n'est pas tellement appuyée dans la chanson comme telle, qui table surtout sur le côté rassembleur de l'institution sportive montréalaise; la figure de René Lévesque y est d'ailleurs mobilisée à ce titre : « la coupe, on y croit ° [...] pis si c'est pas c't'année, ben comme dirait René ° “à la prochaine fois”, Québécois! ». La chanson semble cependant tenir ensemble, par les points de relais que sont le « peuple québécois » et son « équipe nationale », des figures et des trajectoires historiques distinctes. Les commentaires des auteurs à propos de la chanson évoquent d'abord un récit collectif à forte résonnance canadienne-française :

Le but est un de cri de ralliement qui met en lien le peuple québécois et les 100 ans d'histoire du Canadien de Montréal. *Une équipe qui est partie de rien dans un monde d'oppression. On oublie souvent que l'expression « Canadiens » faisait référence aux Canadiens français à l'époque* (Chafiik, dans Morissette 2008 : E3; je souligne).

[C]'est la première fois que le CH rallie tous les Québécois. On le dit dans la chanson : « Dans des temps lointains, les francos s'appelaient Canadiens »... C'est représentatif du pillage identitaire des Québécois par la nation canadienne qui n'est pas capable de se définir par elle-même (Biz, dans Lavoie 2009 : 5).

Ils [les joueurs du club de hockey Canadien inc.] doivent arrêter de jouer sur les talons. Ils doivent croire en leur talent. « Le but » dit un peu cela à l'équipe et aussi aux Québécois. Le tissu social de Montréal, c'est la sainte Flanelle, *la seule chose de notre histoire où on est gagnants*. On l'utilise pour s'encourager à se faire confiance (Biz, dans Journet et Handfield 2009 : A16; je souligne).

¹²³ « Pocket Rocket, Boum Boum, Courmoyer, Coco, Carbo, Casseau, Naslund ° (*Oublie pas les anglos, yo!*) ° Toe, Dickie, Doug et Scottie, Shutt, Larry, Ken et Bobby » (« Le but »; je souligne).

¹²⁴ « Avec le Canadien, anglos et francos s'entendent pour détester Toronto! À Montréal, c'est la seule fois où l'on peut s'entendre avec son voisin anglophone. [...] Quand le CH gagne, c'est pas mal le seul pôle qui rassemble les Québécois. [...] Le Canadien rassemble toutes les langues, les religions, les classes sociales confondues. » (Biz, dans Lavoie 2009 : 5).

La transition qui devrait faire déboucher cette narration vers la trajectoire de « tous les Québécois » demeure largement informulée. Dans la juxtaposition de l'attachement « historique » des francophones québécois à l'équipe et de la partisanerie jugée unanime des Montréalais se trouve seulement l'indice d'un partage malgré les différences, différends et divisions – peut-être aussi l'espoir d'une communauté politique possible. Le signe unique de la nation tente de rassembler différentes possibilités d'attachement et de ralliement à la communauté politique. Pour les rappeurs, les différents héritages peuvent se fondre en *une trajectoire plurielle commune*.

Bien qu'à travers cet optimisme passager transparaisse la volonté de voir s'ériger, sur le territoire du Québec, un État souverain dont le constituant équivaldrait à une figure ouverte, inclusive et rassembleuse du peuple québécois, le propos des Loco Locass n'es ni naïf, ni de mauvaise foi. Le groupe sait qu'il existe des décalages importants entre leur idéal communautaire – composé d'une certaine lecture du parcours historique du « peuple québécois » et d'un idéal d'intégration ayant souvent pour dénominateur minimal la langue française – et les multiples formulations des appartenances qui s'expriment dans le Québec contemporain. Convaincus du bien-fondé et de leur interprétation et de la viabilité des solutions qu'ils proposent, ils perçoivent bien la possibilité de dissensions et de discontinuité entre les formes d'appartenances proposées, acceptées, contestées et refusées. L'invitation à joindre la nation pouvant ainsi être déclinée, le « nous » national se présente sous une géométrie variable, selon l'angle d'approche :

On peut être tout un clan de nationalistes ° sans former pour autant une nation de racistes ° Effectivement c'est pas un non-sens ° on peut être pour toutes les indépendances ° J'ai tendance à penser que *quand surviendra la nôtre ° même ceux qui se sentent pas des nôtres ° ne nous voyant plus à genoux ° seront plus que jamais, chez eux, chez nous* (« Engouement »; je souligne).

La relation, ici exposée, entre nationaux convaincus et invités possiblement dissidents, marque les différentes formes du peuple québécois que mettent en récit les Loco Locass. Les balises

variables de ces figures selon les contextes peuvent être relevées autour de l'impératif de l'indépendance *pour le peuple québécois*, inscrit dans un projet à dimensions historiques, culturelles, civiques et démocratiques, tel qu'il est présenté par les Loco Locass. La section suivante visera à saisir ces figures dans leurs variations, et à observer leur lien avec la lecture que font les rappeurs du cheminement historique et de la condition présente de la nation québécoise.

3.4. Figures du peuple québécois, hier et aujourd'hui

Tout comme les représentations du Québec comme espace politique, les figures du peuple qui doit fonder la communauté politique québécoise sont caractérisées par la tentative d'harmoniser les enjeux culturels concernant au premier chef les gens s'identifiant à la trajectoire de la communauté québécoise d'héritage canadien-français et ceux liés au maintien et au développement d'une société politique démocratique et pluraliste. Les manières dont ils sont articulés consacrent *une certaine parole* pouvant trouver résonnance d'abord dans la communauté d'héritage canadien-français comme *première voix* du peuple québécois, notamment par des glissements asymétriques entre les préoccupations démocratiques et culturelles. Ainsi, au passage des premières aux secondes, la figure particularise; elle ne peut ensuite communiquer avec la figure initiale que dans l'*invitation* à joindre une certaine trajectoire collective.

D'emblée, le projet souverainiste dont les Loco Locass font l'ardente promotion, comme « rêve d'un peuple qui veut devenir un pays » (Chafiik, dans Breton 2007 : A2), s'adresse à toute la population québécoise. Sa motivation principale réside dans la consolidation de la culture francophone en Amérique, mais c'est un projet qui peut et doit concerner tout citoyen québécois :

la souveraineté, ce n'est pas un projet économique, *c'est un projet culturel. Il existe un certain « nous ». Ce « nous » est totalement inclusif. Il inclut ma mère (l'écrivaine Abba Farhoud), qui est née au Liban. Il inclut mon grand-père qui ne parle même pas français, mais qui a voté « Oui ». [...]* [Se distanciant des

propos de Jacques Parizeau après les résultats du référendum de 1995 :] La souveraineté, ce n'est pas l'histoire d'un gars. *C'est l'histoire de 7 millions de gens* (Chafik, dans Cassivi 2008 : 5; je souligne).

C'est donc *a priori* les contours d'un « certain » peuple, ralliant potentiellement l'allégeance de la totalité des Québécois, qu'il faut chercher dans les chansons du groupe.

La réalisation du projet souverainiste concernerait ainsi tous les Québécois avec la même urgence. Lorsque les Loco Locass tentent de convaincre leur public du danger de laisser indéfiniment en suspens la question constitutionnelle canadienne, ils « couche[nt] [leurs] mots pour *sept millions de cocus sans colonne vertébrale* » (« Malamalange »; je souligne). Les mots choisis par les rappeurs sont certes peu flatteurs pour leur patrie; c'est que la paresse, la peur et l'inaction sont pour eux des caractéristiques éminemment inquiétantes du *peuple québécois*¹²⁵. La persistance d'une double allégeance nationale – canadienne et québécoise – est interprétée comme un signe de faiblesse généralisée et une incapacité à décider du sort de la collectivité :

Pas de chicane dans ma cabane ° au Canada c'est comme ça ° Ni oui ni non ° manie d'un nous mou, moumoune et minable ° incapable de choisir entre le lys et l'érable ° [...], mais faut qu'tu rentres ou qu'tu sortes ° un pied chaque bord d'la porte ° c'est le propre d'un crise de cloporte! (« Résistance »)

Cet état d'indécision permanent équivaut au refus d'un peuple en bonne et due forme de s'assumer comme tel, d'advenir à son existence politique normale et légitime; « un peuple qui vit dans le garde-robe ° quand la moitié est claustrophobe » (« Résistance »). Entre honte et lâcheté, soumission et mimétisme culturels, le Québec se refuse alors lui-même :

Au Québec on a comme tendance ° à pas faire confiance ° à *ce qu'on est vraiment* ° On fait comme en France ° ou plus choquant ° on s'abaisse en “s'amerloquant” ° C'est que même le Phoque en Alaska y rêvait aux États ° [...] *trop traître avec son être* empêtré d'idées non réalisées ° pour tenter d'tracer le lien ° entre rêve et réalité (« Potsotjob », 2000; je souligne).

Cet empêchement, qui trouve déjà de fortes résonnances avec l'importante tradition « mélancolique » dans la littérature nationaliste (voir Maclure 2000), réfère également à une

¹²⁵ Dans « Spleen et Montréal » (2004), Biz fait le parallèle entre sa propre paresse et celle de son peuple : « Comme mon ostie de nation ° sans aucune obstination ° je suis le pro de la crastination ».

mémoire chargée de défaites, d'oppression et d'humiliation pour le peuple québécois; à « un historique [à] l'amère symbolique » (« Potsotjob »).

Dans cette perspective, le projet national québécois contemporain prend une dimension historique importante. Il cherche à réaliser « une utopie deux fois séculaire » (« Vulgus vs Sanctus », 2000), à mener à terme « l'odyssée du lys assoiffé d'indépendance » (« Sheila, ch'us là »). Il s'agit pour la nation québécoise d'enfin dépasser les « quelques badlucks historiques » (*ibid*) qui font dire aux Loco Locass que « depuis 1760, la guigne nous hante ° nous suit » (« Vulgus vs Sanctus ») et de saisir le destin qui l'attendait, n'eût été de la cessation du territoire de la Nouvelle-France. La situation politique contemporaine du peuple québécois est donc liée directement à l'événement de la Conquête. Le Canada, en tant qu'héritier institutionnel direct de la Couronne britannique, apparaît comme son successeur au titre d'opresseur du peuple québécois¹²⁶, selon une logique que nous verrons dans la prochaine partie. Pour l'instant, il faut remarquer que la figure du peuple québécois change sensiblement lorsqu'il est considéré sous l'angle de l'héritage politique et de la mémoire.

L'appartenance à un certain récit de la trajectoire historique des francophones en Amérique prend, sans grande surprise, une place prépondérante, jusqu'à venir se superposer à la marche du peuple québécois, qui devient une « guerre langagière [menée] aux frontières d'hier et d'aujourd'hui, en pensant à demain » (« L'assaut »). Lorsqu'ils s'affirment de la sorte contre le régime fédéral canadien, les Loco Locass le font au nom d'« *un peuple à l'accent circonflexe* qui ne veut pas être en annexe » (« Sheila, ch'us là »; je souligne). Mettre fin à la « mise en annexe »

¹²⁶ Commentant autour d'une éventuelle commémoration de la bataille des plaines d'Abraham, finalement annulée, lors du 400^e anniversaire de la ville de Québec, Biz affirmait : « Le Canada célèbre sa fondation par un acte de conquête. *Lui, il a gagné. Lui, il a de quoi à fêter.* Mais qu'il ne vienne pas nous enfoncer cette fête-là dans la gorge en disant : « *Vous autres aussi, vous pouvez fêter.* » On va applaudir *notre misère*? ». Chafik renchéissait : « Si on prend l'habitude de tout le temps plier et célébrer *nos défaites*, c'est l'extinction pure et simple » (dans Ross et Buissières 2008 : 2; je souligne). Biz signait ensuite un texte sur les célébrations, intitulé sans équivoque : « 400^e anniversaire de Québec. La célébration de l'aliénation québécoise ». Dans un passage parmi les plus polémiques, il affirmait que « [d]ans notre inconscient collectif, la Conquête a la valeur d'un viol » (2007 : B6).

historique du peuple québécois, par delà la réalisation d'une trajectoire collective entravée, a pour enjeu la survie de la communauté s'identifiant à l'héritage canadien-français. Plus qu'une simple réparation historique, elle est justifiée par la situation présente, jugée précaire. Son but est de permettre la poursuite d'un projet collectif qui, malgré les obstacles, a cherché à préserver une identité culturelle distincte en Amérique. La valorisation de la mémoire, dans ce contexte, est intimement liée à la défense de la langue française. Dussent-elles toutes deux s'affaiblir, les rappeurs « entend[ent] déjà la question d'ici ° “Who the fuck were we?” » (« Sheila, ch'us là »).

Le passage de la figure historico-culturelle majoritaire, qui n'était jamais bien loin, à l'avant-scène de *la voix québécoise* est pleinement assumé par les Loco Locass. Il s'agit pour eux de réhabiliter la parole d'un « nous » depuis longtemps humilié, empêché, qui a pris l'habitude de se taire, de s'effacer, de s'oublier. Sous le coup des accusations d'intolérance et de racisme provenant des « fédéralistes » ou par simple indifférence, les Québécois d'héritage canadien-français auraient mis de côté leur histoire nationale; or, s'ils veulent survivre dans la « mer »¹²⁷ anglophone que constitue l'Amérique du Nord, il faut pour eux rétablir leur héritage collectif :

Histoire d'horreur, mémoire poreuse ° Nous n'osons plus nous nommer nous-mêmes, nous nous nions °
Mais moi! Mais moi! ° Histoire d'honneur, mémoire porteuse ° [...] Nous ne sommes plus que pour la
 honte et la peur (« La censure pour l'échafaud », 2004).

Ces glissements récurrents dans les appels au peuple québécois, de l'invitation qui se veut « citoyenne » à celle qui interpelle d'abord à la communauté d'héritage canadien-français, ne tiennent pas de la prestidigitation ou de la contradiction pour les Loco Locass. C'est que le projet de communauté politique qu'ils souhaitent voir réaliser par et pour le peuple québécois a plusieurs visées, qui peuvent rejoindre différemment les gens tout en les ralliant sous le vocable de la nation québécoise. Il cherche d'abord à corriger la situation d'hétéronomie politique et de

¹²⁷ « Où est ma langue? Où est mon esprit? ° Où suis-je? Qui suis-je? Où vais-je? Où vis-je? ° L'insidieuse érosion du langage et ses suites me terrifient ° Je suis l'homme calcaire en beau calvaire ° devant les assauts d'une mer séculaire qui me sape les pieds » (« Malamalange »).

manque de reconnaissance dont souffre *le peuple québécois* depuis 1760 et qui perdure dans le régime fédéral actuel¹²⁸. Ensuite, il cherche à maintenir les institutions dont *le peuple québécois* s'est doté – le modèle québécois – non seulement pour assurer l'épanouissement de sa culture, mais également dans l'optique de développer un communautarisme ouvert et solidaire. Enfin, l'existence même de cette « société distincte » doit devenir un exemple de la résistance des peuples et cultures du monde face à la mondialisation économique et à l'expansionnisme de la culture de consommation, portée par la culture de masse étatsunienne.

3.5. « Résistance » : fédéralisme canadien, néolibéralisme et impérialisme

C'est que sans appartenance, vieux
Y a pas de transcendance, ceux
Et celles tous ces gens
Qui s'allègent de leurs allégeances
Alléguant l'urgence d'un amour immense
L'imminence des grands ensembles
Et s'enracinent dans l'errance
Pour vivre la totale appartenance
Qui a toutes, mais toutes les apparences
D'un totalitarisme en naissance
Qui fait des particularismes une nuisance
De moi un terroriste en puissance
Quand je prends le camp de la résistance

« Résistance »

La figure ambivalente de la nation telle qu'elle se présente chez les Loco Locass réconcilie ses différentes représentations sous le signe du projet de « résistance » québécois. Elle apparaît comme un lieu d'émancipation pour *la population québécoise* dans la mesure où elle réfère à la préservation d'un ensemble culturel distinct et inclusif qui est aussi lieu d'inscription et de coopération démocratique. Les rappeurs font ainsi valoir que leur compréhension du sens de

¹²⁸ Pour les rappeurs, cette dimension peut rallier tous ceux qui s'identifient aujourd'hui au peuple québécois et qui sont solidaires de son émancipation. L'échantillonnage d'un discours de Pierre Falardeau, en ouverture de l'album *Amour oral*, appelle précisément à ce type de regroupement : « Moi, le monde, j'veux pas savoir d'où y viennent, j'veux savoir où y vont [sic]. Le monde, y peuvent être blancs, jaunes, noirs, mauves, bleus avec des pitons jaune orange, j'm'en câlisse. Si y veulent se battre avec moi, c'est mes frères. On n'est pas des racistes, il faut arrêter de toujours s'excuser. Le problème est ben simple : le Québec, c'est un pays conquis et annexé par la force [...] des armes en 1760 [...]. Donc le peuple québécois est un peuple soumis, [...] vassalisé, [...] inféodé à un autre ».

la communauté politique québécoise, si elle se fonde sur une certaine interprétation de la trajectoire historique des habitants du Québec, porte un modèle qui peut répondre aux besoins d'appartenance de tous. Ce projet prend pour trois cibles principales, souvent amalgamées et considérées objectivement complices, puisque leurs actions antidémocratiques se renforceraient : le fédéralisme canadien, le néolibéralisme et l'impérialisme étatsunien. La lutte qu'ils engagent contre leurs émissaires a pour but d'assurer la protection de la spécificité québécoise, en même temps qu'elle souhaite porter sous ce signe la défense d'appartenances libres, contre l'homogénéisation portée par l'individualisme, le consumérisme et la mondialisation.

Dans la mesure où les Loco Locass sont surtout connus pour leurs propos indépendantistes, il n'est pas étonnant que le fédéralisme canadien apparaisse particulièrement souvent dans la mire et les textes des rappers. Le Canada est présenté comme une structure politique oppressive pour les Québécois, une tutelle maintenue sous la force de sa propre loi¹²⁹. Il est synonyme d'hétéronomie pour la société politique québécoise : c'est un « arrogant régent s'ingérant dans nos affaires ° vaguement totalitaire » (« Résistance »). Pour Loco Locass, que ce soit par le simple maintien du statu quo institutionnel ou par les entreprises de propagande symbolique, les fédéralistes « veulent nous embarrer dans un pays dont on veut pas » (« Médiatribes »). Le Canada, dans cette perspective, est pour les Québécois « un pays étranger », les plaçant « en otage d'une autre nation » (Biz, dans Petrowski 2006 : 2; dans Nadeau 2009 : 14).

C'est d'abord l'incapacité du Canada à reconnaître la spécificité nationale québécoise qui fait qu'il agit, selon les Loco Locass, comme un joug pour cette société. Le multiculturalisme canadien, présenté comme le primat de l'individualisme cosmopolite sous l'unité de la nation

¹²⁹ « Ottawa aux abois ° ose aboyer la loi ° L'unifolié fou à lier flétrit le fleurdelisé ° et dès que cela se corse ° s'immisce entre l'arbre et l'écorce ° Of course coast to coast » (« Impression solennel levant », 2000).

canadienne¹³⁰, est vu comme une menace directe à la culture distincte des Québécois. Dans ces conditions, le « fait français » n'est reconnu dans le Canada que comme l'attribut d'une communauté culturelle parmi d'autres, plutôt que le fondement d'un peuple¹³¹. Il perd sa signification politique et existentielle, détournée sous le nationalisme canadien :

dans ta terre anglaise sur fond de ROC ° mes racines latines déshydratent et suffoquent ° [...] Jamais, de mon vivant, je ne veux voir endiguer ° le fleuve de ma nation dans un bassin folklorique ° qu'on a chloré, coloré rouge et bilinguisé (« Sheila, ch'us là »).

Outre qu'est ainsi introduit un décalage entre la définition nationale que le Québec donne de lui-même et la reconnaissance qui lui est attribuée au sein du Canada, la culture francophone est également exposée sans protection raisonnable au déluge de la culture anglophone : « Dans la symphonie multiculturelle de Trudeau (son rêve était beau) ° la voix francoophone [*sic*] est noyée sous le son du sax anglo-saxon ° Tabarnak 'sont 300 millions! » (« Malamalange »). En somme, pour les Loco Locass, la place que le Québec se voit attribué dans la fédération canadienne est à la fois symboliquement inappropriée quant à la représentation qu'il se fait de lui-même et politiquement insuffisante pour assurer la protection de sa spécificité linguistique et culturelle.

Ainsi, derrière les prétentions fédératrices et multiculturelles du Canada se cachent bien souvent, d'après le groupe, les visées hégémoniques de la majorité canadienne-anglaise. D'une part, le cosmopolitisme dont l'identité canadienne se réclame parfois lui apparaît comme la dangereuse et vaine illusion d'une existence à valeur universelle; derrière cet idéal se cache le spectre de l'homogénéisation culturelle sous la loi du plus fort et de la pensée unique mondialisée¹³². D'autre part, les accusations d'ethnisme formulées à l'endroit des nationalistes

¹³⁰ « Canada is the land of the law, land of all ° Where you're from, who you are, it doesn't matter at all ° History's a big shopping mall ° [...] Individual integrity is the whole idea of this community [...] One voice ° Under one flag, one choice » (« ROC Rap », 2003).

¹³¹ D'après Biz, « [l]orsqu'ils perçoivent les spécificités culturelles québécoises (qui nous distinguent par-delà tout statut politique), les Canadiens les considèrent au mieux comme de gentilles curiosités qui égaient la fédération, au pire comme d'immenses anomalies à laminer » (2006 : A18).

¹³² (Re)voir la citation de « Résistance » mise en exergue de cette partie.

québécois peuvent aisément être retournées contre les « fédéralistes », qui, par delà leur prétention à la neutralité, n'ont jamais vraiment su tolérer les différences culturelles qu'en ce qu'elles se conformaient et se fondaient à une certaine idée uniforme du Canada. En des vers incendiaires, les Loco Locass accusent ainsi l'État fédéral :

Ô toi, KKKanada ° qui me garroche des roches de reproches louches ° dès que je me rapproche des racines de ma souche ° [...] Pourfendeur de francophones ° Meurtrier de métis ° Assassin d'autochtones °
À quand les excuses à la Commission des droits de la personne? (« La censure pour l'échafaud »).

S'ils se défendent bien d'en avoir spécifiquement contre les anglophones, malgré un historique d'incompréhension et d'affrontements, il est clair, pour les Loco Locass, que le Canada est le pays des Canadiens anglais; les Québécois, en tant que peuple distinct, méritent le leur¹³³. Pour les mêmes raisons que la division de la population québécoise lors des référendums était interprétée comme son incapacité à décider de sa destinée et, partant, comme un signe de mollesse collective, il n'est pas question d'entrevoir la fédération canadienne à l'extérieur du paradigme de l'État unitaire. Le Canada n'étant pas un ordre politique négocié, mais plutôt de tout temps *imposé* aux Québécois – qui n'y ont eu voix qu'à force d'insubordination obstinée – il n'y a aujourd'hui comme hier de choix qu'entre la sédition unilatérale ou la trahison, *le renoncement à soi*. Les tentatives d'« aménager » la fédération canadienne ne sont que chimères, puisque le Québec et les Québécois n'y trouveront jamais la souveraineté qui convient à leurs aspirations: « J'appelle ça les travers du *real politik* ° [...] j'subordonne mon salut bonhomme ° à l'autonomi-figue mi-raisin ° J'dirais même à mon autochtoni-plus ni moins » (« Vulgus vs Sanctus »).

¹³³ Dans les mots de Chafiik : « Nous faisons partie d'une nouvelle génération qui n'a aucune animosité envers les Anglais. On n'est pas contre les Anglais, même si ç'a peut-être été la motivation de départ des années 1800. En 2008, ce n'est plus ça. Nous sommes des intellectuels qui réfléchissent à ce qui est le mieux pour tout le monde. On ne veut pas briser le Canada. On veut construire quelque chose de fort et continuer à être en relation avec le Canada. [...] De tout petits peuples ont leur propre pays. On nous considère comme un sous-peuple. On nous refuse notre pays. C'est hyper insultant » (dans Cassivi 2008 :5).

Dans cette optique, certains acteurs de la société québécoise se présentent comme des adversaires objectifs des intérêts et valeurs de leur propre nation. Les comportements d'abdication ou d'infidélité nationales prennent deux formes, étroitement liées dans le discours de Loco Locass : la promotion ou la mise à exécution de mesures politiques dites de droite – au premier chef, le désengagement social de l'État québécois – et la complaisance envers l'État fédéral. Ces orientations politiques sont mises en contraste avec la trajectoire du Québec moderne, qui se serait bâti, depuis la Révolution tranquille, précisément comme une société distincte d'inspiration sociale-démocrate. La génération initiatrice de ces réformes est la première à s'attirer la critique des rappeurs; après avoir tracé la voie de la prise en charge du Québec par lui-même, les baby-boomers refuseraient que les jeunes d'aujourd'hui poursuivent le travail. Autrefois visionnaires et frondeurs, ils sont maintenant arrivés et jaloux de leur pouvoir; ils refusent que les générations qui suivent investissent, dans l'esprit qui fut naguère le leur, les instances de décision. Ils apparaissent comme des forces réactionnaires au pouvoir :

Mes aspirations légitimes s'abîment dans l'abîme ° aspirées par la déprime unanime qui prime dans le régime ° gerontocrate dans lequel tu te complais ° [] Comment peut-on vivre et se trahir à ce point? [] C'est d'valeur ° quand l'bambin flushe le patriarche avec l'eau du bain ° Ben d'accord! ° C'est c'que j'fais avec mon rap, t'es d'accord? [] Ce rap est envers et contre tous ° ceux qui naissent à gauche et meurent à droite! [] L'utile Révolution tranquille était nécessaire ° pour faire la lumière et cesser de voir en arrière ° mais là où tu me perds, père ° c'est quand je te vois, toi ° jadis idéaliste et souverainiste ° maintenant matérialiste et pédéraliste [*sic*]¹³⁴ (« Boom baby boom! »)

Dans une liaison thématique chère au groupe, la génération du baby-boom aurait ainsi abandonné l'audace, le courage, la solidarité et le rêve indépendantiste pour le confort, la sécurité financière, l'individualisme et la morosité du statu quo.

¹³⁴ Comme en ce subtil néologisme, des expressions associées par opposition à la virilité masculine hétérosexuelle servent parfois à illustrer l'indolence et la faiblesse des Québécois qui n'osent pas choisir l'indépendance. Pour des exemples, voir « Résistance », « La censure pour l'échafaud » et « Libérez-nous des Libéraux »

Ils sont suivis en cela par tout un pan de la classe politique québécoise (et ses électeurs) qui choisit de sabrer les institutions collectives des Québécois et de mettre en veilleuse la lutte pour l'indépendance. La popularité de l'ADQ est ainsi directement liée à la baisse de patriotisme et d'enthousiasme de la population :

Depuis que t'as dropé ton drapeau ° tu sais pus quoi faire de ta peau ° Ça fait qu'tu fais comme le troupeau ° pis tu joues à Super Mario ° Or tant qu'tu trippes à tribord ° tu seras jamais de mon bord ° parce qu'en mon fort ch'us pas d'accord ° de flusher par-dessus bord les efforts ° qu'on a faits pour devenir plus forts (« Super Mario »).

La relative résonnance de la « lilliputienne politique » (*idem*) promue à l'époque par Mario Dumont apparaît comme symptomatique du manque d'ambition actuel de la société québécoise, de sa démission quant aux idéaux sociopolitiques qu'elle poursuivait avec courage et passion depuis la Révolution tranquille.

De façon plus urgente et inquiétante cependant, c'est le gouvernement du premier ministre Jean Charest qui menace, pour les Loco Locass, les acquis et l'avenir du peuple québécois. Ils le placent clairement en opposition avec *tout ce qui a défini le Québec moderne*, en rupture avec (et même en réaction contre) le mouvement d'affirmation identitaire et de démocratisation entamé au Québec depuis les années 1960 : « Prêt pas prêt la charrue Charest, acharnée, charcute en charpie la charpente ° de la maison qu'on a mis quarante ans à bâtir ° [...] On est loin du "Maître chez nous" ° Maintenant comme jamais, il y a un traître chez nous » (« Libérez-nous des Libéraux »)¹³⁵. Les coupures de services projetées par le gouvernement Charest sont considérées comme mettant à *dessein* en péril la spécificité québécoise et ses aspirations indépendantistes. En « liquid[ant] au souk ce qui nous distingue »

¹³⁵ L'extrait d'un discours de René Lévesque, placé en ouverture de la chanson, outre qu'il place la critique des Loco Locass sous l'égide d'une figure politique québécoise particulièrement respectée, inscrit leur attaque dans l'esprit qui animait les réformes démocratiques prônées par l'ancien premier ministre. Le chef fondateur du PQ y dénonce « le mépris le plus complet pour l'intelligence du citoyen » qui est le fait des politiciens et des « grands intérêts, surtout les plus rapaces » à la solde desquels la classe politique œuvre.

dans le but de « faire taire un argumentaire unique en terre d'Amérique », le Parti libéral du Québec s'en prend précisément aux symboles et volontés du peuple québécois; il vise presque directement sa disparition comme communauté distincte¹³⁶. Sciemment, il met à mal la nation sur deux plans fusionnés : il affaiblit son identité collective en minant son autonomie politique par rapport au Canada et torpille le bien commun en se mettant au service des intérêts privés¹³⁷. En somme, pour les Loco Locass, le gouvernement Charest, dans une entreprise cohérente, concertée et convaincue, détruit le filet social caractéristique du Québec et le livre pieds et poings liés à la domination symbolique et politique du Canada; il mène donc à la dissolution de son esprit communautaire et à son assimilation à la nation canadienne¹³⁸.

Le peuple québécois des Loco Locass incarne également la résistance au-delà de sa situation particulière dans la fédération canadienne. En tant que peuple américain, il se tient aux premières lignes face à l'impérialisme culturel et économique mené par les États-Unis. Ici encore, les acceptions du peuple comme ensemble culturel distinct et comme communauté de coopération démocratique sont amalgamées et se renforcent; l'une et l'autre cherchent à nommer les mêmes gens, à saisir de différents angles la complexité du péril qui les guette en tant que membres d'une même collectivité. Ainsi, le risque d'assimilation qui plane sur les francophones du Québec dépasse celui que représente le prosélytisme national canadien; la culture de masse anglo-saxonne – au premier chef celle produite aux États-Unis – constitue une source de déculturation encore plus forte, insidieuse et dévastatrice. D'une part, certes, l'abondance de produits largués sur les marchés du monde entier multiplie les contacts avec l'anglais; dans une

¹³⁶ Pour les rappeurs, Jean Charest souhaite éteindre les manifestations politiques de la différence québécoise, soit le développement d'un certain collectivisme social-démocrate et le mouvement souverainiste : « Pis ceux qui dépérissent ° y reste plus qu'à prier Saint Jean-Baptiste ° Ça vous apprendra, ma race de séparatistes » (*idem*).

¹³⁷ « Mais son affaire, ça fait ben trop l'affaire des régents d'affaires ° du Canada pis du Conseil du Patronat » (*idem*).

¹³⁸ « En somme, ça me semble simple, sous les Libéraux ° Québec et Ottawa sont les lames d'un ciseau ° l'un décrie les racines du lys ° et l'autre s'immisce au sein de nos services ° [...] Devant tant d'unifoliés déployés à tous les paliers ° croyez qu'on va tous se noyer, broyés, dans la marée rouge ° à moins qu'on ne bouge » (*idem*).

logique tout impériale, les entreprises culturelles des États-Unis « imposent ses arts et sa langue » (« L'empire du pire en pire »). D'autre part, la culture « *fat ass* »¹³⁹ qui inonde de plus en plus la planète est une culture *vide*¹⁴⁰. Marchandise abêtissante et soporifique, elle inhibe directement, d'après le groupe, la possibilité de pensée critique et partant, de la démocratie¹⁴¹.

Dispersée de par le monde grâce à la libéralisation et la mondialisation des échanges – par ailleurs voulues et organisées au profit des plus puissants¹⁴² – la culture de consommation est d'autant plus effrayante qu'elle est par nature hégémonique. Elle assure l'incursion sournoise d'un mode de pensée qui ne tolère pas la contestation. Elle participe du mouvement d'un « peuple impérieux » qui, à force d'arrogance et de répression, s'attirera tôt ou tard la réplique fière des petits peuples (« Antiaméricanisme primaire », 2004)¹⁴³. La prise de parole et la pensée critique et originale prennent dans ces circonstances les allures d'une rébellion, d'une tentative de « miner l'unanime comme une anémie », d'empêcher que le monde devienne « lisse comme une fucking table de miss » (« Groove grave »). Combinés à la défense des cultures et du sens qu'elles donnent au monde, ces engagements portent le signe d'un monde à la fois libre et diversifié.

En définitive, la « résistance » à laquelle doit s'atteler, pour les Loco Locass, le peuple québécois l'interpelle sous différentes figures. D'abord, l'œuvre de résistance cherche à secouer

¹³⁹ « *Fat ass* » est l'expression utilisée par les Loco Locass pour caractériser la nation étatsunienne et sa culture de masse; elle se retrouve (à la mesure du péril omniprésent qu'elle dépeint) dans nombre de pièces : « Langage-toi », « Malamalangué », « Manifestif », « Sheila, ch'us là », « Antiaméricanisme primaire », « Engouement », « Résistance » et « L'empire du pire en pire ».

¹⁴⁰ « Dieu est mort, faut ben qu'on le remplace ° qu'on remplisse le vide qui prend toute la place ° Ça fait que ça court, ça s'affaire, ça remplit des sacs ° Ça consomme, ça espère consumer le trac ° Que dis-je, le trac : le vertige de l'insignifiance dans ta face » (« Groove grave »).

¹⁴¹ « Repue, replète, abrutie par le spectacle, la masse ° assommée, qu'on somme de consommer, se consume et consomme la facilité, citée comme ayant droit de cité dans la cité ° le problème c'est que tous les chemins mènent ° à cette orgie gigantesque, dantesque escalade » (« L'empire du pire en pire »).

¹⁴² Sur le Sommet des Amériques de 2001, les Loco Locass écrivent : « Au delà du portail c'est la ripaille ° pour les quelques canailles ° mais pas une grenaille ne reste pour la marmaille ° [...] Le royaume s'unifie et se solidifie ° sous le dôme fantôme de l'économie » (« La bataille des murailles », 2004).

¹⁴³ « Ça va péter de par toutes les parties opprimées ° Faudra payer pour tou'é pays qu't'as tenté de touer ° On peut pas être le Maître du monde sans mépriser l'monde ° Vous serez plus les masters, parce qu'astheure ça gronde » (« Antiaméricanisme primaire »). La présidence de Georges W. Bush est d'ailleurs à l'image d'une société qui souhaite voir la planète se conformer à ses propres standards civilisationnels, lui qui se croit « président des US et coutumes du monde entier » (« W Roi », 2004).

sa subordination politique et sa non-reconnaissance historiques à l'intérieur de la fédération canadienne, de manière à ce qu'il soit habilité à assurer par lui-même la survie de *sa* culture. Dans cet appel résonne premièrement la mémoire de ceux s'identifiant au récit du Québec comme un État-nation empêché, inachevé, foyer de la culture francophone en Amérique. Il est doublé par une défense des institutions politiques et sociales québécoises, qui ont pour caractéristique, d'après les rappeurs, d'assurer la perpétuation et le développement d'un idéal communautaire particulier, voué historiquement à la fois à la protection d'une culture minoritaire et à l'établissement d'une société égalitaire et démocratique.

Du même souffle, la communauté politique québécoise doit entreprendre d'endiguer l'impérialisme culturel étatsunien. Elle rejoint en cela les petits peuples du monde qui luttent contre l'homogénéisation culturelle, favorisée par le poids du géant américain dans les échanges économiques et culturels mondiaux; elle préserve du même coup la possibilité de la démocratie, contre l'apathie individualiste portée par la consommation débridée et le règne de la pensée unique. Ces trois combats collectifs croisés, s'ils mobilisent d'abord une certaine mémoire et un certain héritage politique référant d'abord à la trajectoire canadienne-française au Québec, valent, d'après les Loco Locass, comme projet collectif commun de la population québécoise dans son ensemble, dans l'esprit d'un « nous totalement inclusif ». Il s'agit maintenant d'interroger les conditions et limites de l'adéquation entre la communauté politique et le peuple québécois tels qu'ils sont posés par le groupe – *ce qu'implique une prise de parole au nom du peuple québécois*.

3.6. Communauté politique, peuple québécois et dissension chez les Loco Locass

Les Loco Locass, nous l'avons vu, souhaitent prendre la parole au nom de la nation québécoise. Cette nation est définie à la fois comme foyer de la culture francophone en Amérique et comme lieu de déploiement d'un idéal de coopération démocratique particulier. Elle représente

pour eux un opérateur général de subversion collective contre le fédéralisme canadien, le désengagement de l'État et le déploiement de la culture consumériste, dans une perspective qui concerne tout à la fois les enjeux culturels et démocratiques considérés comme propres au peuple québécois. Elle a pour objectif l'indépendance de *son* État, la souveraineté étatique étant la forme d'autonomie politique légitime et normale due à un peuple.

Une allégeance authentique et raisonnée à la nation québécoise, telle qu'elle est définie par les Loco Locass, implique donc que l'on souscrive à cette conception minimale; les écarts – les plus importants étant la complaisance envers le fédéralisme canadien et son identité nationale *concurrente* et la tentation des mesures économiques de droite – apparaissent dès lors comme une trahison, un aveuglement ou une abdication quant à l'épanouissement des Québécois en tant que peuple. Pour les diverses personnes interpellées, la participation à la réalisation politique de leur nation suppose qu'ils acceptent une série plutôt définie de positions et de constats.

D'abord, les francophones d'héritage canadien-français, voix principale du sujet national et groupe auxquels s'identifient en premier lieu les Loco Locass, doivent à tout le moins reconnaître que les allégeances québécoise et canadienne sont mutuellement exclusives; s'ils veulent être fidèles à la trajectoire dont *ils sont les héritiers* en même temps qu'assurer la pérennité de leur culture, ils doivent choisir définitivement la première, et ce qu'elle exige comme décisions politiques. Les nouveaux arrivants, s'ils ne peuvent être d'emblée attachés à une histoire qui n'est pas celle de leurs ancêtres, peuvent s'y inscrire en reconnaissant le bien-fondé de la lutte pour l'indépendance et en décidant d'y participer. Ils sont invités à contribuer à un projet de société ouvert et enthousiaste quant à leurs apports¹⁴⁴. Pour ce qui est des Québécois

¹⁴⁴ Les Loco Locass ont maintes fois mentionnés qu'ils étaient eux-mêmes d'origine métissée : « Chafiik, fils d'une immigrante d'origine libanaise et d'un "bleuet immigré de Chicoutimi", a d'ailleurs dit rêver d'"un Québec tourné vers le monde qui l'entoure, un Québec aucunement chauvin, ni même prétentieux, mais seulement sainement fier. Un Québec qui a besoin des nouveaux arrivants autant que l'inverse [...] Sont invités à se battre à *nos côtés* tous les

anglophones, on peut supposer que la même invitation est lancée et que la francophilie fait partie des qualités découlant d'une compréhension juste de la situation québécoise. Ils sont de toute façon plutôt absents des textes des Loco Locass ou fondus dans le « nous » canadien, à l'exception de la chanson « Le but », qui réfère tout de même à l'adversité comme la règle de leur relation avec les francophones. Autrement, ils doivent peut-être raisonnablement être considérés comme faisant majoritairement partie de « ceux qui ne se sentent pas des nôtres », mais qui, au lendemain de l'indépendance, « seront plus que jamais, chez eux, chez nous » (« Engouement »).

Car, à n'en pas douter, pour les Loco Locass, advenant l'indépendance, la communauté politique québécoise nouvellement souveraine saurait rassembler ses habitants autour de la figure unie de sa nation. La culture francophone, dont elle cherche à assurer la continuité, contient en sa mémoire et sa trajectoire historique récente les éléments pour que continue à se développer une communauté solidaire, ouverte, inclusive et démocratique, en rempart à l'atomisation et l'uniformisation du monde. La justice, l'égalité et la reconnaissance en territoire québécois trouvent toutes à s'articuler autour de l'idée de sa nation et de son peuple. Si les conflits abondent dans le discours des Loco Locass, leur résolution est à tout le moins envisagée, à condition que les Québécois respectent la culture dont ils sont les dépositaires et prennent les décisions politiques qu'elle implique. La nation québécoise, pourvu que tous viennent à en reconnaître la légitimité, peut être lieu de rassemblement et de coopération d'une société diverse.

La relation entre les communautés autochtones et non autochtones, telle qu'elle est décrite par les rappeurs, peut être éclairante à ce sujet. Bien que les personnages autochtones aient été plutôt absents de leur « rapoésie » jusqu'à récemment, les Loco Locass semblent de plus en plus

immigrants qui auraient envie de participer à cette excitante aventure qui est la création d'un nouveau pays [...]. En participant à la libération d'un peuple, votre nouveau peuple, vous, les nouveaux arrivants, les Québécois bientôt sans le 'néo' avant, vous qui avez peut-être fui la guerre et la pauvreté, en l'espace d'une campagne, *vous passeriez du statut d'immigrants à celui de fondateurs*, rien de moins" » (Shields 2007 : A5; je souligne).

préoccupés par le rapprochement avec ces communautés (voir Doherty 2010); la collaboration avec le jeune rappeur métis Samian, pour la chanson « La Paix des Braves » (Samian 2007), mérite d'être soulignée. Dans cette pièce, la cohabitation contemporaine est placée dans la continuité du côtoiement historique des *nations* autochtones et canadienne-française¹⁴⁵; la possibilité de paix et de partage réciproque est également ancrée dans cette relation historique marquée, dans ses épisodes les plus heureux, par l'entraide, le partage et le métissage.

Hochelaga, Stadaconé ° On débarque en rabaska c't'année ° On a décidé de se métisser ° parce qu'on a retissé l'alliance en Nouvelle-France, entre autochtones et francophones ° Mamawintiwini mi iima eiji mackawisiak, mackawisiak, eawiakowiak, etitentakosiak ° C'est en mêlant le son qu'on scelle le pacte (« La paix des Braves »).

Les Loco Locass s'y reconnaissent comme « les premiers touristes en ce pays », comme les descendants de Français qui doivent leur survie à l'intelligence autochtone de l'Amérique :

De l'Europe à l'Amérique, j'ai traversé l'Atlantique ° à cette époque épique, au pays du porc-épic ° la maladie du scorbut scorait droit au but ° et c'est aux Premières nations que je dois ma guérison ° Raquette, canot, boucanne, tisane et toboggan ° l'authentique autochtone enseigna au profane ° la science de la savane (idem).

La précarité actuelle des communautés autochtones est attribuée au zèle de l'Église – à « la soutane mégalomane » –, à la mise en place des réserves par l'État canadien¹⁴⁶ et à « l'ignorance crasse ». Si les Loco Locass, à titre de « visages pâles », en assument la responsabilité collective, ils ne doutent pas que les peuples puissent se réconcilier et travailler ensemble à l'avenir : « Désolé pour le passé, à présent, qu'est-ce qu'on fait? ° [...] Algonquins, Innus, Attikameks du Québec ° Si on allumait le calumet, qu'on fumait pour la grande paix? ».

La nécessité de « rapprochement *entre les Premières nations et les Québécois* » (Biz, dans Doherty 2010; je souligne) passe également par une inclusion symbolique plus grande dans

¹⁴⁵ Dans son couplet, Samian parle spécifiquement de « mettre un pont entre les nations, confondre la culture », de briser « la barrière entre les peuples » et de la possibilité d'une « union de deux nations [qui freinerait] l'ignorance ».

¹⁴⁶ Rappelons que dans « La censure pour l'échafaud », le « KKKCanada » est présenté comme le persécuteur historique des francophones, des autochtones et des métis.

l'imaginaire national québécois, dominé par les références au passé canadien-français. On peut voir, dans cette nouvelle doublure entre appartenance convaincue et invitation à participer, un autre signe que *la nation québécoise* est considérée comme un lieu pouvant ultimement rassembler toute sa population autour d'un même idéal communautaire. La chanson « Hymne à Québec », produite dans le cadre d'une série de télé-réalité sportive opposant des équipes de hockey amateurs de Montréal et de Québec, tente précisément de rapprocher la trajectoire francophone de la présence autochtone. Comme pour la présence anglophone dans la pièce « Le but », il y a davantage juxtaposition et discontinuité que partage d'un récit commun; Québec apparaît comme une ville de hockey francophone avec un curieux héritage autochtone :

Stadaconé, Kabak, Québec ° Fortifiée depuis Frontenac ° Assiégée, bombardée, détruite au mortier, mortifiée ° Reconstituée, incendiée ° [...] Québec : c'est le cœur du pays du ° Québec : fier fief de la francophonie ° [...] Québec : 400 ans, sur le cap Diamant [...]

Depuis des lunes et des lunes on a pu prospérer en paix ° Protégés par la plume et l'esprit de Wendake ° Et s'il faut un chiffre ou une date à célébrer ° Ça fait des milliers d'années que les Wendats sont arrivés. Kuei! ° [...] Ici c'est français ça s'entend depuis plus que 100 ans ° Pour la prononciation, tu l'sais ben qu'on a raison ° [...] Québec, Je me souviens (« Hymne à Québec », 2010).

Le patrimoine autochtone apparaît ici inclus dans le récit historique de la vie sur le territoire québécois, peut-être comme une expérience oubliée qu'il faut rappeler, cependant que la part du fait français en Amérique semble beaucoup plus structurante du sens contemporain de la société qui y a élu domicile.

En définitive, la prise de parole des Loco Locass peut être considérée comme *une volonté d'inscription légitime au relais de la voix québécoise*. La communauté politique québécoise telle qu'ils l'envisagent, à condition qu'elle écoute cette voix qui est la sienne, apparaît comme un lieu où peut cohabiter et s'enrichir la pluralité des cultures qui composent le Québec contemporain. Elle semble capable, contrairement à ce qui se passe sous l'État canadien, de reconnaître l'apport de chacune et procure un climat propice à leurs reconnaissances mutuelles. Cela suppose que ses

citoyens souscrivent à l'idéal québécois d'une société francophone indépendante et démocratique tel qu'il est décrit par les rappeurs, et qu'ils entreprennent de participer à *la marche du peuple québécois*.

CONCLUSION

Le présent chapitre avait pour objectif d'étudier la façon dont les Loco Locass, à travers leurs chansons, arrivent à concilier les idées de critique et d'appartenance telles qu'elles ont été présentées comme constitutive de la tension qui anime la chanson engagée au Québec. Elle a paru articulée et résolue autour d'une *volonté d'inscription légitime au relais de la voix québécoise*. Leur prise de parole se fonde ainsi sur la valorisation, autour de la figure de la nation, d'une trajectoire et d'une culture civique qui serait celle du *peuple québécois* et qui doit se réaliser dans l'indépendance de son État. Cette figure qui a été dite double et asymétrique (en ce qu'elle appelait tantôt fortement un certain héritage canadien-français, tantôt à l'ensemble des Québécois en tant que citoyens) est réconciliée autour de l'idée de la communauté politique. Dotée d'une certaine culture ouverte et inclusive et résultat de la réalisation d'une certaine marche collective, les Loco Locass la font valoir comme lieu d'appartenance valable pour la diversité des habitants du Québec.

Dans le prochain chapitre, le même questionnement servira à aborder l'œuvre de Richard Desjardins, également empreinte de quête d'appartenance et de liberté. L'attachement de sa voix à une figure collective paraîtra avoir un ton plus suspicieux, moins assuré. Son inscription dans le dialogue sur la nation et le pluralisme tel qu'il a été dessiné autour de la chanson sera présentée ainsi sous les traits d'une entreprise *largement dissidente*, sans pour autant qu'elle n'abandonne la communauté politique québécoise comme lieu possible d'appartenance.

CHAPITRE 4 : RICHARD DESJARDINS. LES VOIX DES « DERNIERS HUMAINS »

INTRODUCTION

Les Loco Locass, telle a été la proposition défendue dans le chapitre précédent, suggèrent une prise de parole relayant la voix du peuple québécois et son désir d'articuler sur *son* territoire une communauté libre, ouverte et démocratique capable de rallier l'appartenance de ses habitants. Ils se posent ainsi en bonne partie filiation avec l'interprétation traditionnelle de l'acte chansonnier au Québec, réitérant la force d'un projet d'émancipation centré sur un être québécois pluriel et son État et actualisant sa pertinence en regard d'impératifs politiques actuels. Le même questionnement sera prolongé dans ce chapitre à partir d'une œuvre dont l'inscription dans le discours commun sur la chanson (et dans l'institution en général) est moins résolue. J'analyserai ainsi *les conceptions de la communauté politique et des identités qui sont proposées par Richard Desjardins et ce qu'elles indiquent quant aux modalités de la parole politique au Québec*. Il s'agira de voir comment le poète navigue entre les pôles de l'appartenance et de la liberté.

Je suggère que l'engagement de Desjardins peut être entendu comme une *inscription au caractère considérablement dissident* dans les discours consensuels déployés autour de la chanson au Québec. Il n'abandonne pas pour autant la communauté politique québécoise comme lieu de réalisation possible d'appartenances libres, mais cette réalisation implique une importante redéfinition des rapports institués entre ses divers habitants. Dans le cas de Desjardins, si une communauté québécoise largement déterminée par l'héritage canadien-français demeure le lieu d'appartenance « spontané », elle l'est dans une perspective qui vise à la fois le rattachement et la remise en question. La redéfinition profonde des termes définissant la communauté passe par des identifications décalées par rapport à ce qui est considéré comme les discours officiels, portant des propos qui cherchent à montrer l'arbitraire et l'insuffisance de ces discours quant aux désirs de liberté. Par leur adhésion aux logiques aliénantes et oppressantes du capitalisme, l'État et la

communauté des « gens honnêtes » empêchent le développement de ce que Desjardins entend par des appartenances au monde véritables. La communauté québécoise rassemble tout de même, en dernière instance, les visées révolutionnaires du poète, dans la mesure où elle est le lieu *existant* où elles sont projetées et qu'elle est en définitive sans issue pour ceux et celles qui vivent sur son territoire. Les aspects culturels, économiques et politiques de ses institutions sont cependant largement contestés, puisque, d'après le poète, ils représentent, pour les masses, des obstacles importants à la quête d'un lieu où être chez soi sur la terre.

4.1. Remarques préliminaires

C'est pas le poids des mots... C'est qu'un moment donné, il faut toujours que t'escomptes que le monde ont une tête sur les épaules pis le cœur à la bonne place, t'sais. Quand tu pars de ce principe-là, tu vas toujours être capable d'aller les rejoindre.

Richard Desjardins (dans Contact TV 2007a)

Le cheminement de Richard Desjardins¹⁴⁷ dans le milieu de la chanson populaire au Québec, vu la reconnaissance qui lui est accordée aujourd'hui, est plutôt atypique. Longtemps boudé par l'industrie, mais appuyé par un petit nombre d'initiés dévoués, il ne sort véritablement de l'ombre qu'en 1990, à l'âge de 42 ans, notamment au lendemain d'une participation remarquée au Festival d'été de Québec et de la parution de *Tu m'aimes-tu* (1990), album autoproduit écoulé à plus de 150 000 exemplaires. Bien qu'on l'ait parfois consacré comme un des « créateurs les plus originaux de la chanson québécoise d'aujourd'hui » (Larousse 2008 : 1274), il demeure, pour reprendre l'appréciation de Carole Couture, un auteur-compositeur-interprète « reconnu », mais pas exactement « populaire », connaissant une « réception mitigée » (1998 : 10). Que ce soit par leur contenu ou leur facture, les chansons de Desjardins occupent une place ambiguë dans l'espace musical québécois : autant souhaite-t-on fortement

¹⁴⁷ Pour une biographie officielle de Richard Desjardins, voir Nadeau (2010). Le document de travail monté par l'équipe de Contact TV (2007b) est également fort instructif, en plus de compter une bibliographie de qualité.

qu'elles y appartiennent pour leur qualité poétique reconnue, autant elles se laissent difficilement domestiquer par l'industrie et les médias de masse, qui demeurent des points de passage obligés de l'inscription dans la chanson québécoise contemporaine¹⁴⁸.

Lorsqu'il se pose comme auteur-compositeur-interprète, documentariste ou militant, Desjardins voit la réception de ses propos marquée par la même ambivalence. Ses critiques, s'ils n'osent pas remettre en doute ses qualités de poète – signe de sa reconnaissance institutionnelle en tant qu'auteur lyrique –, contestent sa légitimité en tant qu'interlocuteur crédible et raisonnable. Qu'il soit question de la situation des autochtones en Amérique, de l'état de la foresterie ou de l'exploitation minière au Québec, la légitimité de sa parole est attaquée sur deux plans : d'une part, on récuse ses prétentions à une expertise quelconque à l'extérieur de la poésie; d'autre part, on l'accuse de militer à rebours du bon sens et du bien commun *québécois*, qu'ils se trouvent dans la défense culturelle de l'héritage canadien-français ou dans la création d'emplois¹⁴⁹. Ces accusations tablent plus ou moins explicitement sur un certain nationalisme ethnoculturel ou économique¹⁵⁰, qu'elles placent en opposition avec le discours de Desjardins. Il y

¹⁴⁸ Comme le remarque Carole Couture (1998), le fait que Desjardins mette en scène plusieurs caractéristiques récurrentes de « la chanson québécoise » (expressions et accent régionaux, références locales, spectacles intimistes rappelant l'ambiance des boîtes à chansons, etc.) n'assure pas sa consécration *populaire*, qui demeure perturbée. Parmi les éléments problématiques, le profil d'interprète de Desjardins ne saurait être négligé. Le ton de sa voix, son accent et les styles country ou classique desquels il tire plusieurs de ses musiques détonnent avec les standards de réussite de la chanson populaire contemporaine. À preuve, nombre de ses chansons ont connu de plus grands succès radiophoniques lorsque chantées en des versions mieux adaptées (par exemple « Quand j'aime une fois, j'aime pour toujours » (Francis Cabrel), « Un beau grand slow » (Éric Lapointe), et « Tu m'aimes-tu » (Marc-André Fortin)).

¹⁴⁹ Voir par exemple Claude Jasmin (1992 : C2), en réponse au poème « La mer intérieure » (1992) « Compose tes refrains d'habitant, c'est souvent joli, mais ferme ta boîte, ferme-la sur le plan des idées, tu déconnes, à pleins tubes, pauvre cloche! Reste dans l'émotion, les sentiments, en histoire, en idéologie tu n'es qu'un écho docile de nos ennemis [] Boucle-la Richard! » (Jasmin 1992 : C2), Dave Munger et Magella Archibald, en réponse au film *L'Erreur boréale* « Comme Richard Desjardins le disait si bien au début de son reportage "Je ne connais pas grand-chose à la forêt" À cela, je ne peux que répondre par un proverbe : chacun son métier et les moutons seront bien gardés. Richard, continue de chanter, nous, on va continuer d'aménager » (Munger 1999 : A7), « Descendez de vos scènes lointaines et chaussez des bottes de forestiers. Alors vous comprendrez! » (Archibald, dans Higgins 2006 : A5), l'Association minière, en réponse aux manifestations de l'Action boréale contre certaines prospections minières « C'est pas un mineur [] Moi, je pense qu'il [ne] connaît pas ça » (dans Télé-Québec 2005a).

¹⁵⁰ Le nationalisme économique étant moins évident dans les extraits présentés ci-dessus, il faut souligner que les critiques de Desjardins, lorsqu'il est question de défendre les industries forestière et minière québécoises, insistent pour dire que le système actuel, pour précaire qu'il puisse paraître, *maximise* les avantages économiques (création

a un contraste manifeste entre ces positions, qui ne clôturent d'ailleurs pas le débat¹⁵¹. La confrontation est cependant moins frontale qu'elle puisse paraître dans la mesure où l'argumentaire de Desjardins fait également référence à la défense de la culture, du territoire et des travailleurs; le concept d'« (in)compréhension constitutive », présenté dans le premier chapitre, semble à ce titre plus suggestif. Je ferai ainsi valoir que l'œuvre de Desjardins témoigne quant à son discours d'une *inscription à caractère considérablement dissident* dans l'institution de la chanson québécoise.

Bien que les propos tenus par Desjardins dans ses chansons, ses films (les plus connus étant *L'Erreur boréale* (1999) et *Le peuple invisible* (2004)), et son militantisme citoyen (notamment au sein de l'Action boréale en Abitibi-Témiscamingue) soient complémentaires, j'insisterai ici sur ses chants, monologues et poèmes. Les autres formes de discours et d'engagement seront considérées à titre de commentaires apportant des précisions sur les sens de ce qu'il chante. J'étudierai les chansons produites par Desjardins depuis 1988, en solo ou avec le groupe Abbittibbi. Les textes d'autres poètes mis en musique par Desjardins, notamment ceux de Michel X. Côté, seront considérés comme faisant intégralement partie de « son » propos, dans la mesure où ils se « mêl[ent] aux [s]iens » (Desjardins 2005) sur ses albums et en spectacle¹⁵².

4.2. Les personnages « autres » : l'exercice de la liberté et le relais de voix inaudibles

La dissidence qui caractérise l'inscription du discours de Richard Desjardins dans l'institution complexe de *la chanson québécoise* se fonde dans le décalage initial qu'il opère entre

d'emplois et autres retombées) que la collectivité québécoise est en droit d'espérer de l'exploitation de « ses » ressources naturelles, dans un marché mondial hautement compétitif. Desjardins refuse en général l'inéluctabilité et la nécessité associées à ces défenses du statu quo (sur le cas de la foresterie, voir notamment Desjardins 2009).

¹⁵¹ Entre les critiques présentées et l'adhésion parfaite aux positions défendues par Desjardins, il existe évidemment une variété de nuances et de décalages possibles; les propos du poète et de ses opposants ne ferment pas ni n'épuisent la conversation dans laquelle ils sont engagés. Les critiques présentées sont par ailleurs des réactions *possibles* dans cette conversation (puisqu'elles existent), mais pas nécessairement normales, moyennes ou logiques.

¹⁵² Voir la liste complète en annexe 5.

sa prise de parole et ce qui serait la voix de « sa » communauté. Ce déphasage sert à arrimer une critique portant sur la conception limitée des appartenances qui y serait fréquemment avancée et généralement réalisée – celles rendues possibles – et le laminage culturel et existentiel en cours sur « son » territoire. Il s’opère par la mise en récit de voix « autres » et exclues qui, à même les désirs et griefs qu’elles expriment, exposent un discours régulier, familier à Desjardins puisqu’issu de la communauté dont il se réclame, qu’il cherche à contester.

S’il est conscient que la teneur de ses propos influence la position ambiguë qu’il occupe dans le paysage culturel québécois – il affirme avoir « travaillé très fort pour amener un discours qui était complètement bouché militairement par le showbiz » (dans Couture 1998 : 98) –, Richard Desjardins reste prudent quant à la désignation trop forte de son œuvre comme un « engagement »¹⁵³. Cela dit, il aime voir son travail comme un exercice de *liberté*. Sans qu’elle soit une caractéristique intrinsèque de l’activité artistique, la liberté est, d’après Desjardins, une possibilité pour l’artiste, qui jouit d’un statut social exceptionnel. Lorsque l’Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue lui remettait, en 2005, un doctorat *honoris causa*, il expliquait ainsi le fait qu’il ait l’occasion de se démarquer par son implication sociopolitique :

Je remercie l’Université pour l’honneur qu’elle m’accorde « En tant qu’homme libre », si je comprends bien. Quand même particulier de donner un prix pour le simple exercice d’un droit fondamental inscrit dans la Charte des droits et libertés du pays. On pourrait presque en déduire que le fait est rare. En ce qui me concerne, vivre librement n’est pas un acte de courage comme cela le laisse supposer. Mon travail d’artiste me donne de quoi vivre sans que je n’aie de compte à rendre à un boss, à personne d’autre qu’à mes proches et à la société, qui l’a voulu ainsi. Un privilège aussi extraordinaire que fragile, j’en suis conscient. Et aussi le privilège d’avoir accès à des auditoires et aux médias (Desjardins 2004)¹⁵⁴

¹⁵³ Lorsque le mot survient lors d’un entretien, il s’empresse de demander « engagé par qui? » (entre autres dans Pelchat 2005 : 17)

¹⁵⁴ Sur ce qui fait que certains artistes peuvent se prévaloir de ce statut « Ça se résume à quelque chose de simple, ma liberté. J’ai pas de patron. J’ai la maîtrise de mes horaires, ce que 90 % des gens n’ont pas. Je suis privilégié. Ce que je produis, j’en suis le seul responsable. *Puis la liberté, il y a aussi les opinions qui vont avec. Les gens risquent leurs jobs quand ils parlent* » (dans Pelchat 2005 : 18) « [L]es gens [disent] “Ça ne bouge pas, ça ne bouge pas.” Mais en général, les gens sont pris dans leur vie quotidienne, c’est bien préoccupant, tu sais. Moi, je suis un peu libre de mon temps, ça fait que je peux faire un certain travail que les gens n’ont pas le loisir de pouvoir faire [] Du

D'après le chansonnier, l'artiste qui le souhaite (et qui est prêt à faire les sacrifices nécessaires pour garder un contrôle raisonnable sur son discours) a cette chance de *pouvoir parler*. Signe que cette parole n'est peut-être pas tout à fait vaine, qu'elle est peut-être même voulue par « la société », elle arrive à se maintenir dans un univers largement soumis à la logique marchande. Dans la mesure où il réussit à vivre de ses chansons sans trop faire de compromis, Desjardins se considère à tout le moins comme aspirant à la liberté¹⁵⁵.

Ce sentiment d'être plutôt autonome que contraint dans son activité « professionnelle » se transpose dans son approche de la création : il estime être libre d'écrire et de dire ce qu'il veut, d'imaginer des poèmes et récits au gré de sa fantaisie. Dans la fiction, il trouve la possibilité de prendre la voix de personnages *autres* que lui-même, qu'il ne sera jamais à l'extérieur de l'imaginaire ouvert par une chanson :

Quand j'ai écrit « Le screw » dans Le Party, j'étais un gars dans le fond du trou qui criait. Je me mettais dans la peau du gars. C'était un travesti qui parlait à la première personne. Je n'ai jamais été travesti de ma vie. Même chose pour « Nataq », où c'est une femme qui parle. Je ne serai jamais une femme. Dans « La Mer intérieure », je suis un Mohawk. C'est un phénomène qui existe beaucoup dans la littérature ordinaire, dans les romans, mais rarement dans la chanson (dans Blain 1992 : 11).

Il ne faut sans doute pas aborder de manière trop télégraphique le lien entre le « privilège » de la condition d'artiste pour Desjardins et la possibilité de prendre la parole pour ceux qui n'en bénéficient pas; la relative spontanéité et le fond de naïveté avec lesquels il en rend compte de son engagement ne semblent pas permettre de lui donner l'apparence d'un rôle ou d'une mission¹⁵⁶. Il reste que les personnages mis en récit par Desjardins, par leurs conditions

temps libre. C'est ça, la plus grosse richesse. Du temps libre, puis de la soupe, puis t'es correct » (Contact TV 2007c).

¹⁵⁵ La tension entre la rentabilité de l'activité artistique et la liberté de la création demeure malheureusement dans l'angle mort de ce travail, qui se pose sur les mises en récit *existantes*, à la fin du processus de production artistique, en quelque sorte. Malgré le mécénat public et privé, la liberté de création des artistes reste limitée entre autres par le fait qu'il faut au minimum arriver à (sur)vivre de son art – ou malgré son art.

¹⁵⁶ « Les chanteurs et les poètes, c'est pas tous du monde de gauche. [...] Il y en a qui sont là pour l'argent, qui ne sont pas là pour une cause. C'est différent pour chacun. Moi, ça fait tellement longtemps que je suis quelqu'un qui

sociopolitiques, témoignent souvent de différentes situations d'*exclusion*¹⁵⁷. Ils exposent la situation marginale à laquelle ils sont confinés et leur inaudibilité relative, en même temps qu'ils manifestent un désir d'appartenance passant par la contestation, la résistance et la révolte.

Les narrations à la première personne (du singulier ou du pluriel) servent ainsi souvent, chez Desjardins, à déplacer la narration vers des lieux « identitaires » autres que ceux qui lui seraient spontanément attribués. Les différents personnages constituent ainsi des identifications projetées ou décalées, au sens où ils sont bel et bien issus de la plume du poète, mais souhaitent porter une perspective qui ne sera jamais vraiment « la sienne ». Les chansons mettant en scène des personnages autochtones procurent à ce titre des figures particulièrement intéressantes. Par exemple, la publication de « La mer intérieure » soulève un tollé en 1992, précisément parce que le poète, en prétendant présenter le point de vue d'un Mohawk, s'attaque « *aux siens* ». La haine déployée dans ce récit pour « l'ombre blanche » et les « chiens de Français » lui vaut de violentes réprimandes, dont celles de Claude Jasmin, qui lui rappela qu'il pouvait « continuer d'écrire en français de chien, en attendant tes chansons en langue indienne, renégat maladif! » (1992 : C2)¹⁵⁸.

Le poète ne prétend toutefois jamais pouvoir s'effacer derrière ces personnifications; il n'aspire jamais à une adéquation parfaite entre sa voix et celles qu'il endosse. Il double plutôt artificiellement les perspectives et se prononce sur leur décalage. D'abord, certains de ses personnages gardent une hétérogénéité énonciative évidente : la compagne de Nataq, par exemple, parle de son amour et de ses espoirs dans un français moderne que l'on pourrait difficilement attribuer à un peuple nomade migrant vers l'Amérique (« Nataq », 1990). De

regarde le monde dans lequel je suis... Je viens d'une région extrêmement exploitée, je n'ai pas pu y échapper. Je pense que ça dépend de l'environnement dans lequel t'as vécu ». (dans Pelchat 2005 : 17).

¹⁵⁷ Suivant notamment les « trois grands rapports de domination » relevés par Lamoureux : le racisme, le capitalisme et l'(hétéro)sexisme (2008 : 209; cf. ci-dessus, p. 40).

¹⁵⁸ L'appréciation qu'offre Jasmin du texte de Desjardins semble emportée et peu subtile, mais il faut noter qu'elle fut accompagnée par plus de 250 lettres du même ton adressées en privé à Desjardins. La réplique de l'anthropologue Rémi Savard (1992 : 16), corroborant les faits et appuyant la position herméneutique de Desjardins, aurait, semble-t-il, calmé le jeu (voir Couture 1998 : 170).

manière plus importante, Desjardins ne cherche pas à oblitérer la différence qui le sépare immanquablement de certains personnages de ses chansons. S'il endosse parfois un « je » polémique et manifestement « autre », il ne manque pas de marquer en d'autres occasions son statut sinon d'imposteur, du moins d'étranger. Dans « Akinisi » (1988), malgré les signes de rapprochement entre le personnage d'Alashuack et le narrateur, ce dernier ne se déprend jamais de l'idée que la toundra est un monde qui n'est pas le sien : « Pourquoi Alashuack me parle-t-il ainsi ° tourisme de nylon, aliène que je suis? ». Bien qu'ils se reconnaissent, autour d'« une bière » et de méditations sur l'amour, des qualités de « bons gars », la différence entre les univers d'appartenance des deux protagonistes ne s'estompe jamais réellement : « *Vous autres, vous dites que le monde est petit ° Jamais pourtant je n'ai revu Akinisi* » (je souligne). La même situation se présente au narrateur de la chanson « Les grands remous » (1994). Vagabond « embarrassé dehors », espérant trouver un peu de réconfort auprès du seul passant s'arrêtant pour lui prêter son briquet, il voit son bref interlocuteur – un autochtone victime du travail des forestiers dans la région – le classer au final parmi les « autres », même s'il n'y trouve à l'évidence pas plus sa place : « *Va dire à tes amis ° que j'ai pu l'goût à l'amour ° On va se r'voir, on va se r'voir* »¹⁵⁹. En somme, en prenant la voix de personnages « autres », Desjardins ne souhaite pas usurper leur parole propre; il met plutôt en scène, à même ces voix qu'il crée, la différence qui le sépare d'elles. Ce procédé a ultimement une portée critique pour son propre univers de référence.

La poésie de Desjardins, quoi qu'elle mette en récit de nombreuses voix, ne prétend donc pas exactement à leur représentation. Dans le cas des communautés autochtones, le poète est plus enclin à avouer qu'il a eu envie d'en parler pour combler une part de sa propre ignorance, liée à

¹⁵⁹ Pour Desjardins, il est compréhensible que la confiance de plusieurs communautés autochtones, malgré les meilleurs volontés, soit difficile à gagner : « [Mon père] m'a dit qu'il rencontrait des Amérindiens qui n'avaient jamais vu un Blanc... [...] [Ils] savaient quoi faire : ils se sauvaient, ils jasaient pas juste avec leur instinct, mais avec leur histoire aussi; que tu gagnes jamais à te rapprocher, tu vas perdre si tu y parles, si t'entres en contact avec... et c'est vrai. [...] J'ai beaucoup observé. *Avant de te faire ami avec un Amérindien, il faut que tu te plantes quelque chose de rare!* Je comprends ça aussi » (dans Coutlé 1992 : 52; je souligne).

l'isolement réciproque d'héritages distincts¹⁶⁰. Alors qu'il semble se présenter comme une sorte de porte-parole, il insiste pour dire qu'il ne « veu[t] pas parler en leur nom ». Il souhaite plutôt profiter des outils de communication qui lui sont disponibles pour les faire sinon connaître, du moins *voir*; c'est qu'il estime que leur situation ne peut pas demeurer ainsi méconnue de la majorité de la population québécoise : « *Eux autres* sont encore plus conquis qu'*on* est conquis. [...] *On n'en parle plus* » (Télé-Québec 2007; je souligne). Il tente ainsi de faire valoir ce qu'il considère comme une perspective valable du point de vue d'un autochtone; il ne la fait toutefois sienne qu'à titre d'observateur externe, issu d'une *autre* communauté, majoritaire et politiquement dominante, largement inconsciente de la condition dans laquelle elle maintient, à gré ou par négligence, certains habitants de « son » territoire.

Cette communauté d'appartenance « spontanée » – au sens où les pronoms personnels et déterminants possessifs pluriels intuitivement utilisés par Desjardins y réfèrent – est la « communauté québécoise ». Elle se définit la plupart du temps assez fortement à partir des héritages majoritaires des Québécois d'héritage canadien-français et des rationalités politiques ayant cours dans les États de droit nord-américains, dans une perspective qui vise concomitamment le rattachement *et* la critique. Elle ne se présente souvent qu'implicitement, mais elle demeure le lieu de prédilection où se pose le propos de Desjardins.

¹⁶⁰ « *On* les connaissait pas. Ça fait longtemps qu'on les voit quand même, tu sais. Moi j'étais petit, je passais à côté [...] dans la réserve de Témiscamingue, puis à un moment donné j'ai demandé à mes parents : "C'est qui ça?"... [Ils répondaient :] "Ah, ça c'est *une autre gang*" » (Télé-Québec 2007; je souligne).

4.3. « Malgré le frette et les barbares » : de la résistance

La nuit dormait dans son verseau
Les chèvres buvaient au rio
Nous allions au hasard
Et nous vivions encore plus fort
Malgré le frette et les barbares

« Les Yankees » (1988)

La résistance culturelle est chez Desjardins articulée moyennant le déploiement du même type d'altérité énonciative qui a été décrite dans la partie précédente. L'appartenance d'abord intuitive qu'il défend semble, *dans sa dimension collective*, requérir ce détour réflexif rhétorique pour pouvoir être dite à partir de sa lecture du monde. Elle s'appuie sur la possibilité d'une présence autonome et légitime dans le monde, contre toute tentative d'usurpation ou de soumission. Dans une communauté politique qui s'illusionne souvent sur la portée impérialiste de ses us et paradigmes dominants¹⁶¹, l'expression d'une telle conception de l'appartenance semble devoir passer par des voix émergeant de situation d'hétéronomie collective radicale et sans issue.

Les personnages autochtones des chansons de Desjardins représentent des figures phares de son discours sur l'autonomie politique des communautés. Ils y contestent la légitimité de la souveraineté dont s'arrogent les États de droit sur « leur » territoire, faisant valoir la continuité de leur présence et leur volonté de continuer à mener leurs affaires comme ils le veulent à cet endroit. Cela se fait par la remise en question et la subversion de concepts clés de l'imaginaire politique occidental (comme les opérateurs légaux de propriété et les recours à l'histoire ou à la mémoire) et une volonté d'insoumission résolue autant que désespérée. Desjardins déploie ainsi un discours sur la liberté collective contestant toute ambition impérialiste.

L'idée d'une occupation presque immémoriale du territoire est particulièrement importante dans la cosmologie déployée par ces personnages. La présence immédiate des

¹⁶¹ Voir à ce sujet les travaux de James Tully, notamment *Une étrange multiplicité. Le constitutionnalisme à une époque de diversité* (1999).

narrateurs est fondue avec celle quasi éternelle de leur collectivité. Elle est placée sous le signe de la vie qui persiste, malgré l'adversité et les intempéries : « C'est quand même incroyable qu'on soit encore vivants ° à cent mille sous zéro et depuis cent mille ans ° [...] Rappelle-toi petit, la mort n'arrive jamais ° dans la toundra ° [elle] est déjà là ». Desjardins semble ainsi placer la quête d'un lieu où échapper un moment à la fatalité et à la précarité de la vie – où se crée l'illusion de vivre à jamais – au centre des préoccupations des « derniers humains de la Terre » (« Les Yankees »). C'est ce que la partenaire de Nataq espère trouver au terme de leur migration :

Si cela te convient, *si la vie nous exauce* ° nous serons ensemble jusqu'à la fin des temps. ° [...] Oui, nous sommes perdus comme nul ne le fut ° Oui nous sommes perdus, mais encore vivants. ° [...] Et si par miracle nos prières parviennent ° à calmer ces dieux fous que ta douleur fascine ° je n'accepterai pas que l'un d'eux nous ramène ° où j'ai pleuré du sable et mangé des racines. ° [...] Traversons, traversons, amenons qui le veut (« Nataq »; je souligne).

Une fois trouvé et investi, cet endroit appelle une appartenance qui semble intuitive. La vie s'y déroule suivant le rythme de la relative immuabilité de la nature qui l'abrite. Antérieur à tout acte conscient d'appropriation, l'attachement se porte sur un lieu qui ne peut être que chez soi pour la personne qui l'a toujours habité. Il en va ainsi de la vieille Abénakie, du monologue « Les veuves », dont la certitude d'être chez elle semblera d'abord toute instinctive :

L'action se passe sur ces montagnes ° qui accompagnent le Saint-Laurent ° où rien ne bouge depuis le Big Bang ° à part la vie, naturellement ° [...] C'est là que la lune fait ses plus beaux shows ° lune après lune, elle vivait là ° Indienne, métis, tu l'sais pas ° on dirait qu'est là [sic] depuis toujours [...] Fille de trappeur de la nuit des temps ° de leur histoire, y a rien d'écrit ° Chose certaine, y ont sacré l'camp ° quand y ont bâti le moulin à scie ° Sauf elle : *sa vie se passe ici* (« Les veuves », 2003; je souligne).

Cette impression d'habiter un endroit de bon droit et « depuis toujours » fonde ainsi l'appartenance spontanée des personnages autochtones de Desjardins. Le choc avec les rationalisations de la souveraineté des communautés non autochtones oblige à la formuler

davantage. Elle devient argumentaire et se frotte tant bien que mal à la logique de l'État de droit, qui conteste, nie ou ignore les défenses de sa validité¹⁶².

Dans le cas de l'Abénakie, son droit de « propriété » doit être énoncé lorsqu'une compagnie forestière, sûre de son droit sur les terres « publiques », décide d'étendre la coupe jusqu'à sa maison. Obligée à justifier ses prétentions sur les terres qu'elle occupe (jusqu'à ce que la force ne vienne rendre vaine toute défense), elle est confrontée à une autorité très peu encline à concéder quelque légitimité à un *autre* discours sur la possession et la gestion du territoire :

Priorité : le moulin à scie ° réalité qui tombe sous le sens ° On va avertir l'Abénakie ° lui expliquer les circonstances ° [...] « Bonjour, j'm'appelle Sylvain Rondin ° j'm'en viens vous dire qu'on vient bûcher ° mais par chez vous on va être fin ° on va en prendre pis en laisser »

À dit : « Excusez, j'comprends pas tout ° vous demandez ma permission? ° Vous venez de me dire : vous êtes chez nous ° dans ce cas-là, monsieur, c'est non » ° Y dit : « Chez vous... *Fait que montrez-moi vos titres de propriété...* » ° À dit : « Mes ancêtres étaient là avant l'invention du papier » ° Y dit : « Le village fait sa part ° on est de service, non, après tout » ° À dit : « Ça, ça marche des deux bords : ° vous payez rien pour être *chez nous* » (« Les veuves »; je souligne).

La certitude d'être chez soi, formulée à titre individuel par l'Abénakie, est systématisée dans le discours du narrateur de « La mer intérieure ». Très précisément, il *traduit* d'abord la présence de sa collectivité dans le vocabulaire de la tradition occidentale, qui tient lieu de mesure absolue; au second mouvement, il expose le caractère arbitraire d'un régime politique hégémonique et l'hétéronomie dans laquelle il place des communautés auparavant « libres » :

Nous y tenons le feu, le lieu ° nous échangeons peaux, armes, idées ° avec qui on veut, quand on veut ° *ce que t'appelles la liberté* ° [...] Voilà! Je fus pour toi une ombre ° qu'on éloigne au bout d'un fusil ° *Quand tu te trouvas en surnombre* ° *t'inventas la démocratie* ° pour que nous ayons tout perdu ° J'ai tant pleuré sur tes traités ° que leur encre s'est répandue ° sur mille lois déjà votées ° Dans tes papiers je ne garde ° que le droit à la servitude (« La mer intérieure »; je souligne).

¹⁶² Cette contrainte argumentative me semble clairement présente, avec un cynisme aiguisé, de manière complète et indépendante dans les chansons de Desjardins. Je ne saurais dire à quel point ma lecture et ses conclusions sont dépendantes de la connaissance de travaux documentant et théorisant précisément ces passages discursifs obligés des revendications autochtones dans le discours légal occidental (voir par exemple Tully 2007b; Carlson 2006; Wolfe 2007). Quel que soit les inférences tirées de ces auteurs, je crois que Desjardins met en récit le même phénomène.

Desjardins, à travers les figures rhétoriques que sont ses personnages autochtones, me semble ainsi vouloir ramener deux univers culturels aux « poids » politiques radicalement inégaux à un seuil de comparaison possible. En mettant en scène un personnage se réclamant de « la liberté » en même temps qu'il conteste qu'une quelconque notion d'autogouvernement valable puisse être associée aux régimes dits « démocratiques », le chansonnier élargit de part et d'autre les « jeux de langage » (voir Wittgenstein 2004; Tully 1999) associés à certains mots clés de l'argumentaire de la souveraineté dans les démocraties libérales, récusant leurs prétentions au pouvoir légitime.

Un procédé semblable articule les deux situations politiques décrites par ces figures, soit d'une part, une situation d'autonomie ou de « liberté », qui permet une appartenance au monde¹⁶³ dont la temporalité semble s'effacer et, d'autre part, une situation de dépossession qui, elle, possède une histoire. La *mémoire* sert alors de concept litigieux, pour ramener le souvenir d'une existence plus fière bien sûr, mais surtout pour conserver, sous la forme d'une colère tapie, l'intention de la reconquérir. Cette mémoire vive, ardente, des communautés autochtones est mise en contraste avec la mémoire officielle, sélective et consignée des États-nations : « Jette ton papier dans le feu ° regarde-moi dans les yeux ° Le papier est ta force ° la mémoire est la mienne ° et brûlera l'écorce ° et durera ma haine ° [...] petit barbot sur ton papier ° Cet homme a raconté. Depuis ° je n'oublie plus » (« La mer intérieure »). Le narrateur fantôme, incarnant une sorte de mémoire collective se maintenant malgré qu'elle ne soit inscrite ni reconnue nulle part, avertit qu'il « reviendr[a] dans trois cents ans » (*idem.*)¹⁶⁴. Il est le signe que, malgré qu'elles n'aient pas

¹⁶³ Appartenance *au monde*, puisque le lieu précis où les « derniers humains » vivent semble moins important que l'autonomie dans laquelle ils vivent. Certes, l'Abénakie dans « Les veuves » est domiciliée et tient à cet endroit. Ce n'est cependant pas le cas d'Alashuack (« Akinisi ») et du groupe dans « Les Yankees », qui sont semi-nomades et vivent dans des conditions précaires; cela ne les empêche pas de chérir avec la même ardeur leur indépendance.

¹⁶⁴ La sélectivité de la mémoire se présente sur deux plans. D'un côté, le narrateur évoque le « massacre de Lachine », perpétré pas les siens : « Là, ta mémoire est réveillée ° je t'épargne donc les détails ° Si tu y tiens, te suffira ° de consulter tes manuels : ° on dit pourquoi un Iroquois ° est synonyme de cruel ». De l'autre, il remarque l'*invisibilité* de son peuple – pour reprendre une expression chère à Desjardins – qui exige précisément qu'il

de place dans l'histoire officielle et dans les aménagements politiques qui y puisent justification, certaines expériences du monde survivent et souhaitent reconquérir leur autonomie.

Lorsqu'il prend un rôle plus « familial » – lorsqu'il parle à titre de Québécois francophone – Desjardins tient le même discours sur l'« invisibilité » historique des peuples autochtones, troquant la rage de leurs héritiers pour la responsabilité des « siens » :

Wampanoags, Paranokets ° est-ce que ça vous dit quelque chose? ° Je continue. Narrangansetts ° Beotuks, Pequots, je fais une pause. ° L'Espagne, la France, l'Angleterre ° déjà là, c'est plus reposant ° Pour discuter vocabulaire ° faut commencer par être vivant. ° Pour assurer notre survie ° on a tué bien des personnes ° Leurs noms ne sont pas tous écrits ° dans les registres de la Couronne ° Si j'ai le droit de parler français (ou anglais)? ° Du fond de mon cœur, des os de mon corps ° va demander ça aux Iroquois ° pis profite-en, y en reste encore (« Qui s'en souvient? », 1989).

Gardant la même virulence, son propos se déplace de la rancune des opprimés à l'aveuglement des oppresseurs. Ce n'est donc pas tant l'affrontement entre deux cultures irrémédiablement opposées qu'une redéfinition des rapports entre les sociétés qui inspire Desjardins. Par delà la défense substantielle de leur mode de vie, ses personnages défendent la *possibilité* de leur autodétermination. Ils semblent la protéger spontanément, presque par instinct : « Si des étrangers surgissaient ° sans nous sourire et sans offrandes ° nous les éloignerions de fait ° *comme des loups qui se défendent* » (« La mer intérieure »; je souligne). Leur résistance, par ailleurs, se départicularise aisément. Ainsi, dans « Les Yankees », le narrateur – d'abord membre d'une peuplade nomade d'Amérique latine en des temps lointains – se trouve au final à représenter, dans un télescopage historique hallucinant, toutes les cibles des violences impérialistes :

Nous savions qu'un jour ils viendraient ° à grands coups d'axes, à coups de taxes ° nous traverser le corps de bord en bord ° nous les derniers humains de la terre ° [...] Ils traversèrent la clairière ° et disposèrent leurs jouets de fer ° L'un d'entre eux loadé de guns ° s'avance et pogne ° le mégaphone ° « Nous venons de la part du Big Control ° son laser vibre dans le pôle ° nous avons tout tout tout conquis ° jusqu'à la glace des galaxies ° Le président m'a demandé ° de pacifier le monde entier ° Nous venons en amis. ° [...] »

maintienne vivante cette mémoire : « Comme une personne, comme un roi ° un peuple aussi a son histoire ° si petit si lointain qu'il soit ° Tu me regardes sans me voir » (« La mer intérieure »).

Alors je compte jusqu'à trois ° et toutes vos filles pour nos soldats ° le grain, le chien et l'uranium ° l'opium et le chant de l'ancien ° tout désormais nous appartient ° [...] » (« Les Yankees »).

La mémoire du narrateur est aussi en quelque sorte dépersonnalisée. Elle devient celle d'une subjectivité spectrale transcendant les époques et les confondant en un cycle étrange. Elle laisse planer la venue (ou le retour) inévitable des envahisseurs : « Gringo! T'auras rien de nous ° De ma mémoire de titan ° mémoire de 'tit enfant ° Ça fait longtemps que je t'attends » (« Les Yankees »). Le narrateur vient de cette façon à parler pour toutes les communautés indépendantes qui ont affronté les poussées des impérialismes occidentaux¹⁶⁵. L'opposition qu'il incarne dépasse sa situation immédiate; elle défend une libre occupation du monde.

La préservation de la liberté des collectivités apparaît ainsi comme intrinsèquement liée à la possibilité même du sentiment d'appartenance. La quête de cette appartenance se fonde sur l'espoir de trouver un endroit où vivre, sous sa propre gouverne, aujourd'hui et pour l'avenir. Elle est d'abord investissement du désir d'une vie en paix : « Nous avons traversé des continents ° des océans sans fin ° *sur des radeaux tressés de rêves* » (*idem*; je souligne). Elle est ensuite espérance que cette vie se perpétue en cet endroit¹⁶⁶. Comparée à cette aspiration à être libre « chez soi », la situation de dépossession matérielle, culturelle et politique à laquelle est confrontée la voix de « La mer intérieure » apparaît comme une impasse : « Pas ça? Mais quoi? S'enfuir? Mais où? » (*idem*). L'hétéronomie apparaît ainsi radicale, *puisque sans issue*. Il s'agit dès lors de choisir entre la révolte ouverte et la lente agonie.

L'étude des discours des personnages autochtones mis en chansons par Desjardins permet de tracer les contours du type d'appartenance qu'il défend. Elle se pose dans une bonne mesure

¹⁶⁵ Les expressions « Yankees » et « Gringos », la référence aux « news d'la CNN » et au retour « en Virginie », désignent, dans un premier temps, une armée *étatsunienne*. L'ennemi est ensuite présenté comme une incarnation parmi d'autres des menaces impériales : « America, America ° Ton dragon fou s'ennuie ° Amène-le que je l'achève ° Caligula, ses légionnaires ° ton président, ses millionnaires ° sont pendus au bout de nos lèvres » (« Les Yankees »).

¹⁶⁶ « Oiseaux, poissons et rat musqués ° s'accouplent ici à grande joie ° C'est agréable de penser ° que nos enfants auront de quoi » (« La mer intérieure »)

contre la logique, la rhétorique et le déploiement effectif de la souveraineté nationale étatique, assimilée à l'impérialisme. Elle y oppose une aspiration féroce et vitale à l'autonomie. Parce que les relations entre les personnages suivent une ligne de partage antagonique collective – ils se distribuent autour du couple « Nous | Vous » selon qu'ils sont issus de communautés autochtones ou non – la liberté qui lui est associée prend aussi toujours une dimension collective¹⁶⁷. Cela dit, comme nous l'avons vu, par delà les communautés particulières qu'elles représentent, les voix autochtones composées par Desjardins espèrent avoir la possibilité d'être chez elles *là où elles vivent*. Dans les prochaines sections, la même aspiration sera observée à partir de personnages dont l'affiliation collective est peut-être moins évidente : s'ils sont placés en contraste avec la majorité, ils ne peuvent cependant être dit comme appartenant à une « autre » communauté. Ils se situent ainsi dans sa marge « intérieure ». Cela étoffera, à partir de perspectives plus isolées, la lecture du discours de Desjardins en ce qu'il lie quête de la liberté et possibilité d'appartenance.

4.4. « Homme libre ou bum perdu ? » : la répression quotidienne de la vie

T'attends tout l'temps, pis tu t'fatigues
 À te d'mander à chaque coin de rue
 Chus-tu un homme libre ou ben un bum perdu?
 « T'attends » (1993)

La possibilité de l'appartenance chez Desjardins est directement liée à la question de la liberté et de l'autonomie, à l'intérieur des communautés comme dans les relations entre elles. Pour cela, elle appelle à une rénovation importante des conditions d'existence quotidiennes dans les sociétés contemporaines. Pour Desjardins, les représentations du monde qui s'y présentent comme exhaustives et indépassables et la canalisation des existences vers des attentes s'y accordant *empêchent* systématiquement l'aspiration à la vie libre, donc le développement de

¹⁶⁷ Dans « Les veuves », la vieille Abénakie, pourtant solitaire et isolée, se pose dans un rapport antagonique avec les gens du village précisément en tant que « sauvagesse ».

sentiments d'appartenance satisfaisants. Il ne semble y avoir d'autres choix dans ces sociétés que la répression du désir de liberté – via la soumission à une vie raisonnable – ou la précarité extrême. Le discours sur la communauté souhaitable, pour Desjardins, ne peut conséquemment venir qu'*après* avoir posé, *par delà les balises acceptées*, les conditions d'une existence libre.

La dépossession et la quête d'une condition où il est possible de mener une vie satisfaisante, « libre », ne sont pas les seuls faits des personnages autochtones des chansons de Desjardins. D'une certaine façon, elles traversent l'ensemble de ses réflexions sociopolitiques. Pour le poète, la vie quotidienne, normale et ordinaire appelle aux mêmes réflexions. Le même jeu fermé d'« options » – le « choix » entre le dépérissement, la soumission ou l'action subversive, pouvant aller jusqu'au soulèvement intransigeant – se présente sous des figures et avec des conséquences différentes. Pour le présent segment, il s'agira de cerner le cadrage qui fait que le quotidien des sociétés occidentales est, dans la poésie de Desjardins, marqué par un questionnement existentiel intense sur les conditions d'exercice de la liberté. Il s'articule autour de deux modèles présentés en définitive comme des alternatives : suivant les expressions de Desjardins, la vie des « gens honnêtes » ou celle du « bum ».

C'est en premier lieu les limites posées par le discours ambiant, empreint de « réalisme » et de « lucidité », qui pose problème au chansonnier. Le caractère nécessaire et raisonnable attribué au monde tel qu'il est, est pour lui au mieux aveuglement ou complaisance dans la sécurité, au pire fraude. Sur fond de sarcasme est déconstruit le discours de l'austérité obligée, du sacrifice des passions qui serait inhérent à la vie. Pour Desjardins,

Y en a qui disent que le bonheur ° c'est comme l'avenir, c'est pour plus tard ° Y disent encore « Parle pas trop fort ° serre ta guitare, on pourrait penser qu't'es pas mort » ° En attendant, fais ci, fais ça ° on chauffe l'enfer à p'tite misère (« Boomtown Café », 1993).

Le refus d'une existence austère, se substituant à la recherche du bonheur, demeure une position exceptionnelle, à contre-courant; elle semble en même temps répondre à un besoin instinctif chez

Desjardins. Il a bien souvent pour effet la marginalisation, avec des conséquences plus ou moins graves. C'est le cas de Lomer, qui eût le malheur d'« alle[r] aimer un homme » : « “Profites-en, disait ma mère, ° pour un plaisir, mille douleurs” ° [...] Et vint Lomer. Pur étranger ° clamant nouvelles des équateurs ° “Le temps est venu de changer ° pour mille plaisirs, nulle douleur” ». Les répercussions furent pour lui tragiques, alors qu'il se vit condamné à mort par « des juges en lambeaux noirs ° *qui n'ont jamais aimé personne* » (« Lomer », 1998; je souligne).

Nous verrons dans la partie 4.6. que l'amour, dans la poésie de Desjardins, apparaît notamment comme un refuge et un baume sur la misère des démunis. Il représente l'ultime quête des êtres humains¹⁶⁸. C'est le sentiment qui donne une valeur à l'existence. La vie rangée, la routine réglée du travailleur moyen, qui réprime en quelque sorte ses passions, est comparée à une existence *vide*. Elle n'est pas exactement la vie, mais plutôt sa continuelle temporisation :

T'attends cinq heures moins cinq ° et pis cinq heures moins quatre ° et pis t'attends pus rien qu' ° la lumière verte ° {*T'attends le jour et la nuit ° ce qu'on appelle la vie*} ° T'attends dans les murs blancs ° de ton appartement ° T'attends le miracle qui téléphone ° [...] T'attends la romance promise ° qui viendra te baiser le cou ° T'attends qu'elle vienne et qu'elle te dise ° « Je t'ai cherché partout ° [...] T'attends pis tu sais pus c'est quoi la cause encore ° Pourquoi, pourquoi, pourquoi que t'irais voir dehors ° Y a-tu quelqu'un qui t'attends au détour ° pour une raison ou pour l'amour? (« T'attends »; je souligne)¹⁶⁹.

La morosité du quotidien éteint toute possibilité de passion pour ceux qui s'y laissent piéger. Partout se joue le drame tranquille d'« amoureux cernés ° dans un champ de gyproc » (« On m'a oublié », 1988), d'amours réprimés ou empêchés :

Tu m'dis toujours ° « excuse-moi mon amour » ° J'te dis toujours ° « pardonne-moi ma chérie » ° Le bonheur grelotte ° dans le beau condo ° On étouffe ° à p'tit feu ° [...] Le désir se pète la tête ° dedans la bay-window ° L'amour se défonde ° dans le *dead end* ° de la vie (« Tu m'dis toujours », 1994).

C'est autour de cette conviction que le désir se dérobe inévitablement dans une vie de tous les jours *conforme* que s'organise le dilemme quotidien de la liberté chez Desjardins. Dans

¹⁶⁸ S'il y a une caractéristique pouvant être attribuée, par delà le caractère situé et fini de chaque existence, à la « condition humaine », il s'agit bien, chez Desjardins, de l'amour : « Peu importe comment le décor te programme ° c'est toujours les tropiques quand tu aimes une femme » (« Akinisi »).

¹⁶⁹ Les vers entre accolades sont tirés de la version se trouvant sur l'album *Abbittibbi Live* (1996).

l'immédiat, il se pose comme le choix entre une vie normale, marquée par le travail et la modération des plaisirs, ou celle de paria, vivant plus en marge qu'aux crochets de la société.

La première option se présente sous le visage des « gens honnêtes », qui n'hésitent pas à se plier aux règles, voire à s'y complaire¹⁷⁰. Ils jouent avec enthousiasme le jeu du marché du travail, chérissent leurs réseaux et leur place dans la hiérarchie interne. Le haut taux de conformisme, d'autodiscipline et de soumission¹⁷¹ que ce type de vie exige d'après le poète est évident dans la tentative de devenir un « bon gars ». La contrepartie de ces sacrifices est l'inclusion dans le cercle des « gens honnêtes »; elle se fait en adoptant leur rapport docile au travail, leurs goûts prévisibles à la limite du kitsch, et leur mode de vie évitant les excès :

Quand j'vas être un bon gars ° Pas d'alcool, pas d'tabac ° J'vas avoir l'esprit d'équipe ° impliqué, tout' le
kit, ° M'as cramper en masse ° M'as m'tailler une place ° [...] J'vas gravir les échelons ° M'as
comprendre mon patron ° M'as faire semblant ° qu'y est intéressant ° L'argent va rentrer ° pas trop,
trop, mais *steady* ° Ma photo laminée : ° l'employé de l'année [...]
Sport, smart and blood ° Y vont m'aimer en Hérode ° Excellent citoyen ° pas parfait, mais pas loin ° M'as
manger du poisson ° M'en vas faire du ski d'fond ° M'as m'acheter des *records* de Michel Rivard ° M'as
faire a-semblant ° qu' c'est intéressant (« Le bon gars », 1993).

Alors que le processus d'assimilation va rondement, le narrateur est soudainement excédé par les restrictions et le ton faussement sérieux qui règle ses nouvelles relations sociales. Il laisse alors libre cours à ses désirs et oublie ses résolutions. Il s'enfuit et trouve une reconnaissance différente – peut-être plus satisfaisante et authentique – lorsqu'il rencontre une femme :

M'en vas les inviter ° M'en vas faire un *party* ° Des sushis des trempettes ° amènes-en, m'as en mettre °
M'as m'en déboucher une ° une fois n'est pas coutume ° Ah! là tout l'monde va s'mettre ° Tout le monde
vas s'mettre à parler : ° BMW, CLSC, TP4, IBM, ° TPS, PME, PDG, OCQ, OLP, IGA'h! ° Pis moi, sur
mon bord ° m'as tomber dans l'fort ° À onze heures et quart ° j'vas les crisser dehors ° m'as sauter dans
mon char ° m'as descendre à Val-d'Or ° Bon ben là, ça va faire ° J'vas descendre en enfer ° M'as flamber

¹⁷⁰ Les fonctionnaires, tels qu'ils sont décrits par Desjardins, sont un exemple particulièrement achevé de ce modèle. Ils sont prêts à accepter tous les protocoles internes, dont la pratique quotidienne est absolument absurde et contre-productive, dans le seul objectif de profiter d'un « beau plan de pension » (« Les bonriens », 1996).

¹⁷¹ « Avoir une grosse *job*, c'est comme fumer un joint ° plus tu têtes, plus tu vas loin » (« T'attends »).

ma paie ° M'as aller vendre des bouteilles ° [...] ° M'as virer su'l'top ° pas d'cadran pas d'capote ° M'as trouver mon nom ° tatoué sur son front ° À va dire : Ah! ° Enfin un bon gars! (« Le bon gars »).

Ici encore, au cœur de la vie « normale » – synonyme de confort, de reconnaissance par ses pairs; en un mot : de succès – se trouve un vide sourd, une insatisfaction primaire. Elle va à l'encontre de ce que Desjardins considère comme une existence valable, comme *la* vie.

Le refus du conformisme inhibant condamne cependant directement les personnages des chansons de Desjardins, à commencer par son propre personnage, à la détresse matérielle. L'insertion dans le monde du travail salarié est, dans l'imaginaire qu'il déploie, directement liée à la mise en veilleuse de la liberté de critiquer le monde tel qu'il est; elle est aussi *nécessaire* pour assurer sa subsistance. L'insoumission, bien souvent, équivaut sinon à la mendicité, au moins à la précarité; d'où le questionnement de Desjardins : « Chus-tu un homme libre ou ben un *bum* perdu? » (« T'attends » et « M'as mettre un homme là-dessus », 1993). L'absurdité de cette situation est présentée avec le personnage du paria paresseux, prêt à tout pour éviter d'avoir à occuper un emploi¹⁷². Plus sérieusement, c'est la prospérité même comme critère de la vie « réussie » et la triste attitude requise pour l'atteindre qui sont récusées par le chansonnier.

J'ai le sentiment de rater ma vie ° même mon chien a fait faillite ° J'vas voir un gars qui a réussi : ° condo le jour, condom la nuit ° Y m'dit "Je frotte ma femme et j'flatte mon char ° *J'aime mon pays, mon voisin je l'haïs*" ° *J'l'écoutais en m'disant : "Richard, ° une chance qu'la drogue ° t'a sauvé la vie"* ° C'est-tu pour ça que les gens honnêtes ° qui suivent la loi le nez dans l'cul ° Y rentrent dedans pour disparaître? (« M'as mettre un homme là-dessus »; je souligne).

L'expérience de la marginalité, irrémédiablement, appelle à la réflexion sur la communauté actuelle – celle où sont valorisés des modes de vie jugés insuffisants –, mais aussi sur celle possible, peut-être à venir. Expérience d'abord individuelle, souvent caractérisée par l'isolement, elle demeure arrimée à l'espoir qu'un autre type de collectivité est imaginable.

¹⁷² Il avoue d'emblée à l'employée s'enquérant du motif de sa demande de prestation d'aide sociale : « C'est pas une job que j'veux ° c'est de l'argent » (« Le chant du bum », 1993)

Desjardins souhaite voir advenir une recomposition des liens sociaux qui conviendrait davantage à ce qu'il considère comme les aspirations intuitives de tout être humain – la poursuite de ses désirs, la quête du bonheur et d'un endroit à habiter librement. Il s'agit pour lui de ramener ces besoins à la conscience des gens, de leur rappeler *tout à la fois* leur envie de liberté et de communauté¹⁷³. Cela, cependant, ne suffit pas. S'il y a, d'une part, dans la poésie de Desjardins, des individus empêtrés dans les rouages des sociétés capitalistes qui ne demandent qu'à vivre un peu plus libre, il y a, d'autre part, tout un discours maintenant les sociétés contemporaines comme seul horizon possible, voire souhaitable. Il s'agit donc, par la suite, de mettre à mal ce propos, en prenant pour cible ceux qui le portent et en profitent. Le refus du discours sur la souffrance nécessaire dans un monde compétitif en pénurie prend alors une dimension collective. Il combat le propos à la fois cynique et « réaliste » voulant que « la lumière au bout du tunnel [soit] fermé jusqu'à nouvel ordre » (« L'embaumeur forestier », 1996). Sa critique s'en prend aux dirigeants, aux hommes d'affaires, « aux enfants de chienne ° qui n'ont de cœur qu'après cinq heures » (« Sahara Lumber », 1993). Pour le poète, la trajectoire de vie qu'ils présentent comme inévitable n'est bénéfique que pour eux. Malgré les promesses (ou les menaces, selon le ton), elle n'apporte aux puissants que d'autres vassaux résignés, alors qu'il y a mieux à espérer :

Ils vont t'asseoir dans un bureau ° pendant qu'ici, il fait beau ° Ils perceront l'écran ° pour t'offrir une carrière ° où noyer ton enfant (« Va-t'en pas », 1990)

¹⁷³ De manière intéressante, il situe cette réflexion sur la possibilité de la liberté dans la lignée de celles portées par d'autres poètes et chansonniers, notamment celles de Félix Leclerc et Gilles Vigneault. Il propose du même coup une lecture de leurs œuvres sensiblement décentrée par rapport aux interprétations « traditionnelles ». « Les premiers grands essais de libération ici, ça a été fait par des gars comme Leclerc, puis Vigneault, quand même, c'est des poètes, ça [] *Mais ce qu'ils disent, en fait, c'est qu'ils réactualisent quelque chose qui se perd dans le silence, qui se perd dans le quotidien. C'est le fait qu'on est quand même grégaire, tu sais, on vit ensemble, qu'on le veuille ou non, qu'on y pense ou non, on vit ensemble* [] Les poètes, souvent, ce qu'ils font, c'est qu'ils rappellent cette chose de la nature tout à fait fondamentale » (dans ContactTV 2007c, je souligne). Reprenant en filigrane l'idée de l'unanimité et de l'univocité nationalistes de la chanson, Carole Couture considère tout de même que le message de Desjardins est en rupture avec l'essentiel de l'héritage des chansonniers au Québec. « Aucun mouvement chansonnier ne laissait présager ce nouveau discours [] À cette époque (et encore aujourd'hui), de nombreux auteur-compositeurs-interprètes étaient liés par une seule et même cause [] [Le] discours politique [de Desjardins] [] diffère grandement du discours dominant entretenu par ses prédécesseurs depuis Félix Leclerc » (1998 : 97).

Ils versent un pauvre miel ° sur leurs mots pourris ° Ils te parlent de pénurie ° et sur ta faim, sur tes amis °
ils aiguisent leur appétit (« La maison est ouverte », 1998).

Les chansons de Desjardins paraissent ainsi avoir pour prétention d'exposer la contingence de ce qui maintient au quotidien et « normalement » de nombreuses personnes dans des états insatisfaisants. Pour le chansonnier, elle est façonnée par les logiques du capitalisme et de la souveraineté étatique.

4.5. « Ici finit la garantie » : le capitalisme, l'État, la communauté politique et l'exclusion

Chemin de croix, dernière station
Moi qui pensais trouver ici
Un peu d'argent et d'affection
Ici finit la garantie

« Au pays des calottes », 1996

Pour Desjardins, les principales institutions que sont le capitalisme et l'État ne peuvent être investies immédiatement d'un discours sur l'appartenance à une communauté, puisqu'elles maintiennent, moyennant une violence d'une intensité et d'une subtilité variables, la majorité des gens dont elles règlent la vie en commun dans des états insatisfaisants. Elles rendent le monde difficile, voire impossible, à habiter librement. Sur un continuum allant du quotidien morne et prévisible de l'employé à la vie ne tenant qu'à un fil du vagabond, ces institutions ne produisent que des vies inhibées et aliénées; *toujours, en puissance, précaires et sans recours*. Le travail et la loi fixent les bornes et les attentes indépassables de l'existence moyenne, l'inscrivent ou la ramènent à sa place dans une hiérarchie où la liberté n'est jamais entrevue que par quelques puissants. Un système d'échange basé sur la compétition est renforcé par l'État qui, plutôt que tenter de pallier la précarité de la vie, encourage et parfois oblige à jouer minimalement le jeu. Pour le poète, les prétentions de l'État à être l'organe du « peuple » – du « peuple québécois », par exemple – se butent aux inégalités qu'il entretient; il lui fait pour cela difficilement confiance quant à l'aménagement d'une communauté valable.

En introduction du monologue « T'attends », dédié en quelque sorte au manque sourd au cœur de l'existence ordinaire, Desjardins identifie, dans un clin d'œil au « Notre Père », la richesse comme l'élément déterminant la bonne fortune des sorts individuels. Elle n'apparaît évidemment pas comme le critère d'une vie réussie et satisfaisante, mais plutôt comme une quête plus ou moins obligée. D'une part, elle est, au minimum, la seule garantie que l'on puisse assurer sa subsistance. En cela, sa poursuite règle l'essentiel de l'activité humaine :

Hey toi, quand t'es là tout va bien ° quand t'es pas là, tout va mal ° Y a rien qu'on ferait pas pour toi ° on est tout' à genoux devant toi ° Ton règne arrive, ta volonté est faite ° Pardonne-nous nos dépenses ° comme nous pardonnons à ceux qui nous ont dépensés ° On a tout' succombé à ta chanson ° Délivrez-nous de la malle ° Toi, l'argent (« T'attends », 1996).

Si elle est minimalement nécessaire à la survie, la richesse est, d'autre part, opérateur de différenciation sociale. Sa possession est proportionnellement associée au pouvoir relatif que quelqu'un peut exercer sur ses semblables : « La règle d'or, tu connais pas? ° Si tu as l'or, tu fais la loi ° et corollaire de cette règle : ° si t'as pas l'or, tu fais le nègre » (« Le prix de l'or », 1993). Puisque son accumulation, dans un monde qu'on dit pourtant marqué par la rareté, est virtuellement infinie et mène à plus d'ascendance sur le monde, elle donne lieu, dans la poésie de Desjardins, à une compétition féroce et généralisée où tous les moyens semblent justifiés.

Vu la disparité dans la distribution des richesses et les dépendances que ce déséquilibre instaure, tous ne peuvent cependant espérer connaître la gloire en participant à ce jeu. Pour le simple ouvrier, le travail ne sera jamais qu'une activité où il « investit » la plus grande part de sa vie pour arriver à la prolonger un peu. Il en va ainsi des travailleurs de l'industrie minière :

J'entends la fonderie qui *rush* ° Pour ceux qui le savent pas ° on y brûle la roche ° et des tonnes de bons gars ° Les grandes cheminées ° éternelles comme l'enfer ° Quand le gaz m'a pogné ° chus venu tout à l'envers ° Entendez-vous la rumeur ° la loi de la compagnie? ° « Il faudra que tu meures ° si tu veux vivre mon ami » (« ... et j'ai couché dans mon char », 1990)¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Cette « mort » lente par le travail est illustrée dans la chanson « Les Fros » (1993). Desjardins y affirme en introduction que les Canadiens français, dans l'entre-deux-guerres, « ne travaillaient pas dans les mines; ils

Dans ce contexte, pour Desjardins, la compagnie est littéralement *souveraine*. Elle use à sa guise des travailleurs qui se sont rassemblés autour d'elle dans l'espoir d'avoir « du gagne » et dont ils dépendent en bonne partie : « “*Bend on your knees Commies and sing ° a song for your kind Copper King*” ° Vive la *company*! » (« Les Fros »). L'État, pour peu qu'il se sente concerné, agit en tant qu'allié de la compagnie¹⁷⁵; or, pour le chansonnier, les idées d'indépendance et de décolonisation auraient dû s'appliquer précisément pour l'exploitation des ressources naturelles.

D'après Desjardins, les gouvernements, peu importe leurs allégeances, n'ont jamais eu le courage (ni peut-être même l'intention) de faire valoir, par delà l'intérêt des entreprises privées, celui du « peuple » – au sens combiné de « propriétaire » collectif des ressources publiques et des personnes qui leur confèrent une valeur en les extrayant et les transformant¹⁷⁶. Pour cette raison, il n'ose pas espérer que l'État puisse être d'aucun secours contre la volonté des multinationales. Il semble au contraire n'être souvent là que pour les appuyer et reconduire leur discours :

[J]e commence à penser qu'il n'y aura pas d'autre moyen que la force, parce que ce que je vois de mon vivant, c'est vraiment la disparition du pouvoir politique. Partout, les gouvernements sont devenus les agences de propagandes des compagnies [] C'est une guerre invisible où l'enjeu est notre survie (dans Contact TV 2007a)

considérait qu'ils allaient passer suffisamment de temps sous la terre une fois mort, que ce n'était pas la peine de se presser » Ils vinrent cependant remplacer les « Fros » – les étrangers venus y travailler en échange d'éventuels documents d'immigration – lorsque ces derniers furent renvoyés parce qu'ils avaient demandé, entre autres, « un peu d soleil avant la nuit » Le narrateur de la chanson, un mineur canadien-français, termine sa plainte sur le même thème « Le jour où c'est qu'on me trouvera mort ° enterrez-moi debout la tête dehors ° au soleil! »

¹⁷⁵ Pour Desjardins, la situation a en substance très peu changé depuis l'époque des « Fros » : « [O]n est encore comme ça, les compagnies, ici [], on a [que] les salaires. On reste encore, au Québec on est, au niveau des salaires, tu sais, on n'est pas participant à rien [] et c'est de moins en moins syndiqué, aussi [] [O]n retourne dans les années 1940 [] On prend la ressource, puis *that's it*. Ce n'est pas fait [l'indépendance du Québec]. Pourtant, tu sais, s'il y avait une place où est-ce que la souveraineté aurait pu être faite, c'est bien dans les ressources naturelles, c'est à nous autres. Dans les forêts. C'est à nous autres, c'est la Constitution canadienne qui le donne, les provinces sont propriétaires de leur territoire » (dans ContactTV 2007c)

¹⁷⁶ Le discours faisant valoir cette position est, selon Desjardins, pratiquement inexistant, référant au passage au syndicaliste Michel Chartrand « C'est rare que tu entendes parler du monde qui [a] dit “Bien si une compagnie fait de l'argent, c'est parce que c'est nous autres qui lui fait faire de l'argent » (dans Contact TV 2007c) Le discours gouvernemental peut évidemment faire valoir que les politiques sont *précisément* dans l'intérêt du même peuple, puisque qu'elles favorisent la création d'emplois et de richesse et font rouler l'économie

Ainsi, lorsqu'il entend « faire un peu de politique », Desjardins ironise; affirmant que « nous vivons dans une démocratie totale », il ne reste selon lui « qu'une affaire à régler : c'est d'avoir le choix quand on va voter » (« Les Métronomes de l'espoir », 1993). Or, le combat du « parti politique privé » dont il se dit membre ne se déroule pas sur le même terrain que les partis traditionnels : plutôt que les politiciens, il vise les conseils d'administration, les dirigeants des grandes compagnies et les consortiums. Pour le poète, ce sont eux qui décident, en toute impunité, le sort de la planète et de ses habitants. Les gouvernements ne sont qu'un rouage ambigu de leurs actions; ils n'ont jamais le pouvoir ou même l'envie de résister. La plupart du temps, ils se présentent comme des alliés objectifs du capitalisme et des forces essentiellement conservatrices : ils justifient l'état des choses actuel, le favorisent et punissent les récalcitrants.

De cette façon, dans la poésie de Desjardins, la loi protège moins qu'elle oblige. Si elle est certes un outil pour les collectivités – au sens où elle vise à consolider, stabiliser et préserver les sociétés politiques en leur état – elle est surtout une *violence* collective : elle sert à ordonner et canaliser les parcours individuels, de gré ou de force, vers la voie des « gens honnêtes », lesquels « rentrent dedans [la loi] pour disparaître » (« M'as mettre un homme là-dessus »). Ses représentants, qu'ils soient agents officiels de l'État ou simples citoyens, se trouvent partout : « Y a tellement de polices, mes amis ° ça va prendre des bandits ben vite » (*idem.*)¹⁷⁷. Tôt ou tard, ils parviennent à ramener dans le droit chemin la majorité. Si à la clé se trouve un peu de confort et de sécurité, il s'agit cependant de troquer, encore une fois, la quête du bonheur, la passion et l'insoumission contre une vie tranquille, ordinaire, prévisible et aliénante :

Y s[e] sont tout' fait *buster* l'un après l'autre ° à la fin, y est resté moi, mon ombre pis son *coat* ° Les autres ont fermé leur gueules, y déclarent à l'impôt : ° nouvelle clientèle et musique de robot ° Quand les

¹⁷⁷ Rappelons que pour Desjardins, le conformisme n'est pas uniquement le résultat de violences directes et extérieures; il découle davantage de l'autodiscipline et d'une pression « sociale » sourde et diffuse. Cette soumission en bonne partie volontaire s'oppose évidemment à l'exercice public de la critique : « Dans ce monde de censure, d'autocensure, je veux rester parmi ceux qui essaient de rester debout » (dans Contact TV 2007a : 14).

downs de tes *highs* te défoncent l'intérieur ° tu t'engages comme bétail; pas de malheur, pas de bonheur ° Y ont vendu l'amour bandé pour de la tendresse ° ils se sont enfermés dans la chambre de commerce. À c't'heure, chus quasiment tout seul à fournir à' plaza ° Que c'est que l'monde veulent, qu'est-ce que la loi veut pas ° À peut venir me chercher pour m'passer les menottes ° Quarante ans de liberté, de nos jours c't'une bonne *cut* ° Y a personne qui m'encule, j'ai gardé mes bons nerfs ° Comment ça vaut, ça? Calcule! ° Chus déjà millionnaire (« ... et j'ai couché dans mon char »).

Pour les marginaux, la rencontre avec les instances de la justice est inévitable : la loi les traque partout et les attend à toute apparence d'issue. Celui qui ne tolère plus sa situation personnelle, au point d'user de violence, la trouvera au terme de sa révolte, puis encore partout autour une fois incarcéré¹⁷⁸. Le même sort attend le vagabond, qui n'a plus rien à perdre et très peu à espérer :

Payé ma chambre avec des promesses ° Vendu guitare pour déjeuner ° Quand le soleil s'est tué à l'ouest ° Vendu mon char pour un looney ° [...] Ça va finir « Versus la Reine » ° Moi, je veux juste rentrer chez moi ° Qu'à mette sa police « overtime » : ° Chien affamé n'a plus de loi ° J'vas crisser le feu dans le sapinage; ° j'vas d'venir pompier, c'est comme' rien ° J'vas casser une vitre dans le voisinage; ° j'vas aller en prison avec les Indiens (« Au pays des calottes »).

En somme, lorsqu'ils n'arrivent pas à trouver une niche dans la hiérarchie sociale leur permettant d'assurer leur subsistance (via, principalement, le marché de l'emploi) ou lorsqu'ils ne peuvent plus endurer les contraintes et soumissions qui vont avec cette situation, les personnages n'ont qu'une seule assurance : leur criminalité *de facto* attirera l'attention des forces policières. Ils seront alors pris en charge, c'est-à-dire, souvent, mis à l'écart et hors d'état de nuire¹⁷⁹.

En définitive, il est possible de comprendre, à partir de cette lecture que fait Desjardins du monde actuel, que les institutions telles qu'elles se trouvent aujourd'hui n'appellent dans ses chansons qu'à très peu d'allégeance. Soumises aux règles complices du capitalisme et de l'État, les vies n'y paraissent couramment qu'empêchées, précaires et sans garanties. Livrés à

¹⁷⁸ « J'me suis retrouvé en dedans ° parce que dehors, c'était trop petit ° Mon boss suçait le sang : ° c'était moi ou c'était lui ° Mais toi gros niaiseux ° t'as jamais rien fait ° T'es ici parce qu'tu veux ° parce que dehors 'fait trop frette » (« Le screw », 1990)

¹⁷⁹ Avec sa naïveté caractéristique, le narrateur du « Chant du bum » se retrouve dans la même position : « Me voilà rendu vagabond, dans cette situation ° c'est l'amour ou ben la prison ° Le juge m'a dit : "Vous n'avez rien commis ° Je vous condamne conséquemment ° à cent piastres ou l'hiver en dedans" ° Merci beaucoup, la seigneurie ° En voilà un qui m'a compris ° Je pense que je vais prendre l'argent ».

l'arbitraire de ces normes en même temps qu'à leur inéluctabilité, collectivités et individus – s'ils ne s'y trouvent pas confortables – sont sans recours, errant plus ou moins à la merci des puissants, dans une société cruelle et inhospitalière¹⁸⁰. À moins de vouloir laisser une partie de ses rêves et de ses désirs à l'entrée, le monde tel qu'il est n'est en général pas « habitable » pour Desjardins¹⁸¹. L'avènement d'une communauté habitable dépend dès lors, à court terme, d'un effort de résilience et du retranchement en certains lieux où l'amour est possible; à moyen ou long terme, il implique une révolution, menée par la masse bigarrée des opprimés.

4.6. « Le cœur est un oiseau » : amour, résilience, espoir et révolution

Dans les yeux des miradors
 Dans les rues de nulle part
 Au milieu des déserts
 De froid, de faim et de fer
 Contre la tyrannie
 Il refait son nid
 Plus chaud, plus chaud
 Le cœur est un oiseau

« Le cœur est un oiseau » (1988)

Les collectivités inhospitalières, tant pour ceux qui y logent que pour ceux qui errent à leurs marges, décrites par Desjardins, encouragent (ou forcent) l'individualisme, la compétition, la performance et le conformisme. Leurs normes sont dures et *sans issues*. Elles canalisent les énergies au quotidien et répriment fortement les désirs « naturels » et les instincts, dont celui que j'aurai soutenu jusqu'ici comme le plus important : *habiter librement le monde, y avoir part, s'y sentir chez soi*. C'est, je crois, ce que cherchent avant tout les aliénés et les exclus chantés par Desjardins; ils porteraient ainsi l'espoir d'une communauté possible. Ils tirent leur confiance du

¹⁸⁰ Les affrontements entre employeurs et travailleurs, lors des grèves, lock-out et fermetures d'industries, sont des moments clés où ces états de fait se confirment dans les chansons de Desjardins : « *Plus rien ne nous protège* ° Notre-Dame s'est pendue ° Le facteur dans le banc d'neige ° sous les *bills* passés dû ° La grève... [...] Courage camarades ° Le bon Dieu en lambeaux ° dans sa cendrée poussière ° dit : "J'aime la place rien qu'en masse ° mais j'préfère Toronto" » (« Notre-Dame des scories », 2003; je souligne. Voir aussi « Les Fros »).

¹⁸¹ « Va-t'en pas ° Dehors les chemins sont coulants ° les serments de rosée [...] Va-t'en pas ° Dehors j'ai vu un ciel si dur que tombaient les oiseaux » (« Va-t'en pas »)

fait qu'ils arrivent, malgré tout, à aménager des lieux momentanément habitables où l'amour, notamment, est permis. Ils arrivent à y survivre, à y conserver – tels les « derniers humains » – leur passion et leur humanité. Ils y attendent l'éclaircie¹⁸², y souhaitent le changement ou y fomentent la révolution. Ce soulèvement, lorsqu'il se présente dans la poésie de Desjardins, naît précisément de la colère des déshérités, de leur intenable exaspération.

Si la vie normale apparaîtrait, à travers les lunettes du poète, comme largement insuffisante, elle demeure sans conteste – si on arrive à s'en approcher – un facteur d'inclusion important. Les principes qui y sont encouragés (et qui la favorise, en quelque sorte) ne sont cependant pas précisément fondés sur l'*accueil*; au contraire, du point de vue du pauvre ou de l'exilé, la société a plutôt l'aspect d'un club select et hautement hiérarchique, où la compagnie et l'estime ne se gagnent, au final, qu'à force d'égoïsme et d'avidité. La conception du bonheur qui y est poursuivie est surtout basée sur la jouissance individuelle ou, à la limite, entre semblables. Les cœurs y sont fermés; l'amour, impossible.

Y adorent la mort, y croient en Dieu ° ces habitants au cœur blindé ° Y veulent avoir l'air généreux ° sans jamais, jamais rien donner ° Mon cœur allume tes *hazards* : ° Vas-tu quémander l'amitié ° sous ces étoiles qui s'ignorent ° chez tous ces gens heureux sans toi? [...]

Tout nu dans' rue avec ma poche ° et m'en allant maudire le Nord ° M'as peinturer su'l'cap de roche : °
 "Richard love personne anymore" (« Au pays des calottes »).

Dans ces sociétés froides, les êtres vagabondent, égarés et isolés, à la recherche d'un peu d'affection ou de compassion, attendant un miracle. Dans le rythme effréné du quotidien en marche, ils y trouvent rarement réconfort, à moins d'accepter de jouer le jeu jusqu'à l'apprécier :

Dans le dépanneur un retraité ° qui se demande encore s'il existe ° sa dernière chance s'en va *tilter* ° dans le terminal du Six/Trente-six ° [...] Mon amour est une cigarette ° que je tête, que je tête ° et l'immigrant en état de choc : ° « Ici, c'est-tu ailleurs? » ° Mais dans le bruit, j'ai rien compris ° « *One more day, one more dollar!* » (« La musulmane », 1994).

¹⁸² Puisque la métaphore s'y prête, ces quelques vers suffisent presque à donner le ton de cette partie : « Ce n'était qu'un orage ° Ce n'était qu'une cage ° Tu reprendras ta course ° Tu iras à la source ° Tu boiras tout le ciel ° Ouvre tes ailes ° Liberté, liberté, liberté » (« Le cœur est un oiseau »).

Cette dissonance entre la quête d'un lieu hospitalier et la découverte d'un univers en général hostile poussent les personnages de Desjardins à se réfugier, faute de mieux, dans des « abris » de fortune, où l'amitié et l'amour ont un peu d'espace pour être entretenus.

Chez plusieurs personnages, c'est la présence quotidienne d'un être aimé qui rend l'existence moins lourde, plus supportable. Pour l'ouvrier usé par les inquiétudes et éreinté par le labeur incessant, l'assurance de retrouver, le soir venu, générosité et affection réciproques en sa demeure suffit presque à lui faire accepter sa condition. S'il n'a droit, de son propre aveu, à rien d'autre que cet amour, c'est aussi la seule chose dont il ne pourrait se passer. Il s'agit du seul refuge où il peut s'assurer qu'il n'a pas tout à fait perdu son humanité et sa liberté :

Tes p'tits mots doux oubliés au fond d'mes boîtes à lunch ° pour me donner l'espoir, c'est mieux que la Bible ° Tes soupers après mes journées dures et ennuyantes ° *pour que j'm'endorme toujours en homme libre* ° Ton cœur toujours là à m'attendre ° indulgent comme une mère de tueur ° [...] J'te donnerais tout ce que j'ai, mais' faudrait encore une fois ° m'en aller l'emprunter ° J'en ai-tu broyé du noir à tout vouloir lâcher ° comme si j'étais dans un concours de courage ° Nos seules vacances c'était quand on allait s'coucher ° Mais laisse-moi te dire : ta peau, c'est mieux qu'une plage [...] J'te donnerais tout c'que j'ai, mais ça tiendrait dans un p'tit casseau ° Tout c'que j'ai, c'est moi [...] Cette christie de vie, je l'ai de travers, c'est ben ça le mystère ° *Comment t'as fait pour me rendre heureux?* ° [...] J'te donnerais tout ce que j'ai, mais c'est pas sérieux parce qu'au fond ° Tout c'que j'ai, c'est toi (« Jenny », 2003; je souligne).

Même pour le sans logis, l'amour semble suffisant pour oublier un instant les malheurs¹⁸³. Il crée des trêves dans un monde exigeant et cruel. Il semble rendre sa beauté à un environnement que les être humains rendent la journée durant inamical¹⁸⁴. La passion amoureuse simplifie la vie, la ramène à l'essentiel et écarte pour un instant les soucis. *Elle laisse tout espérer.*

¹⁸³ Par exemple, le personnage de « L'homme-canon » (1990) décide d'utiliser sa dernière « poignée de change » pour retrouver la femme qu'il aime : « Vendu l'prélat ° Cassé mon bail ° Rendu dehors ° Chien pas de médaille [...] Taxi, taxi! ° J'm'en vas là-bas ° T'es mon ami ° dis-moi donc ça ° C'est quoi la vie ° quand 'est pas là? [...] Même que ma ville, à soir, 'est belle ° Quand tu aimes enfin ».

¹⁸⁴ Des lieux parfaits, hors du temps, sont souvent évoqués dans la poésie de Desjardins. Il s'agit de repères isolés par la nature où la licence, l'hédonisme et l'authenticité règnent : « On a le droit de tout dire icitte ° même la vérité ° On a le droit de tout faire ° même rien ° Y a rien qu'icitte qu'on est ben » (« Y a rien qu'icitte qu'on est ben », 1994).

Y ont mis des douanes ° su' l'chemin du dépotoir ° Va falloir qu'on se dépanne ° pour manger à soir °
Vienne la nuit ° une étoile, c'est gratuit [...] Elle me dit : Excuse-moi, je m'en vais ° je reviens dans une
heure ° faut que j'aie changer le monde (« Boom boom », 1998).

'Faut renchausser l'espoir ° lorsqu'il nous joue des tours ° les étoiles se font voir ° au moment de
l'amour (« Notre-Dame des scories »).

L'espoir est la seule monnaie ° La banque ne pardonne plus ° [...] Dedans tes mains le ciel est bleu °
Tout' se peut! Tout' se peut! Tout' se peut! (« Tout' se peut », 1996).

Ainsi, pour les démunis amoureux, le monde ne semble habitable que pour autant qu'ils puissent
y vivre ensemble. L'amour sert de baume sur une vie de misère, mais aussi de motivation pour la
transformer. Il crée des repaires ultimes où se prépare la révolte : « Maintenant je ne pleure plus °
Je ramasse des vivres *pour le jour J* ° et dans mon cœur-bunker ° je frappe monnaie à ton effigie
[...] Maintenant que tu vois ° tout ce qui n'existe pas ° et si tu veux venir ° Neptune me guide °
Là où j'ai semé mes larmes ° mes armes sont en fleurs » (« Va-t'en pas »; je souligne¹⁸⁵).

D'après Desjardins, les éléments qui permettraient un soulèvement des masses contre le
sort qui leur est réservé au quotidien sont contenus à même la passion pour la vie et la liberté
conservée dans ces abris. Les révolutionnaires, disséminés et résilients, attendent le moment
propice pour reprendre leur dû: « On est parti d'en bas d'la côte ° On a monté jusqu'en haut °
Jusqu'au château ° avec des grosses portes ornées de lions d'or ° On a frappé ° Y nous ont dit :
"Qu'est-ce [que] vous voulez?" ° On a dit : "Toute!" » (« Les mammifères », 1994)¹⁸⁶. Ils
représentent une menace fantomatique, tapie, multiforme, cynique, désespérée et prête à tout¹⁸⁷.
Cette menace est issue de toutes les misères; elle est le cauchemar des « gens honnêtes ».

Je ne change pas le monde ° comme le fait la haute-finance ° mais chus ben connu ° su'es listes d'attentes
° On me croyait mort ° mais je fumais du silence ° [...] J'ai des trous dans mon c.v. ° des trous de balles,
des trous noirs ° pis des trous pour aller boire le soir ° J'ai été quêteux, j'ai été pauvre ° j'ai été mère

¹⁸⁵ Pour la chanson « Va-t'en pas », voir aussi la lecture sensible et inspirante d'André Gaulin (2007).

¹⁸⁶ La thématique du soulèvement des sujets contre la monarchie ou les seigneurs sert en quelques autres occasions à
mettre en scène la révolte populaire (voir « The Ballad of the Millwheel » et « The King is Dead », 1988).

¹⁸⁷ « Une colère gronde sur la terre. La fatalité ne peut plus justifier un chaos annoncé et planifié. Puisse la chanson
accompagner cette révolte que nous souhaiterions voir se "mondialiser" à son tour » (dans Couture 1998 : 113).

nécessiteuse ° J'ai été assisté social, client, j'ai été bénéficiaire ° Et bientôt, je le sens ° je serai président de la misère (« Charcoal », 1998).

Cette révolte en puissance, telle qu'elle se présente dans « Charcoal » par exemple, ne craint pas le recours à la force. Ses participants, considérant avoir subi leur part de violence « légitime », en dévoilent l'arbitraire et n'hésitent pas à en user à leur tour¹⁸⁸. Dans leurs incarnations les plus radicales, les révolutionnaires ne daignent plus respecter aucune autorité ni institution. Ils ne manifestent plus aucune croyance ni appartenance; ils ne souhaitent que reprendre leur liberté.

Oh non, monsieur, chus pas en colère ° C'est juste que hors de moi ° y a l'air de faire soleil ° [...] Hiérarchie [sic] su'a tête de tout le monde ° *Moi 'tou, moi 'tou m'a en donner à tout' ceux qui en veulent ° des ordres et des tickets et pis des claques su'a gueule* ° [...] Veuillez agréer, monsieur, l'expression ° de mes sentiments les plus révoltés ° [...] Louons le Seigneur ° Cent piastres par semaine ° Aimez-vous les uns su'es autres ° Ma patrie ou une autre (« Charcoal »; je souligne).

Enfin, la menace de révolte est d'autant plus inquiétante qu'elle appelle, comme il a déjà été maintes fois évoqué, à un instinct primaire – littéralement « animal » – qui est celui de combler ses besoins d'amour et de liberté : « On a l'instinct des mammifères ° et l'habitude de la douleur » (« Sahara Lumber »). Ces « mammifères » meurtris et résolus, croit le poète, se rassembleront tôt ou tard pour prendre leur place « au soleil »¹⁸⁹.

La révolution esquissée par Desjardins, qu'elle soit fiction démesurée ou tractations sérieuses, se base surtout sur une conviction profonde : il n'y a pas de subordination obligatoire, le changement est possible. Elle n'applique pas un programme politique défini et ne cherche pas à mettre en place une structure complexe de redistribution du pouvoir et des richesses. Elle se

¹⁸⁸ Bien qu'il ne craigne pas de faire référence à la violence ouverte dans ses chansons, Desjardins avoue que sa propre action, en tant qu'« activiste » (Julien 2007), reste pour l'essentiel légale, quoiqu'elle soit toujours dérangeante. Affirmant que « [c]e n'est même pas la loi qui va [l']arrêter » (dans Contact TV 2007a : 15), il concède qu'il a « juste peur d'aller en prison... [Sinon] ça barderait pas mal plus fort » (dans Contact TV 2007b).

¹⁸⁹ Outre les extraits déjà cités des chansons « Les Fros » et « Charcoal », « Kanasuta » (2003) parle également, littéralement ou métaphoriquement, de la lumière comme d'un besoin humain essentiel : « Si' faut tirer l'soleil ° pour se faire d'la lumière ° On va s'creuser un canon ° dans le trou d'la misère ». La chanson « Les mammifères », quant à elle, constitue précisément un appel au rassemblement pour tous ceux à qui « on [...] vend l'amour trop cher » et qu'« on [...] fait mettre à genoux ». Le moment pour eux de se faire justice est arrivé : « Si tu veux te faire de lumière ° comme le fond les mammifères ° À soir, à soir, au bord de l'eau ° Coup pour coup ».

réclame plutôt de l'intuition de celui qui ne « connai[t] rien », mais qui sait qu'au contraire des cycles naturels, les règles qui mettent en forme les sociétés peuvent changer :

Y va toujours y avoir ° de la neige au mois de janvier ° Y va toujours y avoir un feu de forêt ° dans
l'temps de bleuets ° Toujours y avoir du vent su' l'St-Laurent ° Tu peux pas changer ça ° Chante-moi pas
° Y va-tu toujours y avoir ° de l'eau dedans mon vin? ° Y va-tu toujours y avoir que'que chose en moins °
quand tout c'que t'as c't'une tranche de pain? ° Quand le vent souffle, moi je sais d'où c'est que ça vient °
Y en a qui ont tout' pis tout' les autres ont rien ° Change-moi ça (« Y va toujours y avoir », 1998).

La communauté souhaitée ne réalise pas avec précision une réorganisation jugée plus « juste » des rapports sociaux. À défaut d'être aussi concrète, la poésie de Desjardins propose une détente qui serait orientée vers l'amour plutôt que l'hostilité, le partage des ressources plutôt que la compétition, les déséquilibres et la pénurie. Seul ce relâchement peut rendre le monde habitable.

Nous aurons des corbeilles pleines ° de roses noires pour tuer la haine ° Des territoires coulés dans nos
veines ° Et des amours qui valent la peine ° Nous aurons tout ce qui nous manque ° Des feux d'argent aux
portes des banques ° Des abattoirs de millionnaires ° Des réservoirs d'années-lumière ° Et s'il n'y a pas de
lune ° Nous en ferons une (« Nous aurons », 2003).

4.7. Communauté politique, peuple québécois et dissension chez Richard Desjardins

Dans ce constat passablement sombre, parsemé d'espoirs radicaux, la légitimité des discours logés au nom d'entités politiques collectives est plus souvent contestée qu'affirmée. Si elle est un univers de référence récurrent, la communauté politique québécoise doit d'abord être cherchée dans le reflet que renvoient les critiques de Desjardins. Les identifications spontanées à un « Nous » s'attachent certes à une collectivité québécoise puisant d'abord et surtout à l'héritage canadien-français; elles servent toutefois principalement à remettre en question ses pratiques et discours réguliers. Il existe donc une certaine figure parlant « au nom du peuple québécois » chez Desjardins, mais elle est traversée de contestations plus ou moins extrêmes venant des voix de ceux qui en sont exclus, qui ne peuvent ou ne veulent pas s'y inscrire. Sa légitimité est, par différentes sources, largement mise en doute, récusée, refusée.

La voix de ces exclus vient, d'une part, de l'« extérieur » de l'environnement culturel majoritaire. Il s'agit de la voix oubliée ou méprisée des communautés autochtones. Pour Desjardins, elle pose un bémol sérieux sur les prétentions à la défense culturelle du « peuple québécois ». La résistance culturelle, avant d'être la défense *d'une* culture, est la protection d'une présence légitime et indépendante dans le monde. En méprisant les perspectives autochtones, l'État québécois (comme l'État canadien¹⁹⁰) nie, d'après Desjardins, les principes qu'il prétend incarner et défendre. C'est donc précisément sa compréhension du fait politique de la culture et de la réalisation des appartenances communautaires et démocratiques qu'il doit reconsidérer : « Les Algonquins pourraient exproprier Val-d'Or. Ils ne veulent pas le faire. Ils veulent un "deal". Une gestion commune et un partage décent des richesses. Concluons-le. *Avant d'être des nationalistes, on devrait commencer par être des humains* » (Desjardins 2004; je souligne).

De l'avis de Desjardins – et on pourrait dire qu'il travaille précisément à cet escient – ce décalage de la perspective propre « des Québécois » est possible à même le bagage de représentations critiquées, peut-être même plus qu'ailleurs : « Ce que je dis, moi, c'est qu'il faut faire une entente avec eux avant les Anglais et les politiciens. On peut être les premiers au Québec à signer une entente avec les Amérindiens, parce qu'on est super métissé. Y a une chance que ça se produise ici » (dans Coutlé 1992 : 52). Il y a donc une voix « québécoise » – entendue comme celle qui se fait entendre le plus fort ou qui a le plus d'écho dans la société politique québécoise – qui est composée en amont et en aval des chansons de Desjardins. Le poète y arrime ses critiques de telle manière qu'il réprimande davantage qu'il cherche à représenter « les siens ».

¹⁹⁰ Que les relations avec les communautés autochtones soient d'abord la « responsabilité » du gouvernement fédéral importe peu à Desjardins. Pour lui, une véritable reconnaissance, accompagnée d'un dialogue de bonne foi et d'une réelle volonté de partage dans la mise en valeur du territoire, représenteraient des gestes de « souveraineté » et d'« indépendance » plus significatifs que tous les référendums sur la question.

D'autre part, les voix critiques se font entendre de l'« intérieur » du foyer culturel majoritaire québécois, ici encore souvent indirectement : elles proviennent des citoyens « réguliers », de celles et ceux qui ne sont pas adéquatement représentés, mais n'ont pas d'autres lieux politiques *potentiellement souverains* desquels se réclamer. Le peu de foi que porte Desjardins dans les prétentions démocratiques des États actuels fonde l'essentiel de ce propos critique multiforme. Il apparaît donc, une fois agrégé, comme une autre « voix du peuple », contestant la parole des porte-parole officiels. Si le poète semble moins enclin encore à prêter davantage allégeance à la fédération canadienne – il a déjà affirmé que « la seule affaire qui vraiment *nous unit avec le “Nada”* [sic], c'est les Grands Lacs » (dans Coutlé 1992 : 52; je souligne) – le projet d'indépendance du Québec signifie peu pour lui s'il n'est pas accompagné de ce qu'il considère comme un véritable engagement envers la liberté : « C'est bien beau la souveraineté, mais ce qu'on veut, c'est un pays libre » (dans Van Schendel 1995 : 22; je souligne). La protection de la langue française ne représente pas en elle-même un projet de communauté suffisant. Elle ne semble pas être une dimension immédiatement importante de la réalisation de la liberté collective; en tout cas, la différence culturelle et linguistique ne justifie pas la fermeture, le refus du partage, l'oppression ou la négation de l'autonomie *des* cultures :

Je suis pas mal plus défenseur de la liberté d'expression que de la langue française. Il n'y a pas grand monde qui parle, en général. Encore moins de monde qui écrit, parce que là encore, le monde n'écrit pas parce qu'il a l'impression qu'il va faire des fautes. [...] Moi, c'est le sens que je cherche. Écris-le en n'importe quelle langue, si ça a du sens, ça m'intéresse. Celui que je considère comme le plus grand poète québécois, c'est Leonard Cohen. Son univers est plus fort, chargé de sens; c'est vraiment branché sur l'univers mental collectif, sur la mémoire immédiate, c'est proche de nous. Ça adonne que c'est un Anglais. Le sens de l'image, ça c'est une chose qui n'est pas une question de langue. Le Québec est un monde culturellement très très fermé [sic], dangereusement fermé (dans Bergeron et Perron 1991 : 90).

Le rapport au territoire et à l'environnement est conçu de la même manière. L'exploitation des ressources, suivant la rationalité économique actuelle, n'est pas plus souhaitable pour

Desjardins qu'elle soit menée par des dirigeants francophones ou non¹⁹¹. Le type de prise de possession des espaces collectifs qu'il défend, dans la mesure où il est critique de l'exploitation capitaliste, ne se trouverait pas particulièrement favorisé par l'indépendance québécoise. Au contraire, à son avis, le gouvernement québécois n'a pas encore démontré qu'il souhaitait vraiment être souverain sur son territoire face aux compagnies qui en font l'exploitation¹⁹². Bien qu'il ne soit « pas contre » le projet d'indépendance québécois (dans Contact TV 2007b), il y accorde peu d'importance sous sa forme actuelle : « Mon patriotisme à moi, c'est la conservation de l'eau et des forêts. [...] Alors quand on me parle d'indépendance, si c'est pour "scraper" les rivières en français plutôt qu'en anglais, je peux attendre encore cent ans » (dans Couture 1998 : 100). En somme, l'indépendance du Québec telle qu'elle est aujourd'hui conçue ne satisferait pas, à son avis, les exigences de réalisation de véritables appartenances aux lieux habités.

Encore ici, Desjardins souhaite s'opposer à ce qu'il considère comme le propos officiel ou majoritaire du « peuple québécois ». Si l'univers narratif créé par ses chansons lui permet d'aller très loin dans la critique du pouvoir institué – notamment en déployant des imaginaires en bonne partie utopiques –, son engagement plus immédiatement pragmatique s'accroche davantage aux notions en cours et largement acceptées pour définir le Québec comme lieu politique. Malgré l'importante critique interne déployée, il s'agit toujours de faire *de ce lieu précis* un endroit plus habitable, notamment en militant pour la réalisation des prétentions démocratiques qui y sont avancées. Si l'État ne peut être source d'une confiance aveugle dans cette optique, il faut se rabattre, d'après le chansonnier, sur la mobilisation de gens concernés et sensibilisés, des

¹⁹¹ Il fait dire à Sylvain Rondin, un ingénieur forestier fictif portant fièrement la vision de l'industrie forestière : « Aidez-nous à tout détruire, même en français! » (« L'embaumeur forestier », 1996).

¹⁹² Pour Desjardins, d'une part, les redevances exigées par le gouvernement ne sont pas assez élevées. Il se contente pour l'essentiel de la création d'emplois : « Les mines, c'est encore une histoire de "bonanzas" personnelles, il [n']y a pas grand chose qui reste dans la région, à part les jobs des mineurs » (dans Télé-Québec 2005). D'autre part, il souhaite que la gestion du territoire soit davantage décentralisée, de manière à ce qu'elle soit mieux adaptée aux besoins et volontés des régions (dans Desjardins 2004).

« citoyens » : « j'ai compris [après *L'Erreur boréale*] qu'il n'y a rien qui arriverait d'eux-autres [le gouvernement], qu'il fallait s'organiser » (dans Desjardins 2005). Bien qu'il y ait clairement une volonté révolutionnaire chantée par Desjardins, il n'y est pas fait parfaitement table rase du système de représentation en cours. La communauté politique québécoise y est maintenue comme un lieu de « travail » des appartenances, contesté et traversé par des rapports de force et de sujétion. Imposée parce que sans issue, elle est investie comme lieu de réalisation de la liberté des individus là où ils vivent. La culture, dans ce contexte, peut être autant source de revendication que d'oppression, selon qu'elle se présente comme une manière d'être dans le monde dont on souhaite défendre la légitimité ou un mode de vie obligatoire auquel il faut se conformer.

En définitive, l'œuvre de Desjardins propose d'importantes mises en jeu, contestations et redéfinitions des termes d'un discours qui articule habituellement directement, autour de la figure de la communauté politique québécoise et de la nation qui la fonde, une appartenance plurielle, consensuelle et subsumante. Par diverses identifications critiques et décalées, la parole du poète s'inscrit dans le vaste discours de la chanson engagée au Québec sous un mode qui tient largement de la dissidence et de la subversion. En plaçant la liberté comme critère premier et intuitif de réalisation des appartenances, il articule un discours faisant valoir différentes situations d'hétéronomie à l'intérieur comme à l'extérieur du centre de la communauté nationale. Le lieu politique qu'est la communauté québécoise n'est pas exactement abandonné comme lieu possible d'appartenance; il est *investi* comme complexe existant et de toute façon sans issue dont les paradigmes appellent à être rénovés par ceux-là mêmes qui y habitent.

CONCLUSION

Il s'est agi dans ce chapitre d'observer comment Richard Desjardins parvenait à formuler des griefs quant aux us de sa communauté politique tout en la maintenant comme lieu où être

« chez soi » est possible. Son œuvre a été placée sous le signe d'une *inscription considérablement dissidente* en ce qu'elle investit les échanges sur la communauté politique québécoise, la nation et le pluralisme sous des modalités qui remettent en question de manière importante les manières d'entendre et d'ordonner ses paradigmes dominants. Cela s'opère d'abord par un décalage dans les voix mises en chanson par Desjardins : en prenant la voix de personnages « autres » ou exclus des communautés majoritaires, il cherche à exposer les limites et manques d'un discours montré comme exhaustif, raisonnable et suffisant. La résistance culturelle, l'autonomie politique, la liberté et l'appartenance telles qu'il les entend ne semblent pouvoir être exprimées autrement que par ces détours thématiques que sont l'hétéronomie collective radicale et la précarité extrême. Dans la mesure où la communauté actuelle est, dans l'univers déployé par Desjardins, sans issue pour ceux qui l'habitent en même temps qu'elle les confine en puissance à des vies aliénées, empêchées et précaires, elle est investie plutôt que rejetée par Desjardins. Le fait que la rénovation des usages et paradigmes de cette société – sinon la révolution – ne viendra d'ailleurs que des gens qui y vivent et souhaitent l'habiter pleinement implique, pour Desjardins, qu'elle soit investie sans complaisance à partir de ses propres représentations.

La conclusion générale qui suit, après avoir résumé les acquis au terme des trois chapitres qui ont été proposés, tentera de synthétiser ce qu'ils indiquent quant aux possibilités de débattre de la question de la nation et du pluralisme au Québec à partir du lieu particulièrement chargé qu'est la chanson.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La fête n'existe que célébrée. Non qu'elle soit pour autant de caractère subjectif et qu'elle n'ait son être que dans la subjectivité de ceux qui la célèbrent; au contraire, on célèbre la fête parce qu'elle est là.

Hans-Georg Gadamer (1997 : 142)

What is needed is neither a theory of the game in question (which is another game with signs) nor an explanation of an underlying structure that determines the play, but a perspicuous representation of the physiognomy of the game itself : what players do and how they do it.

James Tully (2007b : 137)

La présente thèse a d'abord suggéré d'étudier *les relations entre l'art et le politique que dénotent les discours les liant par l'intermédiaire des notions d'identité et de culture*. Il a été proposé que, considérant les artistes comme des interlocuteurs engagés dans un vaste dialogue sur la (re)définition des communautés politiques, les différentes conceptions des identités et de la culture en cours maintenaient les activités artistiques dans un espace de mise en sens chargé. J'ai soutenu que les tensions complexes marquant cet espace pouvaient être articulées autour de ce que James Tully a identifié comme les biens de l'appartenance et de la liberté (1999 : 30-31).

La chanson québécoise a ensuite été présentée comme un domaine d'étude particulièrement pertinent quant à ce questionnement. J'ai proposé de l'aborder à partir de quatre lieux spécifiques – 1) les trames interprétatives de la chanson québécoise; 2) les discussions de Gilles Vigneault sur son engagement; les chansons de 3) Loco Locass et de 4) Richard Desjardins – en posant la question suivante : *Quelles conceptions de la communauté politique et des identités sont proposées en ces lieux et qu'indiquent les configurations de ces discours quant aux modalités de la parole politique au Québec?* Mon hypothèse était que les discours de la chanson au Québec étaient marqués par une tension entre un engagement critique multivoque et l'insertion dans un récit de la communauté politique à tendance plus essentialiste ou consensuelle. Cette tension fluctue selon les moments et les lieux d'où proviennent les discours. Elle influence par là les possibilités de dire la communauté politique et de se faire entendre. Son aménagement appelle

enfin à différentes articulations du récit de la communauté politique québécoise et partant, à différentes inscriptions au sein de l'institution de la chanson. Cette hypothèse a été explorée dans quatre chapitres.

Le premier chapitre a jeté les bases d'une analyse de discours à l'intérieur du champ discursif de la culture. Le large « champ culturel » a été présenté comme un point focal majeur dans la production discursive du Québec comme communauté politique. Il a ensuite été avancé que *la chanson québécoise*, en tant qu'institution, était particulièrement concernée par ce champ, notamment en ce qu'elle était traversée par les problématiques issues de la question de la nation et du pluralisme. Cette question a été présentée comme formant un espace discursif particulier dans le champ culturel. Le survol de deux des formations discursives la constituant comme espace particulier – les nationalismes mélancoliques et de la (re)fondation et les approches pluralistes – a permis de décliner ses interrogations spécifiques. Organisées dans une grille de lecture autour de cinq concepts centraux – identité, culture, mémoire, communauté politique et exclusion –, ces questions devaient servir à « ouvrir et [...] maintenir des possibilités » de sens (Gadamer 1996 : 321) à l'abord des discours à l'étude.

Le deuxième chapitre a mis cette mécanique à l'épreuve une première fois en abordant la construction des récits sur la chanson québécoise de deux angles distincts. La première partie s'est penchée sur les logiques et composantes des trames interprétatives de *la chanson québécoise* telles qu'elles ont été écrites par les spécialistes de la chanson. J'y ai soutenu que les pratiques chansonnières y avaient été largement lues à partir de la « thèse du reflet », qui suggère que *la chanson québécoise* ait renvoyé au peuple sa propre image. Son évolution est ainsi racontée – non sans tensions, ambiguïtés et contestations – sous le signe du déploiement d'une identité québécoise ouverte et authentique (historique ou socialement représentative) et du cheminement vers son épanouissement en une communauté politique normale. L'inscription et l'habilitation

des pratiques sont opérées dans la mesure où il est possible d'y faire remarquer l'authenticité et la spécificité québécoise qui s'y expriment, faisant des artistes les représentants d'une communauté plurielle et unie par sa culture.

La deuxième partie du second chapitre abordait l'engagement chansonnier tel qu'il a été perçu et discuté par une figure de proue des narrations de la chanson québécoise, Gilles Vigneault. J'y ai fait remarquer, par delà l'engagement nationaliste initial supposé unanime et les ruptures thématiques qui ont prévalu dans les récits de la chanson, la question de l'appartenance et de la liberté comme une tension constante dans le domaine de la chanson. Les précautions et précisions ponctuant les propos du poète, parce qu'elles remettent en question ou appuient de manière plus ou moins importante les interprétations dominantes de la chanson selon les conjonctures, ont paru témoigner des fortes orientations sémantiques contenues dans l'idée de faire de la chanson « engagée » au Québec. Par son *inscription volontaire et nuancée*, parfois ambivalente, ambiguë ou tiraillée, Vigneault a ainsi semblé témoigner des difficultés dialogiques continues qu'il y a à porter un discours contenant d'importantes touches pluralistes au cœur même de l'institution de la chanson québécoise. La quête de communauté chez Vigneault s'appuie ainsi sur une volonté de communication idéalement sans frontières, un souci démocratique ne se satisfaisant pas de la représentation et la préservation contre l'usurpation de sa parole par des projets à trop courte vue.

Les troisième et quatrième chapitres prolongeaient le questionnement initial pour aborder l'engagement d'artistes de la chanson contemporaine. Se posant sur l'œuvre chantée des Loco Locass, le troisième chapitre proposait qu'elle se présente comme une *volonté d'inscription légitime au relais de la voix québécoise*. Les rappeurs y prennent ainsi la parole à titre de défenseurs d'une communauté politique en devenir, issue de la figure de la nation et du peuple québécois. Les contours de cette figure sont doubles et asymétriques : elle réfère tantôt d'abord à

la réalisation d'une certaine lecture de l'héritage canadien-français, tantôt à l'aménagement plus large d'une société politique libre et démocratique au Québec. Cette figure est réconciliée autour du projet de communauté politique québécoise. Ce projet se réalise notamment par l'avènement d'un État québécois souverain, dit capable d'accueillir la réalisation d'appartenances plurielles et libres. Les Loco Locass invitent ainsi à participer à la réalisation du réel esprit civique de l'être culturel et historique québécois, qu'ils veulent ouvert, diversifié et métissé. Les critiques du monde actuel prennent dès lors la forme d'une parole citoyenne *au nom de la nation* et s'arriment directement au projet communautaire québécois.

Enfin, le quatrième chapitre proposait une lecture sur les mêmes thèmes des chansons de Richard Desjardins. J'ai soutenu qu'elles se présentaient au total comme une *inscription à caractère considérablement dissident* dans l'univers largement consensuel de la chanson, notamment parce que le poète y apparaît suspicieux quant à l'attachement de sa parole à une voix collective. La voix majoritaire est généralement placée *en contraste* avec des voix « autres » ou exclues qui en montrent les limites ou en contestent la légitimité. Ce détour par des figures incarnant l'hétéronomie politique radicale ou la précarité extrême semble nécessaire à Desjardins pour dire la résistance culturelle et l'autonomie politique telles qu'il les entend. Si, pour le poète, l'aménagement d'appartenances libres au monde semble impossible sous les paradigmes de communauté dominant actuellement, la communauté politique québécoise n'est pas en dernière instance abandonnée comme lieu de référence spontané et d'appartenance potentiel. À titre d'espace existant et sans issue, il est investi sous un mode qui appelle au renversement de codes et pratiques violentes et astreignantes pour la majorité des vies qui s'y déroulent.

Cette thèse aura été l'occasion de proposer une réflexion autour du lieu herméneutique particulièrement chargé de *la chanson québécoise*. Largement investi par l'idée d'appartenance et de communauté, le domaine de la chanson s'est présenté comme un endroit où pouvaient être

problématisées à la fois les inscriptions dans un ensemble de discours portant une importante tradition de mise en sens et les participations concomitantes à un dialogue sur la communauté politique. « [É]clairer les conditions » d'interprétation d'une pratique signifiante, d'après Gadamer, implique que l'on s'interroge sur les « préjugés » et « préconceptions » en cours qui entretiennent, par delà la « polarité entre familiarité et étrangeté », la possibilité d'en comprendre le propos (1997 : 317) – de « donn[er] naissance à un langage commun » (*ibid.* : 402). Dans le cas de la chanson, ce langage est souvent apparu traversé de glissements, de contestations, d'ambiguïtés et de tiraillements; en tout cas, il a toujours paru multivoque et tendu. Parce que l'interprétation est toujours le fruit d'une médiation plus ou moins consciente à travers la tradition commune qui *lie* à ce qui est interrogé, il s'est donc agi à la fois de questionner les modalités d'appropriation des discours de la chanson et de s'insérer à même ce « procès de la transmission » (*ibid.* : 290, 312). En d'autres mots, j'ai souhaité observer diverses manières (conventionnelles, novatrices, policières, subversives, etc.) dont la « fête » de la chanson québécoise pouvait être « célébrée »; par là, j'ai voulu y « prendre part » (*ibid.* : 142).

Cette appropriation des discours de la chanson est passée par la recherche de ce qui pouvait être dit et entendu à l'intérieur des « formes de problématisation » (Tully 2008 : 16; je traduis) régulières de cette institution. En tant que « jeu de langage », *la chanson québécoise* comporte certaines règles et conventions qui peuvent être contestées ou appliquées de différentes manières plus ou moins consensuelles. Dans ce contexte, d'après Tully,

an important aspect of concrete human freedom will be “testing” the rules and purported meta-rules of the current game, ensuring that they are open to question and challenge with as little rigidity or domination as possible, and experimenting with their modification in practice, so humans are able to think and act differently (Tully 2008 : 145).

Les possibilités de (re)définition des communautés (et des « formes de gouvernance » (*ibid.* : 16; je traduis)) par les artistes de la chanson apparaissent ainsi fonction de ce qu'ils arrivent à faire

valoir dans ce langage tendu et multivoque qu'ils partagent avec une certaine communauté de leurs interprètes. Une esquisse de quelques trajectoires possibles dans ce jeu – un portrait de « *what players do and how they do it* » (*ibid.* : 137) – a ainsi pu être développée en prenant pour appui la question de la nation et du pluralisme. De ces itinéraires contrastés dans la quête d'appartenance et de liberté peuvent être tirés quelques remarques quant aux modalités de la parole politique au Québec.

Les récits traditionnels issus des trames interprétatives de la chanson tablent sur une conception de l'identité québécoise certes marquée par sa pluralité et son ouverture; tout compte fait, c'est cependant son caractère consensuel et subsumant qui structure des narrations à forte tendance téléologique. Cette identité largement sous-entendue est posée en amont de chansons qui viseraient prioritairement à l'exprimer, réglant du coup leur inscription en ce qu'elles s'accordent au final à l'idée d'une communauté nationale unie qui advient. On entend ainsi des pratiques d'abord et surtout leur empressement supposé à joindre une polyphonie décidément québécoise, peu importe ce qu'elles peuvent signifier quant aux normes et usages de cette société. Pour peu qu'une pratique apparaisse comme admissible, son appartenance est d'emblée décrétée. Il semble cependant difficile de faire entendre quelque propos discordant à partir de la trame générale. Tout y est ramené à l'esprit pluriel d'une collectivité que l'on sait déjà exister et destinée à être sous une certaine forme. Cette forme est largement (sous-)entendue et peu définie par delà le paradigme général de l'État-nation souverain. La communauté politique est par là maintenue pour l'essentiel hors de portée des réflexions et questionnements.

Les discours des artistes à l'étude ont paru déployer différentes stratégies afin d'ouvrir un univers conceptuel de base passablement restreint et orienté, d'en dépasser les formules convenues et d'y faire percer quelques propos non immédiatement familier. Le cas de Gilles Vigneault, en plus d'attester de la difficulté qu'il y a à opérer ce genre de déplacement

sémantique dans les échanges réguliers sur la chanson depuis 1960, indique que l'ouverture des paradigmes n'est peut-être pas toujours envisageable selon les conjonctures. En certaines circonstances – lorsque le jeu de possibilités d'élucidation politique de la question nationale québécoise semble particulièrement limité –, des expressions paraissant en d'autres temps réductrices ou insuffisantes au poète semblent seoir adéquatement à son propos. Si on devine qu'elles ne sont jamais pleinement satisfaisantes – Vigneault y glisse toujours un peu plus que ce que l'interlocuteur moyen est d'abord prêt à y entendre –, elles paraissent parfois dépeindre de manière acceptable les enjeux politiques et les situations identitaires en cause, compte tenu de ce qu'il est possible d'espérer accomplir au moment de l'énonciation. Alors que Vigneault souhaite manifestement dépasser certaines conceptions entendues – nous l'avons vu dans sa circonspection lorsqu'il parle d'« indépendance » et de « séparatisme », même de « nationalisme » et d'« engagement » –, elles paraissent tout de même traduire des exigences politiques minimales qui deviennent les seules envisageables à certains moments d'impasse dialogique. Manifeste chez Vigneault, ce phénomène mériterait une étude plus large; il indique cependant que l'idée déjà évoquée de la variabilité de la conciliation d'identités multiples selon les périodes (voir Bickerton 2007) gagnerait à être abordée sous l'angle des modulations croisées sensibles de récits identitaires en dialogue à travers le temps.

La stratégie des Loco Locass partage avec celle de Vigneault l'idée de réhabiliter un vocabulaire certes parfois contraignant et réducteur, mais qu'ils considèrent toujours au final *porteur* pour penser la communauté politique. Si le chansonnier semblait vouloir souvent dépasser la portée ultime de ces expressions – elles expriment des revendications toujours nécessaires, mais portent rarement sur la *fin* de la réflexion sur l'appartenance au monde –, les rappeurs les investissent avec l'intention d'en faire les opérateurs principaux d'un aménagement communautaire viable. Cela se fait, nous l'avons vu, non sans quelques difficultés. Le

dédoublément asymétrique fréquent des figures de la nation et du peuple québécois doit être réconcilié autour de ce qui apparaît au final comme une invitation et une promesse : l'espace civique québécois dont ils souhaitent la réalisation *saura* accueillir les volontés d'appartenance dans leur multiplicité. Le projet apparaît souvent guidé d'abord par l'espoir de réaliser une trajectoire collective plutôt définie, tablant sur une lecture du passé *québécois* comme celui de l'« empêchement d'être » (Poirier 2004) de la communauté d'héritage canadien-français. Son ouverture passe également par l'invitation et la promesse : d'une part, l'invitation à joindre le projet *démocratique* d'un peuple en marche; d'autre part, misant sur la certitude que le cheminement proposé est bel et bien le bon pour *le peuple québécois* dans son ensemble, la promesse que la protection des appartenances au monde contre les assauts de l'impérialisme culturel et de l'individualisme passe par l'aménagement, en accord avec la trajectoire québécoise ouverte et plurielle, d'un État souverain sur le territoire du Québec.

Enfin, l'œuvre de Richard Desjardins a semblé la plus réticente à investir directement les notions traditionnelles avec lesquelles on a rendu compte de l'engagement chansonnier. La discussion de la communauté politique passe le plus souvent par l'adoption de perspectives décalées par rapport à la voix majoritaire. Ces déplacements brisent des séries ailleurs tenues comme pleines et continues, notamment celles qui rendent compte de l'accomplissement de l'appartenance au Québec de manière assurée et exhaustive autour de l'enchaînement Culture-Citoyens-Nation-État. Les décalages opèrent également quelques « subversions » conceptuelles – par exemple, autour des idées de résistance culturelle, de mémoire et de démocratie –, dans la mesure où ils cherchent à exposer les limites des représentations dominantes du monde à même le vocabulaire qui sert à articuler leurs prétentions. En somme, Desjardins s'approprie certes le langage commun de l'engagement dans la chanson québécoise. Les détours qu'il prend pour y

faire entendre sa voix semblent cela dit plus systématiques et nécessaires que chez Vigneault, plus larges et importants que chez les Loco Locass.

En définitive, le domaine de la chanson au Québec, lorsqu'il est abordé en lien avec la question de la nation et du pluralisme et les réflexions sur la communauté politique, apparaît traversé d'importantes orientations sémantiques à tendance hégémonique qui se maintiennent, cependant que les artistes arrivent à s'y aménager des espaces conceptuels plus ou moins satisfaisants pour faire entendre leur originalité ou leur dissidence. Cette thèse a tenté de retracer de manière intensive et détaillée les tensions attribuables à des conditions herméneutiques chargées à partir de lieux où elles semblaient particulièrement prégnantes. Elle appelle toutefois à des examens plus systématiques et étendus des tendances interprétatives quant aux récits de la communauté politique québécoise, notamment en ce qu'elles ont l'aspect de « dialogues » (Gadamer 1997 : 401) s'articulant autour d'importantes « (in)compréhensions constitutives » (Maingueneau 1991). La centralité de certains glissements, associations, transitions et recouvrements conceptuels, la marginalité ou l'inaudibilité relatives d'autres acceptions, si elles ont pu être relevées en plusieurs moments dans cette thèse, demandent à ce titre un traitement plus large, embrassant les autres lieux du « champ culturel » (Allor et Gagnon 1994) – des institutions officielles aux industries – afin d'arriver à mieux en saisir les lieux de prédilection et la portée. Dans la mesure où ces récits témoignent de ce qu'il est possible de dire et de faire entendre dans une communauté et, par là, parlent des formes de gouvernance dans une société et de la possibilité de leur transformation (Tully 2008 : 16), ils ont une influence directe sur l'aménagement au quotidien de lieux où « être chez soi dans le monde ».

Le traitement de discours provenant du domaine de la chanson aura également permis de ramener sur le terrain de la réflexion politique des thématiques qui, sans lui être parfaitement étrangères, y occupent rarement une place de choix au quotidien. La communication, la passion,

l'amour, la festivité de l'échange et du partage et la quête de liberté, entre autres, sont apparus comme des préoccupations centrales dans les questionnements politiques et existentiels des artistes à l'étude. Cette thèse, par l'intermédiaire des mots de ces artistes, l'aura au moins rappelé, « répéter encore une fois et autrement », pour paraphraser Vigneault. Elle pointe vers certaines difficultés à intégrer ces éléments à contre-courant du cynisme, des préoccupations plus terre-à-terre et du « réalisme » ambiants dans la discussion des tensions inhérentes à la vie politique – éléments qui proviennent de récits pourtant valables, reconnus et généralement appréciés de l'expérience de la vie en commun.

Bibliographie

- ALARIE, Philippe (2008). *Chanson et identité : Étude de la chanson émergente au Québec*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- ALLOR, Martin (1993). « Cultural *métissage* : national formations and productive discourse in Quebec cinema and télévision », *Screen*, vol. 34, n° 1, pp. 69-75.
- ALLOR, Martin et Michelle GAGNON (1994). *L'État de culture. Généalogie discursive des politiques culturelles québécoises*, Montréal, GRECC.
- AUSTIN, John Langshaw (1975). *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- BAILLARGEON, Stéphane (2008). « Le portrait culturel des chefs », *Le Devoir*, 13 septembre 2008, p. A8.
- BAZIN, Hugues (1995). *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BIZZONI, Lise et Cécile PRÉVOST-THOMAS (2008). *La chanson francophone engagée*, Montréal, Tryptique.
- BRISSET, Annie (1990). *Socio-critique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- BEAUCHEMIN, Jacques (2007). *La société des identités. Éthique et politique dans le monde contemporain, deuxième édition*, Outremont, Athéna, 2007.
- _____ (2003). « Qu'est-ce qu'être Québécois : entre la préservation de soi et l'ouverture à l'autre? », dans Alain-G. GAGNON (dir.), *Québec : État et société, Tome 2*, Montréal, Québec Amérique, pp. 7-43.
- _____ (2002). *L'histoire en trop, La mauvaise conscience des souverainistes québécois*, Montréal, VLB.
- _____ (2001). « Le sujet politique québécois : l'indicible "nous" », dans Jocelyn MACLURE et Alain-G. GAGNON (dir.), *Repères en mutation. Identité et citoyenneté dans le Québec contemporain*, Montréal, Québec Amérique, pp. 205-220.
- BELLAVANCE, Guy (2000). « Présentation. La démocratisation, et après? », dans Guy BELLAVANCE (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 11-25.
- BELLEAU, André (1981). « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n° 2, pp. 15-19.

- BENJAMIN, Walter (1997). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard.
- BICKERTON, James (2007). « La question du nationalisme majoritaire au Canada », dans Alain-G. GAGNON, André LECOURS et Geneviève NOOTENS (dir.), *Les nationalismes majoritaires contemporains : identité, mémoire, pouvoir*, Montréal, Québec Amérique, pp. 217-270.
- BLOMMAERT, Jan (2005). *Discourse. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BOCK-CÔTÉ, Mathieu (2009). « Le multiculturalisme d'État et l'idéologie antidiscriminatoire », *Recherches sociographiques*, vol. 50, n° 2, pp. 348-363.
- _____ (2007a). *La Dénationalisation tranquille. Mémoire, identité et multiculturalisme dans le Québec post-référendaire*, Montréal, Boréal.
- _____ (2007b). « Le multiculturalisme comme idéologie », dans Jacques BEAUCHEMIN et Mathieu BOCK-CÔTÉ (dir.), *La cité identitaire*, Outremont, Athéna, pp. 61-79.
- BRUNET, Alain (1998). *La chanson québécoise d'expression francophone. Le paysage sonore en 1998*, Étude réalisée pour le Groupe de travail sur la chanson (SODEC).
- CALDWELL, Gary (2009). « La déconstruction de la culture publique commune », *Recherches sociographiques*, vol. 50, n° 2, pp. 364-376.
- CARLSON, David J (2006). *Sovereign Selves. American Indian Autobiography and the Law*, Chicago, University of Illinois Press.
- CASSIVI, Marc (2008). « Coupes en série à Ottawa. Josée Verner s'explique », *La Presse, cahier Arts et spectacles*, 15 août, p. 1.
- CHAMBERLAND, Roger (2002). « De la chanson à la musique populaire », dans Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 697-718.
- _____ (2000a). « Globalisation, identité et cultures de goût : le cas de la musique populaire », dans Andrée FORTIN (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 105-117.
- _____ (2000b). « De la génération X à la génération XXX : le mouvement hip hop et la tradition musicale québécoise », *Québec français*, n° 119, pp. 72-75.
- _____ (1992). « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, pp. 277-298.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil.

- CRAPO (éd.) (2010). « La visite du Jour de l'An », en ligne : http://www.crapo.qc.ca/pdf/famille/visite_jour_de_lan.pdf (consulté le 29 juillet 2010).
- D'ANGELO, Mario (1989). *La renaissance du disque. Les mutations mondiales d'une industrie culturelle*, Paris, La documentation française.
- DE LA DURANTAYE, Michel (2002). « La sphère d'influence culturelle américaine, le libre-marché mondial et les politiques culturelles municipales locales et régionales : le cas du Québec », dans Jean-Paul BAILLARGEON (dir.), *Transmission de la culture, petites sociétés, mondialisation*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 179-187.
- DEMERS, Frédéric (1999). *Céline Dion et l'identité québécoise. « La petite fille de Charlemagne dans la cours des grands! »*, Montréal, VLB.
- DE SURMONT, Jean-Nicolas (2001). *La bonne chanson : le commerce de la tradition en France et au Québec dans la première moitié du XX^e siècle*, Montréal, Tryptique.
- DI CESARE, Donatella (2004). « Stars and Constellations : The Difference Between Gadamer and Derrida », *Research in Phenomenology*, vol. 34, pp. 73-102.
- DUBUC, Pierre (2009). « La victoire des maîtres chanteurs », *Le Devoir*, 22 juin, p. A7.
- _____ (2007). « À propos du “vivre-ensemble” », *Le Devoir*, 13 décembre, p. A7.
- DUFOUR, Christian. « L'anglais à la Fête nationale : Baliser l'entrée en piste de l'anglais », *Le Devoir*, 22 juin 2009, p. A7.
- DUMONT, Fernand (1997). *Raisons communes*, Montréal, Boréal.
- DURAND, Caroline (2005). *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- DURAND, Jean-Pierre (2008). « Quelle pointure chaussait Félix? », en ligne : <http://www.vigile.net/Quelle-pointure-chaussait-Felix> (consulté le 29 juillet 2010).
- DURING, Simon (2007). « Introduction », dans Simon DURING (éd.), *The Cultural Studies Reader, Third Edition*, New York, Routledge, pp. 1-13.
- DRAPEAU, René-Berthe (1993). « Le yé-yé dans la marge du nationalisme québécois (1966-1974) », dans Robert GIROUX (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, pp. 131-158.
- EDELMAN, Murray (1995). *From Arts to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, Chicago, The University Press of Chicago.
- ENTWISLE, Stephen (1999). *La chanson Goes Hip-Hop : Local Identity, Globalization and Contemporary Music in Quebec Nationalism*, Thèse de maîtrise, University of Calgary.

- FILION, Michel (1996). « Broadcasting and Cultural Identity : the Canadian Experience », *Media, Culture & Society*, vol. 18, n° 3, pp. 447-467.
- _____. (1994). *Radiodiffusion et société distincte : des origines de la radio jusqu'à la Révolution tranquille au Québec*, Laval, Méridien.
- FOUCAULT, Michel (2008). *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FORTIN, Andrée (2000a). « Présentation », dans Andrée FORTIN (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. xi-xxiii.
- _____. (2000b). *Nouveaux territoires de l'art. Régions, réseaux, place publique*, Québec, Nota Bene.
- FRASER, Nancy (2005). *Qu'est-ce que la justice sociale? Reconnaissance et redistribution*, Paris, La Découverte.
- FRITH, Simon (2007). « The Industrialisation of Popular Music », dans *Taking Music Seriously. Selected Essays*, Burlington, Ashgate, pp. 93-118.
- GADAMER, Hans-Georg (1997). *Who Am I and Who are You? And Other Essays*, Albany, State University of New York Press.
- _____. (1996). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil.
- GAGNON, Alain-G. et Raffaele IACOVINO (2003). « Le projet interculturel québécois et l'élargissement des frontières de la citoyenneté », dans Alain-G. GAGNON (dir.) *Québec : État et société, Tome 2*, Montréal, Québec Amérique, pp. 413-436.
- GAGNON, Bernard (2009). « La culture publique commune : une notion vague », *Recherches sociographiques*, vol. 50, n° 2, pp. 345-347.
- GAUDREAU, Julie (2007). *Le recueil écartelé. Étude de Refus global*, Québec, Nota Bene.
- GERVAIS, Stéphan, Dimitrios KARMIS et Diane LAMOUREUX (2009). « Le concept de culture publique commune : prégnance, significations et potentiel », *Recherches sociographiques*, vol. 50, n° 3, pp. 621-634.
- GERVAIS, Stéphan, Dimitrios KARMIS et Diane LAMOUREUX (dir.) (2008). *Du tricoté serré au métissé serré. La culture publique commune au Québec en débat*, Québec, Presses de l'Université Laval.

GIROUX, Robert (dir.) (1993). *La chanson prend ses aires*, Montréal, Tryptique.

_____ (1989). *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Tryptique.

_____ (1985). *La chanson en question(s)*, Montréal, Tryptique.

_____ (1984). *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Tryptique.

GRENIER, Line (2000). « Questions de renommée : les mises en mémoire du phénomène Céline Dion », *Recherches féministes*, vol. 13, n° 2, pp. 33-45.

_____ (1997). « “Je me souviens”... en chansons : articulation de la citoyenneté culturelle et de l’identitaire dans le champ musical québécois », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2, pp. 31-47.

_____ (1995). « Les avatars d’une histoire standardisée. Pour une critique du dispositif chanson au Québec », *Bulletin de l’association d’études canadiennes*, vol. 17, n° 4, pp. 11-13.

_____ (1992). « Si le “québécois pure laine” m’était chanté! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec », dans Denis SAINT-JACQUES et Roger DE LA GARDE (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, Québec, Nuit Blanche, pp. 91-104.

GRENIER, Line et Val MORRISON (1995). « Le terrain socio-musical au Québec : “Et dire qu’on ne comprend pas toujours les paroles” », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, pp. 75-98.

HAREL, Simon (2007a). « Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise », *Québec Studies*, vol. 44, pp. 41-52.

_____ (2007b). *Espaces en perdition. Les lieux précaires de la vie quotidienne, tome 1*, Québec, Presses de l’Université Laval.

HONNETH, Axel (2004). « Communauté », dans Monique CANTO-SPERBER (dir.), *Dictionnaire d’éthique et de philosophie morale, tome 1*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 338-343.

JASPERS, James (2001). « L’art de la protestation collective », dans Daniel CÉFAI et Danny TROM (dir.), *Les formes de l’action collective. Mobilisation dans les arènes publiques*, Paris, Édition de l’École des Hautes études en sciences sociales, pp. 135-159.

_____ (1997). *The Art of Moral Protest. Culture, Biography and Creativity in Social Movements*, Chicago, University of Chicago Press.

- KARMIS, Dimitrios (2003). « Pluralisme et identité(s) nationale(s) dans le Québec contemporain : clarifications conceptuelles, typologie et analyse du discours », dans Alain-G. GAGNON (dir.) *Québec : État et société, Tome 2*, Montréal, Québec Amérique, pp. 85-116.
- _____. (1994). « Interpréter l'identité québécoise », dans Alain-G. GAGNON (dir.), *Québec : État et société*, Montréal, Québec-Amérique, pp. 305-327.
- LACOURSIÈRE, Jacques (2008). *Histoire populaire du Québec. Tome 5 : 1960-1970*, Sillery, Septentrion.
- LABELLE, Micheline (2008). « De la culture publique commune à la citoyenneté : ancrages historiques et enjeux actuels », dans Stephan GERVAIS, Dimitrios KARMIS et Diane LAMOUREUX (dir.), *Du tricoté serré au métissé serré? La culture publique commune au Québec en débats*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 19-43.
- LABELLE, Micheline et François ROCHER (2004). « Debating Citizenship in Canada : The Collide of Two Nation-Building Projects », dans Pierre BOYER, Linda CARDINAL et David HEADON (dir.), *From Subjects to Citizens. A Hundred Years of Citizenship in Australia and Canada*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, pp. 263-286.
- LAMOUREUX, Diane (2008). « Les mouvements sociaux, vecteurs de l'inclusion politique », dans Stephan GERVAIS, Dimitrios KARMIS et Diane LAMOUREUX (dir.), *Du tricoté serré au métissé serré? La culture publique commune au Québec en débats*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 207-226.
- LAMOUREUX, Ève (2009). « Pratiques des artistes en art visuel : un terrain fécond pour la réflexion sur les contours actuels de l'engagement », *Revue canadienne de science politique*, vol. 42, n° 1, pp. 45-63.
- _____. (2007). *Art et politique. L'engagement chez les artistes actuels en art visuel au Québec*, Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (2006). *Que veulent vraiment les Québécois? Regard sur l'intention nationale du Québec (français) d'hier à aujourd'hui*, Montréal, Boréal.
- _____. (2004). *Le Québec, les Québécois. Un parcours historique*, Montréal, Fides.
- _____. (2003). « L'altérité chantée, l'altérité vécue. Conceptualiser l'échange culturel dans le Québec contemporain », dans Pierre OUELLET (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 436-446.
- _____. (2000). *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal.

- _____ (1997). « La Révolution tranquille, catégorie identitaire du Québec contemporain », dans Alain-G. GAGNON et Michel SARRA-BOURNET, *Duplessis. Entre la Grande Noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec-Amérique, pp. 95-118.
- LOCKE, Terry (2004). *Critical Discourse Analysis*, New York, Continuum.
- LOW, Bronwen, Mela SARKAR et Lise WINER (2009). « “Ch’us mon propre Bescherelle” : Challenges from the Hip-Hop nation to the Quebec nation », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 14, n° 1, pp. 59-82.
- MACLURE, Jocelyn (2008). « La culture publique commune dans les limites de la raison publique », dans Stephan GERVAIS, Dimitrios KARMIS et Diane LAMOUREUX (dir.), *Du tricoté serré au métissé serré? La culture publique commune au Québec en débats*, Québec, Presses de l’Université Laval, pp. 87-108.
- _____ (2007). « Source, sens et portée du pluralisme moral », dans Stéphane VIBERT (dir.), *Pluralisme et démocratie. Entre culture, droit et politique*, Montréal, Québec Amérique, pp. 127-144.
- _____ (2003). « Récits et contre-récits identitaires au Québec », dans Alain-G. GAGNON (dir.) *Québec : État et société, Tome 2*, Montréal, Québec Amérique, pp. 45-64.
- _____ (2001). « Pluralisme et démocratie : dialogue, décision et dissensus », dans Jocelyn MACLURE et Alain-G. GAGNON (dir.), *Repères en mutation. Identité et citoyenneté dans le Québec contemporain*, Montréal, Québec Amérique, pp. 251-267.
- _____ (2000). *Récits identitaires. Le Québec à l’épreuve du pluralisme*, Montréal, Québec Amérique.
- _____ (1998). « Authenticités québécoises. Le Québec et la fragmentation contemporaine de l’identité », dans *Globe. Revue internationale d’études québécoises*, vol. 1, n° 1, pp. 1-21.
- MAINGUENEAU, Dominique (1991). *L’Analyse du Discours. Introduction aux lectures de l’archive*, Paris, Hachette.
- _____ (1984). *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
- MARTIN, Claude (2002). « La transmission industrielle de la culture », dans Jean-Paul BAILLARGEON (dir.), *Transmission de la culture, petites sociétés, mondialisation*, Sainte-Foy, Presses de l’Université Laval, 2002, pp. 105-110.
- MICHAUD, Ginette (2004). « À propos du “sacro-saint modèle québécois” : du politique à l’œuvre, ou la souveraineté impensée », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt, 2004, pp. 153-175.

- NAUD, Pierre (2002). *Félix Leclerc et le mouvement indépendantiste québécois : Un mariage basé sur les valeurs communes. Analyse de la relation art-politique à l'aide du modèle de Neil Smelser sur les caractéristiques structurelles de la société*, Thèse de maîtrise, Université d'Ottawa.
- NAY, Olivier (dir.) (2008). *Lexique de science politique. Vie et institutions politiques*, Paris, Dalloz.
- NEPVEU, Pierre (2010). « Petit constat sur un Québec éclaté », *Le Devoir*, 9 février, p. A7.
- NOOTENS, Geneviève (2007). « Pluralisme et lien civique : quelques remarques sur les limites du libéralisme contemporain », Stéphane VIBERT (dir.), *Pluralisme et démocratie. Entre culture, droit et politique*, Montréal, Québec Amérique, pp. 85-101.
- OLIVIER, Lawrence (2004). *Contre l'espoir comme tâche politique, suivi de Critique radicale : essai d'impolitique*, Montréal, Liber.
- PLEAU, Jean-Christian (2002). *La Révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal, Fides.
- POIRIER, Christian (2005). « Vers des indicateurs culturels élargis? Justificatifs des pratiques culturelles et indicateurs de performance au Québec et en Europe », dans Caroline ANDREW et coll. (dir.), *Accounting for Culture : Thinking Through Cultural Citizenship* », Presses de l'Université d'Ottawa, pp. 235-256.
- _____ (2004). *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité? Tome 1 : L'imaginaire filmique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Seuil.
- _____ (2000). « Citoyenneté, culture et politique », dans Mikhaël ELBAZ et Denise HELLY (dir.), *Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme*, Québec, Presses de l'Université Laval, pp. 55-68.
- _____ (1995). *La mésentente*, Paris, Galilée.
- RANK, Otto (1984). *L'art et l'artiste*, Paris, Payot.
- RAYNAUD, Philippe et Stéphane RIALS (1998), *Dictionnaire de philosophie politique*, Paris, Presses universitaires de France.
- RICŒUR, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- _____ (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- _____ (1969). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil.

- RIOUX, Christian (2007). « Vivre ensemble », *Le Devoir*, 7 décembre, p. A3.
- ROBITAILLE, Hélène (1999). *La figure du chansonnier : résurgence du sujet, et Marie-la-putain*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- ROUILLARD, Jacques (1998). « La révolution tranquille : rupture ou tournant? », *Revue d'études canadiennes*, vol. 32, n° 4, pp. 23-51.
- ROUSSIL, Robert, Denys CHEVALIER et Pierre PERRAULT (1973). *L'art et l'État*, Montréal, Parti Pris.
- SAILLANT, Francine et Éric GAGNON (2005). « Introduction », dans Francine SAILLANT et Éric GAGNON (dir.), *Communautés et socialités. Formes et force du lien social dans la modernité tardive*, Montréal, Liber, pp. 7-13.
- SAINT-GELAIS, Richard. « La lecture erratique », dans Bertrand GERVAIS et Rachel BOUVET, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, pp. 175-190.
- SAINT-PIERRE, Diane (2004). « Les politiques culturelles du Québec », dans Robert BERNIER (dir.), *L'État québécois au XXe siècle*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, pp. 231-258.
- (2002). « Le Québec, ses politiques culturelles et la question de la transmission de la culture à l'heure de la mondialisation », dans Jean-Paul BAILLARGEON (dir.), *Transmission de la culture, petites sociétés, mondialisation*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002, pp. 157-168.
- SANTERRE, Lise (2000). « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », dans Guy BELLAVANCE (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 47-63.
- SARKAR, Mela (2008). « “Ousqu'on chill à soir?” Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise », *Diversité urbaine*, hors-série, 2008, pp. 27-44.
- SEWELL JR, William H. (1999). « The Concept(s) of Culture », dans Victoria E. BONNELL et Lynn HUNT (dir.), *Beyond the Cultural Turn*, Berkeley, University of California Press, pp. 35-61.
- SEYMOUR, Michel (2005). *L'institution du langage*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- SIMON, Sherry (1999). *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la tortue,
- SMART, Patricia (1998). *Refus global : genèse et métamorphoses d'un mythe fondateur*, Montréal, Programme d'études sur le Québec de l'Université McGill.

- STRAW, William (2002). « L'industrie du disque au Québec », dans Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 831-846.
- SWIDZINSKI, Jan (2005). *L'art et son contexte. Au fait, qu'est-ce que l'art?*, Québec, Liber.
- TAYLOR, Charles (1999). « Democratic Exclusion (and Its Remedies?) », dans Alan C. CAIRNS et coll. (dir.), *Citizenship, Diversity & Pluralism : Canadian and Comparative Perspectives*, Montréal, McGill-Queen's University Press, pp. 265-287.
- _____ (1998). *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal.
- _____ (1997a). « La politique de reconnaissance », *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Flammarion, pp. 41-99.
- _____ (1997b). « La conduite d'une vie et le moment du bien », *La liberté des modernes*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 285-306.
- _____ (1992a). « Les institutions dans la vie nationale », *Rapprocher les solitudes. Écrits sur le fédéralisme*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 135-151.
- _____ (1992b). *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin.
- THÉRIAULT, Joseph Yvon (2008). « Au delà des valeurs communes : investir dans un espace public national », *Le Devoir*, 28 décembre, p. B5.
- _____ « Le Canada français comme trace », dans É-Martin MEUNIER et Joseph Yvon THÉRIAULT (dir.), *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation, religion*, Montréal, Fides, pp. 213-219.
- _____ (1999). « La nation francophone d'Amérique : Canadiens, Canadiens français, Québécois », dans Caroline ANDREW (dir.), *Dislocation et permanence. L'invention du Canada au quotidien*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, pp. 111-137.
- TULLY, James (2008). *Public Philosophy in a New Key. Volume 1 : Democracy and Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press.
- _____ (2007a). « Reconnaissance et dialogue. Émergence d'un nouveau champ d'études et de pratique », dans *Négociations*, vol. 2, n° 8, pp. 33-54.
- _____ (2007b). « Défi constitutionnel et art de la résistance : la question des peuples autochtones au Canada », dans Stéphane VIBERT (dir.), *Pluralisme et démocratie. Entre culture, droit et politique*, Montréal, Québec Amérique, pp. 309-353.
- _____ (2005). « Exclusion and Assimilation: Two Forms of Domination in Relation to Freedom », dans Melissa S. WILLIAMS et Stephen MACEDO (dir.), *Political Exclusion and Domination*, New York, New York University Press, pp. 191-229.

- _____ (1999) *Une étrange multiplicité. Le constitutionnalisme à une époque de diversité*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- VIGNEAULT, Alexandre (2009). « Si j'étais le DJ de la Saint-Jean », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, p. 4, 20 juin.
- WOLFE, Patrick (2007). « *Corpus nullius* : the exception of Indians and other aliens in US constitutionnal discourse », *Postcolonial Studies*, vol. 10, n° 2, pp. 127-151.
- WEBBER, Jeremy (1999). « Just How Civic is Nationalism in Quebec? », dans Alan C. CAIRNS et coll. (dir.), *Citizenship, Diversity & Pluralism : Canadian and Comparative Perspectives*, Montréal, McGill-Queen's University Press, pp. 87-107.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2004). *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard.
- XANTHOS, Nicolas (2007). « La lecture littéraire comme parcours dans l'aire du dire. Prolégomènes à une sémiotique de la réception », dans Bertrand GERVAIS et Rachel BOUVET, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, pp. 93-110.

ANNEXE 1 – GRILLE DE LECTURE

Type de discours	
Chanson, poème	Auteur / Interprète : Titre : Album (année) :
Entrevue, entretien ou discours	Artiste : Interlocuteur : Contexte (lieu, date) :
Commentaire	Auteur : Titre : Type : Date : (Livre, article scientifique, article de quotidien, etc.)

Identité	<u>Voix principale</u> • Qui? : (Indices de « définition de soi » ou de « localisation » socio-politique) • Affiliation collective : • Marqueurs d'identification : (Pronoms personnels, référents collectifs) • Éléments de différenciation/ marqueurs d'unité :
	<u>Personnages secondaires</u> • Qui? : • Affiliation collective : • Marqueurs d'identification : • Éléments de ressemblance ou : marqueurs d'altérité

Culture	• Origine ou fondement : • Principes et limites objectives : • Particularités culturelles : • Significations existentielles : • Relation aux cultures ambiantes : (adhésion, confrontation, etc.)
Mémoire	<u>Construction ou contestation d'un passé politique commun</u> • Qui? : • Quoi? : • Principe de filiation : <u>Signification de la mémoire</u> • Rapport au passé : (continuité, rupture, détachement, indifférence, etc.) • Signification dans le présent et dans l'avenir : (tâches politiques)
Communauté politique	• Conceptions du lien politique : • Perceptions du corps national québécois a) Fondement et principes : b) Frontières, limites : • Perspectives sur l'État et l'organisation politique a) Rôle et signification de l'État québécois : b) Place accordée aux régions, villes et municipalités : c) Perspectives sur l'organisation politique canadienne : d) Perspectives quant à la souveraineté des peuples autochtones : e) Perspectives sur l'ordre politique mondial : • Rapport aux institutions informelles :
Exclusion	<u>Figures de l'exclusion</u> • Marques d'altérité : • Principe de la marginalisation :

ANNEXE 2 - ESSAIS, OUVRAGES ET ARTICLES SUR LA CHANSON QUÉBÉCOISE

- ALARIE (2008), Philippe. *Chanson et identité : Étude de la chanson émergente au Québec*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- AUBÉ, Jacques (1990). *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Tryptique.
- BÉGIN, Denis (dir.) (1993). *Comprendre la chanson québécoise*, Rimouski, GREME.
- BELLEMARE, Luc (2008). « Le folklore, arme de persuasion dans la musique populaire québécoise avant et après l'âge d'or des chansonniers », dans Lise BIZZONI et Cécile PRÉVOST-THOMAS, *La chanson francophone engagée*, Montréal, Tryptique, pp. 39-64.
- BRASSARD-DESJARDINS, Alexandre (2008). « Participation politique et mobilisation nationale chez les artistes québécois », *Politique et Sociétés*, vol. 27, n° 3, pp. 41-67.
- CHAMBERLAND, Roger (2002). « De la chanson à la musique populaire », dans Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 697-718.
- _____ (2000a). « Globalisation, identité et cultures de goût : le cas de la musique populaire », dans Andrée FORTIN (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 105-117.
- _____ (2000b). « De la génération X à la génération XXX : le mouvement hip hop et la tradition musicale québécoise », dans *Québec Français*, n° 119, pp. 72-75.
- _____ (1992). « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », dans *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, pp. 277-298.
- CHAMBERLAND, Roger et André GAULIN (1994). *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche.
- DEMERS, Frédéric (1999). *Céline Dion et l'identité québécoise. « La petite fille de Charlemagne dans la cours des grands! »*, Montréal, VLB.
- DRAPEAU, René-Berthe (1993). « Le yé-yé dans la marge du nationalisme québécois (1966-1974) », dans Robert GIROUX (dir.), *La chanson prend ses airs*, Montréal, Tryptique, pp. 131-158.
- DURAND, Caroline (2008). « Les chroniqueurs artistiques et la politisation de la chanson, 1960-1980 », dans Lise BIZZONI et Cécile PRÉVOST-THOMAS, *La chanson francophone engagée*, Montréal, Tryptique, pp. 107-137.
- _____ (2005). *Chanson québécoise et redéfinition identitaire, 1960-1980*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2005.

- ENTWISLE, Stephen (1999). *La chanson Goes Hip-Hop : Local Identity, Globalization and Contemporary Music in Quebec Nationalism*, Thèse de maîtrise, University of Calgary.
- FOURNIER, Pierre (1998). *De lutte en turhutte. Une histoire du mouvement ouvrier québécois à travers ses chansons*, Sillery, Septentrion.
- GAULIN, André (2007). « Par quatre... chansons! », dans *Québec Français*, n° 147, pp. 36-40.
- _____ (1994). « L'enquête d'identité dans la chanson francophone d'Amérique », dans Claude POIRIER (dir.), *Langue, espace, société. Les variétés du français en Amérique du Nord*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 98-109.
- _____ (1979). « La chanson moderne, une tribune libre », *Québec français*, n° 29, pp. 29-30.
- GIROUX, Robert (1989). « Le discours critique porté sur la chanson populaire d'expression française en 1985 », dans Robert GIROUX (dir.), *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Tryptique, pp. 11-44.
- _____ (1984). « Les deux pôles de la chanson québécoise : de la chanson westernne à la chanson contre-culturelle », dans Robert GIROUX (dir.), *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Tryptique, pp. 153-170.
- GIROUX, Robert, Constance HAVARD et Rock LAPALME (1996). *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Tryptique.
- GRENIER, Line (2000). « Questions de renommée : les mises en mémoire du phénomène Céline Dion », *Recherches féministes*, vol. 13, n° 2, pp. 33-45.
- _____ (1997). « “Je me souviens...” en chansons : articulations de la citoyenneté culturelle et identitaire dans le champ musical populaire au Québec », *Sociologie et sociétés*, vol. 29, n° 2, pp. 31-47.
- _____ (1995). « Les avatars d'une histoire standardisée. Pour une critique du dispositif chanson au Québec », *Bulletin de l'association d'études canadiennes*, vol. 17, n° 4, pp. 11-13.
- _____ (1993). « The aftermath of a crisis : Quebec music industries in the 1980s », *Popular Music*, vol. 12, n° 3, pp. 209-227.
- _____ (1992). « Si le “québécois pure laine” m'était chanté! Réflexions sur la spécificité de la musique francophone au Québec », dans Denis SAINT-JACQUES et Roger DE LA GARDE (dir.), *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, Québec, Nuit Blanche, pp. 91-104.
- GRENIER, Line et Val MORRISON (1995). « Le terrain sociomusical populaire au Québec : “et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles...” », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, pp. 75-98.

- LÉGER, Robert (2003). *La Chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique.
- MATHIS, Ursula (1992). « “La Mariouche est pour un blanc” (Jack Monoloy). À propos de la question des minorités dans la chanson canadienne-française », dans *Revue internationale d'études canadiennes*, vol. 6, pp. 127-150.
- MILLIÈRE, Guy (1978). *Québec : chant des possibles*, Paris, Albin-Michel.
- NORMAND, Pascal (1981). *La chanson québécoise : miroir d'un peuple*, Montréal, France-Amérique.
- PERRON, Gilles (2007). « Les valeurs collectives dans la chanson québécoise », *Québec français*, n° 147, pp. 30-32.
- ROY, Bruno (2008). *L'Osstidcho ou le désordre libérateur*, Montréal, XYZ.
- _____ (1993). « Lecture politique de la chanson québécoise », dans Robert GIROUX (dir.), *La chanson prend ses aires*, Montréal, Tryptique, pp. 195-216.
- _____ (1991). *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB.
- _____ (1978). *Et cette Amérique chante en québécois*, Ottawa, Léméac.
- _____ (1977). *Panorama de la chanson québécoise*, Ottawa, Léméac.
- STRAW, Will (2002). « L'industrie du disque au Québec », dans Denise LEMIEUX (dir.), *Traité de la culture*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, pp. 831-846.
- TÉTU DE LABSADE, Françoise (2001). *Le Québec. Un pays, une culture*, 2^e édition, Montréal, Boréal.
- _____ (1991). « Américanité et chanson québécoise », dans *Québec Studies*, vol. 13, pp. 95-101.

ANNEXE 3 – ENTRETIENS AVEC GILLES VIGNEAULT ET COMMENTAIRES SUR SON ŒUVRE

1960

RIOUX, Lucien (1969). *Gilles Vigneault*, Paris, Seghers.

ROBITAILLE, Aline (1968). *Gilles Vigneault*, Ottawa, L'Hexagone.

SÉGUIN, Fernand (1969). *Fernand Séguin rencontre Gilles Vigneault*, Montréal, Éditions de l'Homme, [1967].

Dans *Gilles Vigneault. Dossier de presse, 1961-1981*¹⁹³ (articles cités, sur 80) :

BÉLANGER, Jean (1966). « Gilles Vigneault, poète engagé », *Désormais*, vol. 1, n° 1, pp. 1-5.

DEVOIR, *LE* (1965). « Le chansonnier Gilles Vigneault : de Villon à Supervielle... », *Le Devoir*, 8 avril, p. 30.

PIAZZA, François, Michel LECOMPTE et Pierre TRUDEL (1969). « Gilles Vigneault, le voyageur sédentaire », *Échos-Vedettes*, 19 avril, pp. 11-16.

ROYER, Jean (1967). « Gilles Vigneault par lui-même », *L'Action*, 14 janvier, pp. 1-2.

Dans *Gilles Vigneault II. Dossier de presse, 1962-1986*¹⁹⁴ (articles cités, sur 14) :

THÉRIAULT, Jacques (1968). « Le mot d'ordre de Gilles Vigneault : la participation par la "turlute" », *Le Devoir*, 12 septembre, p. 10.

1970

BARBRY, François Régis (1978). *Passer l'hiver. Rencontre avec Gilles Vigneault*, Paris, Centurion.

Dans *Gilles Vigneault. Dossier de presse, 1961-1981* (articles cités, sur 72) :

BEAULIEU, Pierre (1977). « Il va me falloir repasser mes examens », *La Presse*, 4 juin, p. D7.

_____ (1978). « Vigneault et la chanson québécoise », *La Presse*, 16 septembre, p. D1.

BOUCHARD, Jacques (1977). « Vigneault... après 12 ans de présence en France », *Le Soleil*, 19 avril, pp. 1-2.

COMPOSITEUR CANADIEN, *Le* (1974). « Vigneault : Un miroir fidèle de l'âme québécoise », *Le compositeur canadien*, juin, pp. 11-14.

¹⁹³ Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

¹⁹⁴ Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.

COUTURE-LALIBERTÉ, Luce (1976). « Entrevue avec Gilles Vigneault », *Option globale*, 22 novembre, n° 1, p. 5.

LESIEUR, Dyane (1977). « Gilles Vigneault, l'avant-gardiste, le poète et le prophète », *À Québec*, vol. 1, n° 10.

PETROWSKI, Nathalie (1977a). « Gilles Vigneault. Le trop plein du verre a fini par déborder », *Le Devoir*, 31 mai, p. 12.

_____ (1977b). « Gilles Vigneault et le pays de l'homme qui reste », *Le Devoir*, 3 septembre, p. 20.

PRESSE CANADIENNE (1978). « Vigneault : comme personne n'écoute vraiment, il faut répéter autrement », 11 octobre, p. A10.

SAMSON, Jacques (1979). « Vigneault : Je suis mon propre parti », *Le Soleil*, 13 octobre, p. D1.

_____ (1982). « Je n'étais pas assez à penser comme moi », *Le Soleil*, 4 septembre, p. D1.

Dans *Gilles Vigneault II. Dossier de presse, 1962-1986* (articles cités, sur 18) :

JOUR, LE (1977). « Gilles Vigneault : de Natashquan à l'universel », *Le Jour*, 10 juin, pp. 9-12.

QUÉBEC-PRESSE (1970). « Je veux avertir l'homme des bêtises qu'il a fait jusqu'ici », *Québec-Presse*, 13 septembre, p. 15a.

1980

SMITH, Donald. « Gilles Vigneault, poète », *Les lettres québécoises*, n° 34, été 1984, pp. 56-63.

SMITH, Donald. *Gilles Vigneault, conteur et poète*, Montréal, Québec Amérique, 1984.

STANTON, Julie (1984). « Toujours l'indépendance! », *La Presse*, 5 mai, p. 35.

Dans *Gilles Vigneault. Dossier de presse, 1961-1981* (articles cités, sur 9) :

BEAULIEU, Pierre (1980). « Même si le cœur n'y est plus comme avant », *La Presse*, 23 août, p. B6.

Dans *Gilles Vigneault II. Dossier de presse, 1962-1986* (articles cités, sur 40) :

FITZGERALD, John. « It's love of his "pays" that drives Vigneault », *The Gazette*, 4 septembre, p. D1.

MARTEL, Réginald (1983). « Chansons de Vigneault : Des lettres à quelqu'un », *La Presse*, 3 décembre, p. E1.

1990

ROY, Bruno (1997). « Comme une chanson au milieu de notre âme », dans Gilles VIGNEAULT, *Entre musique et poésie. 40 ans de chansons*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, pp. 7-13.

VIGNEAULT, Gilles (2000). *La chanson comme miroir de poche. Conversation avec Jacques Lacoursière*, Outremont, Lanctôt [1998].

2000

CAYOUE, Pierre (2008). « Le monde selon Gilles », *L'actualité*, 33 : 17, 1er novembre, pp. 102-108.

CONTACT TV (2007). « Dire sa filiation », extrait de *Entretien de Stéphan Bureau avec Gilles Vigneault*, en ligne : http://contacttv.net/i_extraits_video.php?id_rubrique=540 (page consultée le 10 février 2010).

DEMETZ, Jean-Michel (2002). « Gilles Vigneault : “La langue française est assiégée” », *L'Express*, n° 2676, pp. 68-71.

DE REPENTIGNY, Alain (2008). « Ni monument, ni poète national », dans *La Presse*, 18 octobre, pp. 11-12.

LEGRAS, Marc et Gilles VIGNEAULT (2008). *Gilles Vigneault de Natashquan*, Paris, Fayard.

LEMÉNAGER, Grégoire. « Vigneault a mal à la Terre », *Le nouvel Observateur*, n° 1894, 22 février 2001, p. 59.

ROY, René-Homier (2008). « Le monument national », *L'actualité*, 18 : 15, 1er octobre, pp. 68-73.

ANNEXE 4 : LOCO LOCASS – CORPUS

Chansons citées

Sur *Manifestif*, Diphtongue et Audiogram, 2000.

« L’assaut »; « Sheila, ch’us là »; « Langage-toi »; « L’empire du pire en pire »; « Malamalange »; « Potsotjob »; « Impression solennel levant »; « Boom baby boom! »; « Isabeille et Biz »; « Manifestif »; « La casse du 24 »; « Médiatribes »; « Vulgus vs Sanctus ».

Sur *In Vivo*, Freeset, 2003.

« Art politik »; « Super Mario »; « Roc Rap ».

Sur *Amour oral*, Audiogram, 2004.

« Résistance »; « La batailles des murailles »; « W Roi »; « Antiaméricanisme primaire »; « Groove grave »; « Bonzaïon »; « La censure pour l’échafaud »; « Spleen et Montréal »; « La survenante »; « Antigone »; « Libérez-nous des Libéraux »; « Engouement ».

Collaborations et simples

Avec SAMIAN. « La paix des Braves », sur SAMIAN, *Face à soi-même*, 7^e Ciel Records, 2007.

« M’accrocher », pour le film de Yves-Christian FOURNIER *Tout est parfait*, Go Films, 2008.

« Le but », simple, Audiogram, 2009.

« Hymne à Québec », *La série Montréal-Québec*, Productions J, 2010.

Articles, entrevues et entretiens

BAILLARGEON, Stéphane (2004). « “Nous ne tolérerons pas l’intolérance”. Loco Locass mobilise les artistes contre l’attentat antisémite de Montréal », *Le Devoir*, 7 avril, p. B8.

BELLEMARE, Luc (2008). « Le folklore, arme de persuasion massive dans la musique populaire québécoise avant et après l’âge des chansonniers », dans Lise Bizsoni et Cécile Prévost-Thomas (dir.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Tryptique, pp. 39-62.

BÉRUBÉ, Nicolas (2008). « La pâque juive sous surveillance policière accrue à Montréal », *La Presse*, 7 avril, p. A4.

- BIZ (2007). « 400^e anniversaire de Québec. La célébration de l'aliénation québécoise », *Le Devoir*, 22 décembre, p. B5.
- _____. (2006). « Du délire. Attachez vos turbans avec de la broche, après Adolf Bouchard, voici Oussama ben Boisclair », *La Presse*, 15 août, p. A18.
- BRETON, Pascale (2007). « “Le Parti québécois est en danger”. Une remise en question s'impose au sein de la formation souverainiste, soutiennent des militants de longue date », *La Presse*, 28 mars, p. A2.
- CARDINAL, François (2004). « “Maintenant comme jamais, il y a un traître chez nous”. Loco Locass lance un pavé dans la mare libérale », *La Presse*, 8 mai, p. A3.
- CASSIVI, Marc (2008). « À table avec... Chafiik. Conversation nationale », *La Presse, Arts et spectacles*, 11 mars, p. 5.
- DELISLE, Norman (2005). « Une chanson de Loco Locass légale... même en campagne électorale », *La Tribune*, 5 mai, p. D4.
- DOHERTY, Philippe (2010). « Loco Locass viendra combattre le racisme », *L'Écho abitibien*, en ligne : <http://lechoabitibien.canoe.ca/webapp/sitepages/content.asp?contentid=127515&id=296> (page consultée le 7 avril 2010).
- DOUCET, Sophie (2006). « À lire avant 18 ans », *L'Actualité*, vol. 31, n° 18, p. 83.
- JODOIN, Simon (2005). « Un PPP pour la Saint-Jean. Le spectacle du parc Jean-Drapeau fait penser à ce vieux t-shirt du Che fabriqué à Taiwan par des enfants de sweatshop », *La Presse*, 23 juin, p. A25.
- JOURNET, Paul et Catherine HANDFIELD (2009). « Loco Locass et trois chiens pour le CH », *La Presse*, 21 avril, p. A16.
- LAMARCHE, Bernard (2004). « Petit catéchisme révisé », *Le Devoir*, p. E1.
- LAVOIE, Kathleen (2009). « Loco Locass lance un hymne d'appui au Canadien. Du fleurdélisé à la sainte Flanelle », *Le Soleil, Arts et spectacles*, 21 avril, p. 5.
- LEMIEUX, Julie (2004). « Loquaces Loco », *Le Soleil*, 11 novembre, p. B3.
- LOCO LOCASS (2005). *Poids plume*, Montréal, Fides.
- MORISSETTE, Étienne (2008). « Loco Locass. Rassembler plutôt que diviser », *Le Nouvelliste*, 28 juin, p. E3.
- NADEAU, Jessica (2009). « “L'indépendance va être un projet intergénérationnel”. Le chanteur des Loco Locass craint la morosité ambiante », *Le Devoir*, 13 juin, p. I4.

- PETROWSKI, Nathalie (2006). « Loco Locass : trois lascars en liberté », *La Presse, Arts et spectacles*, 3 juin, p. 2.
- _____ (2005). « La Saint-Jean à deux vitesses », *La Presse, Arts et spectacles*, p. 3.
- PRATTE, André (2005). « Libérez les libéraux », *La Presse*, 21 février, p. A10.
- RENAUD, Philippe (2008). « Spectacle de la St-Jean au parc Maisonneuve. Une macédoine multiculturelle », *La Presse, Arts et spectacles*, p. 1.
- ROSS, Nadia et Ian BUISSIÈRES (2008). « “La guerre n’est pas un jeu”. Deux membres de Loco Locass s’opposent à la tenue de l’événement », *Le Soleil*, 1^{er} février, p. 2.
- SAINT-LAURENT, Dany (2008). « La rapoésie : ambiguïté générique et culturelle? », dans Lise Bizsonni et Cécile Prévost-Thomas (dir.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Tryptique, pp. 89-106.
- SAVOIE, David (2006). « Loco Locass parle de la cause et causent de culture », *Le Droit*, 22 juin, p. 29.
- SHIELDS, Alexandre (2007). « Loco Locass, Patriotes de l'année », *Le Devoir*, 30 octobre, p. A5.

ANNEXE 5 : RICHARD DESJARDINS – CORPUS

Chansons, poèmes et monologues cités¹⁹⁵

Sur *Les derniers humains*, Foukinic, 1988 et 1992 :

« Akinisi »; « Les Yankees »; « On m’a oublié »; « The Ballad of the Millwheel »; « Miami »; « 16.03.48 »; « Le cœur est un oiseau »*; « The king is dead ».

Sur *Le Party*, 1990 :

« Le Screw ».

Sur *Tu m’aimes-tu*, Foukinic, 1990 :

« Le bon gars »; « L’homme-canon. »; « ... et j’ai couché dans mon char »; « Nataq »; « Va-t’en pas ».

Sur *Au Club Soda*, Foukinic, 1993 :

« Boomtown Café »; « T’attends »; « M’as mettre un homme là-d’ssus »; « Le sabbatique »; « Le bum »; « Le chant du bum »; « Les Fros »; « Le prix de l’or »; « Les Métronomes de l’espoir »; « Sahara Lumber ».

Sur *Chaude était la nuit*, avec Abbittibbi, Foukinic, 1994 :

« La musulmane »; « Tu m’dis toujours »* ; « Les grands remous »; « Les mammifères ».

Sur *Desjardins Abbittibbi Live*, avec Abbittibbi, Foukinic, 1996 :

« L’embaumeur forestier »; « Les Bonriens »; « Au pays des calottes »; « T’attends »; « Tout’ se peut ».

Sur *Boom boom*, Foukinic, 1998 :

« Charcoal »; « Lomer »; « Y va toujours y avoir ».

Sur *Kanasuta*, Foukinic, 2003 :

« Notre-Dame des scories »; « Kanasuta »; « Jenny »; « Nous aurons »; « Les veuves ».

DESJARDINS, Richard (1992). « La mer intérieure », *Le Devoir*, 30 mai, p. C1.

¹⁹⁵ Pour les chansons se retrouvant sur plus d’un album, seule la première version enregistrée est mentionnée, à l’exception de « T’attends », dont le texte de 1996 diffère légèrement de l’original (1993). Le premier album d’Abbittibbi, *Boom Town Café* (1981), a été exclus du corpus puisque épuisé, introuvable et vraisemblablement inconnu en dehors du cercle des rares détenteurs de la première et unique impression.

* Chansons écrites par ou en collaboration avec Michel X Côté.

Articles, ouvrages, entrevues et entretiens

CONTACT TV (2007a). « Perdre patience » et « Être souverain? », en ligne : http://www.contacttv.net/i_extraits_video.php?id_rubrique=514 (page consultée le 24 mai 2010).

_____ (2007b). *Richard Desjardins. Quand la poésie change le monde*, dossier de recherche présenté par Stéphane Lazure, en ligne : http://www.contacttv.net/IMG/pdf/CEC2_Desjardins_dossier_PDF.pdf (page consultée le 24 mai 2010).

_____ (2007c). « Morceaux choisis », en ligne : en ligne : http://www.contacttv.net/i_extraits_texte.php?id_rubrique=515 (page consultée le 24 mai 2010).

COUTURE, Carole (1998). *Richard Desjardins. La parole est mine d'or*, Montréal, Tryptique.

DESJARDINS, Richard (2009). « L'Erreur boréale, dix ans après : Toujours un cauchemar en forêt (2004-2009) », *Le Devoir*, 13 juin 2009, p. C5.

_____ (2005). *Kanasuta. Là où les diables vont danser, spectacle et entrevue*, Montréal, Sélect et Foukinic.

_____ (2004). « Allocution prononcée lors de la remise d'un doctorat honoris causa à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscaming », 9 mars.

HIGGINS, Francis (2006). « “L'Erreur boréale”. Des forestiers semoncent Richard Desjardins », *Le Soleil*, 18 avril, p. A5.

JASMIN, Claude (1992). « Poète, tu nous aimes-t-y? », *La Presse*, 7 juin, p. C2.

JULIEN, Jacques (2007). *Richard Desjardins, l'activiste enchanteur*, Montréal, Tryptique.

TÉLÉ-QUÉBEC (2007). « Extrait de l'entrevue de Patrick Lagacé avec Richard Desjardins », *Les Francs tireurs*, 14 novembre, en ligne : <http://lesfrancstireurs.archives.telequebec.tv/videos/entrevue231A.wmv> (page consultée le 28 mai 2010).

_____ (2005). « Entrevue de Patrick Lagacé avec Richard Desjardins », *Les Francs tireurs*, 12 octobre.

LAROUSSE (2008). « Desjardins, Richard », *Le petit Larousse illustré*, Larousse, p. 1274.

MUNGER, Dave (1999). « L'erreur Desjardins. L'auteur de L'Erreur boréale trompe le public en parlant de ce que, manifestement, il ne connaît pas », *Le Devoir*, 7 avril, p. A7.

NADEAU, Dominique (2010). « Sur la route de Richard Desjardins », en ligne : <http://richarddesjardins.qc.ca/biographie/index.html> (page consultée le 10 mai 2010).

PELCHAT, Mireille (2005). « Richard Desjardins. Les deux pieds sur terre », *Réseau*, printemps, pp. 17-19.

SIMARD, Rémi (1992). « Desjardins au pilori », dans *Le Devoir*, 23 juillet, p. 16.

VAN SCHENDEL, Nicolas (1995). « Un pays libre à inventer. Pour Richard Desjardins », *Vice Versa*, n° 48, pp. 22-23.